

Вот уже более ста лет труды Варбурга пользуются неизменным вниманием читателей, а последнее время отмечено настоящим валом публикаций ученого во всем мире. Эта книга — первый перевод на русский язык пяти основных работ Варбурга, в каждой из них наметено новое направление гуманитарного исследования и определен способ решения конкретной искусствоведческой задачи. Данное издание, несомненно, станет событием в нашей стране и вызовет большой интерес как специалистов, так и всех интересующихся изобразительным искусством.

Аби (Абрахам Мориц) Варбург (1866 — 1929) — немецкий историк и теоретик искусства, один из основоположников иконологии. В университете Бонна изучал богословие, философию и историю искусства, диссертацию о мифологических картинах Боттичелли защитил в Страсбурге. Наряду с вопросами искусства Варбурга особенно интересовали психология истории и проблемы выживания архаико-мифологических традиций на последующих этапах цивилизации. В центре искусствоведческих симпатий Варбурга находилось итальянское Возрождение. Живя в Гамбурге, он собрал огромную библиотеку, в основу которой был положен новаторский — тематический, а не дисциплинарный — метод классификации; на базе этой библиотеки в 1920-е годы создан Институт Варбурга, переехавший в 1933 году в Лондон. «Европейская пизофрения» (по выражению Варбурга), приведшая к Первой мировой войне, послужила в 1910-е годы одной из причин тяжелого душевного заболевания ученого; в 1920-е годы он вернулся к научной деятельности.

Серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствоведения. Каждая из книг является самостоятельным, завершённым научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.

ISBN 978-5-395-00015-6



9 785395 000156

www.azbooka.ru



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Аби Варбург



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Аби
Варбург

Великое
переселение
образов



Серия
«ХУДОЖНИК И ЗНАТОК»

Борис Виттер
Проблема и развитие натюрморта

Эрвин Панофский
Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада
Этюды по иконологии

Павел Муратов
Образы Италии

Джон Рёскин
Прогулки по Флоренции
Семь светочей архитектуры

Карел ван Мандер
Книга о художниках

Лионелло Вентури
Художники нового времени
От Мане до Лотрека

Аби Варбург

Великое
переселение
образов

ИССЛЕДОВАНИЕ
ПО ИСТОРИИ И ПСИХОЛОГИИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ АНТИЧНОСТИ

Санкт-Петербург
Издательский Дом
«Азбука-классика»
2008

УДК 70
ББК 85.1
В 18

Перевод сделан по изданию:
Warburg A. Ausgewählte Schriften und Würdigungen /
Hrsg. von D. Wuttke, G. G. Heise. Baden-Baden, 1979
(*Saecula Spiritalia. Bd. 1*).

Серия «Художник и знаток»

Составление и перевод с немецкого
Е. КОЗИНОЙ

Перевод итальянских текстов
Н. БУЛАХОВОЙ

Перевод латинских текстов
Д. ЗАХАРОВОЙ

Оформление серии и макет
А. ДЗЯКА

Подбор иллюстраций
Т. РАДЮКИНОЙ

Подготовка иллюстраций
В. МАКАРОВА

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

- © Е. Козина, составление, перевод, 2008
- © Н. Булахова, перевод, 2008
- © Д. Захарова, перевод, 2008
- © И. Доронченков, статья, 2008
- © А. Дзяк, оформление серии, 2008
- © Издательский Дом «Азбука-классика», 2008

ISBN 978-5-395-00015-6

СОДЕРЖАНИЕ

Илья Доронченков.

Аби Варбург: Сатурн и Фортуна • 7

**Искусство портрета и флорентийское общество
Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита
и портреты Лоренцо Медичи и его окружения (1902) • 51**
Примечания • 98

**Фламандское искусство
и ранний флорентийский Ренессанс (1902) • 105**
Примечания • 128

**Последнее волеизъявление
Франческо Сассетти (1907) • 137**
Примечания • 174

**Итальянское искусство и мировая астрология
в палаццо Скифанойя в Ферраре (1912–1922) • 191**
Примечания • 224

**Язычески-античное пророчество лютеровского
времени в слове и изображении (1920) • 227**

I. Реформация, магия и астрология • 231

II. Язычески-античные элементы в космологической
и политической картине мира периода Реформации:
астрология и тератология круга Лютера • 235

III. Предсказание на основании прикладной эллинистической
космологии лютеровского времени в свете возрождения
античности немецким гуманизмом: ориентальные посредники
и источники • 290
Примечания • 347

Список иллюстраций • 369

Указатель имен • 374

*Переводчик и автор вступительной статьи
с любовью посвящают свой труд
Цецилии Генриховне Нессельштраус*

Аби Варбург: Сатурн и Фортуна

Разговор об ученом начинается, как правило, с интеллектуальной традиции, к которой он принадлежал. Семья и «почва» человека духовного труда — это его предшественники и наставники, университеты, где он учился или учил. Но Аби Варбург был незаконной кометой. «Ebreo di sangue, Amburghese di core, d'anima Fiorentino» — «еврей родом, гамбургец сердцем, флорентиец душой», как он себя называл, всей своей жизнью показал, насколько укорененность и инородность переплетаются в одном человеке. Его научные занятия плохо отвечали принятым на рубеже столетий дефинициям, а профессиональная репутация долгое время оставалась двусмысленной: помешанный гений-одиночка, архивный партизан, собиратель таинственной библиотеки, в которой книги словно сами собой кочуют с полки на полку.

Родина Варбурга — Гамбург, самый свободный и открытый из немецких городов. Это не только красный мегаполис докеров и матросов, испугавший Германию коммунистическим мятежом 1923 года, но и оплот потомственных предпринимателей, разветвленных торговых и банкирских семейств, чье процветание опиралось на родовую ответственность и сословную честь. У нас таким городом так и не сделался раздавленный Иваном Грозным Новгород, не успел стать им Ярославль, от которого история ушла, как река, направленная в другое русло реформами Петра. В по-

добный город начала было превращаться на исходе XIX века Москва: ее купеческие семьи собирали музеи, библиотеки и наконец начали производить людей, занятых трудом неприбыльным, если не бесполезным, — наукой и культурой.

Отношения Варбурга с родиной — притяжение и отталкивание — помогают ощутить, насколько «почва и судьба» ученого влияют на его труды. Гамбург XIX века был городом, в котором динамика современности уживалась с рутинной буржуазного быта и полупровинциальной культурой. Скромный по немецким меркам художественный музей был основан лишь в 1869 году, а университет — в 1919-м, и для его появления понадобилось крушение монархии. Но без причастности к среде гамбургских негоциантов Варбургу было бы труднее развить в себе то тонкое понимание психологии флорентийца XV столетия, которое так поражает в его трудах. «Флоренция, колыбель осознавшей себя современной городской купеческой культуры», ренессансный Брюгге и Гамбург XIX века стояли для него рядом. Воля, азарт и честолюбие купца были опорой городской цивилизации: «Дерзость сделать нечто рискованное в интеллектуальной области — вот величайшая привилегия частного предпринимателя», — написал он однажды брату-банкиру^{*}.

Аби (Абрахам Мориц) Варбург родился 13 июня 1866 года в богатой и старинной семье. Ее история прослеживается с середины XVI века, когда Симон фон Кассель, вероятно потомок выходцев из Северной Италии, переселился из Гессена в вестфальский городок, давший впоследствии фамилию всему роду. С давних

^{*} *Варбург А. Искусство портрета и флорентийское общество* // Наст. изд. С. 56.

^{**} Из письма Феликсу Варбургу. Цит. по: *Chernow R. The Warburgs: The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*. New York, [1993]. P. 123.

пор семья принадлежала к Schutzjuden — узкой прослойке евреев, чьи финансовые возможности использовались властью, которая оберегала своих банкиров, но могла и уничтожить их, присвоив собственность. После того как Вестфалия была опустошена Тридцатилетней войной, а в 1666 году на город обрушилась чума, прашур Варбурга переселился в Альтону — княжество, подчиненное Дании, законы которой были благоприятны для евреев, в то время как близлежащий торговый Гамбург запрещал иноверцам жить в своих пределах. В 1773 году Варбути наконец осели в ганзейском городе. Там в 1798 году они основали банк, который в течение XIX века неуклонно наращивал влияние благодаря как предпринимательскому таланту хозяев (в частности, бабки ученого — Сары, долгое время фактически руководившей семейным делом), так и удачным союзам: гамбургские Варбурги роднились с влиятельными семействами из Франкфурта, Вены, Киева и Нью-Йорка. Один из таких браков позволил семье выступить спасительницей города в 1857 году. Окончание Крымской войны обрушило рынки, и экономика Гамбурга, зависевшая от транзитной торговли, оказалась на грани краха. Биржевую панику остановил «серебряный поезд» — прошедший через всю Европу эшелон со слитками, выданными в качестве займа венским банком Ротшильдов. Управляющим банка, организовавшим эту беспрецедентную операцию, был зять Сары Варбург. Постепенно семья распространилась далеко за пределы ганзейского города: ее ветви существуют сейчас в Германии, Англии, США и Скандинавии.

Надо полагать, история клана, принадлежавшего к привилегированному слою отверженного народа, отпечаталась в психологии Варбургов. При резком несовпадении характеров семье в целом были свойственны неизбывная энергия, самоуважение и ответственность, верность религии предков и лояльность стране: не

стремясь ассимилироваться, Варбурги действовали во благо Германии, в которой видели родину немецких евреев. Признанные лидеры общины, они широко занимались благотворительностью, распространяя ее прежде всего на единоверцев. Но, щедро финансируя школу по изучению Торы и Талмуда, семья не позволяла своим детям слишком глубоко погружаться в священные книги, опасаясь, что это повлечет за собой фанатизм и изоляцию. Переселение на землю предков также не встречало однозначной поддержки, по крайней мере у старшего поколения: Мориц Варбург, отец Аби, приобрел большую часть акций нуждавшегося в средствах Палестинского торгового общества — опоры сионистов — и на правах хозяина ликвидировал его. В то же время Варбурги поддерживали эмиграцию в США и даже финансировали создание еврейских сельскохозяйственных колоний в довоенном СССР («Агро-джойнт»).

Семья закономерно была причастна к целому ряду ключевых экономических проектов в Германии и за рубежом. В начале века ее банк финансировал «НАРАГ», компанию, бросившую вызов английскому господству на море и построившую немецкий флот — как торговый, так и военный. В 1925 году Макс Варбург участвовал в создании печально знаменитого впоследствии химического концерна «IG Farben», ставшего одним из столпов индустрии Третьего рейха. Пауль, третий из четверых братьев, известен теперь как создатель Федеральной резервной системы (1913) — американского аналога Центрального банка.

Вовлеченность семьи в экономику Германии была столь велика, что Макс Варбург, бывший накануне прихода Гитлера к власти членом правления Рейхсбанка, сохранял свой бизнес до конца 1930-х годов. Этому способствовало участие в ряде государственных проектов, направленных на борьбу с бойкотом немецких товаров, и не в последнюю очередь доверительные

отношения с Ялмаром Шахтом — руководителем экономики Рейха. Но в 1938 году банк подвергся неизбежной «аризации», через некоторое время сменил название, а его владельцы получили возможность покинуть страну.

На этом фоне Аби, старший сын Морица Варбурга, выглядит паршивой овцой. Он очень рано понял, что банковское дело не для него и, согласно семейной легенде, в отрочестве заключил самую удачную сделку в истории искусствознания: он уступил право наследования фамильного дела брату Максу при условии, что тот будет покупать любую нужную Аби книгу. Это соглашение поддерживалось всю жизнь и распространялось в конечном счете на всех членов семьи: когда после Первой мировой войны Германия переживала гиперинфляцию и цены на книги поднялись на недостижимую высоту, основанная Варбургом библиотека продолжала развиваться на средства двух братьев, переселившихся к тому времени в Соединенные Штаты.

Положение Аби в семье было двойственным, что во многом способствовало психологической расщепленности, определявшей его натуру. Посвятив себя изучению истории искусства в университетах Бонна, Мюнхена и Страсбурга, безвозвратно утратив влияние на семейный бизнес, оказавшись в полной денежной зависимости от родителей, а затем и братьев, он всю жизнь сохранял в своем характере черты наследника престола. Словно испытывая терпение родных, Аби настойчиво требовал все новых дотаций на удовлетворение своей единственной страсти — собирания уникальной библиотеки.

Семейным отношениям добавляло сложности то обстоятельство, что с ранних лет Аби сознательно поставил себя вне иудаизма. Варбурги, становившиеся все более космополитичными по культуре, строго блюли нормы религии, даже когда они противоречили

современной жизни и интересам бизнеса. Так, однажды, опоздав на вокзал, Мориц нанял паровоз, опасаясь, что наступление субботы застанет его в пути. А отношения с близлежащей Скандинавией тормозились невозможностью питаться кошерно во время деловых поездок. На таком фоне позиция Аби выделялась непримиримостью: он не скрывал, что относится к вере предков как к предрассудку и варварству. Отвечая на упреки в несоблюдении кашрута, он писал родителям: «Поскольку я строю свое обучение в зависимости от качества учителей, а не ритуальных ресторанов, я и не питаюсь ритуально»^{*}. Но эта позиция не сводилась к бравade бунтующего сына, она постоянно ставила Варбурга перед горьким выбором и немало способствовала его внутренней фрустрации. Например, вопреки просьбам родных он отказался читать поминальную молитву над своим отцом и, сказавшись больным, пропустил похороны. Он считал себя не вправе исполнить этот обряд, так как давно не следовал всем остальным: «Кадиш скорбящего — дело старшего сына: это не только ритуал, публичная поминальная молитва означает приятие морального наследства. Я не могу столь демонстративно лицемерить»^{**}.

Убеждения Варбурга не были вызваны желанием раствориться в немецкой среде. «Как еврей, я веду горестную войну на два фронта», — признавался он^{***}. Если первым фронтом была его семья, то вторым стал профессиональный мир. Даже в пору широкой ассимиляции немецких евреев в университетской среде довольно долго сохранялась враждебность по отношению к ним, причем разделял ее даже столь почтаемый Варбургом ученый, как Якоб Буркхардт.

^{*} Ibid. P. 61.

^{**} Ibid. P. 123.

^{***} Ibid. P. 61.

В университете Бонна Варбург изучал религию и философию у Германа Узенера, историю у Карла Лампрехта и историю искусства у Карла Юсти. Однако предложенная Варбургом тема диссертации о мифологических картинах Боттичелли не нашла поддержки у маститого искусствоведа, и в 1891 году соискатель завершил свое исследование в Страсбурге под руководством Хуберта Яничека. Молодой ученый совершил подлинное открытие, обнаружив источники прославленных картин Боттичелли в поэмах Полициано: «Рождение Венеры» он убедительно связал с «*Stanze per la Giostra*», а «Весну» — с латинской буколической поэмой «*Rusticus*». Эту работу отличала исключительная, устрашающая эрудиция, заставившая рецензента упрекнуть автора в том, что сумма его собственных знаний многократно превосходит те, которыми мог обладать живописец Возрождения^{*}. Впрочем, результатом диссертации стало не только определение литературного источника произведений живописи. Анализируя отношения изображения и текста, Варбург уже тогда подошел к центральной проблеме своей жизни — вопросу о том, как итальянское Возрождение понимало античность, а в более широкой перспективе — чем были пластические образы языческой древности для последующих столетий.

Осенью 1895 года Аби отправился в свое самое дальнее путешествие — на свадьбу брата Пауля в Нью-Йорк. Затем он совершил поездку через весь континент, на юго-запад, к индейцам хопи. Ученый добрался до отдаленных поселков, где перед ним предстал мир, в котором под тонким и дырявым покровом цивилизации сохранялось первозданное язычество. В индей-

^{*} *Pauli G.* // *Kunstchronik*. N. F. 5 (1984). P. 174—177. Cp.: *Wind E.* On a recent Biography of Warburg // *The Times Literary Supplement*. 1971. June, 25; цит. по: *Wind E.* *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*. Revised edition. Oxford, 1993. P. 110.

ской школе Варбург попросил детей нарисовать молнию. Большинство нарисовали стандартный зигзаг, а двое — змеей со стрелообразной головой, как обычно делали их предки. Журналист сказал бы, что в этот момент молния сверкнула в сознании самого Варбурга. Ему открылась новая проблема, которую он передаст в наследство ученикам и которая, похоже, будет прямо связана с трагедией его жизни. Речь идет о природе визуального символа, о его связи с магическим первобытным опытом и об изменении смысла символа во времени. Варбург наблюдал охотничий обряд и изучал магическую пляску со змеями, которую индейцы совершают в августе, чтобы призвать дождь. Молния-змея воплощала амбивалентные отношения жизни и смерти, а танец показывал, в какой мере символ обладает жизненной полнотой и сохраняет свою действенность: «Индеец стоит на полпути между магией и логосом, и его средством ориентации [в мире] является символ»^{*}. Магия же позволяла выстроить защитную дистанцию между человеком и вселяющим ужас природным явлением, объяснить его и даже попытаться управлять силами мироздания. Поэтому лишь на первый взгляд могут показаться неожиданными поздние слова ученого: «Без изучения их [индейцев] примитивной цивилизации я никогда не был бы способен найти широкую основу для психологии Ренессанса»^{**}.

После девяти лет знакомства, начавшегося во Флоренции в декабре 1888 года, Варбург попросил художницу Марию Херц стать его женой. Несходство их характеров бросалось в глаза. Импульсивность жениха и его маниакальная приверженность своему делу могли бы встревожить любую женщину, но Мария развея-

^{*} Warburg A. A Lecture on Serpent Ritual // Journal of Warburg Institute. Vol. II. 1939. No. 4. April. P. 282.

^{**} Meyer A.M. Aby Warburg and His Early Correspondence // American Scholar. Vol. 57. 1988. P. 450. Цит. по: Chernow R. Op. cit. P. 66.

ла опасения Аби: «Если я, все сознавая, желаю выйти замуж за человека, который часто будет мучить меня своими настроениями, то это дело мое, а не его»^{*}. Мария принадлежала к торговой аристократии Гамбурга, ее отец был городским сенатором, однако родители Аби противились союзу по религиозным причинам. Несмотря на это, 8 октября 1897 года свадьба состоялась, а несколькими месяцами позднее произошло примирение с семьей. В конечном счете чистосердечие и самоотверженность Марии принесли ей любовь Варбургов, впрочем говоривших: «Бедняжка, вряд ли она может назвать своей собственную душу»^{**}.

Вскоре после свадьбы супруги поселились во Флоренции, где оставались до 1904 года. За эти годы Варбург досконально изучил город, его храмы и музеи. Но он не ограничивался анализом зрительных впечатлений, которые составляли основу мышления об искусстве столь различных, но равно влиятельных искусствоведов, как Рёскин или Вёльфлин. Гораздо ближе был ему метод Буркхардта, стремившегося к восстановлению целостного «образа», «культурного слоя» эпохи. Он в полной мере освоил «весь неисчислимый потенциал подручных средств, которые предоставляет Флоренция для изучения истории ее культуры»^{***}. Варбург исследовал архивы, библиотеки, «историко-религиозные или фольклорные раритеты, имеющие... отношение к изобразительности, но никак не к искусству»^{****}. Он был одним из первых, кто сделал предметом анализа то, чего избегало традиционное, ориентированное на «шедевры» искусствознание, — ремесленные произведения, иллюстрации научных текстов,

^{*} Ibid. P. 67.

^{**} Ibid. P. 176.

^{***} Варбург А. Фламандское искусство и ранний флорентийский Ренессанс // Наст. изд. С. 114.

^{****} Варбург А. Язычески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении // Наст. изд. С. 292.

календарей, изображения придворных празднеств и пр. Как говорил Варбург, «Флоренция способна ответить на все культурно-исторические вопросы, если дать себе труд поставить их и четко ограничить себя в их объеме»^{*}. Это последнее замечание неслучайно. В конечном счете, как писала Гертруда Бинг, ученого «настолько захлестнуло изобилие источников, открываемых Флоренцией на каждом шагу, что он вынужден был бежать от него, как от потопа»^{**}. К тому же собрание книг разрослось и грозило стать неуправляемым. Только в 1903 году было куплено свыше 500 томов. В гамбургском доме, где поселились супруги, под тяжестью книг буквально прогибался пол. В апреле 1909 года Варбурги переехали на Хельвигштрассе, 114, но и здесь, в более просторном здании, книги снова распространились повсюду, вытесняя жильцов в верхние этажи.

Состав библиотеки не просто отражал разнообразие интересов ее создателя. Варбург приобретал книги по истории искусства, этнологии, религии, истории словесности, астрологии, алхимии, медицине и пр. Поставленные рядом, эти тома наглядно показывали, насколько условны жесткие границы дисциплин, проведенные XIX столетием. Книги восстанавливали систему знаний и верований прошлого, отрицаемых современной наукой как предрассудок, позволяли понять, что чувствовали и как думали творцы и заказчики произведений, бывших когда-то участниками круговорота вещей и идей. Теперь они, изъятые из первоначального контекста, оказались подчинены «законам красоты» и заключены в музейные резервации. Книжное собрание Варбурга создавало предпосылки для поста-

^{*} *Варбург А.* Искусство портрета и флорентийское общество // Наст. изд. С. 56.

^{**} *Bing G. A. M. Warburg* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 28. 1965. P. 303.

новки и решения задачи, занявшей однажды центральное место в его научной жизни, — реконструировать мышление и самоощущение человека прошлых эпох, создать «историю психологии человеческого выражения»¹. Эта проблема с очевидностью выводила Варбурга за пределы дисциплины, для которой произведения искусства были главными объектами осмысления. Искусство при этом могло представлять по-гегелевски объективным развитием формы, воплощать «художественную волю» или выражать «дух эпохи». Центральным во всех случаях оставалось именно искусство, точнее, то, что считалось таковым на рубеже XIX и XX столетий. Главное внимание уделялось художественным произведениям, их локальному смыслу, а не отношениям — материальным или психологическим, — которыми они были порождены. Проблема, позволившая отказаться от рутинного искусствоведческого подхода, вырисовывалась перед Варбургом постепенно, и для ее осознания ключевыми стали относительно небольшие по объему и, казалось бы, частные по своим задачам статьи о художественных интересах флорентийских предпринимателей и античных мотивах в заказанных ими произведениях.

Еще в своей диссертации о Боттичелли Варбург обратил внимание на повторяющийся мотив искусства кватроченто: прихотливо развевающиеся волосы и складки одежд женских фигур. Уже тогда ученый пришел к выводу, что они заимствованы из античных изображений. Позднее подобная фигура привлекла его внимание во фреске «Рождество Иоанна Крестителя» (1486—1490), написанной Гирландайо в капелле Торнабуони церкви Санта-Мария-Новелла: служанка стремительно влетает в комнату, придерживая правой ру-



Доменико Гирландайо. Рождество Иоанна Крестителя.
Фреска капеллы Торнабуони в церкви Санта-Мария-Новелла,
Флоренция. 1486—1490

кой балансирующий на ее голове поднос с фруктами, в левой она держит флягу, а за ее спиной парусом трепещет белый платок. Она едва не наступает на пятки степенным гостям роженицы, и ее развернутая в профиль фигура, практически единственная в этой композиции, естественно создает впечатление, что девушка в мгновение ока пронижет комнату насквозь и исчезнет за ее пределами. Делать ей здесь решительно нечего*.

Персонажи такого рода обращали внимание и Генриха Вёльфлина. Он, однако, видел в них лишь выра-

* Второй персонаж, изображенный в профиль, — служанка слева, протянувшая руки, чтобы принять младенца у кормилицы. Но ее движение ориентировано на соседнюю фигуру и, таким образом, замкнуто внутри отдельной группы, в то время как вбегающая справа девушка с подносом не связана ни с одной из групп фрески и не имеет видимой цели движения в пределах композиции.

зительный пример художественного стиля: «...Вспомним о несущих женских фигурах Гирландайо и Рафаэля и, выяснив, насколько опущенная левая рука, несущая тяжесть, у Рафаэля превосходит руку Гирландайо, мы получим исходную точку для оценки разницы в рисунке XV и XVI вв.»*. Подобный подход объяснял появление пленительной девичьей фигуры либо необходимостью придать довольно тяжеловесной и монотонной композиции некоторую динамику, либо — совсем уже просто — прихотью художника, упражняющегося в виртуозном писании складок на периферии главного действия.

Именно Варбург обратил внимание на то обстоятельство, что появление подобных героинь, наделенных чертами сестринского сходства, далеко не всегда обусловлено сюжетно, причем форма развевающихся локонов или складок одежды — *«bewegtes Beiwerk»*, подвижных аксессуаров, — иногда противоречили характеру движения самих персонажей. Постепенно в центре внимания ученого оказалась не иконография женских фигур, а сама природа их завораживающего динамизма.

Поначалу Варбург искал объяснение этому явлению в подспудном конфликте Гирландайо с заказчиком, навязывавшим художнику сухие, монотонные композиции, в которых представители торгового клана заняли центральное место в религиозных сценах. Не без ехидства он писал, что фреска «Жертвоприношение Захарии», где на переднем плане толпятся Торнабуони, напоминает сцену приготовления пунша во время семейного торжества, а ангел похож на запыхавшегося слугу, несущего лимон нетерпеливому дворецкому — Захарии¹¹. Таким образом, «Жертво-

* Вёльфлин Г. Классическое искусство. СПб., 1912 [нем. изд. 1899 г.]. С. 191. Ср. также: Там же. С. 188.

¹¹ См.: Gombrich E. Aby Warburg: an Intellectual Biography. 2nd ed. The University of Chicago Press, [1986]. P. 118.

приношение» воплощает простодушное и не имеющее ничего общего с искусством желание заказчика возвеличить себя, в то время как фигура служанки в «Рождестве» демонстрирует попытку художника выйти в иные сферы: «Две фрески создают контраст: внизу торжествует стремление заказчика к переполнению [композиции]; наверху — потребность художника в ясной артикуляции»^{*}. Однако Торнабуони, как донатор, должен был одобрить все изображения цикла, и вряд ли что-то проникло бы в них против его воли. Это обстоятельство привело Варбурга к выводу, что загадочная фигура «выражает психологию не только художника, но и самого заказчика, а таким образом и эпохи в целом»^{**}. При этом особое значение приобретало античное происхождение мотива. Оно санкционировало изображение бурного движения, которое в противном случае входило в противоречие и с живописной традицией, и с нормами поведения флорентийцев XV века. «Живой жест, античность разрешила его»^{***}, — отметил Варбург в одной из записей.

Многим людям умственного труда известно, как трудно начать писать. Этот ступор владел и Варбургом, причем в очень тяжелой форме. Поэтому, чтобы облегчить ученому начало работы, его голландский друг Андре Йоллес осенью 1900 года затеял с ним переписку по поводу фигуры служанки Гирландайо. В своих ответных размышлениях Варбург пришел к выводу о смысле этого мотива: «Кто же она, эта „Нимфа“? Как существо из плоти и крови, она могла бы быть освобожденной татарской пленницей... но в подлинной своей сущности она — стихийный дух, языческая богиня в изгнании. Если ты хочешь

^{*} Ibid. P. 122.

^{**} Ibid.

^{***} Ibid.

увидеть ее предков, взгляни на рельеф под ее ногами». Иконографический источник «Нимфы» был вскоре найден им в античных изображениях вакханок. Но еще более важным оказалось для Варбурга осознание того, что как для ренессансного художника, так и для его патрона восприятие древности уже не носило внешнего, литературного характера: заимствовался не сюжет, а энергия, заключенная в капсуле стремительно движущегося тела. Она разрушила и средневековый запрет на бурное выражение чувств, и спокойствие равномерного взгляда, свойственное популярным в Италии произведениям нидерландских живописцев.

«Нимфа» оказалась точкой пересечения ряда проблем, которые стали основополагающими для Варбурга и его последователей. Она придала наглядность и осязаемость новому пониманию Возрождения и позволила с принципиально иной позиции подойти к ответу на вопрос: чем же была античность для Ренессанса? Новаторство ученого заключалось, по точному наблюдению Ричарда Бриллианта, в том, что он сосредоточился на античных образах как на «ментальном феномене, зависимом от механизма памяти и укорененном в ренессансной культуре, а не на уцелевших произведениях...»¹⁹. Таким образом, языческая древность представляла отныне не поставщиком прекрасных форм, а аккумулятором психического опыта, восприятие которого менялось в зависимости от исторического контекста, потребностей художника и за-

¹⁹ Ibid. P. 124. В рельефе Гирландайо воспроизвел античные триумфальные мотивы.

²⁰ *Brilliant R. Winckelmann and Warburg: Contrasting Attitudes toward the Instrumental Authority of Ancient Art // Antiquity and its Interpreters / A. Payne, A. Kuttner, R. Smick (eds.). Cambridge, [2000]. P. 272.* О связи такого понимания визуального образа с подходами университетских учителей Варбурга, Лампрехта и Узенера, см.: *Gombrich E. Op. cit. P. 315.*

казчика. Понятно, что это была уже не исполненная гармонического величия винкельмановская Эллада, вскормившая поколения немецких интеллектуалов. Она была родственна античности Ницше, с которым Варбург мог согласиться даже в том, что «нет прекрасной поверхности без ужасной глубины». Важнее, впрочем, не очевидное сходство умозаключений Варбурга с идеями «Рождения трагедии», а по-своему выстроенное им диалектическое отношение эмоционального и интеллектуального, архаически-религиозного и художественного, которое у Ницше выражено в оппозиции «дионисийского» и «сократовского». Именно глубинная амбивалентность, постоянное напряжение противоречий культурных эпох, подобных античности и Ренессансу, относится к числу главных открытий Варбурга. По его собственным словам, «...античность оставалась своего рода двойной гермой, один из ликов которой — мрачный и демонический — требовал суеверного поклонения, а другой — светлый и олимпийский — реализовался в культе Красоты»^{*}. Справедливости ради надо признать, что прорастающая в Ренессансе античность Варбурга, воплощением которой стала «Нимфа», не менее далека от исторической реальности, чем беломраморная Аркадия Винкельмана. Она не только сконструирована под сильным обаянием Ницше, но и, как справедливо отметил Гомбрих, фактически сведена к эллинистическим и созданным под их воздействием римским произведениям, которые облачают психические аффекты в стремительные телесные движения.

Сформированный Варбургом целостный взгляд на Ренессанс как на «эпоху великого переселения образов» позволил исследователю отойти от иконографического отношения к античным персонажам или мотивам в искусстве Европы XV—XVI веков, когда зада-

^{*} Варбург А. Язычески-античное пророчество... // Наст. изд. С. 270.

ча исследователя состоит в идентификации сюжета и установлении источника заимствования. Как часто бывало у Варбурга, выводы общего порядка произрастали из решения, казалось бы, частных задач. Опираясь на новое представление об античных изображениях как «батарейх» эмоциональной памяти, Варбург объяснял внешнее противоречие христианских и языческих мотивов в оформлении гробницы Франческо Сассетти: «Демоническая необузданность кентавра... обретает полную свободу выражения и античной драматической жестикуляции на рельефах христианской капеллы в Санта-Тринита. <...> Откуда почерпнули эти создания свой пленительный язык живого движения — не оставляет сейчас никаких сомнений. Римские языческие гробницы... рельефы которых обучили беззаботных маленьких гениев их воинственным играм, а прощающихся с телом Сассетти — совершенно неподобающим оргиям самозабвенного плача над мертвым, до сих пор хранятся во Флоренции»^{*}. Но, пожалуй, главным здесь становился вывод, расширяющий пределы задач истории искусства: «На этом месте, где вырвалась наружу ничем не скованная языческая свобода выражения, проходит первую проверку выведенная нами психология духовного равновесия [Сассетти]»^{**}. Варбург обращается к тому, что, очевидно, влечет его с силой родственного притяжения. Франческо Сассетти — предприниматель и меценат — олицетворяет для него тщательно выстроенный баланс противоположных душевных свойств и устремлений, который должен провести его челн между Сциллой превратностей коммерции и Харибдой собственных страстей, согласовать энергию купеческой экспансии и смирение доброго христианина. В этом отношении

^{*} Варбург А. Последнее волеизъявление Франческо Сассетти // Наст. изд. С. 168, 169.

^{**} Там же. С. 169.

образ Фортуны с развевающимся на ветру «локоном удачи», «промежуточное звено между знаком и изображением, позволявшее облечь в символическую форму проявления индивидуального душевного переживания»^{*}, оказывается одной из ипостасей стремительной «Нимфы». Современный толкователь не без основания акцентирует в этом образе сознательную риторику: избравший его эмблемой деловой человек, конечно, не мог перекладывать ответственность на случай^{**}. Дело, однако, в другом. Двухлицая Фортуна — один из символов, где за восходящей к античности гармонической внешностью скрывается опыт заклинающего судьбу индейца, который, следуя ритуалу пляски, должен взять ртом гремучую змею — подательницу дождя.

«Нимфа» — женская фигура в бурном движении, с развевающимися одеянием и локонами — была частным случаем явления, которое Варбург определил позднее как *Pathosformel*, или «формула выражения страсти». Визуальные «топосы» — именно с этим филологическим понятием сопоставляла их Гертруда Бинг^{***} — делают видимым не только физическое движение, но и состояние эмоций. Кентавры на могиле Сассетти не просто символизируют бестиальное начало природы, но выражают физическое — и через него душевное — напряжение, энергию Франческо, которой было не просто ужиться с христианским благочестием. Более наглядно Варбург объяснил, что он понимает под *Pathosformel*, на примере изображения смерти Орфея в исследовании «Дюрер и итальянская античность»^{****},

^{*} Там же. С. 161.

^{**} Woodfield R. Warburg's 'Method' // Woodfield R. (ed.) *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*. [Amsterdam, 2001]. P. 286.

^{***} Bing G. Op. cit. P. 309—310.

^{****} Warburg A. Dürer und die italienische Antike // *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg*. 1905. Oktober. Leipzig, 1906.

но окончательного определения этого понятия так и не дал. Категория эта была связана скорее не с традиционно понимаемым сюжетом, а с мотивом. Причем мотив обозначала специфически трактованная деталь, апеллирующая к эмоциональной памяти и сопереживанию, — например, поднятая рука и открытая грудь умирающего Орфея (именно эти элементы сохраняются и в античных, и в ренессансных версиях сюжета). При взгляде на такого рода изображение «реакция зрителя возникает спонтанно, практически интуитивно, по мере того как созерцатель впитывает изобразительный мотив, не принимая во внимание иконографический контекст...»^{*}. Это последнее обстоятельство существенно: жест фигуры в *Pathosformel* лишен семантической определенности — важна именно интенсивность действия, передающаяся зрителю, заражающая его и вызывающая к подсознательной, психологической памяти. Важно при этом, что в отличие от иконографии, которая ориентирована на предотвращение двусмысленности, на ясное прочтение изображения, «в формуле выражения страсти... одно и то же драматическое движение может принадлежать различным, прямо противоположным фигурам или событиям. <...> У этих формул есть своя точность: радость или страх противоположны друг другу, но они однородны в своей интенсивности. Именно исключительная интенсивность выделяет их среди других эмоций. <...> *Pathosformel* фиксирует и демонстрирует напряжение, а не содержание страстей и событий...»^{**}.

Своеобразие понимания визуальных образов как мнемограмм страсти, очевидно, связано с рядом теорий XIX века, обычно прямо не соотносимых с ис-

^{*} *Brilliant R. Op. cit. P. 273.*

^{**} *Barasch M. 'Pathos formulae': some reflections on the structure of a concept // Barasch M. Imago hominis: Studies in the Language of Art. Vienna, 1991. P. 125—127.*

куствознанием. Один из источников идеи Варбурга принято видеть в широко распространенной гипотезе Чарльза Дарвина о зависимости между эмоциональным состоянием человека и его мимической реакцией. Движение или гримаса часто выступают как телесный знак ранее испытанной эмоции, а не провоцируются ею непосредственно. Для Варбурга же имело особое значение, что формулы выражения страсти не просто указывают на определенные аффекты, а несут их в себе. Они словно «заражают» созерцателя, поселяя в нем сходное состояние — душевное и телесное. Еще Эдгар Винд обратил внимание на то, насколько важна для Варбурга, начиная с раннего исследования о Боттичелли, теория вчувствования, развитая рядом немецких философов во второй половине XIX века. Оппозиция «оптическое—гаптическое» (осозательное) была одной из ключевых для Адольфа Гильдебрандта и Алоиза Ригля. На Варбурга же, несомненно, повлияло представление Иоганна Хербарта о том, что телесное переживание пространства способствует осознанию человеком трехмерности мира. В еще большей степени отвечало его мыслям представление Роберта Фишера о том, что ощущение связано с установлением сходства между объектом и субъектом, и в этом процессе важную роль играет тело, которое само становится средством, инструментом сравнения. При этом скрадывается символическая (и историческая) дистанция между зрителем и репрезентацией*. Естественно, что художественный образ является одним из основных орудий этого процесса. В свою очередь, «вживание» субъекта в объект оказывается прямо связанным с проблемой символа. Символическое отношение отлично и от буквального, «первобытного» отождествления явления и знака, и от выстраивания логической,

* См. подробнее: *Rampley M. From Simbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art // Art Bulletin. Vol. 79. 1997. No. 1. March. P. 48—49.*

рациональной дистанции, предполагающей замещение символа аллегорией. В этом отношении варбурговское понимание визуального образа сохраняет преемственность по отношению к идеям как Роберта Фишера, так и его отца Фридриха Теодора Фишера, размышлявшего о природе символа в русле немецкой романтической традиции.

Исследование Варбургом проблемы миграции образов, определенной им как *Nachleben der Antike* — продолжение жизни античности, — перебрасывает мост от истории искусства к ряду несмежных, на первый взгляд, дисциплин. Стремление связать эмпатическое переживание и миф, выявить под дневным покровом культуры шевелящийся хаос первобытных страхов и страстей, скованных и облагороженных античными и ренессансными формами*, предполагает сопоставление не только с исследованиями Карла Густава Юнга (прямых свидетельств об их соприкосновении, кажется, нет), но и с довольно широким кругом идей XIX столетия.

Однако у проблемы *Nachleben*, перешедшей от Варбурга к его ученикам, был и глубоко личный аспект. Движение мысли ученого от светлого видения «Нимфы» к радостным или скорбным, но равно пугающим страстям, его прозрения, уводившие далеко за пределы академического искусствознания, не обладали бы такой силой убеждения, не опирайся они на личный экзистенциальный опыт. Здесь действительно «кончается искусство», но не потому, что начинается законная территория других дисциплин — антропологии или психологии. Говоря о Сассетти и других своих героях, Варбург — сознательно или нет — говорит о себе, анализирует свою раздвоенность и за-

* Ср. замечание Варбурга о так называемом саркофаге Альцеста: «Страстный крик, который хочет дать форму невыразимому...» Цит. по: Gombrich E. Op. cit. P. 125.

клинает собственных демонов. В этом отношении ему, потомку банкиров, пустившемуся в плавание по коварному миру древних изображений, был не менее близок двойственный знак Фортуны, передававший «глубину конфликта между силой отдельной личности и необъяснимой, неуправляемой властью судьбы»^{*}. Свобода ученого рождалась в борьбе с предопределением, продиктованным «звездами» или психикой, в борьбе, осознание неравенства которой сделало положение Варбурга-мыслителя подлинно трагичным. Но это прежде всего трагедия сопротивления той силе, воплощением которой становится Сатурн. Анализ этого образа, его меняющихся смыслов впоследствии стал классическим примером возможностей иконологического метода, берущего начало в исследованиях Варбурга^{**}. Но амбивалентность языческого божества и его небесного символа была впервые проанализирована Варбургом — с опорой на труд Карла Гиелова — в его работе об отношении Лютера к астрологии. Знаменитая «Меланхолия I» Дюрера с пластической мощью микеланджеловского Моисея воплотила для него ренессансное представление о двойственной природе гения, живущего под знаком холодной и злой планеты: его творческий путь, недоступный другим людям, пролегает по грани безумия. Фортуна и Сатурн воплощают взаимоисключающие, казалось бы, понятия и состояния. Однако, как говорил сам Варбург, «подобные крайности мироощущения, поражающие членов общества слепой однобокой страстью и вовлекающие их в борьбу не за жизнь, а на смерть,

^{*} Варбург А. Последнее волеизъявление Франческо Сассетти // Наст. изд. С. 162.

^{**} Panofsky E., Saxl F. Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig; Berlin, 1923. (Studien der Bibliothek Warburg / Hrsg. von F. Saxl); Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy: Studies in History of Natural Philosophy, Religion and Art. [London, 1964].

могут стать причиной не только неотвратимого общественного распада, но и движущими силами высочайшего расцвета культуры»^{*}.

По возвращении из Флоренции Варбург постепенно пришел к мысли, что его книжное собрание должно быть открыто другим исследователям. Он настойчиво внушал братьям, что это дело всей семьи: пусть другие предприниматели содержат скаковых лошадей, а у Варбургов будет библиотека! В конечном счете родные не только продолжали платить по счетам, но и купили в 1909 году соседний с домом Аби участок, чтобы однажды построить там книгохранилище. Можно предположить, что этот шаг первоначально имел сугубо практический смысл: жилище ученого нужно было спасать от неуправляемой книжной экспансии, кроме того, Макс Варбург надеялся, что сама необходимость ежедневно покидать дом и переходить в другое здание поможет восстановить душевное равновесие брата и его родных. Он просчитался: уже после войны, когда строительство завершилось, между двумя домами был устроен проход и Аби продолжал жить среди своих раритетов.

С 1908 года Варбург стал нанимать помощников для работы с книгами. Сотрудники, как правило, быстро уходили, но в 1913 году в библиотеке появился и навсегда остался выпускник Венского университета Фриц Закслъ. В конечном счете именно он превратил собрание книг из пещеры Аладдина в рационально организованную систему, идущую навстречу интересам посетителей, число которых непрерывно росло.

Пока же библиотека, хотя она явно вышла за пределы частного собрания исследователя, оставалась личным инструментом Варбурга и чутко реагировала на

^{*} *Варбург А.* Искусство портрета и флорентийское общество // Наст. изд. С. 62.

изменения направлений его научного поиска и колебания душевного мира. В ее основе лежал не унифицированный библиографический принцип, а изменчивые исследовательские интересы создателя, поэтому одна и та же книга все время норовила обосноваться на различных полках. Варбург постоянно затевал перестановки, которые останавливались на полпути. Известно, что периодическое перемещение книг на полках — сладостное для собирателя занятие. Но страсть Варбурга к чистому поиску, а также к непрерывному расширению, усложнению, реорганизации библиотеки постепенно становилась угрожающей. Он был настолько поглощен процессом, что результат удалялся в бесконечность. Не случайно его архив состоит из огромного числа записей, часто фрагментарных или герметичных, позволяющих лишь отчасти проследить прихотливое движение его мысли.

Складывается ощущение, что Варбург, нуждаясь в аудитории и признании, в то же время инстинктивно избегал обязательств, которые разрушили бы его свободную жизнь ученого-самодержца. Он мог вести длительные переговоры с университетами, словно специально для того, чтобы в конце концов отказаться от предложенной кафедры. Тем не менее после публикации «флорентийских» работ авторитет Варбурга в профессиональных кругах неуклонно рос. В 1909 году ученый выступил одним из организаторов Международного конгресса по истории искусства в Мюнхене. На следующий год, во время поездки в Феррару, он изучил загадочные фрески в палаццо Скифаноия и в 1912 году на конгрессе в Риме выступил с их сенсационной расшифровкой, показав, насколько причудливым путем возвращалась в ренессансную Европу античная астрология. Однако уже в конце этого года на фоне переутомления у Аби развилась глубокая депрессия, и его визиты в один из санаториев Баден-Бадена сделались регулярными.

Нарисовать убедительный психологический портрет Варбурга непросто. Дело не в том, что у него было много лиц, — у его лица было много выражений. Он был в высшей степени наделен артистическим даром подражания и перевоплощения. К примеру, Аби не только в совершенстве владел итальянским, но и усвоил повадки флорентийца и очень гордился, когда в Италии его — невысокого смуглого брюнета — принимали за аборигена. Он живо обсуждал с братом мировую экономику и дела семейного банка, занимался выбором картин для украшения салонов лайнеров «НАРАГ» и не чуждался элегантной одежды. Эдгар Винд не случайно настаивал, что Варбург был не склонным к хандре интровертом, а «гражданином мира, где... играл свою партию с громадным напором, восхитительным чувством юмора и не без изрядной заносчивости, всегда отличавшей его поведение»^{*}. При этом, однако, в нем с ранних лет жила тревога за душевное здоровье. Он был подвержен резким перепадам настроения и мнительности — поначалу иррациональному страху болезни, а затем безотчетной тревоге, приступы которой становились со временем все более угрожающими. Маниакальная приверженность Варбурга своему делу становилась бичом всех, кто попадал в его орбиту: в 1910 году ассистент в процессе многочасового изучения фресок позволил себе бросить взгляд в окно и тут же получил выволочку за рассеянность. Задолго до этого, во время итальянского медового месяца своего брата, Аби импровизировал лекцию перед какой-то фреской и пришел в бешенство, заметив молодых целующимися: «Вы ведете себя так, словно это вы изобрели брак!»^{**} Естественно, что жена и дети больше других страдали от характера главы семьи. Сын Варбурга Макс Адольф позднее вспоми-

^{*} *Wind E.* On a recent Biography of Warburg. P. 108.

^{**} *Chernow R.* Op. cit. P. 64.

нал: «Мы... жили чересчур близко к кратеру, чтобы видеть величественные очертания всей горы, но [при этом] достаточно близко, чтобы ощущать, как под нашими ногами дрожит земля... чтобы исполняться страха или неуверенности, а когда нервы истощались — равнодушия»^{*}.

Стимулом трагического, но ожидаемого поворота в жизни ученого стала мировая война. Она была для него столкновением двух цивилизаций — гуманистической германской и меркантильной англосаксонской. Варбург переживал войну как катаклизм и, желая победы родине, тем не менее довольно рано предсказал катастрофический финал. Возмущенный пропагандой союзников, он стал собирать и каталогизировать газетные вырезки, вел хронику «клеветы» на немцев. Обширные связи в итальянских культурных кругах он стремился использовать для того, чтобы подвинуть Италию к вступлению в войну на стороне центральных держав, и был потрясен, когда в 1915 году она присоединилась к Антанте.

В военные годы Варбург неуклонно погружался в депрессию, опасно граничащую с безумием. Кошмары наполняли его сознание. Приступы ярости, направленные против семьи, от которой он сохранял полную, в том числе финансовую, зависимость, усиливались. В 1917 году Аби был вынужден посетить психиатрическую лечебницу, предварительно составив завещание. В апреле 1918 года он при помощи демобилизовавшегося Закля приготовил доклад об астрологических пророчествах времени Лютера. Эпоха Реформации, обуреваемая «атавистическим, суеверным ужасом перед именами... звезд, с которыми она обращается как с цифрами, но боится как демонов»^{**}, отражала для него современность — знание оказалось на службе

^{*} Ibid. P. 121.

^{**} Варбург А. Язычески-античное пророчество... // Наст. изд. С. 253.

древних иррациональных страстей. Эта параллель очевидна и, конечно, заставляет снова поставить вопрос, в какой мере подходы и выводы ученого были продиктованы исследуемым материалом, а в какой — редакцией на современные события.

К сентябрю 1918 года Варбург перестал встречаться с людьми и читать газеты. В октябре, в дни крушения Германии, он был помещен в клинику для душевнобольных, а с 1921 года жил в санатории Крейцлинген на швейцарском берегу Боденского озера. Отчаяние, подозрительность и страх, владевшие Варбургом, оставляли его обычно на несколько часов в послеполуденное время. Тогда он мог относительно ясно мыслить и общаться с гостями или с главой клиники, высоко ценившим своего пациента. В эти спокойные часы разум Варбурга был способен анализировать ситуацию, и потому весной 1923 года по настоянию Закля врач пошел на эксперимент. Если больной сможет прочесть связную, убедительную лекцию, он будет освобожден. В апреле 1923 года Варбург рассказал об индейском ритуале заклинания дождя, но потребовалось еще пятнадцать месяцев, прежде чем он покинул лечебницу. В конечном счете, как позднее скажет его сын, «подобно Мюнхгаузену, [отец]... за косичку вытащил себя из болота»^{*}.

К 1920 году библиотека насчитывала около 20 тысяч томов. Перед Фрицем Заклем стояла обоюдоострая задача: сохранить личностный характер книжной коллекции и в то же время упорядочить ее. Это было трудно сделать в пределах жилого дома, но в мае 1926 года была наконец открыта новая *Kulturbibliothek Warburg* (KBW). Строительство ее заняло два года, в течение которых смета была превышена четырехкратно. Здание отражало новаторский характер собрания: оно было оснащено по последнему сло-

^{*} Chernow R. Op. cit. P. 262.

ву техники, а читатели могли свободно путешествовать по книгохранилищу. Воздействовать на посетителя должна была сама структура здания. Так, центральный зал-аудитория был сооружен в форме эллипса, в котором Варбург и Эрнст Кассирер видели символический образ Вселенной (перед архитектором, впрочем, стояла вполне практическая задача — вписать большое помещение в узкий, вытянутый в глубь квартала участок).

Книги распределились по четырем основным группам, занимавшим четыре этажа (справочная литература помещалась в специальном зале), — образ, слово, ориентация, практика (структура здания современного лондонского Института Варбурга также отражает эту классификацию). Внутри же групп действовал принцип «добрососедства» — книги были сгруппированы по темам, что позволяло сразу составить представление о существующей литературе: к примеру, если исследователь был занят Орфеем, то литературу об орфических культах, гимнах орфиков и иконографии певца он находил на одном стеллаже. Библиотека потрясала и, как магнит, влекла посещавших ее ученых: «Когда профессор [Эрнст] Кассирер впервые пришел посмотреть библиотеку, он решил либо бежать (что он сделал поначалу), либо, подобно узнику, остаться в ней на годы (чем он и наслаждался впоследствии)»^{*}.

Идея превратить библиотеку в исследовательский институт, где, кроме того, воспитывалось бы новое поколение ученых, обсуждалась Варбургом и Заклем еще весной 1914 года. В 1920-е годы этот план осуществился. Одним из первых сотрудников и руководителей семинаров стал Эрвин Панофский, незадолго до того начавший преподавать в университете Гамбурга. Варбург, с 1921 года числившийся профессором in

^{*} Saxl F. The History of Warburg's Library (1886—1944) // *Gombrich E. Op. cit.* P. 331.

absentia, также вел занятия в своей библиотеке. 25 апреля 1925 года он несколько часов подряд импровизировал инаугурационную лекцию на темы астрологии. Сам процесс мышления вслух придавал ученому неожиданную энергию, которая полностью подчиняла аудиторию. Бывало, что выступление начиналось с парализующего приступа астмы, а затем разворачивалось в спонтанно текущий двухчасовой монолог.

В последние годы жизни Варбург вернулся к изучению космологических символов Ренессанса, он готовил экспозицию к открытию гамбургского планетария и в связи с этим переписывался с посетившим библиотеку Эйнштейном. Вместе с новой ассистенткой Гертрудой Бинг (под предлогом изучения астрологических рукописей Закслъ был «сослан» в Англию) Варбург в 1927—1929 годах совершил длительные поездки по Италии.

Очевидно, с лета 1927 года сознание Варбурга занимало новое исследование, первые результаты которого были представлены публике уже в конце года. Предметом его стали преемственность и изменчивость образов, их наполнение новыми смыслами, перетекание из искусства в нехудожественные области и наоборот. Говоря шире, проект был посвящен проблеме общественной памяти, понятой как визуальная память культуры, порождаемым ею традициям и возникающим при этом «странным сближениям». Его концептуальной основой стала приобретенная еще в 1908 году книга Рихарда Семона «Мнемте»*, в которой память выступала как форма сохранения и передачи энергии — свойство живой материи, позволяющее реагировать на событие спустя определенное время. Каждое явление, согласно Семону, оставляет в памяти след, называемый *engram*. В области культуры такому «отпечатку» соответствует символ.

* См.: *Gombrich E. Op. cit. P. 242; Rampley M. Op. cit. P. 51—52.*

Несколько десятков панно своеобразного атласа под названием «Мнемозина» (это греческое слово было начертано на фасаде KBW) содержали сотни изображений, сочетавшихся по разным критериям. Комбинации репродукций менялись, и полного завершения проект так и не нашел; единый структурный принцип, по-видимому, отсутствовал. Большая часть планшетоов иллюстрировала отношения североевропейских и итальянских произведений искусства, различные *Pathosformel*, развитие астрологии, придворные праздники, причем выбор произведений определялся родством мотивов, а не формальной или стилистической общностью. Специальный планшет был посвящен «Завтраку на траве» Мане. Построенный на основе гравюры Маркантонио Раймонди и «Сельского концерта» Джорджоне, холст 1863 года демонстрировал, как в революционном модернизме способна воскреснуть память о древних божествах и ренессансных транскрипциях античности. Мысль Варбурга и в данном случае двигалась не стесняемая стилистическими и хронологическими границами. Возможно, он стремился в буквальном смысле «нанести на карту» хранящиеся в коллективной памяти европейца топосы, проследить их внутренние связи, понять, как сознание конструирует образы, порой воскрешая очертания чего-то уже бывшего прежде.

Плюралистическое, не связанное программным текстом сочетание изображений, апеллируя к зрительской памяти, разрушало категоричность авторского прочтения и проявляло разнонаправленные связи образов в пространстве отдельных панелей и атласа в целом, принципиально открытого для дальнейшего дополнения и реорганизации. Так персонаж современной «Мнемозине» книги Константина Вагинова объяснял поэзию: «Страшное зрелище и опасное, возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнешь над ними ночь сидеть, другую, третью... И за-

мечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами».

Сердечный приступ 26 октября 1929 года остановил труд Варбурга, но можно допустить, что этот проект, подобно библиотеке, был задуман именно как *work in progress*, его задачей было эмпирическое выявление переменных ассоциаций, взаимодействие постоянно обновляющихся образов, а не исчерпывающий, логически развернутый анализ.

Приход нацистов к власти поставил под вопрос само существование KBW. Давно поселившийся в США Феликс Варбург и читавший лекции в Нью-Йорке Эрвин Панофский настаивали на перемещении библиотеки в Америку. Но благодаря энергии ряда английских ученых семья согласилась, чтобы при условии полного молчания прессы книги были на три года переданы в Лондон. Поздней осенью 1933 года два небольших парохода — «Гермия» и «Ессека» — доставили в Лондон шестьдесят тысяч книг, оборудование и мебель. Это был последний шанс. Через две недели после отправки решение подобных вопросов перешло от городских властей к Рейхсминистерству пропаганды, что, вероятнее всего, привело бы к уничтожению библиотеки — если не физическому, то организационному. Подтверждением тому стала антисемитская рецензия на библиографию KBW, опубликованная главной нацистской газетой «*Völkischer Beobachter*» 5 января 1935 года.

Дальнейшая история библиотеки связана с Англией. Несмотря на то что она продолжала функционировать, ее будущее долгое время оставалось неопределенным. Поворотным моментом оказалось сравнение каталогов: выяснилось, что примерно тридцать процентов книг, входящих в собрание Варбурга, отсут-

ствуют в крупнейшей библиотеке Британского музея. 28 ноября 1944 года Институт Варбурга официально стал частью Лондонского университета. Сейчас это крупнейший научный центр, исследующий взаимодействие различных мыслительных и художественных традиций, проявившихся в истории европейской культуры.

Предугадать судьбу русской книги Варбурга сложно. Возможно, перевод приходит с опозданием. Речь Варбурга выглядит старомодной и потому нелегкой для восприятия. Эрнст Гомбрих, разбиравший огромный архив ученого, полагал, что «его стиль сопротивляется переводу, мало того, остаются сомнения, все ли его выражения были понятны даже в его собственных формулировках...»^{*}. Язык Варбурга, действительно, принципиально сложен и индивидуален, поскольку ученый был одержим желанием сформулировать мысль единственно точно и потому окружал ее ядро силками придаточных предложений, по своему разумению манипулируя немецким языком: «С поистине клинической щепетильностью он представляет объект [изучения], с тем чтобы сосредоточиться именно на нем, а не на подходе к материалу»^{**}. Но все-таки следует прислушаться к современному интерпретатору Варбурга: «Изоощренный и изобретательный стиль его письма... по правде говоря, воспринимается гораздо проще, чем это пытаются утверждать, только читать надо очень медленно...»^{***}

^{*} Гомбрих Э.Г. Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 23. Ср. язвительный отзыв Эдгара Винда: *Wind E.* On a recent Biography of Warburg // The Times Literary Supplement. 1971. June, 25. Цит. по: *Wind E.* The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art. Revised edition. Oxford, 1993. P. 113.

^{**} Bing G. Op. cit. P. 302.

^{***} Bruhn M. Aby Warburg (1866—1929). The Survival of an Idea // www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn

Опасения, однако, продиктованы не только языком статей. С одной стороны, это очень старые тексты, по отдельности уже известные специалистам (хотя и немногочисленным). Открытия столетней давности вошли в научный оборот и отчасти успели сделаться общим достоянием*. Многие исследовательские подходы Варбурга, новые в начале XX века, сейчас также являются едва ли не общим местом искусствознания — например, анализ психологии заказчика художественного произведения. Осложняет восприятие и то, что фигура Варбурга достаточно мифологизирована: у него сложилась репутация таинственного гения, отца мощной научной школы — иконологии, развитой на английской и американской почве прежде всего Фрицем Заклем и Эрвином Панофским.

Между тем отчетливой теории Варбург не сформулировал — напротив, сознательно ее избегал. *Magnum opus* не создал, и, похоже, не собирался, а под конец жизни загадал загадку «Мнемозиной». Главным трудом Варбурга оказалась не книга, а библиотека — не завершенная интеллектуальная конструкция, а концептуальный и вместе с тем практический инструмент, предназначенный тем, кто идет следом. Тут уместно повторить его собственные слова о Якобе Буркхардте:

* На русском языке существует ряд работ, в которых интерпретируется наследие Варбурга: *Либман М.Я.* Иконология // Современное искусствознание за рубежом: Очерки. М., 1964. С. 62—63; *Соколов М.* Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода: (К спорам вокруг теории Э. Панофского) // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII—XVII вв.: Очерки. М., 1977. С. 230—233; книга В. П. Шестакова «История истории искусства. От Плиния до наших дней» (М., 2008) пока остается мне недоступной. Ср.: *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней. М., [1995]; *Гомбрих Э.Г.* Амбивалентность классической традиции: психология культуры Аби Варбурга // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 7—23; *Гинзбург К.* От Варбурга до Гомбриха: Заметки об одной методологической проблеме // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. Морфология и история. [М.], 2004. С. 51—132.

«...Его научное самоотречение заходило настолько далеко, что вместо приятия культурно-исторической проблемы во всей ее соблазнительной художественной целостности он разлагал ее на множество разобренных частей, дабы с самодержавной бесстрастностью исследовать и представить каждую из них в отдельности. <...> Не мешали бы сеять, а пожинать мог любой»^{*}. Подобие теории его взглядам постарались посмертно придать ученики^{**}, но нужно признать, что попытки сформулировать метод ученого задним числом редко бывают успешны. Его исследовательская стратегия не случайно противостоит универсальным системам Вёльфлина, Ригля, истории искусства как истории духа, чужда она в принципе и «тотальной» гегелевской традиции мышления.

Включенные в данный сборник работы могут показаться современному читателю частными, чтобы не сказать узкоспециальными, а эмпирический материал — документы из архивов Флоренции, обширные цитаты из публицистики лютеровского времени — избыточным. Между тем каждая из них намечала новое направление гуманитарного исследования и одновременно демонстрировала способ решения конкретной искусствоведческой задачи. Для науки естественно, что выводы ученого уточняются или оспариваются — список неточностей или аберраций Варбурга ведется давно, но вряд ли он способен существенно повлиять на его репутацию. Приняв это обстоятельство во внимание, следует согласиться с выводом Ричарда Вудфилда: «Главные достижения Варбурга заключаются

^{*} Варбург А. Искусство портрета и флорентийское общество // Наст. изд. С. 53.

^{**} Wind E. Warburg's Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics // Wind E. The Eloquence of Symbols. P. 21—35; впервые: Warburgs 'Begriff der Kunstwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik' // Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XXV. 1931. S. 63—179.

в характере вопросов, которые он поднял, — об отношениях визуальных образов и культуры, а не в решениях, которые он предложил...»^{*}, хотя, нужно добавить, и решения его по-прежнему своего значения не утратили.

С другой стороны, русское издание появляется во время. Профессиональный мир переживает неослабевающий уже много лет варбурговский бум. Долгое время судить о его личности и открытиях можно было лишь по эпизодическим публикациям учеников. В 1970 году вышла книга Эрнста Гомбриха, в которой рассказ о жизненном и творческом пути ученого сопровождался публикацией фрагментов его необъятного архива. При этом Гомбрих, возглавлявший тогда Институт Варбурга в Лондоне, не принадлежал к его ученикам и, по собственному признанию, даже ни разу не встречался с ним. Очевидно, что взгляд Гомбриха определялся собственной перспективой и, по-видимому, критическим отношением к выросшей из круга Варбурга школе. Однако именно этому труду было суждено формировать представление читателей о Варбурге, прежде всего в странах английского языка. Вероятно, поэтому он встретил чрезвычайно желчную, хотя, возможно, и отчасти оправданную реакцию Эдгара Винда, к моменту появления книги, кажется, единственного оставшегося в живых непосредственного ученика Варбурга^{**}.

С 1980-х годов литература о Варбурге нарастает лавиной. Если на итальянский язык сочинения «флорентийца душой» были переведены еще в 1966 году, а на французский — в 1990-м, то англоязычный мир долгое время довольствовался единичными публикациями и книгой Гомбриха. Наконец в 1999 году Исследовательский институт Гетти выпустил сопровож-

^{*} Woodfield R. Op. cit. P. 288.

^{**} Wind E. On a recent Biography of Warburg. P. 106—113.

даемый пространным предисловием и научным аппаратом увесистый том сочинений Варбурга^{*}. Эта книга тоже стала знаком времени. Уже сам ее объем свидетельствует о претензии на фундаментальность: окажись она чуть толще, ее трудно было бы удержать в руке. По густо-синей обложке вертикально поднимаются люминесцентно-голубые буквы титула, скругленные очертания которых напоминают скорее дизайн интернет-сайта, чем переплет научного тома: такой Варбург может лежать на столе у героев «Матрицы». Наконец, и это тоже симптоматично, состоялся перевод Варбурга на японский.

В последние годы постоянно проходят конгрессы, семинары, растет вал статей и книг — счет публикациям о Варбурге пошел на сотни. Как заметил один из ведущих специалистов по наследию ученого Дитер Вуттке, оформилась целая «варбурговская индустрия»^{**}. Естественно, различные гуманитарные крути стремятся сделать Варбурга своим союзником. Это очень сильная фигура, к тому же не присвоенная никем по-настоящему: публикации о нем появляются как в журнале левого гуманитарного истеблишмента «October», так и на страницах консервативного «New Criterion». Не случайно в ряде статей Варбург предстает, к примеру, союзником современных феминисток, потенциальным противником лого- и фаллоцентризма^{***}, а в связи с «Мнемозиной» вспоминаются произведения Рихтера, Болтански, Кабакова и конкретная поэзия^{****}. Впрочем, ученый наделен качеством, препятствующим его пол-

^{*} *Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* / Introd. by K. W. Forster; transl. by D. Britt. Los Angeles, 1999.

^{**} Цит. по: *Kaufmann Th. D.* [Рецензия] // *The Art Bulletin*. Vol. 80. 1998. No. 3. September. P. 581.

^{***} *Iversen M.* Retrieving Warburg's Tradition // *Art History*. Vol. 16. 1993. No. 4. December. P. 541 ff.

^{****} См.: *Brubn M.* Op. cit. ; *Iversen M.* Op. cit. P. 547.

ному присвоению постмодернизмом. Варбург, повторяющий: «Der liebe Gott steckt im Detail» («Бог — в деталях»), предан материалу, всегда исходит из документа и памятника. В этом отношении он противостоит постструктуралистской истории искусства, для которой показательна декларация Майкл Энн Холли: «Эта книга основана на предположении, что источники для работы историка могут быть найдены повсюду, кроме архивов»^{*}.

У варбурговского ренессанса есть ряд причин, в том числе внутрицеховых. Хотя лондонский Институт Варбурга всемирно известен, сам ученый многие годы был фигурой полуполюгендарной: его имя слышали все, а с трудами были знакомы немногие. Кроме того, долгое время Варбург оставался в тени своих учеников и последователей, прежде всего Эрвина Панофского. В связи с именем Панофского, впрочем, следовало бы перевернуть метафорическую оппозицию света и тени — не «тьень» Панофского, а его «сияние» на некоторое время затмили Варбурга. Здесь, думается, дело не только в том, что после «изгнания в рай» прославленный ученый прожил долгую и счастливую научную жизнь в принстонском Institute for Advanced Studies, а его многочисленные ученики заняли кафедры в американских университетах. И даже не в том, что Панофский предложил своим последователям подкупающе ясно сформулированный метод. В конечном счете этот инструмент не был универсален и давал очевидные сбои даже в руках своего создателя.

Просто если прежде было принято подчеркивать преемственность поколений школы, то в последние годы акцентируется их противоположность: «В руках Закля и Панофского анализ [Варбурга] превратился в историю мотивов языческих богов — от их мутаций

^{*} *Holly M.A. Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image. Ithaca, 1985. P. 184.*

и трансформаций на средневековом Западе и арабском Востоке до их воссоздания в эпоху Возрождения...»^{*} Фактически отцов иконологии упрекают в сведении задач исследования к иконографии, к расшифровке аллегорий с привлечением колоссального объема словесных источников, то есть в том, что из разнообразия возможностей, открытых мыслью Варбурга, они избрали самую очевидную и вместе с тем самую ограниченную.

Но помимо этого мотива, связанного с преобладанием одного из исследовательских направлений, есть и общие резоны, продиктованные интеллектуальным климатом современности. Одна из существенных причин длительного доминирования Панофского — способ и стиль его мышления. Мысль Панофского — воплощение ясности и разума. Начиная с совместного с Фрицем Заксом анализа дюреровской «Меланхолии I», его метод демонстрирует торжество интеллекта, возвращающего таинственному изображению утраченный смысл. В неменьшей степени воплощают ясность и разум и избираемые им произведения, показывающие превосходство творческого замысла над материей. В его интерпретации каменные конструкции предстают интеллектуальными системами: таковы церковь Сен-Дени аббата Сугерия или капелла Медичи Микеланджело. Сама научная позиция являет собой торжество разума: эмигрант в разгар войны с нацистами пишет книгу не только о самом крупном, но и о самом ясном и разумном художнике враждебной родины. Книга о Дюрере — мудрый и подлинно гуманистический ответ на искушение вражды^{**}.

Но не менее, чем выбор героев и направленность метода, о Панофском говорят его антипатии: известно,

^{*} Woodfield R. Op. cit. P. 262.

^{**} Panofsky E. The Life and Work of Albrecht Dürer. Princeton, [1943]. 2nd ed., revised — [1945].

что он не любил Уильяма Блейка и Ван Гога*. Блейк — визионер, подобно алхимику создающий и смешивающий мифы, на радость Карлу Густаву Юнгу. Но миф, который по определению универсален, у Блейка собственный, личный, и ключи к нему зарыты глубоко. В его изображениях узнаваемые элементы внешнего мира — лишь способ оформить туманную пифическую речь. Ван Гог же пишет прежде всего собственное переживание бытия. Его картины, похоже, вообще способны обходиться без слов. Их символизм редко порождается традиционными мотивами, как в случае с евангельским сеятелем с картины Милле, заблудившимся в раскаленных полях Прованса. По большей части, смысл растет из самих линий и красок, минуя слова. Так, зритель кожей ощущает безумие, сочащееся из бостонского портрета госпожи Рулен, но в картине нет его знаков — есть только мучительный диссонанс красного и зеленого да ссадины кривых мазков. Объединяет же этих художников то, что оба они глубоко иррациональны. Произвол мышления, верования, живописания делает Блейка и Ван Гога чуждыми Панофскому, для которого культура — порядок и смысл. Ключ к изображению может быть утерян, как в лондонской «Аллегии» Бронзино, но он обязан существовать: зачем ребус, если нет отгадки?

В нашей стране Панофский все еще не открыт полностью, не присвоен и почти не применен. Хотя переводов уже много, но профессиональное сообщество в массе своей все еще существует в ситуации «до Панофского». В англоязычном же искусствознании его методологию теперь принято критиковать. Естественно, результаты любого научного подхода могут быть скорректированы или оспорены. Но с иконологией

* *Heckscher* W.S. Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae // Erwin Panofsky. Three Essays on Style / Ed. by I. Lavin; With a Memoir by W.S. Hecksher. Cambridge, MA; London, [1995]. P. 171.

произошло то, что почти неизбежно случается с пережившими триумф научными школами. Она распространилась «вширь», становилась универсальной и неизбежно рутинной, усредненной. Освобождающий метод превратился в свою противоположность. Понятно, что талантливый основоположник традиции редко повинен в прямолинейности последователей («Я не марксист!» — говорил Карл Маркс), только платить по счетам приходится именно ему. Поэтому не стоит удивляться, что в современном искусствознании в последние годы заметно стремление к «деконструкции» Панофского, временами смахивающей на отцеубийство по Фрейду*.

Панофский и Варбург относятся друг к другу, как Делакруа и Жерико. Один прожил долгую жизнь и в полной мере воплотил свой дар, но, с точки зрения последующих поколений, оказался пленником проторенного им же пути. Другой создал немного, безвременно ушел, однако каждое его произведение — словно просека в чаще, выводящая к новым горизонтам. В Варбурге привлекают именно незавершенность, открытость концепции, намеченные, но не реализованные возможности. Даже недуг сообщает ему притягательность: начиная с Ницше, если не с Гёльдерлина, безумцы — герои современной культуры.

Впрочем, в безумии Варбурга, разрушившем его душевное здоровье и, возможно, обострившем интуицию, можно увидеть не только его личную трагедию. В конечном счете оно отражало объективную расщепленность современного ему мироощущения. Если у «Канта, Гегеля, Кассирера и Панофского целью является автономия разума и связанная с ней свобода»**,

* Ср. фрейдовский инструментарий в критике Панофского: *Holby M.A.* Op. cit. P. 149—169; *Iversen M.* Op. cit. P. 541—553.

** *Iversen M.* Aby Warburg and the New Art History // *Aby Warburg: Akten des Internationalen Symposions. Hamburg, 1990* / Ed. by H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass. Weinheim, 1991. P. 284.

то Варбург акцентирует прежде всего противоречивость даже самых, казалось бы, гармоничных эпох европейской культуры и гетерогенность сознания европейца. В опубликованных ниже работах рассматриваются лишь частные аспекты этой проблемы. Со всей остротой она была сформулирована в рукописях: «Человечество шизофренично — во все времена и навечно»; «Иногда мне представляется, что в своей роли психисторика я пытаюсь диагностировать шизофрению западной цивилизации по ее образам в автобиографическом отражении»^{*}. Прежде целью предпринятого ученым анализа противоречий культуры было принято считать «исцеление» современного европейца, возвращение к духовной и психической гармонии. Теперь же диагностированная Варбургом разорванность сознания все чаще оценивается позитивно, поскольку она размывает авторитарную монологичность современной цивилизации.

Образы искусства, несомненно, поддерживают связь между различными эпохами. Но они же, как показывает опыт Варбурга, способны открыть в человеческом существе тайные шлюзы для древнего ужаса перед стихиями, звездами и судьбой. В этом отношении исследование *Nachleben*, в различных своих аспектах родственное штудиям Юнга или Фрейда, несет в себе угрозу, так что не выглядит слишком парадоксальным предположение Карла Георга Хайзе о профессиональных предпосылках недуга Варбурга^{**}.

Творчество и восприятие искусства в мире Варбурга связаны не только с поиском гармонии, но и с темной энергией человеческой жизни. Они остаются под угрозой даже в момент достижения равнове-

^{*} Ibid. P. 285; Gombrich E. Op. cit. P. 261.

^{**} Cp.: Warnke M. Die Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz // Hoffmann W., Syanken G., Warnke M. Die Menschenrechte des Auges: Über Aby Warburg. [Frankfurt am Main, 1980]. P. 150.

сия, которое является лишь недолговечным результатом столкновения противоположных сил. Непрерывающаяся связь культуры с магией, символ как живой носитель экзистенциального опыта — проблемы, открывшиеся Варбургу у индейцев в Нью-Мексико, — не позволяли ему замкнуться в пределах одной области знания. Сама история искусства, в сущности, оказалась средством: как точно заметил Ричард Вудфилд, у Варбурга она — ресурс, а не дисциплина. Происходит это потому, что художественное произведение для ученого не только форма или знак, а его исследование не ограничено археологическим восстановлением первоначального смысла. В конечном счете Варбург приходит к размышлению о природе культурной традиции как таковой, о способах и формах трансляции человеческого опыта изображениями и таким образом приближается к задуманной им «лаборатории единой культурно-исторической науки об образах»^{*}.

Илья Доронченков

^{*} Варбург А. Язычески-античное пророчество... // Наст. изд. С. 314.

Великое переселение образов

ИССЛЕДОВАНИЕ
ПО ИСТОРИИ И ПСИХОЛОГИИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ АНТИЧНОСТИ

Искусство портрета
и флорентийское общество

Доменико Гирландайо
в церкви Санта-Тринита
и портреты Лоренцо Медичи
и его окружения

(1902)

Предисловие

Якоб Буркхардт, как образцовый первопроходец, открыл науке просторы культуры итальянского Ренессанса, гениально овладев ими сам. При этом он был далек от того, чтобы самому воспользоваться обретенной землей. Напротив, его научное самоотречение заходило настолько далеко, что вместо приятия культурно-исторической проблемы во всей ее соблазнительной художественной целостности он разлагал ее на множество разобщенных частей, дабы с самодержавной бесстрастностью исследовать и представить каждую из них в отдельности. Так, в своей «Культуре Ренессанса»¹ он моделирует психологию общественного человека, существующую вне изобразительного искусства, а в «Чичероне»² призывает видеть в той же самой психологии только «руководство к наслаждению художественными произведениями». Он ставил перед собой лишь первую задачу: обособленно и хладнокровно рассмотреть ренессансную личность на вершине ее развития и искусство в его прекраснейших образцах, не заботясь о том, доведется ли когда-нибудь ему создать целостную картину этой культуры. Не мешали бы сеять, а пожинать мог любой. И даже после смерти мы открываем в этом гениальном знатке и ученом неутомимого искателя. В оставленных им «Трудах по истории искусства Италии»³ он, преследуя великую цель [создания] синтетической истории культуры, наметил еще один — третий — путь по-

знания. Не жалея усилий, он исследует отдельное произведение искусства в непосредственной связи с современной ему исторической средой, чтобы выявить идеальные или прагматические требования реальной жизни как всеобщей «причинности».

Мы отдаем себе отчет в непревзойденном величии фигуры Якоба Буркхардта, но это чувство не должно мешать нам двигаться дальше по намеченному им пути. Многолетнее пребывание во Флоренции и занятия в ее архиве, новые перспективы, открываемые современным развитием фотографии, а также возможность очертить жесткие географические и временные рамки предмета исследования дают мне смелость опубликовать предлагаемую работу, которая могла бы послужить продолжением Буркхардтового сочинения о портрете, вошедшего в его «Труды по истории искусства Италии». Дальнейшие исследования в области стилистических связей городской и художественной культур круга Лоренцо Медичи: о Франческо Сассетти, человеке и меценате, о Джованни Торнабуони и хоре церкви Санта-Мария-Новелла, о медийских празднествах и изобразительном искусстве и т.д., надеюсь, появятся в обозримом будущем.

Пусть эти публикации будут восприняты всеми моими друзьями, советчиками и верными коллегами флорентийских лет как дань тем идеалам, которые пронесли через свою жизнь Генрих Брокгауз и Роберт Дэвидсон, посвятившие себя неустанному фундаментальному труду над историческими источниками флорентийской культуры.

Гамбург, в ноябре 1901 года
д-р А. Варбург

Движущие силы живого портретного искусства нельзя искать лишь в личности художника; следует учитывать, что в процессе работы портретирующий и портретируемый приходят в интимнейшее соприкосновение, которое в эпоху высокоразвитого вкуса вовлекает обоих в сети изменчивых сдерживающе-побуждающих взаимоотношений, поскольку заказчик, желает он соответствовать господствующему и общепризнанному типу визуальной репрезентации или, напротив, считает достойной отображения именно неповторимость своей личности, так или иначе содействует обращению портретного искусства к типичному либо к индивидуальному.

Одно из основополагающих явлений культуры флорентийского Ренессанса заключалось в том, что произведения этого искусства появлялись на свет в процессе совместного, основанного на взаимном понимании со-творчества донатора и художника, следовательно, они должны изначально рассматриваться как результат своего рода соглашения между заказчиком и исполнителем. И потому, кажется, нет ничего более естественного, чем желание буквально проиллюстрировать поднятый выше вопрос о «связи между портретируемым и портретирующим» избранными примерами из флорентийской художественной истории, чтобы на основании реальных фактов из жизни выдающихся личностей прошлого выявить нечто неизменно при-

сущее их роли и поведению в обществе. Впрочем, подобный опыт легче задумать, чем осуществить, поскольку история искусства может предоставить для сравнительного анализа взаимоотношений заказчика и художника лишь одну сторону — само произведение, то есть окончательный результат творческого процесса. Из области обмена желаниями или согласования идей между заказчиком и исполнителем немного открыто внешнему миру, и неизъяснимая, поразительная правда проникает в произведение даром нечаянного, счастливого случая и чаще всего неподвластна индивидуальному и историческому сознанию. Поскольку показания очевидцев того времени столь трудно достижимы, я вынужден заранее признаться публике в привлечении косвенных свидетельств.

Флоренция, колыбель осознавшей себя современной городской купеческой культуры, сохранила для нас с уникальной полнотой и ошеломляющей жизненностью не только образы давно умерших; в сотнях прочитанных и тысячах непрочитанных архивных документов еще живут ушедшие голоса. И преисполненный почтения историк может возвратить звучание этим неслышным голосам и кропотливо восстановить естественные связи между словом и изображением. Флоренция способна ответить на все культурно-исторические вопросы, если дать себе труд поставить их и четко ограничить себя в их объеме. Так, на поставленный выше абстрактный вопрос о воздействии на художника внешнего мира совершенно конкретный ответ дает сопоставление двух фресок. Первая из них восходит к более раннему аналогичному произведению, однако именно ее поздние, дополненные фрагменты демонстрируют нам блестящие образцы портретного искусства, модели которых, очевидно, принадлежат одному узкому семейному кругу. И если совершенное внимание, вооруженное всем арсеналом архивного и литературного исследования, будет сосредоточено на

фреске Доменико Гирландайо в капелле церкви Санта-Тринита во Флоренции, то исторические обстоятельства того времени — могущественная сила воздействия на искусство — обретут на наших глазах и конкретность, и плоть.

Тот же любитель искусств, который ждет лишь эстетического наслаждения и видит во всяком умозрительном построении лишь бессмысленный опыт, может при чтении этой работы утешаться чистой радостью от созерцания приведенных здесь шедевров итальянского портретного искусства, среди которых, вероятно, самые ранние и до сих пор малоизвестные детские портреты раннего флорентийского Возрождения.

Капелла Барди в церкви Санта-Кроче во Флоренции была расписана Джотто сценами из легенды о св. Франциске Ассизском вскоре после 1317 года⁴. Одна из фресок в люнете стены воспроизводит примечательный момент в жизни святого, когда он в числе своих одиннадцати коленопреклоненных братьев принимает из рук Папы, сидящего на троне между двумя кардиналами, утвержденный устав ордена (ил. 1). Условные очертания двухнефной базилики*, под скатом крыши которой помещен образ апостола Петра, наводят на мысль, что местом действия является римская церковь; какие-либо дополнительные детали отсутствуют. Ясно очерченные формы центральной сцены заполняют основную плоскость изображения, поглощая все внимание зрителя; и лишь две пары пожилых бородатых мужчин в боковых нефках — тяжеловесные фигуры в плащах — соприсутствуют этому священному событию как указание на внешний мир верующих.

Примерно сто шестьдесят лет спустя (между 1480 и 1486 годами) художник Доменико Гирландайо и его

* На фреске изображена традиционная трехнефная базилика; очевидно, Варбург имел в виду количество ее боковых нефов, в которых разместились донаторы. — *Прим. пер.*

мастерская получили аналогичный заказ от флорентийского купца Франческо Сассетти: изобразить на стенах его семейной усыпальницы в церкви Санта-Тринита шесть сцен на тему легенды о св. Франциске. Без сомнения, Сассетти желал в первую очередь воздать надлежащие духовные почести своему святому покровителю, с той же целью он ранее отдал в собственность церкви свой старый фамильный особняк, предписав служить во все праздничные дни торжественный молебен в честь св. Франциска⁵.

И там, где Джотто пишет человеческую плоть — ведь душа способна говорить и через низменную телесную оболочку, — для Гирландайо, напротив, священные предметы оказываются лишь благодатным поводом воплотить весь блеск величавой быстротечности этого преходящего мира. Так, вероятно, будучи еще учеником ювелира в отцовской лавке, выставлял он в праздник св. Иоанна украшения и драгоценные сосуды на радость жадным до зрелищ покупателям. Скромную привилегию донатора — смиренно стоять в углу картины — Гирландайо и его заказчик не задумываясь превращают в право свободного входа своего воплощенного подобия прямо в священную историю в качестве ее зрителя, а то и действующего лица.

Сравнение этих двух фресок открывает нам, насколько секуляризовались церковные отношения со времен Джотто.

Изменение официального церковного языка столь разительно, что даже зритель, имеющий представление об истории искусства, поначалу будет искать в фреске Гирландайо что угодно, кроме легенды о святом. Он предположит, например, что здесь запечатлено церковное празднество, происходившее на пьяцца Синьория и освященное присутствием самого Папы. На то, что изображена именно главная площадь Флоренции, указывает точное воспроизведение на заднем плане палаццо Веккио⁶ и противолежащей ему Лод-

жии деи Ланци. На фотографическом снимке (ил. 2) можно разглядеть, что эта церковно-государственная церемония происходит в некоем условно обозначенном с помощью пилястр и арки ренессансном зальном помещении — вызванная остатками религиозного такта попытка предотвратить неизбежное слияние места действия с подлинным флорентийским пейзажем. Но ни этот зал, ни ряды скамей для клира, ни, наконец, выстроенный за местами коллегии кардиналов парапет не в силах оградить Папу и св. Франциска от нашествия членов семьи и друзей заказчика. Можно еще допустить присутствие здесь самого донатора, младшего сына Федериги⁷ и старшего брата Бартоломео⁸ подле него, а с другой стороны — трех его взрослых сыновей: Теодоро I, Козимо и Галеаццо; они довольно скромно держатся у края изображения. Но то, что между Франческо и Бартоломео вырастает Лоренцо Медичи собственной персоной, производит впечатление совершенно неуместного вторжения мирского начала. Однако этот портрет Франческо Сассетти не был продиктован одним лишь желанием польстить влиятельнейшему лицу Флоренции: Лоренцо был действительно тесно связан с семьей Сассетти. Франческо был совладельцем филиала семейного предприятия Медичи в Лионе, и именно ему была доверена впоследствии непростая задача наведения порядка в запутанных делах лионского банка.

Однако формальное право принадлежности к домочадцам Сассетти ничего не меняет в факте безусловно парадоксальном: там, где Джотто с почти экстатической силой переживания и лапидарной простотой доносит до нас самый смысл существования этой картины — вынужденное возвышение бегущих от мира монахов до верных вассалов воинствующей церкви, Гирландайо, с его принципом самоотражения, присущим культурному человеку Ренессанса, трансформирует легенду о «великом нищем» в предмет обстанов-

ки состоятельной торговой флорентийской аристократии.

Земные образы у Джотто осмеливаются предстать перед зрителем только под защитой святого; уверенные в себе герои Гирландайо покровительствуют персонажам легенды. И причиной тому не тупое высокомерие; все они — добрые, жизнерадостные прихожане, заставившие в итоге духовенство считаться с тем, что их не обратить к смиренному покаянию. Однако следует заметить, что как художник, так и заказчик остаются в рамках хорошего тона. Они, как военный патруль, не преступают границ, а блюдут в капелле совершенную благопристойность: «*alla buona*». Так причудливый народец маргиналий оккупирует поля средневекового часослова в силу узаконенного беззакония или, еще точнее, так молящийся в благоговейном порыве с благодарностью и надеждой оставляет посвятительным даром на чудотворном образе свое восковое подобие.

В этих подношениях святым образам Католическая церковь с величайшей проницательностью предоставила обращаемым язычникам законную форму реализации неистребимого религиозного инстинкта: приблизиться лично или посредством своего изображения к божеству, воплощенному в постижимом человеческом подобии. Флорентийцы, потомки суеверных язычников-этрусков, в полной мере пользовались этим изобразительным колдовством и культивировали его вплоть до XVII века; характернейший пример такого рода (до сих пор не принятый во внимание историей искусства) заслуживает здесь, на наш взгляд, подробного изложения.

Церковь Сантиссима-Аннунциата даровала выдающимся горожанам и знатым чужакам вожделенную привилегию: при жизни устанавливать в храме собственную восковую фигуру в натуральную величину, одетую в подлинные одежды донатора⁹. Ко времени Ло-

ренцо Медичи производство подобных восковых фигур — *voti* — стало почтенной профессиональной отраслью искусства. На протяжении нескольких поколений крупная фабрика процветала в руках семейства Бенинтенди — учеников Андреа Верроккио, управлявших ею во благо церкви и потому давших ей имя *Fallimagini**. Сам Лоренцо Медичи, благополучно избежавший в 1478 году кинжалов Пацци, заказал Орсино Бенинтенди свою восковую фигуру в натуральную величину, трижды в разных костюмах представленную во флорентийских храмах. Та одежда, которая была на нем в день смерти его брата Джулиано, когда раненый, но уцелевший он показался народу в окне, перешла к его восковой персоне в церкви на виа Сан-Галло. Фигуру в официальном облачении гражданина Флоренции *lucio* можно было увидеть над дверью церкви Сантиссима-Аннунциата, а третью портретную статую Лоренцо послал в дар церкви Мария-деи-Анджели в Ассизи¹⁰. Количество этих *voti* уже в начале XVI века возросло настолько, что в самой церкви не хватало места, и фигуры донаторов начали подвешивать на веревках к балкам перекрытий, так что иногда приходилось стягивать стены храма цепями. И лишь когда частые падения этих *voti* стали не на шутку докучать молящимся, кабинет восковых фигур сослал в внутренний двор, где остатки сего паноптикума можно было видеть еще в конце XVIII века.

В сравнении с этим пышным, узаконенным и столь долго оберегаемым варварским обычаем — выставлять в храме на всеобщее обозрение восковую куклу (еще и вызывающе разряженную по последнему слову моды) — портретное сходство персонажей на церковной фреске предстает нам в своем истинном, приглушенном свете. Попытка приблизиться к божественному в картинном, иллюзорном пространстве выглядит

* Изготовители образов (*im.*).

верхом деликатности на фоне фетишистского поклонения восковым фигуркам. Эти люди — все те же язычники-римляне, которые умудрились принять поэтический, фантастический образ Дантова Ада за реальное переживание, а дьявольские ухищрения, к которым должно было испытывать природную склонность чудовище, подобное миланскому герцогу Висконти, — за практические приемы колдовства. Ведь когда тот собирался причинить вред Папе Иоанну XXII, тайно окуривая его серебряную статуэтку, первый человек, к которому обратились с оставшейся, кстати, без ответа просьбой снять заклятие, был именно Данте Алигьери¹¹.

Подобные крайности мироощущения, поражающие членов общества слепой однобокой страстью и вовлекающие их в борьбу не за жизнь, а на смерть, могут стать причиной не только неотвратимого общественного распада, но и движущими силами высочайшего расцвета культуры. Когда подобные крайности сглаживаются и уравниваются в пределах отдельно взятого индивидуума и вместо взаимного уничтожения взаимно оплодотворяют друг друга, они побуждают к росту и развитию самые разные стороны и одновременно всю полноту человеческой личности. Именно на этой почве и расцвела культура раннего флорентийского Ренессанса.

Кардинально противоположные свойства — средневековых христиан, романтических рыцарей, классических идеалистов-платоников, насквозь прагматичных этрусско-языческих купцов — скрещиваются и объединяются в загадочном организме флорентийца эпохи Медичи. Сущность его элементарной, но гармоничной жизненной энергии такова, что всякое движение души осознается, формируется и реализуется как способ умножения духовного потенциала. Подобный человек отвергает в любых сферах оковы педантичного «либо — либо», и не потому, что не замечает остроты противо-

речий, а потому, что принимает их как условие договора, и оттого результаты его художественных компромиссов между Церковью и миром, античным прошлым и христианским настоящим излучают вдохновенную, долго копившуюся силу первого решительного шага.

Франческо Сассетти являл собой как раз такой тип сознательного примерного гражданина переходного времени, который, не впадая в фанатизм, отдает должное новому, но и не отрекается от старого. В портретах на стене капеллы в церкви Санта-Тринита нашла свое выражение его непоколебимая жизненная сила, водившая рукой живописца и явившая человеческому глазу чудо скованного лишь собственной волей, переходящего человеческого образа (ил. 3)¹².

Эти поразительные портреты Доменико Гирландайо до сих пор не получили должного признания не только как самостоятельные культурно-исторические документы, но и как непревзойденные в художественном отношении инкунабулы итальянского портретного искусства. Даже портрет Лоренцо Великолепного в натуральную величину, хотя это единственный подлинный датируемый прижизненный портрет, выполненный в формах монументального искусства первоклассным художником, — даже он не удостоился такой чести. Собственно, портрет этот давно знаком официальной истории искусства¹³, однако до сих пор не было предпринято нескольких простейших первоочередных действий: сделать фотографию крупным планом или хотя бы подвергнуть это изображение тщательному, детальному анализу. Подобные упущения можно в какой-то степени объяснить тем, что фреска очень высоко расположена, редко бывает хорошо освещена и даже в последнем случае невозможно рассмотреть всех деталей. При этом появление на ней Лоренцо Медичи не может не вызывать самого естественного живого человеческого интереса, и это не просто исторически оправданное любопытство к внеш-

ности Лоренцо, которое побуждало бы добиваться достоверного представления о его облике. Притягательна загадка воплощенного им феномена: один из безобразнейших людей своего времени, он стал духовным центром высочайшей художественной культуры, обольстительнейшим тираном, свободно распоряжавшимся волей и сердцами окружающих.

Современные ему авторы¹⁴ единодушно воспроизводят вопиющие изъяны его внешности: близорукие глаза, приплюснутый нос с нелепо нависающей шишкой на конце (который, несмотря на свои размеры, не наградил своего обладателя тонким обонянием), необычно крупный рот, впалые щеки и блеклый цвет лица. Другие известные скульптурные или живописные портреты Лоренцо демонстрируют либо отталкивающую, перекошенную физиономию преступника, либо изможденные черты страдальца. Ничто не указывает на перекрывавшую все прочие качества притягательность этой прославленной гуманистической личности. Собственно, Гирландайо первым дает нам почувствовать на своей фреске ту одухотворенность, благодаря которой даже столь дьявольски обезображенное лицо могло быть неотразимо привлекательным. Брови и глазные впадины не напоминают здесь прерывистую горную гряду (как, например, на медалях Поллайоло и Спинелли; ил. 4)¹⁵, напротив, прямой, спокойный, ожидающий взгляд из-под плавной линии бровей устремлен вдаль не без оттенка милостивого княжеского расположения. Губы не сжимаются с угрожающей отчужденностью, а покоятся друг на друге с невозмутимостью и превосходством, лишь угол рта поджат во всеоружии едкой иронии, но и его выражение оттеняет добродушием мягкая складка щеки. Весь его облик преисполнен чувства естественного превосходства личности, единовластно возвышающей или отдаляющей своих присных. Правая рука его сжимает на груди складки алого одеяния, левая вытянута и по-

ложение ее кисти выражает то ли удивление, то ли защиту.

Рука Франческо Сассетти также находится в характерном движении: указательный палец ее направлен вперед, очевидно на трех стоящих напротив сыновей, обозначая их принадлежность к семейному кругу.

Удивленно-оборонительный жест Лоренцо имеет схожее, хотя внешне и намного более неожиданное объяснение: каменная мостовая пьядца делла Синьория внезапно разверзается под его ногами и из глубин навстречу ему поднимаются по лестнице трое мужчин и три ребенка. Это, несомненно, приветственная депутация, каждый из участников которой (хотя видны только их головы и плечи), переданный со всем мастерством флорентийского виртуоза импровизации, демонстрирует при приближении к господину и повелителю Лоренцо тончайшие мимические нюансы. Немая сцена между Лоренцо и этой группой персонажей настолько красноречива, что при внимательном рассмотрении начинаешь воспринимать эту «депутацию на лестнице» как живописный и духовный центр, смысл всей композиции и страстно жаждешь услышать голос этой немой жизни. Мы попытаемся заставить говорить героев, так много значивших для Франческо Сассетти, что он поместил их столь необычным образом на переднем плане изображения. Они же, отнюдь не желая забвения, с удовольствием дадут себя расспросить. И если привлечь все возможные средства — рукописи, медали, картины и скульптуру, то эти образы непременно обретут речь и поведают нам столько сокровенного, обаятельного и причудливого о семействе Лоренцо Великолепного, что сам Франческо Сассетти и его ближние отступят на некоторое время на задний план. Первый из идущих — мужчина с острым профилем — немедленно утрачивает свою анонимность, если сопоставить с портретом на фреске его медальерное изображение (ср. ил. 5 и 6). Это

мессер Анджело Полициано — ученый друг Лоренцо и его брат по поэзии, неизменно узнаваемый по вызывавшему массу насмешек внушительному крючковатому носу с эпикурейским нависающим концом, вздернутой верхней губе и крупному рту с полными губами чревоугодника¹⁶. Ему доверил Лоренцо воспитание собственных детей, преодолев (на какой-то момент даже небезуспешное) сопротивление жены, мадонны Клариче, которая с подлинно женским чутьем ощутила в сутобо эстетическом языческом идеализме ренессансной учености отсутствие моральных устоев. Невзирая на это после 1481 года Полициано вновь оказался в фаворе. Первым, с головным убором в руках, с выражением безусловно и всецело преданного слуги, поднимается он навстречу Лоренцо, решаясь беспокоить его с уверенностью в милостивом расположении повелителя, ибо он ведет за собой гордость семейства Медичи и своего собственного педагогического искусства — сыновей Лоренцо: Пьеро, Джованни и Джулиано.

Зрителю видны только головы и плечи детей (ил. 7), однако столь обыкновенные средства выразительности, как посадка головы, направление взгляда и мимика, превращаются в руках Гирландайо в тончайший инструмент, способный запечатлеть нюансы различных этапов формирования личности принцев: от непринужденного ребенка до величавого властителя. Младший, Джулиано¹⁷, которого учитель еще не отпускает от себя, пользуясь изъявлением преданности строгого Анджело, бросает быстрый и любопытный взгляд своих детских карих глаз на публику: он знает, что вот-вот придется вновь благопристойно глядеть прямо перед собой. Пьеро¹⁸, старший, идущий следом за этими двумя, также смотрит по сторонам, но с полным достоинства, самоуверенным хладнокровием будущего тирана. Материнская гордая римская кровь рыцарей Орсини уже начинает восставать в нем в порывах ро-

кового упрямства против благоразумного, уравновешенного темперамента флорентийского купца. Впоследствии он хотел видеть себя изображенным только в рыцарском доспехе — желание, ярко характеризующее порочные, сугубо поверхностные взгляды этого мужа, который так и остался декоративным турнирным фехтовальщиком, в то время как для спасения его державы требовался подлинный полководец. Хотя небольшой курносый нос придает пухлому лицу Джованни¹⁹, будущего Папы, еще ребячливое выражение, но в оплывающем подбородке и выступающей нижней губе уже заложена внушительная царственная тучность Льва X (ил. 8)²⁰. Здесь Джованни изображен еще без тонзуры, которую он обрел 1 июня 1483 года, и поскольку этот столь вожеленный для Лоренцо знак духовного сана — наглядное свидетельство его успешной римской политики — наверняка не мог быть забыт при изображении, окончание фрески может быть датировано самое позднее серединой 1483 года. В таком случае Пьеро на тот момент было около двенадцати лет, Джованни — семь с половиной, а маленькому Джулиано — четыре с половиной года, что вполне соответствует внешности детей.

Намного сложнее идентифицировать головы двух мужчин, завершающих эту процессию (ил. 9), — два непревзойденных образца портретного искусства, в которых, кажется, соединились высшие достижения фламандской алтарной живописи и итальянской фрески, способных передать внутренний, духовный мир в монументальных формах.

Хотя мне и не удалось обнаружить в первом из них черты прямого сходства с каким-либо современным портретом, но, руководствуясь личными ощущениями, я определенно склонен видеть в этой примечательной мужской голове с умными, пронизательными, но незлыми глазами, насмешливо раздутыми ноздрями, саркастичным, всегда готовым к пикированию ртом, под

которым выдается вперед жестокий подбородок, Маттео Франко — доверенного друга Лоренцо, наставника его детей и лучшего друга Полициано.

В письме 1492 года, поздравляя Пьеро по поводу назначения Маттео Франко каноником, Полициано ссылается на свою долгую дружбу с последним²¹. Автор этого послания теряется в эпитетах, превознося заслуги Маттео перед семьей Медичи, которые, учитывая все их многообразие, было действительно трудно переоценить. По назначению и положению — первый учитель детей, а в качестве духовного лица — собрат Полициано, верный и склонный к самопожертвованию Маттео был по своему складу полной противоположностью холодному, высокообразованному и рафинированному литератору. Его единственным достижением в области литературы стали до сих пор известные в итальянских низах пресловутые издевательские сонеты о Луиджи Пульчи, где пульсирует народная, первозданная гениальность этого тосканского мужа, для которого бранное слово было подобно прикосновению к матери-земле. И этого бесцеремонного остряка и придворного шута Лоренцо называет «одним из первых и возлюбленных членов своей семьи» и назначает его в сопровождение своей любимой дочери Магдалене, чтобы юная женщина, выданная из политических и деловых соображений за папского сына Чибо, имела рядом друга своего отца. Он не мог бы сделать лучший выбор, ибо на службе у Магдалены Маттео обернулся воистину мастером на все руки: он управляет домом, педантично следит за здоровьем несчастной женщины, как преданная сиделка, варит ей супы или развеивает скуку флорентийскими побасенками, пока она дожидается вечно запаздывающего супруга; в минуту необходимости он стал ради нее управляющим приморского имения в Стильяно, прибыль от которого была самой ничтожной статьей дохода Франческетто Чибо. Именно в награду за труды в качестве

«раба и мученика Чибо»²² он и получил тот самый чин каноника Флорентийского собора. В конце концов неустанные поиски собственного прихода привели его на пост настоятеля орденского госпиталя в Пизе, который он, с присущим ему чувством долга, уж точно не рассматривал как синекуру: он умер в 1494 году, ухаживая за больными во время эпидемии [чумы].

Еще один скрытый аргумент за то, чтобы видеть здесь этого целомудренного домового духа и духовника дома Медичи, дает нам в руки письмо самого Маттео. Гирландайо, ставший в своих монументальных и в то же время интимных портретах единственным в своем роде художником-первооткрывателем детского мира, оказался именно здесь глубоко родствен Маттео с его чуткостью ко всему непосредственному, жизнерадостному, пленительному в пробуждающейся детской душе. Пример тому — подробное описание встречи детей Лоренцо с их матерью Клариче, возвращавшейся во Флоренцию с купаний. Маттео, который, как домашний учитель, принадлежал к свите Клариче, 5 мая 1485 года писал секретарю Лоренцо и своему другу Биббиене:

«Под Чертозой она увидела сыновей, нет, это мы узрели рай с ликующими ангелами радости, а именно мессеров Джованни, Пьеро, Джулиано и Джулио в окружении их свиты.

Едва завидев мать, все они самостоятельно или с чужой помощью соскочили с коней, побежали и бросились на грудь мадонне Клариче, и столько было счастья, восторгов и поцелуев, что я не опишу их тебе и сотнею писем. Я сам едва сдерживался, чтобы не спешиться, но как только они вновь вскочили в седла, я обнял их всех и дважды расцеловал каждого: один раз от себя и один — от Лоренцо. „О-о-о-о! — воскликнул милый Джулиано, со своим долгим „о“. — Где же Лоренцо?“ Когда же мы сказали ему: „Он пошел за Поджо, чтобы встретить тебя“, он, чуть не заплавав, вскри-

чал: „Ах, нет, право...“ Невозможно представить себе ничего трогательнее. Он и Пьеро, который стал очаровательнейшим юношей, прелестнейшим из всех, кого можно увидеть среди Божьих созданий, — рослый, с четкой, точно ангелом проведенной линией профиля, волосы несколько пышнее и длиннее, чем раньше, — само изящество. А Джулиано — живой и свежий, точно роза, нежный и чистый и притягательный, как зеркало, веселый и задумчивый одновременно, с такими [неповторимыми] глазами.

Мессер Джованни также хорошо выглядит, хотя его краски не так свежи, но он оживлен и непосредственен, а у Джулио здоровый смутный цвет лица.

Словом, все они — воплощенное счастье. И так, исполненные радости и ликования, продвигались мы по виа Маджо, мимо Санта-Тринита, Сан-Микеле-Бертельди, Санта-Мария-Маджоре, Канто-алла-Палья, виа де Мартелли и прибыли домой „per infinita asecula aseculorum eselibera nos a malo amen“^{*23}.

Хотя письмо это было написано два года спустя после предполагаемой даты создания фрески²⁴, индивидуальные характеристики детей поразительно точно совпадают с портретами Гирландайо.

Последняя из наших «характерных голов» также принадлежит (позволю себе это предположение) столь известной фигуре медийского круга, что ее отсутствие на фреске бросалось бы в глаза, — Луиджи Пульчи²⁵. Худое, бледное, безрадостное лицо, устремленный на Лоренцо преданный меланхолический взгляд, длинный нос с массивными ноздрями, узкая желчная верхняя губа, лежащая на выпяченной нижней. Естественно напрашивается сравнение с портретом Пульчи на фреске Филиппино из церкви Санта-Мария-дель-Кармине во Флоренции (ил. 10)²⁶. На первый взгляд, это сопоставление не убеждает, однако следует учи-

* «На веки вечные, да избавь нас от лукавого, аминь» (лат.).

тывать, что фреска была выполнена Филиппино позже, вероятно уже после смерти Пульчи (в 1474 году), по его посмертной маске. Об этом говорит застылая безжизненность выражения лица, бросающаяся в глаза на фоне других, чрезвычайно жизнеподобных, образов, — глазницы, кажущиеся пустыми несмотря на прорисованные сверху полуприподнятые веки, отсутствие волос и неестественно приставленная шея. Напротив, вся нижняя часть лица, соотношения носа, губ и подбородка и совершенно индивидуальное выражение разочарования и усталости идентичны в обоих случаях. Однако, даже не имея мы портрета Филиппино, внутренняя логика неизбежно привела бы нас к Пульчи. Пульчи был одним из наиболее близких Лоренцо людей, его политическим советником, знаменитым исполнителем популярной шутиливой рыцарской поэмы «Морганте», сопровождавшей застолья в доме Медичи (к особенной радости матери [Лоренцо] Лукреции). Однако ничто не оставило в итальянском народе столь живой памяти о себе, как его упомянутый выше поэтический поединок с Маттео Франко. Сонеты обоих были жемчужинами бранной придворной поэзии, так развлекавшей Лоренцо, что даже маленький Пьеро, примерно в том возрасте, что и на фреске, должен был декламировать эти стихи на потеху взрослым.

И куда более весомые доказательства или лучшие гипотезы не доказали обратного, можно позволить себе придерживаться подобного кончетто: эти два ближайших врага сошлись здесь ради того единственного, что их действительно объединяло, — ради стремления засвидетельствовать свою преданность Лоренцо Медичи.

Насколько уместным кажется в данный момент самому Лоренцо Медичи подобное чествование со стороны детей и «их присных» — вопрос спорный. В этом отношении искушенный Полициано, кажется, лучше понимал пределы дозволенного. В особенности после

того, как несколько лет тому назад Лоренцо отчетливо дал ему понять, что считает себя прежде всего владетелем и государем и лишь во вторую очередь — отцом семейства и не допустит, чтобы болезнь детей заслонила для него все прочие интересы. В апреле 1477 года, когда Полициано, шадя Лоренцо, попытался окольным путем донести до него весть о болезни детей, между ними состоялась следующая переписка²⁷.

Лоренцо Медичи:

«Благодаря письму, которое ты послал Микелоццо, мне стало известно, что наших младших сыновей настигла болезнь; как то подобает доброму отцу, известие это исполнило меня тревогою и болью. Верно предугадывая наши чувства, ты, однако, пытаешься укрепить наши силы таким множеством слов и резонов, что заставляешь нас думать о том, насколько ничтожным было твое суждение о твердости нашего духа. И хотя я уверен, что подобное обхождение было вызвано лишь любовью к нам, мне это причинило еще большую боль, чем весть о болезни детей. Ибо принято считать, что дети есть часть отца и болезнь детей оборачивается болезнью [его] души; однако тот, кто крепок и здоров духом, обретает здоровье и во всех иных вещах, кто же не таков — для того в целом мире не найдется гавани, уберегающей от волн фортуны, не найдется столь тихих вод, столь полного покоя, которые не были бы подвластны внешним волнениям. Неужели ты считаешь меня столь слабым от природы, что я утрачу покой из-за подобных мелочей? И даже если бы я имел природную склонность трепетать от всякого душевного переживания, то опыт, безусловно, в самых разных отношениях укрепил мой дух и научил меня противостоять им. Я знал не только болезнь своих детей, но и самую смерть. Преждевременная смерть моего отца обрекла меня в возрасте двадцати одного года на такие жестокие удары фортуны, что я едва не проклял собственную жизнь. И потому

можешь быть уверен, что если природа отказала мне в мужестве, то жизненный опыт научил меня ему...»

Полициано:

«...Я предпочел написать Микелоццо о состоянии твоих детей отнюдь не потому, что усомнился в твоей мудрости и самообладании, но боясь показаться опрометчивым, если бы столь серьезная весть от меня пришла к тебе в неподходящее время. Ибо гонец часто доставляет письма не ко времени и не к месту, тогда как секретарь может принять во внимание все особенности момента...»

Однако тот чрезмерный пыл, с которым двадцативосьмилетний Лоренцо требует признания своих стоических жизненных принципов, косвенно свидетельствует о том, что деликатность Полициано исходила из недопустимого при дворе, но по-человечески оправданного чувства такта. В поздние годы пристального самоанализа Лоренцо вряд ли стал бы с таким рвением охранять внешние формы приличествующей ему невозмутимости, ведь именно он, как никто в его время, был наделен даром врожденного, неискоренимого благоразумия. Оно было мощнейшим инструментом его власти, и благодаря ему флорентийское государство было той державой, которой все домогались, а Лоренцо — первейшим и непревзойденным виртуозом политического балансирования.

В лице Лоренцо Всемогущего²⁸ нам впервые предстает произросший из городского купца политический тип властелина, равнозначный феодальному монарху. И покуда заносчивые кондотьеры норовили античным жестом швырнуть свой меч на чашу весов, мудрый купец держал весы в руках и сохранял равновесие: «e pari la bilancia ben tenere»²⁹. Правда, сам Лоренцо силами всей своей грандиозной торговой политики смог лишь удержать в Италии довольно длительный мир да уберегать ее от вторжения жадных, привычных к войне соседей.

Макиавелли считал одной из немногих слабостей характера Лоренцо недостаток самоуважения, проявления которого он видел в слишком многочисленных любовных приключениях, пристрастии к едким насмешникам в своем окружении и даже в том, что Лоренцо мог, подобно ребенку, играть с собственными детьми. Этот блестящий знаток людей, который в иных случаях не чуждался ничего человеческого, обнаруживает в натуре Лоренцо (кажется, так и видишь его — качающего головой при взгляде на процессию на лестнице) загадочную несовместимость: «Если сопоставить его легкомысленную и серьезную жизни, то откроешь, что в нем соединились в невозможнейшем³⁰ единении два совершенно разных человека»³¹.

Такое непонимание редкостного, жизнерадостного начала в характере Лоренцо и есть водораздел между кватроченто и чинквеченто. В этом пункте устрашающе объективный взгляд мудрого историка был затуманен либо чувством высокого стиля, усвоенным, вероятно, от Тита Ливия, либо в еще большей степени — его собственным, совершенно иным идеалом политика, того спасителя нации, о котором он мечтал.

Макиавелли, фанатично пестовавший в период полного бессилия Италии мысль о национальном сверхчеловеке с воинственно сжатыми кулаками, конечно, должен был воспринимать все ребячески-естественное и творчески-романтическое как помеху, проявление непостижимой слабости. Между тем гениальное всесилие Лоренцо Великолепного коренилось именно в том, что своей амплитудой, а главное, интенсивностью колебаний духовный потенциал его феноменально превосходил возможности среднего человека. Он мог с равной страстью благоговейно пестовать ушедшее, и наслаждаться ускользящим мгновением, и расчетливо глядеть в глаза будущему; по воспитанию он — ученый, воскрешающий античное прошлое, по темпераменту — простонародный жизнерадостный поэт³², по характеру

и необходимости — разумный, прозорливый государь. Однако своему все превосходившему интеллектуальному гуманизму, этому постоянному току обновляющей, побуждающей энергии Лоренцо не в последнюю очередь был обязан приложением своего артистического темперамента. Его непринужденное личное участие в насыщенной праздниками современной жизни в качестве соавтора, поэта или зрителя давало ему не только непосредственное физическое отдохновение, но и высокую меру духовной свободы и художественного воплощения, которыми он с такой полнотой наслаждался в стихосложении (ведь это он отвоевал своим народным песням на итальянском языке равные права с латинской поэзией).

То, что Лоренцо, в дополнение ко всему прочему, не был склонен к героизированной захватнической политике, не относилось к недостатку его натуры, но объяснялось тем, что, подчиняясь естественному ходу государственного развития, Лоренцо был рожден не завоевателем, а мудрым распорядителем огромного наследства прошлого.

Эпоха Лоренцо уже не обладает величественной глубиной и монументальной сосредоточенной силой Данте, однако художественный интерес во Флоренции Лоренцо Великолепного заключал в себе нечто совершенно иное, чем вынужденный променад пресыщенных интеллектуалов по художественному рынку, избыточная полнота которого тщится оживить покупательский, а еще того лучше — оптовый интерес. Художественное творчество и наслаждение художественными произведениями были всего лишь различными формами органичного круговорота вещей, с неослабевавшей силой вдохновлявшего флорентийцев Раннего Ренессанса на все новые и новые попытки осознать и реализовать весь свой человеческий потенциал как инструмент бесконечно многообразного искусства жизни.

Маттео Франко и Луиджи Пульчи не были придворными карликами, забавлявшими своими ужимками ту-поумную знать, они — личные друзья государя, люди из народа, которые позволяют себе, подобно эху, грубо и звучно воспроизвести то, что не всегда уместно сказать господину. Страсть к сочинительству Лоренцо, очевидно, унаследовал от своей матери, Лукреции Торнабуони³³; сама она была поэтессой «alla casalinga»^{*}; писала доморощенные стихи для своих детей и так просто, но в высшей степени наглядно пересказывала в рифмах житие св. Иоанна, историю о Товии и ангеле, об Эсфири и непорочной Сусанне, будто библейские персонажи были крещены в баптистерии Сан-Джованни. Это она побудила Луиджи Пульчи сложить песнь о героях каролингских времен в несколько рафинированной манере бродячих менестрелей и исполнять ее в домашнем кругу Медичи, благодаря чему и появилась «Морганте», известная как первая итальянская рыцарская поэма. Поэтический дар Луиджи Пульчи и его брата Луки также послужил прославлению рыцарских деяний семейства Медичи. «Джостра», стансы на рыцарский турнир 1469 года, в котором Лоренцо фигурирует как один из победителей, вероятнее всего, тоже принадлежали Луиджи Пульчи³⁴, а его обстоятельное описание отдельных участников и их снаряжения дает нам детальную картину купеческо-рыцарских манер. Луиджи Пульчи завершает свой рассказ следующими словами: «Сейчас закончить нам пора, старшóй наш ждет тебя со скрипкой». Этого «старшóго со скрипкой» мы видим на ксилографии последней виньетки «Морганте» в издании 1500 года³⁵ за его непосредственным занятием: на площади перед собранием благоговейно внимающих менестрелей слагает он под звуки своей скрипки балладу о деяниях рыцарей. Под этим *compare della viola*^{**} в дан-

* «По-домашнему» (*ит.*).

** Приятелем со скрипкой (*ит.*).

ном случае подразумевался, вероятно, Бартоломео дель Аведутто, бывший помимо *santastorie** еще и странствующим книготорговцем типографии в Риполи³⁶. Собственно и Полициано, несмотря на свое звание профессора греческой и классической филологии, черпал вдохновение для своих зажигательных танцевальных и любовных итальянских песен в самых недрах народной культуры. Как и Пульчи, придворный менестрель по необходимости, воспевший участие Медичи в праздничном ристалище, он был вынужден несколько позже (в 1475 году) сочинить свое прославленное стихотворение на турнир Джулиано в честь Симонетты Веспуччи. В нем, равняясь на классические латинские образцы, Полициано сумел с непосредственной свежестью и грацией уловить мотив мимолетного движения. Именно из этого поразительно тонкого взаимопроникновения антикизирующей грации и народного духа родился широко распространенный впоследствии стилизованный пластичный, легкий и подвижный женский образ нимфы³⁷. Тот образ, что одновременно с Полициано воплотил в трепетных плясунях своих хороводов или чуждой всего плотского деве «Весны» живописец Боттичелли. Однако куда более прочные узы связывали поэта Полициано с флорентийской повседневностью: в мае 1490 года он в высшей степени резко высказался по поводу бесконечных заказов, которыми завалил его «цвет» городского общества³⁸: «Если кому-либо нужен короткий девиз для его клинка или памятная фраза на кольцо, либо кто-то хочет вырезать рифму или изречение на кровати в своей спальне, а другой мечтает об *impresa***, не говоря уже на серебряной, на глиняной посуде, — он тут же бежит к Полициано, и вот уже все стены испещрены моими словами и надписями. Один

* Менестреля, бродячего певца (*ит.*).

** Эмблематический знак, сопровождаемый изречением. — *Прим. пер.*

жаждет от меня остроумных фраз для карнавала, другой — возвышающей душу проповеди для церковного собрания, третий — жалобных слов для погребальной песни, четвертый — наоборот, двусмысленных напевов для серенады; какой-то дурень рассказывает мне (еще большему дурню) о своих любовных похождениях и желает иметь столь хитроумное изречение, чтобы понять его могла лишь возлюбленная, а все непосвященные терялись бы в бесплодных догадках...»

Даже первая итальянская драма «Орфей» (произведение Полициано) возникла, в сущности, как импровизированные «на случай» стихи для феррарского двора. То, что поэзия и изобразительное искусство раннего флорентийского Ренессанса по происхождению своему были искусством *на случай*, и стало источником его вечно обновляющихся сил и неиссякаемого притока питательных соков из самых глубин реальной, ежедневной жизни. Ибо если посмотреть на все эти явления с другой стороны, то крупнейшие живописцы (что было характерно именно для Флоренции) вышли из ювелирных мастерских. Буржуазная публика около 1470 года видела в художнике профессионального исполнителя диковин-«кунштштюков», того, кто родившись под знаком Меркурия³⁹, может и умеет все. Он пишет картины и высекает статуи в своей мастерской на заднем дворе, а в лавке, выходящей на улицу, продает все необходимое: кушаки, расписные свадебные сундуки, литургические сосуды и церковные принадлежности, восковые фигуры *voti* и гравюры. Тогда не ходили в ателье к художнику, чтобы под холодным оконным светом проникнуться противоречивыми чувствами утомленного человека культуры, принявшего сколько-нибудь понятную нам эстетическую позу. Тогда художника-ювелира вытаскивали из любой щели его мастерской наружу, туда, где требовалось в некой точке вечного круговорота трансформировать самую жизнь в постройку, в ювелирное

украшение, в литургический сосуд или праздничное шествие.

Потому персонажи на картинах более слабых художников так явственно заставляют почувствовать, что они — элементы, вырванные из своего подлинного контекста: они оставляют привкус едва ли не провинциальности, в них колом стоит что-то по-мещански вещественное или еще того хуже — вымученное, неестественное движение, от которого несет затхлостью суконной лавки или театральной костюмерной. Цель и достижение великого живописца — превратить эту буржуазную ноту случайности в тонкий, еле слышный отзвук.

Гирландайо вышел из той же ювелирной среды: он был сыном торговца золотыми изделиями. Второе имя — Гирландайо — его отец, Томмазо Бигорди, получил, согласно Вазари, за свое непревзойденное умение изготавливать для флорентийских дам (самостоятельно или с помощью наемных мастеров) головные украшения в виде металлических веночков. Очевидно, он и сам занимался ювелирным делом: если верить Вазари, он выполнил несколько серебряных алтарных светильников и серебряных вотивных статуэток для церкви Сантиссима-Аннунциата⁴⁰. После того как в обучении у живописца Алессо Бальдовинетти Доменико поднаторел в быстрых, достоверных портретах, он становится около 1480 года популярнейшим портретистом флорентийской знати. До исполнения фресок в церкви Санта-Тринита (которые были закончены в конце 1485 года) и даже в сикстинских фресках в Риме он еще сохранял некую присущую его происхождению, обучению и собственной природе безликую старательность⁴¹ пользующегося спросом ремесленника, который знает, что никто из его конкурентов не сможет лучше, совершеннее и с большим вкусом удовлетворить запросам хорошего флорентийского общества, чем его мастерская. И на популярность ее не влияло даже то, что в число работников входили его куда

менее одаренные братья Давидо и Бенедетто и зять Майнарди, и то, что сам Гирландайо часто находился в разъездах. Очевидно, Доменико обладал тонко развитой способностью улавливать цепким взглядом и закреплять быстрой рукой все, что схватывала его от природы острая наблюдательность. Но чтобы выбраться из привычной, наезженной колеи, ему, безусловно, потребовался могучий внешний толчок или даже более того — живой личный интерес, заставивший его уйти от пошлого равномерного внимания к телам, одежам и фону ради концентрации на духовном в его внешних проявлениях.

Франческо Сассетти и его сыновья материализовались на переднем плане фрески в натуральную величину, но все же их периферийное положение — вдали от Папы и коллегии кардиналов — наглядно свидетельствует о том, что они знают свое скромное место непосвященных. Однако величественные складки плаща и почтенные морщины лица Франческо скрывают под собой совершенно неожиданное, новое мировоззрение. Тот самый Сассетти, который энергично отвоевывал у церкви право на изображение жития своего небесного патрона⁴², еще при жизни поставил в той же капелле прямо под фресками два надгробия — свое и своей жены, — целиком и безусловно принадлежавшие римско-языческому стилю и украшенные скульплезными, выполненными по советам сведущих людей подражаниями античным произведениям и текстам. Столь внятно и недвусмысленно выраженная позиция уже облегчила Гирландайо отход от традиционного пути, однако магия воплотившейся, сотворенной искусством жизни исходит все-таки не от Сассетти, а от Лоренцо Медичи, к которому поднимается из недр по лестнице процессия приветствующих — точно духи земли, услышавшие зов своего господина. Отвергнет их Лоренцо или даст им знак приблизиться? Он подобен режиссеру, решившему поставить на подмостках,

предназначенных для церковной мистерии, современную костюмированную пьесу-импровизацию, к примеру «Флоренцию под сенью лавра» («Lauri sub umbra») ⁴³. Момент сценического преображения уже настал: новый задник с силуэтами палаццо Веккио и Лоджии деи Ланци опущен, актерская труппа Сассетти ожидает за кулисой своей реплики, и вот из-под сцены появляются три маленьких принца и их профессор языческих наук, тайный танцмейстер тосканских нимф, жизнерадостный священник и придворный менестрель. Их выход — всего лишь интермеццо, но, взойдя на сцену, они бесповоротно завладеют для своих светских игрищ и тем малым остатком пространства, на котором сейчас теснятся св. Франциск, Папа и конклав кардиналов.

Гирландайо и его заказчик вряд ли желали столь трагического столкновения. Кажется даже, что депутация на лестнице была дописана художником позже: с одной стороны, так можно объяснить явно обрезанное пространство фона справа, давшее место фигуре Полициано, с другой стороны, сам прием изображения лестницы предоставлял здесь единственную возможность включить всю группу в пространство сцены, не перекрыв элементов предшествующего изображения. Доменико Гирландайо, поставленный перед сложной задачей запечатлеть на ограниченном изобразительном пространстве столько живых характеров, отказался от всех орнаментальных и декоративных приемов передачи человеческой фигуры и позволил зазвучать одной лишь чудесной выразительности их лиц. И еще одно: от этих образов, исполненных чувства собственного достоинства и неподражаемой индивидуальной жизни, уже начинающих отделяться от церковной стены, превращаясь в самостоятельные портреты, веет на нас духом северного искусства. Детальный же анализ этих взаимосвязей — фламандской алтарной живописи и художественной культуры круга Лоренцо Медичи — заслуживает отдельного рассмотрения.

Приложения*

1. Вотивные статуи из воска

Ниже я привожу некоторые сведения о флорентийских восковых фигурках *voti* в хронологической последовательности и в добавление к ним — несколько фрагментов из неизвестных ранее источников. Они попали мне в руки в процессе углубленных поисков, направление которым задали ссылки у Андреуччи⁴⁴ и заметки, оставленные замечательным местным ученым Паладжи⁴⁵. Уже Франческо Саккетти в сто девятой новелле высмеивал фигурки *voti* как дурной языческий пережиток: «Di questi boti di simili ogni di' si fanno, li quali son più tosto una idolatria che fede christiana. E io scrittore vidi già uno ch' avea perduto una gatta, botarsi, se la ritrovasse, mandarla di cera a nostra Donna d' Orto San Michele, e così fece»⁴⁶.

В начале XV века фигуры *voti* получили такое широкое распространение, что синьория ощутила необходимость издать 1 января 1401 года указ, дававший право на установку своих *voti* в храмах только горожанам, принадлежащим к высшим корпоративным чинам⁴⁷. В 1447 году была предпринята упорядоченная расстановка этих фигур по правую и левую стороны от аналая. Естественно, эти статуи, в человеческий рост, на пьедесталах (а иногда и конные), перекрыли вид на алтарь владельцам боко-

* Документы, публикуемые Варбургом в качестве приложения на языке оригинала (латинском или итальянском), приводятся в нашем издании, как правило, в русском переводе. Некоторые из них цитируются автором в основном тексте по-немецки в собственной интерпретации, что влечет за собой разночтения при переводе на русский язык одних и тех же отрывков. — *Прим. ред.*

** «Приносят что ни день оные тому подобные дары, кои по сути своей более идолопоклонство, нежели христианская вера. И я, пишущий эти строки, видел уже одного человека, потерявшего кошку, как оный, дабы вновь разыскать ее, давал обет поднести ее, сделанную из воска, в дар Мадонне Орто Сан-Микеле, что и исполнил» (*ит.*).

вых капелл, что вызвало, в частности, бурные и небезуспешные протесты могущественной семьи Фалькони, в результате удовлетворения которых названные статуи донаторов переместились на противоположную сторону центрального нефа. Я привожу в оригинале соответствующее место рукописи, цитированной у Андреуччи⁴⁸:

«1447. In questo tempo si comincia[va] a fare in chiesa e' palchi per mettervi l' immagini. M^o Tano di Bart^o e M^o Franc^o furno e maestri che gli feciono e M^o Chimenti⁴⁹ dipintore fu quello gli dipinse, insieme con quegli di S^o Bastiano, e questo fu fatto per la multitude de' voti e imagini che erano offerte e per acrescer la devotione a quegli che venivano a questa S^{na} Nuntiata, perche 'l veder tanti miracoli per sua intercessione da N. Signor' Idio fatti, faceva che ne' loro bisogni a lei ricorrevano: Onde in questi tempi medesimi furno fatti palchi per tenervi sopra homini illⁿⁱ a cavallo tutti devoti di questa gran' madre. Erono dua palchi uno alla destra, l' altro alla sinistra avanti alla tribuna. Ma nuovamente havendo uno fatto un poco di frontispitio d' orpello avanti la cappella de' Falconieri, non gli parendo fussi veduto a suo modo, persuase alcuni padri che gl' era buono levar quel palco, e metter que' cavalli tutti dall' altra parte; cosi rimase quella parte spogliata, e senza proportione dell' altra. Idio gli perdoni»^{*}.

* «1447. В ту пору в церкви начинали возводить подмостки для размещения образов. Выполняли оную работу мастера Тано ди Барт и Франк, а художник Кименти⁴⁹ их расписывал вместе с мастерами из Сан-Бастияно, и сделано было сие, дабы расположить большое число преподнесенных даров и изображений и преумножить набожность прихожан сей церкви Благовещения Св. Девы Марии, ибо лицезрение стольких чудес, совершенных Господом нашим благодаря предстоанию Св. Девы побуждало их вопрошать к ней о своих нуждах. Так, в те же самые времена соорудили помосты, поверх которых устанавливали конные статуи именитых людей, приверженных названной Св. Деве. То были два помоста, один с правой, другой с левой стороны против главного алтаря. Но опять же, когда кто-то велел сделать роспись позолотой наверху перед склепом семьи Фальконьери и ему показалось, что оную не видно, как ему хотелось, то убедил он некоторых святых отцов, что лучше убрать тот помост и поставить всех коней с другой стороны; вот и осталась оная часть неприкрытой без симметрии с обратной, той, что напротив. Да простит их Господь» (*ит.*).

Я обнаружил договор, датированный 1481 годом, между викарием Антонио да Болонья и мастером Арканджело, который дает в высшей степени наглядное представление о ремесленном производстве и ходе работ в этой отрасли церковной индустрии⁵⁰:

«Уведомляю, что сего 13 июня 1481 года восковых дел мастер Арканджело, сын Дзоан д'Антонио из Флоренции, обещает мне, мессеру Антонио из Болоньи, викарию Благовещенского монастыря во Флоренции, что всякий раз, как мне потребуется, он будет делать восковую фигуру в натуральную величину тем способом и в той форме, как сие указано в данной записке. Перво-на-перво онный мастер Арканджело должен делать фигуру тем способом, в той форме и одеянии, какие будут угодны названному викарию или кому-либо иному, кто будет замещать приора, или же самому приору. Также он должен снабдить их прочным каркасом и накрепко соединить, еще он должен их расписать и покрасить своими красками за свой счет и сделать волосы и бороды и все, что требуется от художника, кроме парчовых изделий. Названный мастер Арканджело должен сделать каждую фигуру сроком в десять рабочих дней⁵¹ или двенадцать, и ежели все сие будет исполнено, то мессер Антонио викарий обещает от имени монастыря названному мастеру Арканджело два флорина (*larghi*) за каждую фигуру, поставив от монастыря воск и все прочее, что требуется, кроме красок и волос. За сим обязую выше-названного мастера Арканджело исполнить за плату в 25 дукатов в присутствии Мариано ди Франческо ди Бардино и Дзанобио ди Доменико дель Иокундо и проч. Я, Арканджело ди Джулиано д'Антонио, восковых дел мастер, согласен со всем вышесказанным и посему ставлю мою собственноручную подпись от сего дня»^{*}.

9 апреля 1488 года Паголо ди Дзаноби Бенинтенди, помимо всего прочего, принимает плату за *voti*, подве-

^{*} Перевод с итальянского Н. Булаховой.

шенные под куполом храма. То есть уже тогда собрание *voti* угрожающе нависало над головами прихожан⁵².

Во флорентийском архиве за 1496 год имеется подробный перечень серебряных пожертвований от одиночных и коллективных дарителей⁵³. Все упомянутые там предметы, четко классифицированные по их роду и весу, церковь была вынуждена переплавить, чтобы заплатить новый налог. Этот инвентарь мог бы составить поразительно интересный анатомический музей истории культуры и искусства, подробное исследование которого увело бы нас, к сожалению, слишком далеко. Кстати, светильники, которые должен был якобы изготовить отец Доменико Гирландайо, там не упомянуты.

Согласно этим документам, интерьер церкви выглядел тогда как кабинет восковых фигур. С одной стороны стояли граждане Флоренции (среди них — упомянутая выше фигура Лоренцо Великолепного и статуи выдающихся кондотьеров на конях и в полном вооружении), рядом располагались папы (Лев X, Александр VI, Климент VII⁵⁴). С особой гордостью демонстрировались чужеземцы, оставившие в знак почтения в церкви Сантиссима-Аннунциата свои визитные карточки в человеческий рост: например, фигура датского короля Христиана, посетившего Флоренцию в 1471 году, или в качестве особенной достопримечательности статуя турецкого паши, магометанина, который, невзирая на неверие, посвятил Мадонне свое восковое изображение, чтобы обеспечить себе благополучное возвращение на родину⁵⁵. Там же были выставлены портретные *voti* знатных дам, например маркизы Изабеллы Мантуанской, фигура которой одновременно с фигурой Папы Александра VI была признана нуждающейся в поновлении⁵⁶.

Дворцовая церковь в Инсбруке с надгробием императора Максимилиана и двумя рядами выстроившихся в центральном нефе бронзовых портретов его предшественников может в какой-то степени, *mutatis mu-*

tandis*, передать подобное ощущение сплавления с христианскими или оживления языческих образов в христианских церквах. Однако то, что для императора Максимилиана и его советника Пойтингера было сознательным копированием римского культа предков⁵⁷, для Флоренции стало непроизвольно усвоенным обрядом узаконенного церковью народного язычества. Мастерская Верроккио, которая, по всей вероятности, определила принципы оформления votivных статуй, обслуживала также специфическую область художественной индустрии: изготовление посмертных масок из гипса и стука; они, согласно Вазари⁵⁸, в качестве доподлинных образов предков украшали все флорентийские дома и в них живописцы часто видели единственную возможность воссоздать точный портрет умершего. Эта мастерская кажется пережившим века рудиментом древнейшей римско-языческой сакральной изобразительности: fallimagini или ceraiuoli, изготовлявших imagines и cerae⁵⁹.

Еще в 1630 году в этой церкви можно было видеть шестьсот фигур в натуральную величину, двадцать две тысячи voti из папье-маше и три тысячи образков с изображениями чудес Сантиссими-Аннунциаты⁶⁰.

В 1665 году восковые фигуры «cagione di continua trepidanza per i devoti»** перенесли в небольшой церковный дворик, о чем Дель Мильоре⁶¹ скорбит в следующих своеобразных выражениях:

«...остались мы в неведении по части замысла и каковы были намерения Святых Отцов в том, что они лишили Церковь столь богатого убранства Святыми Дарами, рискуя тем самым преуменьшить благочестие [верующих], привести его к оскудению, ибо прирастет оно и чудесным образом укрепляется благодаря тому, как это было прежде. Не мешает нам задуматься

* С необходимыми изменениями (лат.).

** «Из-за постоянного страха верующих» (ит.).

и о том, что скорый на догадки простой народ, не понимающий, подобно нам, скромных целей Святых Отцов Церкви, лихо пустился в кривотолки, а тем паче зловредные люди, у которых, как принято говорить во Флоренции, „весь разум в языке“. Правда и то, что есть в таком их восприятии весьма существенная разумная причина: поскольку нашему рассудку не дано легких путей для постижения причин и следствий, стало быть, высочайшей степенью воздействия обладает внешний облик Святых Даров, живописных образов и тому подобных материальных предметов внешнего убранства в том нужном количестве, каковое у всякого простака пробуждает воспарение духа, надежду и более живую веру в покровительство и защиту христианских святых. Посему ничуть не удивительно, что народ сетует на случившееся и полагает, что Церковь лишила ее прекраснейшего памятного достояния...»^{*}

II. Бартоломео Черретани. История до 1513 года

*Характеристика Лоренцо деи Медичи*⁶²

«...который был наделен большим умом и необычайной рассудительностью, был весьма красноречив, обладал непревзойденными способностями в части управления общественными делами; чрезвычайно проницательный, усердный и мудрый — обласканный фортуной как человек своего времени, имел характер живой, непритязательный и был со всеми приветлив, приятен в обращении, точен и остроумен в выражениях⁶³. Ради друга он мог, не колеблясь, пожертвовать⁶⁴ временем, деньгами и даже положением; он был честен, крайне честолюбив, щедр, пользовался всеобщим уважением, говорил мало, двигался неторопливо и с достоинством. Он высоко ценил искусных и особо одаренных во вся-

^{*} Перевод с итальянского Н. Булаховой.

ком ремесле, при этом замечали за ним изрядную мстительность и завистливость. Будучи натурой религиозной, в делах правления он был скорее благосклонен к простым людям, чем к выходцам из знатных семей. Наделенный видной и отменной фигурой, он был некрасив лицом, близорук, с очень темным цветом кожи и такими же волосами, впалыми щеками и чрезмерно большим ртом, при разговоре вся его фигура приходила в движение; его походка была полна величавости, а одежда — роскоши; удовольствия ради сочинял он вульгарные вирши, в чем весьма преуспевал. Наставником ему служил мессер Джентиле⁶⁵ (л. 166 об.) Кариденси, человек большой учености, которого позднее он произвел в епископы Ареццо за его приверженность наилучшим правилам, которые он от указанного своего наставника в совокупности перенял и воплотил. Женился он на дочери графа Орсо, происходившего из древнего римского рода Орсини. Она родила ему трех сыновей, первым из которых был Пьеро, вторым мессер Джованни, кардинал в Санта-Мария-ин-Домника, и последним был Джулиано. О них он обычно говорил, что у него один сын воинственный (и это Пьеро), один добродетельный (это кардинал) и один мудрый (это Джулиано), и подобно прорицателю неоднократно высказывал опасение, не станет ли Пьеро впоследствии причиной гибели их родового гнезда, что заранее предвидел и предсказал, будучи человеком прозорливым»^{*}.

III. Никколо Валлори.

*Жизнеописание Лоренцо Великолепного*⁶⁶

Характеристика Лоренцо Медичи

«Ростом Лоренцо был выше среднего, широк в плечах, крепок и силен телом и наделен был такой лов-

^{*} Перевод с итальянского Н. Булаховой.

костью, что в этом не имел себе равных, и хотя в отношении иных качеств его внешнего облика природа поскупилась, подобно злой мачехе, все же касательно внутренних достоинств она проявила истинную щедрость, как добрая мать. Помимо всего был он оливково-смутлым, а лицо его, хоть и лишенное красоты, тем не менее было исполнено такого достоинства, что внушало всем, кто его созерцал, чувство почтения. Был он слаб зрением, имел плоский нос и ко всему же едва воспринимал запахи. Однако это его не беспокоило, напротив, он имел обыкновение говорить по этому поводу, что при всем обилии запахов, воспринимаемых обонянием, среди них много больше тех, что оному противны, чем тех, что его улаждают. При этом все указанные изъяны и недостатки, ежели таковыми их можно назвать, восполнил он достоинствами духовными, трудясь без усталы и со всем упорством, приукрасил оные сверх меры, чему служат свидетельством многие рассуждения об этом предмете*.

IV. Письмо Анджело Полициано Пьеро Медичи⁶⁷

Анджело Полициано приветствует Пьеро Медичи.

Не могу тебя не поблагодарить, дорогой Пьеро, за то, что ты своей властью и трудом позаботился, чтобы Маттео Франко, человек, как тебе известно, мне очень дорогой, был избран в наше сообщество. Он в высшей степени достоин не только этой (пусть недоброжелатели лопнут от зависти), но и любой другой почести. Первое одобрение он снискал у твоего отца, мудрейшего мужа, шутками и остротами, когда писал на родном наречии те изящные стихи, что почитаются ныне во всей Италии. Тот же твой родитель шутки ради даже учил тебя, тогда еще почти младенца, наиболее смешным из них местам, которые ты потом лепетал среди

* Перевод с итальянского Н. Булаховой.

приглашенных друзей, приукрашивая каким-нибудь забавным жестом, уж конечно подобающим столь нежному возрасту. Однако не менее приятен Франко в беседе, в домашней обстановке — хочешь ли ты колкостей, или выдумывания историй, или других развлечений такого рода, в коих его дарование проявляется в не меньшей степени, чем благоразумие. В речах его никогда не было ничего шутовского, нескромного или неуместного, ничего не относящегося к делу, ничего опрометчивого, ничего беспорядочного. Поэтому хоть он и был расположен то жить в деревне, то проводить время в купальнях, твой отец Лоренцо (как, несомненно, ты помнишь) взял себе в спутники Франко, чье остроумие словно бы восстанавливало его силы. Позднее он предоставил его в качестве советника сестре твоей Магдалене, отправлявшейся в Рим к мужу, разумеется, для того, чтобы она, будучи еще столь неискушенной, будто едва лишь вышла из материнского чрева, имела возле себя отцовского друга, к которому можно обратиться в любом сомнительном случае. Именно тогда Франко (как человек, отличающийся не только исключительным терпением, но и ловкостью) каким-то образом настолько приноровился к различным незнакомым обычаям, что и снискал всеобщую благосклонность, и сам с легкостью заменил твоей сестре все утешения родительского дома. Говорят, он был на редкость милостиво принят и Папой Иннокентием, и несколькими порфириносными отцами: очевидно, те твои сограждане, которые ведут дела в Риме, не спускали с него глаз. Разве он не оказался столь сведущим в делах римского форума, что уже не числится между последними? Вообще наш Франко отличается гибким умом и легко справляется как с делами, так и с любыми людьми. Впрочем, и в домашнем хозяйстве он никому не уступит, ибо опытен во всем, чего требует обычай, и не только имеет обыкновение предписывать домохозяевам, чем заниматься, но и понимает, что именно,

как и сколько каждый способен сделать. Добавлю одну значительную его черту: никто усерднее не наживает себе друзей и никто им не остается более верным. Моя к нему и, напротив, его ко мне любовь снискала такую известность, что мы между собой почитаемся как равные, что есть высшая награда. Итак, я полагаю, что ты меня дважды сделал каноником, когда его, то есть мое второе я, недавно присоединил к нашему сообществу. Ведь мне представляется, что я выгляжу человеком не менее почтенным в нем, чем в самом себе. Будь здоров*.

*V. Письмо Маттео Франко Пьеро Биббиене
от 12 мая 1485 года*

«Dipoi intorno a Certosa riscontramo il paradiso pieno d' agnoli di festa e di letizia, cioè messer Giovanni, Piero, Giuliano e Giulio in groppa, con loro circumferenze. E subito come viddero la mamma si gittorono a terra del cavallo, chi da sè e chi per le man d' altri; e tutti corsono e furono messi in collo a madonna Clarice, con tanta allegrezza e baci e gloria che non ve lo poterei dire con cento lettere. Ancora io non mi potetti tenere, che io non scavalcassi; e prima che ricavalcassino loro, tutti gli abbracciai e due volte per uno gli bacciai; una per me, e una per Lorenzo. Disse el gentile Giuliano, con uno O lungo: „O, o, o, o, dove è Lorenzo“. Dicemo: „Egli è ito al Poggio a trovarli“. Disse: „Eh mai non“. E quasi piagnendo. Non vedesti mai la più tenera cosa. Egli è Piero che è fatto el più bello garzone, la più graziosa cosa che, per Dio, voi vedessi mai; alquanto cresciuto; con certo profilo di viso, che pare un agnolo; con certi capegli un poco lunghi e alquanto più distesi che prima, che pare una grazia. E Giuliano viuolino e freschellino com' una rosa; gentile pulito e nettolino come uno specchio; lieto et tutto con-

* Перевод с латинского Д. Захаровой.

templativo con quegli occhi. Messer Giovanni ancora ha un buon viso, non di molto colore ma sannoza e naturale; e Julio una cera brunaza e sana. Tutti, per concludere, sono la letizia al naturale. E cosi con gran contento e festa, tutti di bella brigata, ce n' andammo per Via Maggio, Ponte a santa Trinità, san Michele Berteldi, santa Maria Maggiore, Canto alla Paglia, Via de' Martegli; e ce n' entrammo in casa, *per infinita asecula aseculorum eselibera nos a malo amen*»⁶⁸.

VI. Переписка между Полициано
и Лоренцо Медичи 1477 года⁶⁹

Лоренцо Медичи приветствует
Анджело Полициано

В письме, которое ты передал Микелоццо, я получил известие о том, что наши сыновья страдают от плохого здоровья. Это, как подобает человеку и родителю, я воспринял с беспокойством и скорбью. Оную скорбь ты, наверное, предвидел и так старался множеством слов и доводов укрепить нашу душу, что, кажется, впал в величайшее сомнение относительно нашей стойкости. Хотя я уверен, что ты исходил из любви к нам, однако подверг нас этим большей скорби, чем самим извещением о дурном здоровье детей. Сколь бы ни говорилось, что дети суть смысл жизни родителя, все же собственный недуг души намного важнее, чем болезнь сыновей. В ком душа не повреждена и здорова, за тем легко следует и непорочность прочих дел; в ком она бессильна, мучаются в смятении под ударами фортуны, ибо никакая гавань не может избегнуть бурных течений, никакая гладь не бывает постоянно ровной. Не считаешь ли ты меня по природе немощным до такой степени, что столь малым делом я волнуем? Если бы наша природа была такова, то она

* Перевод письма приводится в основном тексте (с. 69—70).

легко раздирала бы нас тревожными; проверенная опытом многих дел душа уже научена быть стойкой. Я испытан не только болезнями сыновей, но порою и ударами судьбы. Отца похитила безвременная его кончина, когда мне шел двадцать первый год, и это так меня потрясло, что я в ту пору отчаивался жить. Из чего ты и должен рассудить, отказала ли нам природа в добродетели, состоящей в умении перенести опыт. Правда, вместе с тем, если в письме к Микелоццо ты как будто заподозрил нас в бессилии нашей души, боясь увидеть таковое, а в твоих к нам письмах всячески превозносил дарованные нам природою ум и достоинства, то это одно другому противоречит: либо другое обманно, либо это не та сила духа, которой ты от меня ожидаешь и каковую в твоих к нам письмах обходишь молчанием, но написал о том к Микелоццо, как если бы твои письма ко мне не были получены, ибо ведь ты обсуждаешь много более, чем здоровье детей, предполагаемый у меня упадок духа. Но не хочу быть многословен в несущественном и искать в тебе порока, каковой следовало бы порицать, как не хочу в тех же посланиях и малым пренебречь, и многих любезных слов не увидеть. Если что-то в сем письме тебя больно заденет, отнеси это за счет нашей любви и волнений, коим, я полагаю, имеется преизбыток существенных оснований, ибо если нас к чему-то влечет, то, сколько бы мы оное ни восхваляли, много позднее откроется нечто, достойное порицания, хотя мы сие хвалим. Радуюсь как чуду, что наш Джулиано полностью преданся литературным трудам, очень этим доволен и тебе весьма благодарен за то, что к столь достойному занятию ты его побудил. И коли уж ты человека к писанию так воспламенил, поощри в нем усердное рвение, чтобы он не прекращал своих занятий. Надеюсь в скорости вас увидеть и спутником себя присоединить к вашему счастливому странствию по дорогам Муз. Будь здоров и бла-

гополучен. Написано в Пизе, накануне апрельских календ, 1477 года.

Анджело Полициано приветствует
Лоренцо Медичи.

Я предпочел передать послание о здоровье твоих детей не тебе, а Микелоццо, вовсе не потому, что усомнился в твоей стойкости и мудрости, но из опасения случайной опрометчивости, если к тебе нестати явился бы от меня более официальный вестник. Посыльный же часто доставляет письма не вовремя и не к месту, тогда как секретарь учитывает все моменты твоего времени. Итак, я по праву опасался Лоренцо Медичи: если его неудачно погладишь, он брыкается, вооруженный до зубов. В действительности нет никакого противоречия в том, что здесь я за тебя опасаюсь, а там хвалю. Ведь я не по какой другой причине опасаюсь, а по той, что полагаю тебя достойнейшим всякой хвалы. Поистине безобидны эти твои уколы и ничто в них меня не ранит, так что и сами они неким образом скорее воспринимаются мною почти как ласки. Джулиано же, поистине твой брат, то есть, как полагают сведущие люди, почти равный тебе, сам себе в занятиях уже есть не только чудодейственная побудительная сила, но и наставник. И ничто не препятствует нам вкушать полное наслаждение, разве что твое отсутствие. Будь здоров*.

VII. Луиджи Пульчи и «compare della viola»

Луиджи Пульчи завершает свои стансы «Giostra di Lorenzo de' Medici»⁷⁰ словами: «Ну вот и кончено, мне завершать пора, пока я здесь пишу, старшой наш поднял свою скрипку и ждет меня. Ну же, старшой, позволь пропеть ей:

* Перевод с латинского Д. Захаровой.

Hor sia già fine che pur convien posarsi
Perche il compar, mentre ch'io scriuo, aspetta,
Et ha gia impunto la sua violetta,
Hor fa compar che tu la scarabelli...^{* 71}

То, что этот «старшой со скрипкой» был не мифологическим персонажем, а подлинным флорентийским уличным певцом-менестрелем, одним из тех, кто распевал под открытым небом для почтительно замиравшей толпы народные сказания под аккомпанемент своей скрипки, можно заключить из гравированной виньетки на последней странице «Морганте» Луиджи Пульчи⁷². Она точно предназначена иллюстрировать последние слова стансов: на помосте, посреди открытой площади (Сан-Мартино?), сидит играющий на скрипке compare, а у его ног замерла зачарованно слушающая толпа. То, что под прозвищем Compare della viola скрывалось некое лицо с совершенно конкретным именем, мы заключаем из того, что этим прозвищем широко пользовались и в ближайшем окружении Лоренцо Медичи⁷³ и впоследствии — приближенные его сына Пьеро⁷⁴. Полагаю, что я нашел подлинное имя «старшого со скрипкой». В журнале книгопечатни в Риполи⁷⁵ в 1477 году упоминается некий уличный певец Compare Bartolomeo, который, как тогда было принято⁷⁶, публично исполнял свои сказания-баллады, а затем сам распространял их в печатном виде. Сам Луиджи Пульчи адресует некоему Бартоломео дель Аведутто сонет, начинающийся словами:

Poich' io partij da voi Bartolomeo⁷⁷
Di vostri buon precetti ammaestrato...^{**}

-
- ^{*} Дела уж отложить
и отдохнуть настало время,
ведь ожидает друг, что допишу строку,
уж лютия у него готова зазвучать —
сейчас он скажет, и ты тронешь струны (*ит.*).
^{**} Затем, что я пустился в путь от вас, Бартоломео,
напитанный вашими добрыми наставлениями (*ит.*).

Такие слова дают понять, что обоих связывает одно дело, и в этом «деле» Бартоломео оказался стороной дающей. Что же именно он дал, понятно уже из самого имени дель' Аведутто: он дал Луке или Луиджи Пульчи простонародную основу для поэмы «Кириффо Кальванео», прототипом которой до сих пор считалось анонимное сочинение «Libro del Povero Avedutto»⁷⁸. Таким образом эта цепочка имен обретает плоть в интересной, до сих пор не удостоенной должного внимания личности, и мы решимся на предположение, что тот compare, который уже взял на изготовку свою violetta, идентичен с:

1. Compare Bartolomeo, который был уличным певцом и разносчиком книг для типографии в Риполи;

2. Compare della viola из окружения Лоренцо Медичи;

3. Бартоломео дель Аведутто⁷⁹, к которому Луиджи Пульчи обращается в стихах как к своему собрату. В результате мы приходим к тому, кто был для Луиджи Пульчи проводником и источником народной рыцарской поэзии, и одновременно самым естественным образом разрешаем все сложности литературного исследования стансов «Джостры»⁸⁰.

*VIII. Письмо Полициано Иерониму Донату*⁸¹

Анджело Полициано приветствует
Иеронима Доната.

...Ведь если кто пожелает кратким изречением украсить рукоять меча или перстень, если кому захочется начертать стихотворную строку на ложе или в спальне или кому-то понадобится какой-либо знак, и не на серебряном сосуде, а, скажем, всего лишь на глиняном своем изобразить, то все немедленно бегут к Полициано, и вот уже все стены вымазаны, словно от слезняка, разными моими рисунками и надписями. Один настоятельно просит остроумия для фесценнинских вак-

ханалий, другой речей на священных собраниях, третий жалобных песен кифары, четвертый развязных песенок для ночного бдения. Тот мне пересказывает собственные любовные приключения, глупый глупейшему. Тот требует знака для печати, чтобы был открыт только своим, а прочих занимал тщетными догадками. Посылаю нелепую болтовню школяров, вздорные пустяки графоманов, восхищенных, по своему обыкновению, самими собой, и всё то, что я ежедневно терплю, зажав уши. Что можно сказать о черни, будь она городская или же деревенская, которая по всему городу таскает меня по своим делам, как вола за нос? Посему пока я не осмеливаюсь ни в чем отказать нагло настаивающим, я вынужден и прочих друзей отталкивать, и (что самое печальное) злоупотреблять любезностью в первую очередь самого Лоренцо Медичи...*

* Перевод с латинского Д. Захаровой.

Примечания

¹ Последнее, седьмое издание: *Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien / Hrsg. L. Geiger. Leipzig, 1899.

² Последнее издание: *Burckhardt J.* Der Cicerone / Hrsg. W. Bode. 1900; *Idem.* Geschichte der [Architektur der] Renaissance. 3. Aufl. / Hrsg. H. Holtzinger. 1891.

³ *Burckhardt J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien / Hrsg. H. Trog. 1898. Его разделы: Das Altarbild; Das Porträt in der Malerei; Die Sammler.

⁴ Ср.: *Thode H.* Giotto. S. 128.

⁵ Государственный архив, Флоренция. Protocollo di Andrea di Angiolo di Terranova. A. 381. P. 269. К 1487 году относится вторичное пожертвование на эту капеллу с отчетливо и обстоятельно изъясненным предписанием отправлять богослужения в честь св. Франциска Ассизского.

⁶ Еще с высоким помостом (ringhiera) перед ним.

⁷ Федерико родился в 1472 году, предназначался для духовной стези и в это время уже являлся приором Сан-Микеле-Бертельди. Теодоро I родился в 1461 году, умер до 1479 года. Галеаццо родился в 1462 году. Козимо родился в 1463 году. Бартоломео родился в 1413 году. Сам Франческо родился в 1421 году. Более подробно о Франческо Сассетти и его семействе см. мое следующее сочинение в этом цикле.

⁸ Маловероятно, что здесь изображен его отец Томмазо, умерший в 1421 году.

⁹ Об этих voti см. наше Приложение I. О voti Лоренцо Медичи см.: *Vasari G.* Le Opere di Giorgio Vasari / Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878—1906. Vol. III. P. 373.

¹⁰ Возможно, расписанный гипсовый бюст Лоренцо из Берлинского музея является копией той статуи voto; в пользу этого говорит ремесленный характер росписи и примитив-

но переданные черты без детальной проработки. Ил. см. в кн.: *Bode W. Italienische Porträtskulpturen des fünfzehnten Jahrhunderts*. 1883. S. 31.

¹¹ Ср.: *Eubel K. Über Zauberwesen und Aberglauben // Historisches Jahrbuch (Görres)*. 1897. Bd. XVIII. S. 608—631; *Grauert H. // Ibid*. S. 72.

¹² Увеличенные снимки отдельных фрагментов, приведенные здесь на ил. 3, 5, 7, 9, выполнены впервые по моему заказу братьями Алинари. В качестве ил. 1 и 10 я использую фотографии братьев Алинари, сделанные ими ранее*.

¹³ Ср.: *Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. Storia della pittura in Italia*. Firenze, 1895. Vol. VII. P. 178 f. О портретах Лоренцо см.: *Kemner F. // Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*. 1897. Bd. XVIII. S. 148 f.; *Müntz E. Le musée de portraits de Paul Jove*. Paris, 1900. P. 78; Теппракотовый бюст, предположительно работы Поллайоло, воспроизведен в кн.: *Armstrong E. Lorenzo de' Medici and Florence in the fifteenth century*. London, 1896; Изобразительный материал к истории рода Медичи представлен в кн.: *Heyck E. Die Mediceer*. Bielefeld, Leipzig, 1897; относительно самого Лоренцо по-прежнему основополагающей является книга: *Reumont A. Lorenzo de' Medici il Magnifico*. Aachen, 1883.

¹⁴ Ср. Приложения II и III — характеристики Бартоломео Черретани и Никколо Валлори.

¹⁵ Медаль Спинелли воспроизводится по: *Friedländer J. Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430—1530)*. Berlin, 1882; так же и ил. 6 и 11.

¹⁶ На медали Спинелли он изображен уже в зрелые годы. В то время, когда создавалась фреска, ему было около 29 лет (он родился в 1454 году). Гирландайо (как мне кажется) воспроизвел его в этой капелле еще раз — в полный профиль слева от одра в сцене «Оплакивание св. Франциска» и еще один раз впоследствии — в алтаре церкви Санта-Мария-Новелла в сцене «Благовещение Захарии».

¹⁷ Родился 12 августа 1478 года. Его детские черты нетрудно узнать в лице бородатого мужчины с портрета Бронзино (ср.: *Heyck E. Op. cit. Abb. 133*). Своеобразная ирония судьбы: Джулиано, который с легкой руки Гирландайо входит в искусство как беззаботный ребенок, покидает флорен-

* Данное примечание относится к изданию 1902 года. — *Прим. ред.*

тийскую изобразительность как воплощенный идеал рано растраченной жизненной силы: в облике герцога Немурского с надгробия Микеланджело в церкви Сан-Лоренцо.

¹⁸ Родился 15 февраля 1471 года (ср.: *Müntz E. Op. cit. S. 80*).

¹⁹ Родился 11 декабря 1475 года (ср. воспроизведение по Джовио в кн.: *Müntz E. Op. cit. S. 80*, и портрет Бронзино в Уффици).

²⁰ См. ил. 8 — гипсовый слепок со свинцовой медали из Национального музея во Флоренции.

²¹ *Politiani A. Opera. Basel, 1553. Ср. Приложение IV. О Маттео Франко (род. 1447) см. прежде всего: Del Lungo I. Florentia, Uomini e cose del Quattrocento. Firenze, 1897. P. 446 — «Un cappellano medico». Кроме того, см. блестящее исследование Гульельмо Вольпи: Volpi G. Un cortigiano di Lorenzo il Magnifico (Matteo Franco) ed alcune sue lettere // Giornale storico della Letteratura italiana. 1891. Vol. XVII.*

²² Ср. письмо, приведенное у Дель Лунго: *Del Lungo I. Op. cit. P. 441*.

²³ Ср. приложение V. Джулио — сын убитого Джулиано, впоследствии — Папа Климент VII.

²⁴ Я не хочу слишком настаивать на 1483 годе; нынешняя, очевидно, неверно восстановленная подпись под изображением предлагает 1486-й, а не 1485 год как дату окончания фрески. Подробнее об этом — во второй части. Согласно историческим документам, капелла эта уже в начале 1486 года была освобождена от лесов, поскольку с 1 января 1486 года в ней проходят регулярные богослужения. Ср.: Государственный архив, Флоренция. Santa Trinità. №. 65. P. 53.

²⁵ Родился в 1432 году. Ср. среди общей литературы по кватроценти новейшее содержательное исследование: *Monnier Ph. Le Quattrocento: Essai sur l'histoire littéraire du XV^e siècle italien. Paris, 1901*; письма Луиджи Пульчи опубликованы: *Lettere di Luigi Pulci / Ed. G. Bonghi. 1886*.

²⁶ Среди портретов «приветственной депутации» я прежде всего узнал Полициано, а затем Пульчи, вспомнив именно эту фреску Филиппино.

²⁷ Ср. Приложение VI.

²⁸ «Magnifico» как титул (ср.: *Reumont A. Op. cit. P. 146*) лучше все же переводить прилагательным «Всемогущий», а не «Великолепный».

²⁹ Собственные слова Лоренцо в кн.: *Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo / Ed. Carducci. P. 375*; ср. Также: *Hillebrand K. La Politique dans le Mystère // Etudes italiennes. 1868. P. 204 ff.*

³⁰ Сейчас сказали бы «неорганично». Я обнаружил это место у Макиавелли в тот момент, когда описал «приветственную депутацию» на лестнице и уже обрисовал естественный, простонародный характер психологии Лоренцо Медичи.

³¹ Заключение «Истории Флоренции»: «Tanto che a considerare in quello a la vita leggera e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse quasi con impossibile congiunzione congiunte».

³² Ср. Чеппетани в Приложении II: «Faceva molti gesti colla sua persona»^{*}.

³³ Ср.: *Levantoni-Pieronì G.* Lucrezia Tornabuoni. Firenze, 1893.

³⁴ Последнее исследование на эту тему: *Carocci G.* La giostra di Lorenzo de' Medici. Bologna, 1899.

³⁵ Ср.: *Kristeller P.* Early Florentine Woodcuts. London, 1897. Fig. 150.

³⁶ Ср. Приложение VII.

³⁷ Ср.: *Warburg A.* Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Leipzig, 1893. S. 42 ff.

³⁸ Ср. Приложение VIII, а также: *Rossi V.* Il Quattrocento. Milano, 1897—1898. P. 258.

³⁹ Ср. гравюру Баччо Бальдини с изображением планеты Меркурий.

⁴⁰ Согласно кадастру 1480 года, Томмазо был всего лишь «sensale». В любом случае уже в 1486 году Доменико официально носит имя «Del Girlandaio», из чего можно сделать вывод о непосредственной связи его отца Томмазо с этой отраслью ювелирного искусства. Ср.: Государственный архив, Флоренция. Santa Trinità. №. 15. P. 27; *Vasari G.* Op. cit. Vol. III. P. 264, 270, 277, 280.

⁴¹ Ср. у Вазари анекдот по этому поводу: *Vasari G.* Op. cit. Vol. III. P. 270.

⁴² О его раздорах с монахами монастыря Санта-Мария-Новелла см. следующую работу этого цикла.

⁴³ Обыграно звучание слова «лавр»: lauro — Lorenzo; ср. изображение на реверсе медали под надписью «Tutela Patriae» (ил. 11), аверс которой воспроизведен на ил. 4.

⁴⁴ *Andreucci O.* Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata. Florence, 1858. Труд, содержащий множество ценных ссылок на рукописный материал.

* «Вся его фигура приходила в движение» (*um.*).

⁴⁵ *Palagi*. Notizie dei Ceraïoli e lavoratori d'immagini di Cera in Firenze. Национальная библиотека, Флоренция. Ms. II. I. 454.

⁴⁶ *Sacchetti F.* Le Novelle / Ed. Gigli. 1888. P. 264*.

⁴⁷ *Andreucci O.* Op. cit. P. 86: «non poteva alcuno mettere voto in figura che non fosse uomo di Repubblica ed abile alle arti maggiori».

⁴⁸ Государственный архив, Флоренция. SS. Annunciata. № 59, doc. 19. «Notizie delle cose memorabili del convento e chiesa della Nunziata». Fol. 11.

⁴⁹ Chimenti di Piero (?)

⁵⁰ Государственный архив, Флоренция. Ibid. №. 48. Ricordanze 1439—1484. P. 131 ff.

⁵¹ 10 рабочих дней в течение 12 календарных дней.

⁵² Падение voti считалось неблагоприятным предзнаменованием для донатора. Ср.: *Palagi*. Op. cit.

⁵³ Государственный архив, Флоренция. SS. Annunciata. № 50. Ricordanze 1494—1504. P. 18 ff; ср.: *Andreucci O.* Op. cit. P. 250.

⁵⁴ *Andreucci O.* Op. cit. P. 86.

⁵⁵ Ср.: *Del Migliore F.* Firenze, città nobilissima illustrata. Firenze, 1684. P. 286 ff. Он называет целый ряд других исторических личностей.

⁵⁶ *Palagi*. Op. cit.: «1529 rifatto l'armagine (sic) di papa Alessandro e la marchesa di Mantova...».

⁵⁷ Ср.: *Justi C.* Michelangelo. Leipzig, 1900. P. 231. Note 3. На готическую вотивную статую того же рода, хотя и более раннего времени, очень убедительно указывает Стясны: *Stiassny // Beilage zur Allgemeinen Zeitung*. 1898. № 289, 290.

⁵⁸ *Vasari G.* Op. cit. III. P. 373; VIII. P. 87.

⁵⁹ Ср.: *Bernsdorf O.* Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken. Wien, 1878. S. 70 ff; *Marquardt J.* Das Privatleben der Römer. Leipzig, 1886. S. 242 ff.

⁶⁰ *Andreucci O.* Op. cit. P. 249.

⁶¹ *Del Migliore F.* Op. cit. P. 287.

⁶² Все еще не опубликована: Национальная библиотека, Флоренция. Ms. II. III. 74. P. 165; Ромон, кажется, пользовался не лучшим экземпляром, ср.: *Reumont A.* Op. cit. Vol. II. P. 420.

* Полное русское издание: *Саккетти Франческо*. Триста новелл / Пер. В. Ф. Шишмарева. М., 1962. — Прим. пер.

** «Не может быть даровано никому, если это не гражданин Республики и человек, способный к высоким искусствам» (ит.).

*** «В 1529 году обновленный герб (!) Папы Александра и маркизы Мантуанской...» (ит.).

⁶³ Добавлено переписчиком.

⁶⁴ Здесь: a rischio.

⁶⁵ Джентиле де Бекки.

⁶⁶ La vita del Magnifico Lorenzo de' Medici il vecchio scritta da Niccolo Valori Patrizio Fiorentino, nuovamente posta in luce / Ed. Giunti. 1568. A. III r.

⁶⁷ *Politiani A.* Opera. Basel, 1553. Epistolarum liber X. P. 144.

⁶⁸ Опубликовано: *Del Lungo I.* Un viaggio di Clarice Orsini nel 1485 descritto da Ser Matteo Franco. Bologna, 1868. P. 424 ff.

⁶⁹ *Politiani A.* Op. cit. P. 141.

⁷⁰ Cp.: *Carocci C.* La Giostra di Lorenzo de' Medici messa in rima da Luigi Pulci. Bologna, 1899.

⁷¹ Giostra del magnifico Lorenzo de' Medici / C. Calvaneo. Firenze: Giunti, 1572. P. 91.

⁷² Иллюстрация в кн.: *Kristeller P.* Early Florentine Woodcuts. London, 1897. Pl. 150.

⁷³ Cp. список лиц, входивших в свиту Лоренцо, у Дель Лунго: *Del Lungo I.* Un viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485 descritto da Ser Matteo Franco // Scelta di Curiosità letterarie. Vol. XCVIII. P. 7: «...2 cantori. El compare. Bertoldo scultore».

⁷⁴ Пьеро в 1492 году, во время его путешествия в Рим, помимо других, сопровождали: «Matteo Franco, il chonpare della viola, il chardiere della viola». См.: Государственный архив, Флоренция. Filza Medic. avanti Prinzip. № 104. P. 85 f. Cp.: *Reumont A.* Op. cit. Vol. II. P. 353.

⁷⁵ О до сих пор малоизвестном журнале этой самой древней флорентийской типографии см.: *Fineschi V.* Notizie storiche sopra la stamperia di Ripoli. Firenze, 1781; Diario della stamperia di Ripoli / Ed. F. Roediger // Bibliofilo. Vol. VIII (1887), IX, X (к сожалению, не завершена); *Bologna P.* La stamperia fiorentina del Monasterio di S. Jacopo di Ripoli e le sue edizioni // Giornale storico della letteratura italiana. Vol. XX (1892). P. 349 ff.; Vol. XXI (1893). P. 49 f. В этом журнале находим: «1477. Entrata: a di 3 di giugno soldi cinquanta sono per una legenda, ci vendè el compar Bartolomeo...» Cp.: *Roediger F.* Op. cit. P. 92.

⁷⁶ Cp.: *Flamini F.* La Lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico. Pisa, 1891; *Monnier Ph.* La Quattrocento. Paris, 1901. P. 28 ff.

* «1477. 3 июня Бартоломео получил пятьдесят сольдо за одно сказание...» (*ит.*).

⁷⁷ Сонет CXLVI: «Luigi Pulci a Bartolomeo dell' Avveduto» (изд. 1759 года).

⁷⁸ Последнее, что появилось на эту тему: *Mattioli L.* Luigi Pulci e il Ciriffo Calvaneo. Padova, 1900. P. 9; ср.: Ms. Laurenz. Plut. 44. Cod. 30.

⁷⁹ Идентичен ли этот Бартоломео тому Bartolomeo da Pisa detto Baldaccio, который упоминается в другом месте как распространяющий книги «сermatore»? Ср.: *Roediger F.* Op. cit. P. 134. 24 ноября 1477 года он получил тысячу «orationi» в качестве комиссионных за свои продажи. Не являлся ли наш Бартоломео также вдохновителем «Materia del Morgante»?

⁸⁰ Ср.: *Carocci C.* Op. cit. P. 35.

⁸¹ *Politiani A.* Op. cit. P. 26: «Cal. Maias MCCCCLXXXX» [1 мая 1490 г.].

Фламандское искусство
и ранний флорентийский
Ренессанс
(1902)

Явная склонность итальянских меценатов Раннего Ренессанса к произведениям Севера¹ на первых порах исходила не из глубинного понимания сущности фламандской алтарной живописи. Напротив, своих первых поклонников она завоевала именно внешними эффектами. И чем менее восприимчивы были его ценители к величественной жестикуляции монументальной церковной живописи и пластики, тем больше тешила их искушенный взгляд правдоподобная иллюзия, обманчиво-яркие отражения людей, животных и ландшафта. Подобным настроениям способствовало и то обстоятельство, что в первой половине XV века огромным спросом стали пользоваться *arazzo* — фламандские или французские шпалеры, на которых разворачивались героические деяния древности, библейских и рыцарских времен, с героями, пышно разряженными по последней моде бургундского двора. Ценность их была столь велика, что наиболее искусные фламандские и французские ткачи стремились обосноваться в Милане, Мантуе, Ферраре, Флоренции, Урбино, Сиене, Перудже и Риме².

Уже Джованни Медичи — второй, рано умерший сын Козимо — занимался приобретением шпалер с той же всепоглощающей, но избирательной коллекционной страстью³, какую он обнаруживал при покупке античных рукописей и монет⁴. Так, по совету своего местного агента он заказал в Брюгге две шпа-

леры, представлявшие триумфы Смерти и Славы, по мотивам Петрарки, картоны для которых нарисовал ему один итальянец. Образный язык этих ныне утраченных шпалер можно, на мой взгляд, представить себе по *Trionfi** на одной анонимной гравюре из Альбертины⁵: подобное же барочное смешение современного бургундского щегольства и античных драпировок, фантастической ювелирной работы Флоренции и жестокой фламандской реальности. Но именно им было суждено сыграть роль своего рода *missing link*** между бургундскими обоями в Берне и берущей свое начало в Верхней Италии монументальной жанровой живописью Джентиле да Фабриано, Пизанелло и Доменико Венециано, приятно-повествовательный язык которых в конечном итоге очистился и поднялся до классической эпики недостижимо возвышенных фресок Пьеро делла Франческа в Ареццо.

Собственно, и многочисленные ремесленники, расписывавшие свадебные сундуки и тарелки ко дням рождения⁶, миниатюристы и граверы, чьи творения сейчас так ревностно коллекционируют и с большой помпой выставляют⁷, были, в подавляющем большинстве своем, мастерами второго ранга. Со вкусом и умением разбавляя модные мотивы верхнеитальянской живописи, они сумели привить вкус к «современному направлению» широкому кругу инертной платежеспособной клиентуры⁸. Ведь великая притягательность этого обстановочного искусства заключалась не в его художественной ценности и даже не в «романтичности» самого материала, а в бьющей из него радости праздничной, кипящей, блистательной жизни — той, которая нетерпеливо дожидается античной битвы или поэтического триумфа как сигнала для собственного выхода на сцену, и именно поэтому с такой поразительной

* Здесь: изображение триумфа (*ит.*).

** Недостающего звена (*англ.*).

исторической точностью воплотились в росписи свадебных сундуков праздника и турниры, шествия и *gappresentazioni* (по сей день неизвестные нам). Если, с одной стороны, росписи сундуков и стиль шпалер отвечали манере самодовольной светской жизни, которую во всех пикантных деталях в легком разговорном жанре преподносил придворный менестрель (лишь в «Триумфе Цезаря» Мантеньи эта эфемерная бойкость смогла усвоить героический ритм античности⁹), то с другой, собственно живописной, стороны, Фландрия прививала итальянским художникам стремление к глубокой, проникновенной трактовке человеческого облика примером собственного непревзойденного портретного искусства. Необыкновенное техническое мастерство Яна ван Эйка уже в середине XV века восхищало искушенный взгляд Альфонсо Неаполитанского, а Рогир ван дер Вейден во время пребывания в Ферраре (1449) сумел добиться у придворной публики поразительного сочувствия к сосредоточенной духовной живописи своих молитвенных образов¹⁰. В результате состоятельный меценат, не готовый более мириться с той дистанцией, что отделяла от него церковное искусство, получил новый объект для коллекционирования. Извлеченный из церковной среды, алтарный образ осуществлял уже не только связь между смиренным, коленопреклоненным донатором и всемогущим Господом, принять вездесущую волю которого в удобном, сомасштабном формате было так легко для человека, восприимчивого к земному многоцветию и мимической игре. Теперь алтарный образ притягивал к себе пристальнейшее личное внимание, ибо на нем центральной, любовно выписанной фигурой становился сам заказчик, находящийся в полной гармонии со средой своего существования.

Подобное, беспрецедентное по своей силе творение фламандского портретного искусства появилось в Брюгге благодаря соединению там двух людей: путеше-

ствующего луккского негоцианта и северного художника. Оба они находились при дворе бургундского герцога и пользовались особым почетом и влиянием у его ближайшего окружения. Изощренный вкус бургундского владыки привел в соприкосновение два совершенно противоположных рода профессиональных занятий и национальной принадлежности: один обеспечивал монсеньора материальной роскошью, другой отображал ее во славу господина. То единственное, что внутренне сближало живописца и торговца сукном, — это абсолютная осязаемая вещественность, с которой один из них способствовал обороту земных богатств, а другой отстраненно созерцал и воспроизводил ослепительную игру красок этого мира. Таково было взаимное положение Джованни Арнольфини¹¹ из Лукки и Яна ван Эйка по отношению друг к другу и к бургундскому герцогу на тот момент, когда в 1434 году ван Эйк написал Арнольфини и его фламандку-жену так, как они сами пожелали быть представленными: в семейной обстановке своего дома в Брюгге (ил. 1).

Этот до бесцеремонности правдивый шедевр не был предназначен для продажи за границей, не был художественным товаром, льстиво заговаривающим с усредненным вкусом коллекционера, напротив, он возник как органический осадок от соединения человеческих свойств, притянувших друг друга своей противоположностью. Он, как природное явление, существовал вне красоты и безобразия.

«Jan de Eyck fuit hic»*, а не «fecit»** — так гласит собственноручная подпись¹², то есть: «Ян ван Эйк был здесь, в этой комнате». Точно он хотел сказать: «Я написал вас так хорошо, как только мог, ибо сам оказался подлинным очевидцем вашего интимного домашнего существования». И, очевидно, Арнольфини был совершенно

* «Ян Эйк был здесь» (лат.).

** «Изготовил, сделал» (лат.).

удовлетворен столь объективной трактовкой ван Эйка, так как впоследствии вновь заказал ему свой портрет.

Примерно сорок лет спустя еще один итальянский коммерсант при бургундском дворе обнаружил подобное понимание возможностей, открываемых фламандской манерой: Гуго ван дер Гус создал по заказу Томмазо Портинари «Поклонение пастухов» (ил. 2) — вещь, повергающую в изумление и демонстрирующую нам фламандский алтарный образ в процессе бурного, безудержного развития. И хотя само изображение приобретает в этой картине не глубину, а скорее уплощенную растяжимость, сила человеческих образов Гуго ван дер Гуса, не теряя своей поразительной одухотворенности, обретает ни с чем не сопоставимое монументальное звучание. Между ван Эйком и Гуго ван дер Гусом стоит Мемлинг — не уступающий им интерпретатор флорентийцев из Брюгге, и ему, до сих пор не получившему в этом отношении надлежащей оценки, я собираюсь воздать должное.

Среди множества ктиторских портретов той поры встречаются не только члены семьи Портинари; согласно историческим документам, заказчиком одного алтарного образа стал и Анджело Тани — старший представитель дома Медичи в Брюгге. Именно в этом алтаре северная школа по праву увидела совершеннейшее воплощение своего миропонимания — «Страшный суд» Мемлинга (ил. 3) из церкви Девы Марии в Данциге¹³.

„Профессор и офицер из вольноопределяющихся, господин фон Грооте из Кёльна уполномочен осуществлять возврат всех произведений искусства, похищенных французами в Германии. Все подчиненные мне главнокомандующие обязаны поддерживать его в случае необходимости силою оружия. Я принимаю на себя ответственность за всякое действие или бездействие названного вольноопределяющегося фон Грооте. Блюхер“.

* Ныне — Гданьск. — *Прим. пер.*

Это был настоящий бесплатный пропуск в парижский музей. Национальные гвардейцы, правда, попытались преградить мне вход, но, когда генерал Цитен подтянул батальон померанцев, путь оказался свободен, двери распахнуты, и „Страшный суд“ стал первой картиной, покинувшей зал».

Такие слова, исполненные радости лично пережитого патриотического порыва, сопровождали серию прорисовок «Страшного суда» Мемлинга, приложенных Фридрихом Фёрстером к изданию его «Sängerefahrt»¹⁴ и призванных донести до самых широких слоев пробужденное романтиками чувство восхищения немецким искусством. Ведь именно это произведение должно было стать центральным экспонатом основанного в Берлине Музея национального искусства.

Однако жители Данцига не поддались ни берлинским романтикам, ни померанским гренадерам, которые в данном случае рисковали своей головой исключительно ради искусства, ни даже абсолютной художественной идее. С непреклонностью Катона отвергали они любые заманчивые предложения и требовали только своего права, дарованного им милостью самого короля¹⁵. Наглядное свидетельство их благодарности по сей день хранит памятная надпись под центральной частью алтаря со следующим двустушием:

Когда Страшный суд попал к похитителям сокровища,
Нам справедливый монарх отвоеванное возвратил.

Если бы граждане Данцига знали тогда, как появилась у них эта картина, то счастье обладания ею, быть может, вылилось бы в менее резкие выражения в адрес «похитителей сокровища».

Не захвати в 1473 году дерзкий ганзейский капитан Пауль Бенеке как особенно жирный куш галеон, направлявшийся из Брюгге в Лондон, и не выдели он

* «Путешествие певцов, поэтическое путешествие» (нем.).

«Страшный суд» в числе других трофеев в долю своим данцигским компаньонам Зидингхузену, Валандту и Нидерхофу, висело бы сейчас «сокровище пирата» не в Данциге, а во флорентийской церкви. Правда, часть груза этого корабля предназначалась для Англии¹⁶, то есть справедливая добыча ганзейского флота, воевавшего с Англией, по законам того времени могла рассматриваться как военная контрабанда. Однако галеон «Святой Томас» шел под недвусмысленной защитой нейтрального бургундского флага, на который его владелец — советник бургундского герцога Томмазо Портинари — имел неоспоримые, хоть и часто ущемляемые, права. Поначалу казалось, что Карл Смелый и Папа Сикст IV немедленно обрушат на злоумышленников сокрушительную силу возмездия. Однако Карл Смелый пал в 1477 году в битве под Нанси, так и не получив удовлетворения, да и Папа, направивший еще в 1474 году угрожающую буллу с призывом ко всем данцигцам вместе и возлюбленному сыну пирату Паулю Бенеке в отдельности возместить причиненный ущерб¹⁷, вскоре перестал поддерживать Флоренцию. Это случилось после того, как предательство Пацци развязало между Папой и Флоренцией неразрешимый военный конфликт.

Связать пару донаторов, преклонивших колена на боковых створках этого алтаря (ил. 4, 5), с упомянутым кругом флорентийских купцов в Брюгге было настолько очевидным, что это по сей день никому не приходило в голову. Притом, что энергичные розыски на этом изначально ограниченном поле, равно как и два ясно читаемых герба донаторов, только и ожидающихся идентификации¹⁸, сулили неизбежный успех.

Герб женщины (лев, перевязь с тремя бороздами) позволяет выбирать между двумя семействами: Тацци и Танальи¹⁹. Герб мужа (лев и обычная перевязь) в отличие от предыдущего встречается слишком часто, чтобы определить его однозначно. Однако в процессе моих попыток реконструировать флорентийскую ко-

лонию в Брюгге нельзя было не обратить особое внимание на имя некоего Анджело Тани уже потому, что он как до, так и одновременно с Портинари играл выдающуюся роль в руководстве медийским филиалом²⁰. И поскольку его герб соответствовал гербу донатора с данцигского алтаря, то далее я привел в действие весь неисчислимый потенциал подручных средств, которые предоставляет Флоренция для изучения истории ее культуры. Сохранились списки, отчасти, к сожалению, в копиях, с именами тех, кто заплатил во Флоренции в XV веке пошлину за составление брачного контракта, позволявшие с точностью проверить мою гипотезу. Согласно ей, Анджело ди Якопо Тани должен был быть женатым на женщине из рода Тацци или Танальи, как и оказалось в действительности. В гербовнике Дель Мильоре²¹ записано, что в 1466 году Анджело ди Якопо Тани взял в жены Катарину, дочь Гильельмо Танальи. Все дальнейшие документально подтверждаемые даты биографии Тани укладываются в типичный жизненный путь флорентийского купца за границей. В 1446 году²², в тридцать лет, он получает место бухгалтера и представительного лица в лондонском филиале дома Медичи. В 1450 году он вместе с Риньери Рикасоли уже занимает чрезвычайно ответственный пост в Брюгге; именно через них осуществляет свои расчеты герцог Бургундский²³. В 1455 году с ним заключен пространный деловой договор как с официальным компаньоном и представителем фирмы Пьеро и Джованни Медичи. В 1460 году в счетах бургундского двора рядом с его именем начинается встречаться имя Портинари²⁴. И хотя в 1465 году при возобновлении торгового договора его имя все еще стоит на первом месте, кажется, с 1469 года руководство фирмой окончательно переходит к Томмазо Портинари, а в 1471 году Тани впервые официально назван на втором месте. В 1480 году он, согласно его собственной описи имущества²⁵, вновь проживает

во Флоренции с женой и тремя дочерьми. В апреле 1499 года Томмазо, его жена и одна из дочерей один за другим умирают, очевидно сраженные эпидемией²⁶. В 1467 году еще во Флоренции Томмазо написал завешание, в котором назвал жену своей единственной наследницей²⁷. В сцене Страшного суда на одном из надгробий, где изображена заломившая руки сидящая женщина, отчетливо видна надпись: «1467 *Nic jacet*»^{*}. Имел ли этот год, когда они вернулись в Брюгге, какое-то особое значение для обоих заказчиков?

Девиз «*Pour non failir*»^{**}, который, насколько мне известно, не всегда входил в герб Танальи, возможно, также указывает на что-то подобное, да и сам выбор сюжета для алтаря заставляет предположить, что это пожертвование последовало за счастливым избавлением от огромной опасности. Архангел Михаил — ангел-хранитель Анджело — естественно оказывается в центре заказанного им произведения и вновь появляется на внешней стороне створки над головой Катарины, в то время как Мария с Младенцем предстает небесной покровительницей ее мужа — вероятно, потому, что алтарь был предназначен для одной из мариинских церквей во Флоренции (Санта-Мария-Нуова?).

Мне не удалось отыскать письма или дневники Тани, которые могли бы связать с жизнью эти сухие факты, и материал, достойный детектива, пока еще лежит перед нами безжизненной грудой документов. Все положенные на раскопки усилия извлекли на свет божий лишь межевые камни давно покинутых улиц с полустертыми цифрами. По рассмотрении всех косвенных способов «оживления» реальности в силу, наконец, вступает исторический номинализм, ибо даже столь незначительное обстоятельство, как имя этой женщины, позволяет воскресить во плоти Катарину Тани. Она вновь вернулась

^{*} «1467. Здесь покоится» (*лат.*).

^{**} «Чтобы хватило» (*фр.*).

в свой рустованный семейный особняк, где скромные домашние добродетели мужественно ведут ежедневную победоносную войну с нуждой, превратностями судьбы, недугами и несправедливыми поборами. Мадонна Катарина Тани, портрет которой висит сейчас в церкви сурового Севера, смиренно преклоняет колени под ангелом Страшного суда напротив своего старого мужа, за которым она последовала во Фландрию. А ведь когда-то, восемнадцатилетней девушкой, она была предназначена другому супругу — Филиппо Строцци, ставшему впоследствии одним из могущественнейших современников Лоренцо Медичи. В своих письмах²⁸ мать Строцци, мона Алессандра, поведала о предпринятых ею энергичных, но тщетных усилиях склонить Катарину к браку с сыном, который в изгнании не мог самостоятельно сделать свой выбор. В письмах, отмеченных увлекательной, живой интонацией, эта женщина предстает перед нами воплощением «домохозяйки» Ренессанса, какой, собственно, оставалась со своим бессознательным и безыскусным героизмом и мать Гракхов, всего лишь неукоснительно выполнявшая насущные обязанности одинокой вдовы.

Поскольку девушки на выданье жили тогда совершенно замкнуто, единственной возможностью хотя бы одним глазком увидеть дочь семейства оставалась ранняя церковная служба. В письме от 17 августа 1465 года мона Алессандра рассказывает своему сыну Филиппо о подобных смотрах:

«Еще хочу тебе рассказать, что воскресным утром я пошла на раннюю службу в храм Святой Рипараты к Avemaria, чтобы посмотреть на дочку Адимари, которая всегда ходит к названной службе, но вместо нее я встретила одну Танальи. Еще не зная, кто это, я села в сторонку и присмотрелась к девушке; она показала мне статной и хорошо сложенной. Она того же роста, что и Катарина²⁹, или еще выше, имеет здоровый цвет лица, не малокровна, а в прекрасном здра-

вии³⁰. У нее удлиненное лицо и не слишком тонкие, но и отнюдь не крестьянские черты, и, судя по походке и внешнему виду, соней ее тоже не назовешь. Короче говоря, если и все остальное придется нам по душе и ничто не расстроит дела, — это была бы весьма достойная партия³¹. После церкви я пошла за ней и только тут заметила, что она из рода Танальи, так что я смогла узнать о ней побольше. А Адимари я, напротив, так и не встретила, и это кажется важным znameniem: ведь я пошла туда единственно с этой целью, а она не появилась как обычно, и, в то время как все мои мысли были устремлены на ту, я встречаю на своем пути другую, которая обычно не бывает здесь. Я думаю, воистину, Господь усадил ее передо мной, чтобы я увидела ту, что и не думала в тот момент увидеть»³².

Ни к одной из своих предполагаемых невесток не выказывала мона Алессандра такой душевной привязанности, как к этой старшей дочери Франческо Танальи³³, а ее зять Марко Паренти довольно прочно сдружился на данной почве с отцом девушки. Однако сам Филиппо не поддавался на уговоры своей распорядительной матушки, он тянул время, портя тем самым отношения с Танальи, и после 1466 года этот проект уже не обсуждается в их письмах. Сейчас мы знаем почему: в это время рука Катарины Танальи уже принадлежала Анджело Тани, управляющему влиятельного дома Медичи в Брюгге.

Критичные наблюдатели, которые при виде любого «Страшного суда» мысленно зывают к абсолютному превосходству Микеланджело, должно быть, откажут в художественном достоинстве архангелу Михаилу — главной фигуре центральной части изображения. Ибо где Микеланджело творит новый мир пространственных глубин, чтобы разослать по нему чудовищные стаи трубящих демонов, там блестящий панцирь долговязого, нескладного архангела отражает скрупулезно точную копию «Страшного суда» с книжной миниатюры.

Однако ни пронизывающая все это произведение мелочная, филигранная точность, ни однообразие в типологии образов не дают повода усомниться в той живой, стихийной силе, которая пронизывает искаженные лица проклятых и общее композиционное решение этих групп. Даже сквозь оттенок тихой покорности в лицах праведных проглядывают абсолютно индивидуальные черты. В группе воскресших можно обнаружить несколько лиц, не уступающих тончайшим портретам Мемлинга, и, без всяких сомнений, они действительно достоверны. Мне кажется, я узнал в мужчине, стоящем на коленях на правой чаше весов (ил. 6), совершенно конкретного человека, и в его присутствии здесь с исторической точки зрения нет ничего удивительного: это Томмазо Портинари — глава флорентийской колонии в Брюгге.

История собирательства связывает с именем Портинари еще «Страсти Христовы» Мемлинга из Турина: картину, которую, согласно Вазари, Мемлинг написал для Портинари и которая впоследствии перешла из госпиталя Санта-Мария-Нуова во владение Великого герцога (ил. 9, 10)³⁴. Эта неоднократно оспоренная гипотеза³⁵ недавно получила подтверждение благодаря двум портретам Мемлинга, обнаруженным во флорентийском частном собрании, которые, без сомнения, представляют Томмазо Портинари и его жену (ил. 7, 8)³⁶. На основании внешнего сходства стало наконец возможно идентифицировать и пары донаторов в собраниях Турина, Парижа и Флоренции (ил. 11, 12). В результате туринские портреты стали в начало, парижские — в середину, а флорентийские — в конец этого ряда. Исходным пунктом для обоснования датировки вновь стали акты записи гражданского состояния: в 1470 году Томмазо, тридцати восьми лет, вступил в брак с четырнадцатилетней Марией Барончелли³⁷. Так как трехчастный

* Теперь — в Музее Метрополитен, Нью-Йорк. — *Прим. ред.*

алтарь Гуго ван дер Гуса, как я указывал в другом месте³⁸, был, очевидно, выполнен около 1476 года, то пространство для наших умозаключений ограничивается четкими временными рамками в шесть лет. В трех портретах мадонны Портинари с неумолимой, почти символической ясностью читаются три последовательные фазы женской жизни.

На туринском портрете (ил. 10) Мария, застенчивая, совсем юная, с детским лицом, которому так неуютно под тяжелым островерхим бургундским убором с длинным шлейфом, еще не вполне владеет собой. На парижском (ил. 8) — она несет свой головной убор уже как непрменный знак женского достоинства и, более того, умеет выставить напоказ свое роскошное, отвечающее социальному статусу ожерелье — пятилепестковые цветы из крупных драгоценных камней в золотой оправе. С ее полуулыбкой уверенной в себе светской дамы не очень согласуются молитвенно сложенные руки. Третий портрет (ил. 15) демонстрирует апогей роскоши: уже и эннен усеян жемчугом³⁹, однако это растущее богатство больше не вызывает радости в душе самой женщины. С опустошенным, смиренным взглядом склоняется Мария под защиту св. Маргариты и св. Марии Магдалины, и приличествующая ей «оправа» лишь внешне связана с мадонной Портинари — как неизбежная униформа высокопоставленной благочестивой дамы бургундского двора. Худощавая фигура Марии на алтаре в Уффици (ил. 12), увиденная с хладнокровием и сухостью Гуго ван дер Гуса, кажется преувеличенно угловатой, однако ее «выхолощенность» была, очевидно, не только результатом неизбежных возрастных изменений; между 1470 и 1477 годами она подарила жизнь троим детям: Марии, Антонио, Пигелло, а возможно, и Маргарите⁴⁰, что не прошло для нее бесследно.

Три парных портрета Томмазо выстраиваются в аналогичную последовательность, а четвертый (на чаше весов Страшного суда) по времени, вероятно, бли-

же всего к парижскому алтарю⁴¹. Все эти изображения воспроизводят характерные и сугубо индивидуальные приметы: сведенная к одной линии верхняя губа, плотно прижатая к короткой и полной нижней, удлинённый тонкий нос и маленькие близко посаженные глаза, смотрящие умным, выжидательным взглядом из-под редких, едва намеченных, спускающихся лишь у переносицы бровей. Хронологически эти изображения можно выстроить следующим образом: около 1471 года — туринский портрет (ил. 9), до 1473 года — данцигский (ил. 6) и парижский (ил. 7) и около 1476 года — портрет с флорентийского трехчастного алтаря (ил. 11). Даже та резкость, которую Гуго ван дер Гус придал чертам лица Портинари, не дает повода сомневаться в идентичности его модели другим портретам: Ван дер Гус сумел точнее уловить и правдивее передать «дипломатически» непроницаемое лицо стареющего мужчины, тогда как Мемлинг сглаживает остроту оттенком легкой мечтательности (задумчивости). Образ самого Томмазо тоже не исчерпывался молитвенной позой донатора: этот человек вращался в самой сердцевине бушующей реальности, более того, обладал достаточным интеллектуальным потенциалом, чтобы даже в пору грандиозных политических и экономических перемен стать сторонником и проводником большого искусства. За внутренне сдержанными чертами его лица дипломата и коммерсанта скрывался безудержный темперамент честолобивого кондотьера, легко сочетавшего свою благополучную жизнь капиталиста с неверной судьбой царственного воителя и должника. Природу Томмазо разглядел со своим безошибочным чутьем уже Пьеро Медичи, который попытался предельно точно сформулировать линию коммерческой политики Медичи еще в торговом договоре 1469 года⁴². Пьеро желал по возможности ограничить кредиты, отпускаемые лицам княжеского достоинства и их приближенным, поскольку риска в них было намного больше,

чем пользы; такие кредиты допускались вообще лишь в случаях, когда под угрозу ставилось само благорасположение властелина. Дом Медичи желал вести свои дела во имя сохранения состояния, кредитоспособности и честного имени, а не ради сомнительного обогащения. Из этих соображений Пьеро потребовал от Томмазо немедленной ликвидации собственных торговых кораблей и категорически запретил всякие самостоятельные спекуляции с хмелем, обязав лично Томмазо к возмещению любого возможного ущерба от этой деятельности. В том же духе инструктировал Портинари уже в 1471 году Лоренцо Медичи⁴³, призывая к особенной осторожности с кредитами титулованным особам, чтобы не повторилось то, что произошло у Герардо Каниньяни с английским королем⁴⁴. В 1473 году с потерей галеона наступает череда финансовых неудач⁴⁵, заставивших наконец Лоренцо в 1480 году решительно порвать с Томмазо⁴⁶, который вскоре после этого был вынужден уменьшить свои расходы и покинуть величественный дом на Rue des Aiguilles⁴⁷, купленный и приспособленный Пьеро Медичи под торговое представительство⁴⁸. Портинари и его семья были избавлены от постыдной нищеты только благодаря тому, что император Максимилиан продолжал выплачивать ему таможенную пошлину от города Гравелинген⁴⁹. В 1490 году дипломатические способности Томмазо вновь нашли себе применение во флорентийском государстве, по поручению которого он вместе с Кристофано ди Джованни Спини заключил в Лондоне судьбоносный для экономической истории Англии торговый договор⁵⁰. Вероятно, около 1497 года Томмазо с женой вернулись во Флоренцию, однако, судя по всему, он уже отходит от коммерческой деятельности, так как в 1498 году передает управление своими собственными делами сыну Антонио, который ведет ожесточенную тяжбу с Медичи по поводу прежних, так и неудовлетворенных претензий⁵¹.

Имя Томмазо еще раз прозвучало в апреле 1499 года, когда он лично вручает Сальвиати «Riche fleur di lyz» — знаменитую Лилию Бургундии, цветок-реликварий, богато украшенный драгоценными камнями. Эту реликвию хранили в качестве залога унаследовавшие дело в Брюгге племянники Томмазо — Фолько и Бенедетто Портинари, они и передали ее Салютати для Фрескобальди за сумму в 9 тысяч дукатов⁵². Из сыновей Томмазо — Антонио остался во Флоренции, Франческо — священник, названный в завещании Томмазо 1501 года единственным наследником⁵³, затем долгое время жил в Англии⁵⁴, а Гвидо — инженер-фортификатор, даже поступил на службу к Генриху VIII и женился на англичанке⁵⁵.

В одном из своих поразительных портретов Мемлинг сохранил для нас черты юного представителя семьи Портинари: в портрете молодого человека из Уффици (ил. 13), датированном 1487 годом, мне кажется, можно узнать Бенедетто. И хотя имя донатора нигде не обозначено, его выдает покровитель св. Бенедикт, изображенный на противоположной стороне диптиха. Поскольку к моменту написания портрета Бенедетто Портинари (род. в 1466 году) был двадцать один год и, кроме того, картина происходит из сокровищницы фламандской алтарной живописи — собрания госпиталя Санта-Мария-Нуова, основанного семейством Портинари, у нас есть все основания заключить, что этот молодой человек — Бенедетто Портинари. Сложнейшая ситуация, в которую он попал двадцати одного года от роду, наложила на его лицо печать отнюдь не мечтательной задумчивости, которую Мемлинг сумел сделать обаятельной без всякого намека на сентиментальность.

На оборотной стороне портрета помещена эмблема Бенедетто: дубовый пень с молодыми побегами (?) и девиз: «De Bono in Melius»*. На обороте одного из

* «От хорошего к лучшему» (лат.).

парных фламандских портретов Уффици, относящегося к началу XVI века и представляющего мужчину в возрасте от двадцати до сорока лет⁵⁶, находится тот же знак с аналогичным девизом на французском языке; вероятнее всего, эту пару тоже следует отнести к представителям семейства Портинари.

Еще одна флорентийская чета, принадлежавшая к тому же кругу, вела в Брюгге столь «фламандский» образ жизни⁵⁷, что, если бы не специфический и однозначно читаемый герб на портрете мужа⁵⁸, никто не заподозрил бы в них Пьерантонио Бандини Барончелли и его супругу Марию, урожденную Бончиани, заключивших брак в 1489 году⁵⁹ (ил. 14, 15). Из сведений, предоставленных Аммирато⁶⁰, следует, что он — единственный из своего рода, кто когда-либо занимал значительные посты в Брюгге. Первоначально агент Пацци, после ухода Портинари он берет на себя управление медийским филиалом. Он также должен был обладать блестящими дипломатическими данными, ибо именно его называла Мария Бургундская своим «Valet de chambre»*, а герцог Франц Бретонский, по поручению которого Пьерантонио заключил несколько блестящих торгово-политических договоров, именовал его «Maistre d'Ostel»**. Его же можно узнать в том Piro Bondini, которому в 1489 году за сумму в 12 тысяч гульденов заложил свои «доспехи и некоторую золотую посуду» император Максимилиан⁶¹. Пьерантонио погиб на посту военного коменданта своего родного города Пизы во время осады 1499 года. И не будь столь заметна на его груди украшенная целым состоянием из жемчуга почетная цепь — знак придворного отличия, его с женой можно было бы принять за чету брюггских мещан, которые от скуки принарядились и решили заказать портрет живописцу. Среди

* «Камердинером» (фр.).

** «Дворецким» (фр.).

праведников «Страшного суда», неподалеку от головы мавра, видно лицо мужчины с чертами, напоминающими Пьерантонио, но более юными и мягкими (ил. 6). Поскольку Пацци и Портинари были тогда еще дружны, не могло быть препятствий к тому, чтобы поместить и его среди избранных представителей флорентийской колонии.

Несколько лет назад итальянское государство исполнило свой почетный долг и приобрело живописное собрание госпиталя Санта-Мария-Нуова. Ныне трехчастный алтарь Гуго ван дер Гуса, портреты Портинари и Пьерантонио Барончелли вместе с другими старинными шедеврами северной школы висят в одном из залов Уффици. И если к этой группе произведений, посвященных флорентийцами из Брюгге прославленному госпиталю своего родного города (основанному в 1289 году Фолько Портинари⁶²), присоединить еще и данцигский «Страшный суд», то сравнительно небольшое собрание создаст мощное и поразительно цельное ощущение подлинного понимания духа северного искусства, которое обнаруживают эти итальянцы.

На данцигском триптихе видные члены флорентийской колонии⁶³ отдают себя под защиту архангела Михаила в облике смиренно уповающих, обнаженных грешников, и они же приблизительно в то же самое время гордо выступают в драгоценных одеяниях из алого и черного шелка на свадебных торжествах Карла Смелого и Маргариты Йоркской. Шестьдесят факельщиков в голубых ливреях и четыре конных паж в серебряной парче шествовали впереди, за ними в изысканном костюме советника герцога Бургундского являлся Томмазо Портинари, консул Флоренции, открывавший процессию из ста двадцати построенных парами купцов своего отечества, и, наконец, двадцать четыре кавалера свиты на статных скакунах завершали это шествие⁶⁴. Немногими годами позже под Нанси Карл Смелый, утопающий в своей бессмысленной,

режущей глаза драгоценностями роскоши⁶⁵, которой окружили его итальянские кредиторы и поставщики и обломки которой, недостаточные даже для заклада его бывшего могущества, они все-таки сумели сохранить, будет разбит швейцарскими крестьянами. Тот, кто живет в ежедневном соприкосновении с земными благами, ни по природе, ни по профессии своей не годится для роли кающегося бедняка на чаше весов Добра и Зла. Невольно возникает вопрос, каким образом именно итальянцы — пионеры и посредники в мировом круговороте роскоши, прирожденные мастера праздничной, полнокровной жизни и виртуозы репрезентации материальных благ⁶⁶, могли прийти к подлинному, глубинному пониманию специфического психологизма северных молитвенных образов.

Затронули эти образы их рафинированное чувство художественной формы, или их светский скепсис откликнулся на сдержанную, наивную набожность фламандцев? Подсознательное удовольствие от льстящего [собственной природе] отражения могло быть лишь дополнительным оттенком в отношении флорентийских заказчиков, но отнюдь не изначальным побудительным мотивом. Они были еще достаточно «примитивны», чтобы требовать от своих портретных изображений безусловного внешнего сходства, ибо лишь абсолютно достоверный портрет донатора мог выполнить свою основную функцию — заверить личной печатью дарителя его священное подношение. Следует еще сказать, что именно во Флоренции поддерживался своеобразный языческий обычай изготовления вотивных восковых фигур, которые, благодаря своей совершенной, осязаемой идентичности с моделью, должны были служить для установления некой магической связи между донатором и его подобием. Это оригинальное искусство не могло не сказаться на вкусе флорентийских заказчиков и только усилило их пристрастие к наглядной достоверности в портретах, ибо вос-

ковая фигура — цепкое суеверие, ставшее частью натуры, — должна была узнаваться и действовать даже на расстоянии. Живя в Брюгге, флорентийцы не забывали пожертвовать в родную церковь Сантиссима-Аннунциата свое восковое факсимиле⁶⁷, и их портреты, объединенные Мемлингом в сцене Страшного суда, отвечали тому же устоявшемуся обычаю и аналогичному предназначению: их освященные живописные подобиya вверялись покровительству архангела Михаила.

Благодаря уникальному и искусному соединению внутренней сосредоточенности и внешнего правдоподобия, фламандский стиль породил тип в своем роде идеального донаторского портрета. При этом изображенные на них люди уже начинали высвобождать свое индивидуальное «я» из церковного, религиозного контекста, но не революционными методами, а следуя естественному, идущему изнутри эволюционному процессу, поскольку тогда «человек все еще цвел на одном стволе с миром»⁶⁸. Пока руки донатора исполняли привычную пантомиму самоотречения, самопогружения и моления о защите, взгляд его уже мечтательно или сосредоточенно устремлялся в земную даль. Личность, открытая миру, начинает звучать обертоном, а черты погруженного в молитву верующего сами собой приобретают характерное выражение уверенного в себе зрителя. И если в портретах Мемлинга ощущение индивидуальной, самостоятельной личности лишь угадывается в мечтательной задумчивости его моделей, то Гуго ван дер Гус с такой прямоотой и жесткостью обращает к природе Томмазо Портинари, что безвольно сложенные руки последнего никак не вяжутся с внутренним напряжением души. Так в оттенках непрерывно растущего индивидуального самосознания у портретируемого итальянца прорывается то, что для портретирующего фламандца является самодовлеющей, непосредственной творческой силой и сутью мировоззрения, — интенсивное, всепроникающее, сосредото-

точенное созерцание. Три потрясенных пастуха Гуго ван дер Гуса стали, как известно, недостижимым образцом для трех итальянских пастухов в «Поклонении», написанном Доменико Гирландайо в 1485 году для капеллы Франческо Сассетти. Не только потому, что северный реализм был более убедителен в воспроизведении действительности и ее деталей, но и потому, что образы этих людей, погруженных в созерцание, неосознанно и символично воплощали некую самозабвенную стихию восприятия, в которой фламандцы были сильнее, чем воспитанные на античности и тяготеющие к риторике итальянцы.

Тем картинам, которые выслали на родину представители дома Медичи в Брюгге, было суждено так долго и подспудно вливать в итальянскую живопись исходящую от них силу, как требовали того общее развитие искусства, способность к рецепции и все обострившийся индивидуальный вкус, откуда итальянские «орлы»⁶⁹ не отважились воспарить в высший мир идеальных форм.

Искушенные флорентийцы из Брюгге сумели оценить в потенциале северного искусства еще одно направление, совершенно противоположное глубине молитвенных образов и портретов. Еще в середине XV века во флорентийских домах поселились в качестве доступной замены драгоценных дворцовых шпалер *arazzo* фламандские станковые картины с изображениями светской жизни или грубоватых народных сцен — предшественники нидерландской жанровой живописи и натюрморта. Откуда происходили эти *ranni fiamdreschi*, как они воспринимались и какие функции выполняли, мы попытаемся осветить в следующей работе.

Примечания

¹ Ср.: *Burckhardt J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898. S. 313 ff.

² *Müntz E.* Les primitifs. Paris, 1889. P. 716 ff.

³ Ср.: *Gaye G.* Carteggio. Florence, 1839. Vol. I. P. 158 — письмо Фруоксина (Пацци?) к Джованни; также ср.: *Müntz E.* Les Précurseurs de la Renaissance. Paris, 1882, где фрагментарно приведено письмо Томмазо Портинари, написанное около 1460 года. Имя изготовителя картона не указано. Витторе Гиберти и Нери ди Биччи выполнили в 1454 году несколько картонов для здания Синьории, шпалеры по которым изготовил, вероятно, во Флоренции мастер Ливин из Брюгге. Ср.: *Vasari G.* Le Opere di Giorgio Vasari / Ed. G. Milanese. Firenze, 1878—1906. Vol. II. P. 86.

⁴ Ср.: *Rossi V.* L'indole e gli studi di Giovanni di Cosimo de' Medici: notizie e documenti // Rendiconti della regia Accademia dei Lincei. Roma, 1893. P. 38, 129 ff.

⁵ *D'Essling, Müntz E.* Petrarque. Paris, 1902. P. 168, 170.

⁶ Ср.: *Kinkel G.* Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin, 1876. S. 368; *Müntz E.* Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du IV^e au XVI^e siècle // Monuments et mémoires. 1894.

⁷ Ср.: *Colvin S.* A florentine Picture-Chronicle. London, 1898; *Weisbach W.* Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin, 1901; *D'Essling, Müntz E.* Op. cit.

⁸ В будущем я надеюсь опубликовать in extenso конторскую книгу мастерской по изготовлению свадебных сундуков, которая сохранилась в списке Карло Строщи (Национальная библиотека, Флоренция) и о которой я узнал благодаря г-ну профессору Брокгаузу. В ней перечислены 150 новобрачных пар из «лучшего» флорентийского общества, для которых в 1445—1465 годах двумя практически неизвестными сейчас мастерами Марко дель Буоно и Аполло-

нио были изготовлены расписанные свадебные сундуки или *deschi da parto*^{*}.

⁹ *Kristeller P.* Mantegna. Berlin, 1902. S. 281 ff.

¹⁰ *Burckhardt J.* Op. cit. S. 319.

¹¹ Арнольфини, кавалер и член Совета герцога Бургундского (имевший немецкие корни: *Crollanza G.B.di.* Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane. Pisa, 1886—1890), согласно документальным свидетельствам, с 1420 года находился в Брюгге со своей женой Жанной Шенани и умер в 1472 году (ср.: *Weale J.* Notes sur Jean van Eyck. 1861. P. 22 ff.). Несколько фактов из его коммерческой деятельности: в 1423 году он доставляет Папе Мартину V в качестве герцогского подарка шесть фламандских шпалер с историей Девы Марии (ср.: *Müntz E.* Les arts à la cour des Papes. Paris, 1878. P. 28; *Delaborde H.-F.* Les ducs de Bourgogne. Paris, 1849. Vol. I. P. 196). Кроме того, именно он был поставщиком золотой парчи для облачения [статуи] Богоматери из Турне (ср.: *Delaborde H.-F.* Op. cit. Vol. I. P. 209, 211), а в 1416 году — пурпура для мантии герцога Глостера (ibid. P. 135) и бархата для кресел герцога и его личной свиты (ibid. P. 145). Об исключительно итальянском происхождении этих драгоценных тканей см.: *Kalf J.* Bijdrage tot de Geschiedenis der middeleuwschen Kunstweverij in Nederland. Utrecht, 1901.

¹² Ср.: *Weale J.* Op. cit. P. 27.

¹³ Прилагаемые иллюстрации были изготовлены в процессе новой съемки, которую мы с большим трудом, но все же смогли осуществить в темноте этой церкви^{**}.

¹⁴ *Förster F.* Die Sängereinfahrt. Eine Neujahrsgebe für Freunde der Dichtkunst und Malerei. Berlin, 1818. S. III; Ср.: *Hatfield J.T.* Wilhelm Müllers unveröffentlichtes Tagebuch und seine ungedruckten Briefe // Deutsche Rundschau. 1902. Bd. CX. S. 366 ff.

¹⁵ Ср.: *Hirsch Th.* Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig. 1843. S. 421 ff; *Hirsch Th., Voßberg F.A.* Caspar Weinreichs Danziger Chronik. Berlin, 1855. S. 13 ff, 92 ff; кроме того, см. обобщающую информацию в кн: *Hinz A.* Das Jüngste Gericht in der St. Marien-Ober-Pfarrkirche zu Danzig. 1893. Содержательный экскурс в историю хозяйственных отношений того времени, в особенности касательно галеона, см.: *Ropp G.von*

^{*} Стойки для рожениц (*ut.*).

^{**} Данное примечание относится к изданию 1902 года. — *Прим. ред.*

der. Zur Geschichte des Alaunhandels im XV. Jahrhundert // Hansische Geschichtsblätter. 1900. S. 117 ff. Там же см. историю правового конфликта, который лишь в 1496 году был окончательно разрешен в пользу Портинари. Ср. также: *Remus E.* Die Hanse und das Kontor zu Brügge am Ende des XV. Jahrhunderts // Zeitschrift des Westpreussischen Geschichts-Vereins. Bd. XXX. S. 1 ff.

¹⁶ Для ввоза в Англию предназначались: золотая пряжа, парча, шелк, бархат и перец. Для Италии, предположительно, назначалось лишь две тонны груза: шляпы, перины, полотенца, ковры, платки, меха и два алтарных образа (ср.: *Ropp G. von der.* Op. cit.).

¹⁷ Ср.: *Reumont A.* Di alcune relazioni dei Fiorentini colla città di Danzica in Archivio Storico Viesseux. 1861. P. 37 ff. Среди понесших ущерб флорентийцев поименно были названы: Лоренцо и Джулиано Медичи, Антонио Мартелли, Франческо Сассетти, Франческо Карнесекки и сам капитан — Франческо Серматтеи. Ср. также: *Schäfer D.* Hanse-Rezesse. Bd. I. S. 70; *Gottlob A.* Aus der Camera Apostolica. Innsbruck, 1889. S. 278 ff.

¹⁸ Ср. литографическое воспроизведение гербов в книге Хирша и Фосберга со следующим описанием: «Герб мужчины: в золотом щите с правой лазоревой перевязью черный восстающий лев с червлеными языком, глазами и когтями и белыми клыками. Герб женщины: в червленом щите с правой лазоревой перевязью, обремененной тремя бороздами, золотой восстающий лев с червленым языком и белыми когтями. В правой верхней части круг, обвитый белой лентой, с девизом „Pour ne point faillir“»^{*}.

¹⁹ К сожалению, не существует специального справочника по флорентийским гербам; я пользуюсь для быстрой ориентации небольшим систематизированным по именам гербовником Дель Мильоре (*Del Miglore*) из Национальной библиотеки во Флоренции.

²⁰ См. ниже.

²¹ Дель Мильоре, историк-универсал XVII века, собрал в своем «*Zibaldoni*» ценнейший материал по местной истории. В нем представлены фрагменты из таких документов, как *Gabella de' Contratti* (ср.: Ms. Cl. XXVI. doc. 140—146. *Magliab. Bibl. Naz.*; Hs. 146. P. 115), и из утраченной книги контрактов,

^{*} «Чтобы хватило» (*фр.*).

doc. 117 (см.: Ibid. P. 47: «1466 Angelus Jacobi Tani Caterina Francesci Guglielmi Tanagli»).

²² Ср.: *Einstein L.* The Italian Renaissance in England. New York, 1902. Этот автор приводит очень интересный фрагмент одного торгового договора, подобные которому можно найти в флорентийском Государственном архиве за более поздние годы. На один из них, непосредственно касавшийся Портинари, обратил мое внимание г-н доктор Лихтенштайн во время нашей встречи в Институте истории искусства в начале 1901 года; я хотел бы полностью воспроизвести его в другом месте. Сохранились торговые договоры от 1455 (Fa. 84. Cod. 31 а), 1465 (Fa. 84. Cod. 27), 1469 (Fa. 8. Cod. 32 II а), 1471 (Fa. 84. Cod. 29) и 1480 (Fa. 84. Cod. 84) годов.

²³ *Delaborde H.-F.* Op. cit. № 1435, 1436.

²⁴ Ibid. № 1845.

²⁵ Государственный архив, Флоренция. Portata del Catasta. 1480. S. Giovanni Leon d'oro.

²⁶ Ibid. Libro dei morti della Grascia; Libro dei morti de Medici e Speziali.

²⁷ Ibid. Protocollo di Giovanni di Taddeo da Colle.

²⁸ Этот ранний пример классического типа «женского дневника», после того как его в 1877 году опубликовал в дешевом издании Чезаре Гуасти, прекрасно знает каждый, чей научный или дилетантский интерес обращен к культуре Ренессанса. Точное название книги таково: *Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli pubblicate da Cesare Guasti. Firenze, 1877, Sansoni.*

²⁹ Ее дочь, замужем за Марко Паренти.

³⁰ «È di buon essere».

³¹ «Che sarà orrevole».

³² *Alessandra Macinghi negli Strozzi.* Op. cit. P. 458.

³³ Личное имя дочери Танальи не упоминается в письмах, однако то, что речь шла именно о Катарине, доказывает оригинал «Portata» Франческо Танальи, в который внесен его первый ребенок двух месяцев от роду: «Catarina figliuola» (ср.: Государственный архив, Флоренция. 1447, S. Giovanni Chiavi).

³⁴ *Kaemmerer L.* Memling. Leipzig, 1889; *Bock F.* Memling Studien. Düsseldorf, 1900. P. 22. Последний сумел заметить идентичность донаторов на туринском и флорентийском алтарях, но расположил их в обратной хронологической последовательности.

³⁵ Ср.: *Weale J. Remarks on Memling // Repertorium...* 1901. P. 134.

³⁶ Их портреты идентифицировал еще Фридлендер и указал мне на это обстоятельство в ноябре 1901 года. Ср. наши ил. 7 и 8 с № 57 и 58 каталога выставки в Брюгге, находящимися ныне в частном собрании М. Леопольда Гольдшмидта (Париж).

³⁷ *Del Miglore F. Op. cit.* P. 165: цитируется утраченный ныне архивный документ от 1470 года.

³⁸ Ср.: *Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.* 1901. S. 43; представленные здесь дети Антонио и Пигелло, вместе с отцом преклонившие колена перед святыми Антонием и Фомой (идентифицируемым благодаря копьё — аналогично статуе этого святого, написанной гризайлью в трехчастном алтаре Рогира ван дер Вейдена из Франкфурта), могут служить хорошей хронологической привязкой. Они родились, соответственно, в 1472 и в 1474 годах, а рожденный в 1476 году Гвидо здесь еще не присутствует, ведь даже будучи новорожденным, он несомненно был бы изображен. Поскольку работа над картиной занимала длительный период, то можно принять как наиболее просторные временные рамки 1474 и 1477 годы. Благодаря канонику Фолько Портинари об этом семействе в 1706 появились чрезвычайно интересные заметки (см.: Библиотека Риккардиана, Флоренция. Ms. 2009).

³⁹ Рисунок вышивки жемчугом составлен из букв М(ария) и Т(оммазо).

⁴⁰ Дочь, преклонившая колена рядом с Марией Портинари, — старшая Мария, чей точный возраст не зафиксирован в имущественной описи 1480 года, равно как и возраст ее сестры Маргариты. Однако, согласно последовательности их упоминания, Мария должна была быть старшей, а так как на трехчастном алтаре она выглядит несомненно взрослее, чем ее брат Антонио, родившийся в 1472 году, то дату ее рождения можно определить как 1471 год. Если бы к моменту заказа этого произведения Маргарита уже родилась, она непременно была бы на картине, хотя бы потому, что здесь изображена ее святая покровительница. Кроме того, Маргарита была особенно почитаема как целительница детских болезней (ср.: *Luther M. Werke.* 1899. Bd. VII. S. 64). Быть может, Маргарита Портинари появилась на свет божий как раз в то время, когда ван дер Гус работал над алтарем. Кстати, во Флоренции Портинари относились к приходу церкви Св. Мар-

гариты, в которой им принадлежала личная капелла. Дети Портинари: 1. Мария (1471—?), приняла монашество в 1482 году; 2. Антонио (1472—?); 3. Пигелло (1474—?); 4. Гвидо (1476 — после 1554); 5. Маргарита (1475—?), вышла замуж в 1495 (?) году за Лоренцо Мартелли; 6. Дианора (1479—?), вышла замуж за Корнелио Альтовити; 7. Франческо (до 1487 — после 1556), принял духовный сан; 8. Джованни Баттиста; 9. Герардо (?); 10. Фолько (?); два последних упомянуты в труднодоступных для расшифровки записях в упомянутой Ms. 2009.

⁴¹ Не представляет ли видная по пояс на первом плане среди воскресших и в ужасе схватившаяся за голову женщина Марию Портинари?

⁴² Ibid. Я предлагаю здесь лишь фрагмент, так как торговые договоры дома Медичи требуют отдельной публикации.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ср.: *Keruy de Lettenbove*. Letters et négociations de Philippe de Commynes. Bruxelles, 1874. Vol. I. P. 66; *Pagnini G.F.* Della decima e di varie altre gravetze imposte del Comune di Firenze. Lisbona; Lucca, 1765—1766. Vol. II. P. 71.

⁴⁵ Ср.: *Ehrenberg R.* Zeitalter der Fugger. Jena, 1896. Bd. I. S. 276; *Ropp G. von der*. Op. cit. S. 136. К этому добавилась еще и утрата папского расположения (ср.: *Gottlob A.* Op. cit.).

⁴⁶ Ср. «staglio» от 1480 года из флорентийского Государственного архива.

⁴⁷ Ср.: *Weale J.* Bruges et ses environs. Bruges; Bruxelles, 1864. P. 245; *Verschelde Ch.* Les anciens architectes de Bruges. 1871. P. 17 ff.

⁴⁸ Ср. договор 1469 года, где Портинари предостерегают от дальнейших расходов. В 1465 году этот дом еще не упоминается. В росписи резных балок потолка большого зала по сей день видна эмблема Пьеро Медичи, там же можно найти несколько раз повторенный знак Лоренцо: кольцо с тремя перьями; он вполне отчетливо читается по бокам двух закрашенных стукowych медальонов. В последних же (до сих пор неопознанных), по моему разумению, были представлены члены семейства Медичи. Стилистически они напоминают терракотовые головы на здании банка Портинари в Милане (ср.: *Meyer A.G.* Oberitalienische Frührenaissance. Bd. I. Berlin, 1897. Abb. 62).

⁴⁹ Единственное подтверждение тому — устное заявление г-на Гелиодта ван Северена, который готовит к изданию исследование о Портинари и тонле города Гравелинген.

⁵⁰ Ср.: *Pagnini G.F.* Op. cit. Vol. II. P. 288; *Pöhlmann R.* Die Wirtschaftspolitik der Florentiner Renaissance und das Prinzip der Verkehrsfreiheit. Leipzig, 1878; *Doren A.* Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte. Stuttgart, 1901. Bd. I. S. 435. В 1473 году на долю Томмазо выпала сложная миссия ослабить гнев Карла Смелого (ср.: *Buser B.* Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich. Leipzig, 1879. S. 164, 448). В 1478 году он доставлял важную переписку герцогине Миланской (ср.: *Kerwyn de Lettenbove.* Op. cit. Vol. I. P. 227).

⁵¹ Основные претензии заключались, с одной стороны, в убытках от спекуляций с хлебом, возложенных на Томмазо, а с другой стороны — в несправедливо оспоренных выплатах Гульельмо Биччи, которые производил Портинари (ср.: Государственный архив, Флоренция. Fa. 84. Cod. 54, 85).

⁵² Ср.: *Pagnini G.F.* Op. cit. Vol. II. P. 291; детально сообщает об этом Эренберг: *Ehrenberg R.* Op. cit.

⁵³ Ср.: Государственный архив, Флоренция: Protocollo di Ser Giovanni di Ser Marco da Romena. 3. febr. 1500 (1501). Томмазо умер 15 февраля 1501 года, его жена пережила его.

⁵⁴ Ср.: *Ehrenberg R.* Op. cit.; его завещание от 18 мая 1556 года также сохранилось (ср.: Ms. 2009). В 1524 году он передал Генриху VIII подробное описание истории госпиталя Санта-Мария-Нуова, основанного его предком Фолько (ср.: *Passerini L.* Storia degli stabilimenti di beneficenza e d'istruzione elementare gratuita della città di Firenze. Firenze, 1853. P. 304).

⁵⁵ Ср. цитированные у Эренберга места из «Calendar of State Papers».

⁵⁶ Неизвестный фламандский художник конца XV века (инв. № 801 и 801-bis). Очевидно, французская формулировка была оригинальной. Такой же точно девиз был у герольда бургундского двора Chatelvillain: «De bien en mieuls». Портрет юного Портинари, упоминаемый Фирмених-Рихартцем (*Firmerich-Richartz E.* Hugo van der Goes. Eine Studie zur Geschichte der altvlämischen Malerschule // Zeitschrift für christliche Kunst. 1897. S. 374), согласно Боде (Lichtenstein-Galerie. S. 115), мог представлять Фолько, старшего брата Бенедетто. На портрете (инв. № 779) из Уффици, судя по всему, тоже изображен юный флорентинец из колонии в Брюгге. Идентификацию подобных произведений чрезвычайно затрудняет отсутствие сведений об их происхождении, которые, к сожалению, нередко сознательно запутываются. Поэтому я был бы глубоко признателен за информацию о любых портретах

этого времени, происхождение или изображение гербов на которых могут способствовать их идентификации.

⁵⁷ Ср. портреты на ил. 14 и 15, приписываемые Петрусу Критусу, что, впрочем, исключает уже предположительная датировка: 1489 год. Скорее, это школа Гуго ван дер Гуса.

⁵⁸ Тройная правая червленая перевязь в белом щите. Ср. герб на надгробиях Бандини Барончелли в Санта-Кроче.

⁵⁹ *Del Migliore F.* Op. cit. P. 376; Ibid. P. 16: «1489 Pierant. Guasparrij Pieri Bandinj Gardellis (sic) Maria Simonis Gagliardi de Boncianis».

⁶⁰ Ср.: *Ammirato S.* // *Delizie degli Eruditi Toscani.* Firenze, 1770—1789. Vol. XVII. P. 200 ff. Он принадлежал другой ветви Бандини семейства Барончелли.

⁶¹ Ср.: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. Allerh. Kaiserliih.* 1883. Bd. I. S. XXV.

⁶² Томмазо также делал вклады в этот госпиталь в 1472 и 1488 годах (ср.: Ms. 2009).

⁶³ В ближайший круг дома Медичи в Брюгге тогда помимо Анджело Тани и Томмазо Портинари входили: Риньери Рикасоли и его брат Лоренцо, юридический консультант Кристофано ди Джованни Спини и Томмазо Гвидетти; кроме того, своих представителей в Брюгге имели семейства де Рабатта, Фрескобалди, Сальвиати, Строцци, Мартелли, Гвальтеротти, Карнесекки, Пацци и другие; их имена я привожу, чтобы облегчить идентификацию по сей день неизвестных портретов с сохранившимися гербами и девизами (ср. также список имен в кн.: *Pagnini G.F.* Op. cit. Vol. II. P. 303).

⁶⁴ Ср.: *De la Marche O.* Mémoires / Ed. H. Beaune; J. d'Arbaumont. Paris, 1888. Vol. III. P. 113; Vol. IV. P. 104.

⁶⁵ *Delaborde H.F.* Op. cit. P. XXI: «„Or, dit Martial d'Auvergne, on s'harnachoit d'orfèvererie“, expression heureuse pour rendre cette surcharge excessive et ridicule»*.

⁶⁶ Еще Папа Бонифаций VIII называл флорентийцев «пятым элементом». Они славились на весь мир как «festaiuoli»**.

⁶⁷ Алессандра Строцци пожертвовала в 1452 году в церковь Сантиссима-Аннунциата восковую фигуру своего сына Лоренцо, когда он всего лишь сломал себе в Брюгге руку во время неоднократно запрещавшейся ему игры в мяч, а в 1459 году

* «Рядились в драгоценную сбрую, — сказал Марциал Овернский: удачное выражение, передающее чрезмерность и комизм этих излишеств» (*фр.*).

** Весельчаки, гуляки (*ит.*).

она заказала восковую статую в честь своего сына Маттео, скончавшегося в Неаполе (ср.: *Alessandra Macinghi negli Strozzi*. Op. cit. P. 129, 197; *Warburg A. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*. Leipzig, 1902. S. 29). О votивных восковых фигурах в церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции см. с. 82 наст. изд.

⁶⁸ Из «Введения в эстетику» Жана Поля.

⁶⁹ Ср. высказывание о фламандской живописи, приписываемое Микеланджело: *Hollanda Francisco de. Vier Gesprache über die Malerei*. / Ed. J. de Vasconcellos. Vienna, 1899. P. 29—35.

Последнее волеизъявление
Франческо Сассетти
(1907)

В 1600 году Франческо ди Джовамбаттиста Сассетти завершил труд над историей своей семьи. В основу этого сочинения легли разрозненные записки его предков, относившиеся к середине XIII века, и даже генеалогическое древо, составленное еще кузеном его прадеда Паоло д'Алессандро (умер в 1400 году)¹. Обедневших и измелъчавших потомков Сассетти, конечно, не могли оставлять равнодушными «*antichità e nobilità*»^{*} их знатных предков, и, хотя контраст между прошедшим и настоящим был мучителен, в них жила наследственная память о жизнестойкости, проверенной в десяти поколениях патрициев — вечно странствующих негоциантов, без страха вверявших свою жизнь переменной фортуны. «Non son' atto da disperati»^{**2} — писал в 1582 году из Кохина брат Франческо, Филиппо Сассетти, достигший этого города после семи месяцев опаснейшего путешествия. Будучи агентом португальского короля по закупке перца, он сумел нажить там значительное состояние и впридачу — куда более существенный багаж необыкновенных, поражающих своей непредвзятостью впечатлений. Его письма из Индии — бесценное наследие флорентийской мысли — оказались более долговечными, чем богатства, завещанные после его смерти

* «Древность и благородство» (ит.).

** «Мне чуждо отчаяние» (ит.).

в 1588 году флорентийской семье. Лишь десятая часть их попала в руки его непрактичного брата Франческо, поправить финансовые дела которого не могла бы и более существенная доля. Тот так и продолжал «жить мечтаниями»³, перелистывая и обрабатывая древние рукописи, полностью погруженный в былое величие своих предков. Один из самых импозантных образов, оживленных его мысленным взором, являл собой прадед — Франческо ди Томмазо (1421—1490), собственноручные записки которого, вкуче с хрониками того времени, благоговейно хранил и изучал правнук.

Руководствуясь комментариями последнего, я малопомалу сумел восстановить многое из этих документов и отдельных записей, где обнаружил неизвестное по сей день последнее волеизъявление Франческо Сассетти, оставленное им в 1488 году своим сыновьям перед отъездом в Лион. Оно и является предметом данной публикации.

Если сосредоточиться на духовном аспекте содержащихся в этом документе сведений по истории искусства, то можно увидеть в нем своего рода ключ к психологии среднего образованного флорентийца эпохи Раннего Возрождения. Примечания Франческо ди Джовамбаттиста к этому сочинению, содержащие множество бесценных подробностей, послужили мне весьма основательным подспорьем и побудили в итоге предположить этому документу биографию правнука⁴, дающую наглядное представление о его личности (что, впрочем, больше касается строительного материала сей жизненной конструкции, чем его сложной внутренней архитектуры):

«Франческо, от которого я веду свой род, был младшим сыном Томмазо ди Федериги и родился 9 марта 1420 года⁵. В молодости был он наделен большой добродетелью и отвагой. Около 1440 года отправился он в Авиньон по делам Козимо деи Медичи, которого

именовали Отцом Родины, и через непродолжительное время его сделали компаньоном, а вскоре после того дали имя [право подписи], вместе с одним из семейства Рампини и, позднее, с Америкго Бенчи. После смерти Козимо вступил в права наследования сын его Пьеро, при котором он продолжал нести свою службу. Затем, когда Пьеро также скончался, наследником стал его сын Лоренцо Великолепный, с которым у нашего Франческо установились столь доверительные отношения, что тот поручил ему полностью все управление делами, при том что торговые сделки совершались только с ведома и по распоряжению Франческо. Впоследствии так случилось, что все торговые дела, которые велись в Авиньоне, были перенесены в Лион на Роне, где точно так же правили выходцы из семьи Медичи, и в течение многих лет учет велся на имя Лоренцо Медичи и Франческо Сассетти при абсолютном управлении Франческо, который в 1457 году или годом позже вернулся во Флоренцию, оставив без изменения те же торговые заведения и те же имена [управляющих]. Торговали не только в Лионе, а и здесь во Флоренции, Риме, Милане и во Фландрии, в городе Брюгге, где сделки совершались под теми же именами. Исполнителями же были многие чиновные лица, которые все, как один, по воле и приказу Лоренцо Великолепного, почитали Франческо нашего за начальника, во всем держали перед ним отчет и подавали ему полные сведения. При таком множестве торговых операций и удачных сделок нажил он весьма значительное состояние, каковое по тем временам считалось одним из богатейших во Флоренции⁶. Но ничто не вечно в этом мире, и та самая фортуна, которая на протяжении более чем 40 лет благоволила к нему и приносила богатство, не только его покинула, но даже обернулась против него. Как следствие этого и в Лионе, и во Фландрии по вине управляющих⁷ дела пришли в расстройство и понесли тяжелейший

ущерб, вплоть до того, что над самим достоянием деи Медичи нависла весьма серьезная угроза. По этой причине в 1488 году бедный Франческо в свои 68 лет вынужден был отправиться в Лион едва ли не срочным порядком, с тем чтобы поправить расстроившиеся дела, и ради этой цели невозможно было обойтись без утраты значительной части того имущества, которое было приобретено ранее. После возвращения из Лиона во Флоренцию прожил он недолго, ибо скончался в 1491 году⁸. Был он человеком очень известным и снискавшим всеобщее уважение и любовь со стороны людей разного происхождения как во Флоренции, так и в иных краях, где случилось ему проявить себя. Дружественные и семейные отношения его с маркизом ди Монферрато⁹ были столь тесными, что маркиз пожелал стать крестным отцом его первенца, коего нарекли собственным его именем Теодоро. Узы большой дружбы и доверия имел он со многими благородными мужами Болоньи, которые, будучи обыкновенно проездом во Флоренции, всегда были им обласканы, останавливались в его доме, где их отменно принимали и потчевали. Так он поступал не только с одним или двумя особо близкими друзьями, но вообще со всеми, и оттого был окружен людьми такой любовью, что в году 1484, дня 9 июня, на основании декрета, изданного самим Сенатом, его провозгласили почетным гражданином с сохранением этого звания за потомками навечно, присвоили ему все почести и достоинства Флоренции как коренному жителю этого города и отослали ему во Флоренцию указанный декрет в подробнейшей форме. Оный документ на пергаменте сохраняется в моем доме, уложенный в оловянный футляр.

Вернувшись к себе на родину, во Флоренцию, в 1468 году, он сочетался браком с госпожой по имени Нера деи Корси¹⁰, с которой нажил десятирех детей, а именно пять мальчиков и пять девочек. Дочерьми

его были Ваджиа, жена Антонио Карнесекки; Лизабетта, жена Джо[ванни] Баттисты деи Нерли, а затем Антонио Гуалтеротти; Сибилла, жена Антонио Пуччи, мать кардинала Пуччи; Виоланте, жена Нери Каппони; Лена, жена мессера Луки Корсини. Сыновей его именовали Теодоро (1460—1479), Галеаццо (1462—1513), Федеригио (1472—1490), Козимо (1463—1527), Теодоро¹¹; и от одной женщины у него родился внебрачный сын, которому он дал имя Вентура. Был выше-названный Франческо человеком превосходных качеств, достойным и щедрым. Не прерывая своей деловой активности после возвращения во Флоренцию, он с особым усердием занимался обустройством своего дома и семейства, дабы придать оным надлежащий статус, как то подобает всякому почтенному и добропорядочному семьянину. Весьма исправно участвовал он в делах городской власти, и, начиная с [должности] Гонфалоньера судебной управы, он занимал впоследствии все высшие посты и должности в городе и укладывался в расходы по бюджету Гонфалоньера, никогда не превышая его, как сам он свидетельствует в записках о своей жизни, которые при мне хранятся¹².

В части недвижимости он сделал завидные приобретения. На улице деи Пацци он купил красивый и удобный дом, в котором долгое время проживал; ныне, насколько мне известно, это дом мессера Лоренцо Николини. Позднее он приобрел у [цеха] плотников церкви Св. Троицы другой дом, поудобнее и на широкой улице; теперь оный принадлежит сыновьям Симоне Корси. С течением времени им были куплены почти все другие дома здесь в округе в сторону Торнаквинчи, вплоть до строений дельла Винья, а с задней стороны купил он участок остерии дель Инферно с окружающими его домами. У зрителей Башни он купил ту самую тупиковую улочку со старым названием Кьяссо деи Сассетти, которая начи-

нается у выхода из-под сводов церкви Св. Троицы и упирается в заднюю дверь его собственного дома, принадлежащего нынче семейству деи Корси. Также касательно квартала старинных домов цеха старьевщиков¹³, бывших в собственности семейства Сассетти, приобрел он некоторые и восстановил отдельные части оных строений, которые до того не были утрачены. В нынешнее время из всего приобретенного имущества остается во владении его потомков лишь один дом в Париончино, напротив церкви Св. Троицы, и две комнаты в квартале старинных домов старьевщиков, принадлежащие потомкам его сына Галеаццо. Все остальное разошлось, как это обычно бывает, либо через продажу, либо как приданое, либо по каким-то иным обстоятельствам. Стоимость всех этих домов, исключая первый на улице деи Пацци, проданный самим Франческо еще при жизни, согласно упоминанию в некоторых его записках, равнялась сумме около 8 тысяч флоринов. Помимо названных домов, по имеющимся свидетельствам, приобреталось и другое недвижимое имущество в таких местах, как Монтуги, Нуволи, Гонфьенти и Валь-ди-Бизенцио¹⁴, на что было истрачено от 13 до 16 тысяч флоринов, однако ныне в собственности семьи из него сохранилась лишь малая часть.

Будучи великолепной и всеми уважаемой личностью, у себя в доме он был окружен роскошью, дорогой домашней утварью и убранством возможно большей ценности, чем требовалось по его состоянию и положению, которое он занимал. В оставшейся после него тетрадке¹⁵ с пергаментной обложкой содержится перечень его имущества на 1472 год, в соответствии с которым в его флорентийском доме и на сельской вилле имелось домашней утвари на сумму 3550 флоринов; предметов одежды его собственной, а также супруги и детей — на 1100 флоринов; серебра столового для нужд дома — на сумму 1600 флоринов; дра-

гоценностей и разного рода золотых вещей собственного хозяина, его супруги и дочерей — на 1750 флоринов. Несмотря на то что сам он не имел отношения к литературе, ему доставляло удовольствие общество людей высокообразованных. Именно поэтому поддерживал он дружеское общение с Марсилио Фичино, Бартоломео Фонцио¹⁶ и другими литераторами того времени и собрал в доме своем библиотеку, состоявшую из наиболее ценных книг на латыни и современном языке, которые по тем временам были в ходу. В большинстве своем эти книги были рукописными и, как явствует из его записок¹⁷, обошлись ему в цену не меньше 800 флоринов.

Во Франции, в Женеве, на мосту через Рону он возвел, истратив 2 тысячи флоринов, часовню в честь Девы Марии, ныне, говорят, разрушенную неистовствующими в злобе еретиками¹⁸. По возвращении своем во Флоренцию он построил дворец в Монтуги, затраты на который составили примерно 12 тысяч флоринов. Названный дворец столь прекрасен и великолепен, что считается одним из самых красивых во всем государстве, и до сегодняшнего времени он носит имя рода Сассетти. Уголино Верино во второй книге своего трактата „О видах города Флоренции“ упоминает о нем и посвящает ему следующие строки:

Montuguas saxetti si videris aedes,
Regis opus credes¹⁹.

Ныне названным дворцом владеет сеньор Франческо Каппони, и был он куплен его отцом Пьеро к 1545 году. Помимо этого, в аббатстве, расположенном во Фьезоле, им была построена часовня, отделанная необычайной красоты фигурами из терракоты²⁰. Вознамерившись реставрировать и украсить алтарь

* „Дом Сассетти можно принять за царский дворец“ (*ит.*).

вместе с главной часовней церкви Санта-Мария-Маджоре, которая находилась в юрисдикции нашего дома, как уже было упомянуто выше в главе 14, и на основании договоренности, достигнутой с братьями монахами названного монастыря и скрепленной государственным нотариусом по имени мессер Бальдовини 22 февраля 1469 года, он начал осуществлять указанное свое намерение и поставил богатейшие церковные облачения из парчи, затратив на это 300 флоринов, о чем сам же свидетельствует в своих записках. И поныне вышеназванные братья монахи тщательно сохраняют эти облачения, используя их четыре или пять раз в году по случаю самых торжественных праздников. Затем так случилось, что между названным Франческо и монахами возникли разногласия по части росписей, которыми намечалось украсить часовню, и братья монахи, не пожелав придерживаться ранее установленной договоренности, поручили отделку вышеупомянутой части часовни [мастеру] Торнабуони. Тогда наш Франческо не мешкая обратил свои усилия на церковь Санта-Тринита, благодаря чему там была возведена ныне существующая часовня, и роспись в ней выполнил Доменико дель Гирландайо, изобразив по обе стороны от алтаря портрет самого Франческо и портрет жены его, сеньоры Неры. Для себя и для супруги велел он сделать два превосходных саркофага из колчедана, в одном из которых он был погребен после смерти в 1491 году, и да возрадуется Господь во славе Своей, приемля душу его*.

Составить себе представление о состоянии, образовании и общественном положении Франческо его правнук мог лишь по почтенным, но утратившим всякую материальную ценность отблескам минувшего — пергаментным грамотам, бережно хранившим-

* Перевод с итальянского Н. Булаховой.

ся в металлических футлярах и скрывавшим бесполезные знаки былого величия. Впрочем, знаменитое рукописное собрание Сассетти — памятник утонченной коллекционной культуры, — поступившее благодаря его сыну Козимо в библиотеку Лауренциана²¹, было по достоинству оценено уже ближайшими его потомками. Кроме того, образ прадеда Сассетти, схваченный мастерской кистью Гирландайо, жил на фреске семейной капеллы в церкви Санта-Тринита (ил. 1, 2) и являл собой подлинное воплощение могущества медийской республики. Рядом с ним был изображен влиятельнейший человек того времени, друг и компаньон Сассетти в третьем поколении Лоренцо Великолепный собственной персоной в окружении своих детей: наглядное свидетельство нерушимой дружбы семейств Сассетти и Медичи²².

Сведения о патронате рода Сассетти над этой капеллой (на которые указывают записи Франческо), несмотря на их безусловную историческую достоверность, так и не были освещены в достаточной степени. То, что Франческо обустроил свою усыпальницу в церкви Санта-Тринита лишь после того, как встретил активное сопротивление со стороны монахов Санта-Мария-Новелла, представляло интерес скорее для истории церковного права, чем для истории искусства. Между тем, если вообразить себе все тяжелейшие духовные и материальные жертвы, которые принес Франческо Сассетти во имя своих убеждений, то его борьба за украшение этого интерьера предстанет перед нами как заслуживающая отдельного пояснения декларация непреклонной художественной воли.

Мало того что ему пришлось отказаться от старинного семейного захоронения, в результате чего осталось без места только что изготовленное надгробие его отца Томмазо; он потерял столь долго вожделенное и уже торжественно дарованное ему²³ право на

тате союз благотельного донатора и не менее снисходительной к нему церкви неожиданно для всех обернулся непримиримой враждой.

Эта гипотеза, выведенная из общего исторического контекста и лишь однажды высказанная мною устно²⁸, несколько месяцев назад получила подтверждение в хронике Фра Модесто Билиотти, которая была недоступна мне в 1900 году и которую я смог изучить сейчас с помощью д-ра Гейзенхеймера²⁹. Его же я благодарю и за обнаружение следующего фрагмента:

«Confirmatum itaque fuit maius altare ipsi Francisco anno 1468 confectaque de eo fuit scriptura, quam scripsit Balduccius Baldovinius florentinus notarius, quae sane scriptura permanet hodie, id est anno 1586, paenes Franciscum ed Filippum, Joannis Baptistae Saxetti filios, consobrinos meos, quam lata scriptam membrana notariique subscriptione ac signo notatam, ego saepius vidi et legi et multis fratrum ostendi: ex ea collegimus haec quae in praesentiarum scripturae mandamus. Receptum ergo altare exornavit Franciscus pulcherrimo ac ditissimo pallio ex aurea braccato confecto, ex quo etiam eodem planetam et utramque fecit dalmaticam, et singulis his sua adiecit insignia. Cur vero altare illud processo temporis a Saxettis migrarit ad Tornabuonos, qui illud et geminata tabula, palliis sacratisque vestibis adornatum hodie possident, nunquam ego certam innueni causam. Tantum a maioribus natu accepi, quod Franciscus ille quasdam divi Francisci historias in eo sacello pingere cupiebat. Cuius cupiditatem quamquam bonam, ubi patres nostri etsi D. Francisco affecti, divi tamen Dominici filii cognoverunt, eam (tamquam quae parum nostrae ecclesiae et eius praecipuo loco conveniret) haudquaquam probarunt. Ea propter indignatus (ut aiunt) ad sanctissimae Trinitatis aedem, quam divi Joannes Gualberti monachi tenent, secessit, ubi... sacellum quod maioribus suis olim vendiderant fratelli, qui et alio nomine Petriboni³⁰ dicebantur,

multa restauravit impensa et divi Francisci pro voto exornavit historiis, quas more suo multa accuratione et diligentia pinxit Domenicus Grillandarius...»^{*}

Описание Билиотти, основанное на знании источников и устных свидетельств, позволяет нам принять его слова «pro voto exornavit»³⁰ за безусловный, достоверный факт. Благодаря едва заметному дополнению «pro voto» натурализм Гирландайо (портретные персонажи которого в сравнении с сосредоточенными, драматичными образами Джотто, кажется, опрощают, принижают своим присутствием легенду о св. Франциске) превращается в средство, оправданное и необходимое для выражения личного чувства заказчика. И если предположить, что вера Франческо Сассетти опиралась не на стереотип религиозной

^{*} Итак, этому самому Франческо был поручен в 1468 году большой алтарь, и об этом флорентийским нотариусом Бальдуцием Бальдовинием была сделана запись, каковая целой и невредимой сохраняется и сегодня, то есть в 1586 году, у Франческо и Филиппо, сыновей Джованни Баттисты Сассетти, моих сородичей, и каковую, написанную на широком пергаменте и отмеченную подписью и печатью нотариуса, я много раз видел и читал и показывал многим из братьев: из нее мы узнаем то, что передаем в настоящем изложении. Так вот, приняв алтарь, Франческо украсил его прекраснейшим и богатым покровом, изготовленным из золотых материалов, из коих же он сделал и два стихаря и на каждый из них нанес свои гербы. А почему этот алтарь по прошествии времени перешел от Сассетти к Торнабуони, которые сегодня владеют им, украшенным двоянной доской, покрывами и священными облачениями, я никогда не находил точного объяснения. Только от старших я узнал, что Франческо пожелал изобразить в этом святилище некоторые эпизоды жития святого Франциска. Когда его желание, пусть и благочестивое, стало известно нашим отцам, они хотя и были расположены к святому Франциску, однако, будучи сынами святого Доминика, несколько его не одобрили (ибо оно мало подходит для нашей церкви и ее главного места). Возмущенный этим (как говорят), он обратился к храму Пресвятой Троицы, который содержат монахи святого Иоанна Гвальберта, где... святилище, некогда проданное его предкам братьями, также называющимися и по-другому — Петрибонси³⁰, он восстановил много ценного и в качестве обета святому Франциску украсил эпизодами его жития, которые, по своему обыкновению, весьма точно и тщательно написал Доменико Гирландайо (лат.).

³⁰ «В качестве обета украсил» (лат.).

лояльности, а на некий личный данный в трудную минуту обет, обязывавший превратить живопись усыпальницы в наглядное свидетельство благодарности своему «*avvocato particolare*»³¹, то понимаешь, почему портреты Сассетти и его близких таким настойчивым образом внедряются, например, в композиции «Утверждение устава францисканского ордена» и «Чудо Воскрешения» (ил. 3, 4)³². Эти земные люди вручают себя покровительству святого с откровенным подобострастием, которое может оскорбить [наше] представление о Ренессансе, но было естественным для флорентийцев того времени, приученных восхищаться такими проявлениями веры, как сборище наряженных восковых фигур в натуральную величину, пожертвованных в церковь Сантиссима-Аннунциата донаторами со всего мира³³. И это переживание даже отдаленно не пробуждало в них мысли о нарушении границ между небесным и земным.

Более того, столь непререкаемый авторитет, как Марсилио Фичино, свидетельствует, что сами современники считали донаторское рвение Франческо Сассетти одной из существеннейших черт его натуры. Письмо Фичино к Сассетти³⁴ напоминает исчерпывающую справку компетентного философа-моралиста о сущности человеческого блаженства. Согласно его мнению, Франческо, содержащий только в своем доме две семейные капеллы, имел двойное основание на истинное, то есть духовное блаженство: «...*Ut autem ita res existimare possimus ideoque feliciter vivere, sola nobis potest praestare religio. Praestabit autem id tibi quandoque plus duplo, quam caeteris, mi Francisce, si tantum ipse religione alios superabis, quantum haec tuae aedes amplissimae alias superant. Duplo tibi Saxette, religiosior domus est, quam caeteris, aliae certe sacellum vix unum habent, tua vero gemina et illa quidem speziosissima con-*

* «Земному защитнику, представителю» (*ut.*).

tinet. Vive religiosior duplo, quam ceteri, mi Francisce, vale duplo felicior»^{*}.

Несомненное свидетельство внутренней связи с местом собственного упокоения Франческо демонстрирует в первом же пункте своего волеизъявления: в авторитарном, приказном тоне (*vi comando et ordino*"), к которому он прибегнет еще лишь один раз, он требует от своих сыновей, где бы Господь и природа ни положили конец его существованию, доставить тело во Флоренцию и похоронить в церкви Санта-Тринита.

Собственные слова Франческо сообщают жизнь безмолвной молитве заказчика на фреске Гирландайо, и мы неожиданно осязаем тонкие, но прочные узы, связывающие его господина со Средневековьем. Однако в последних распоряжениях этого флорентийца рубежа Средневековья и Нового времени обретает плоть и другая его ипостась: светская, земная рассудочность, столь точно схваченная в скульптурном портрете из Барджелло (ил. 5,6)³⁵. Ведь составление духовного завещания вынудило Сассетти внезапно и решительно определиться в своих взглядах на ценности этого мира. Перед тем как отправиться в путешествие, в котором он рассчитывал восстановить пошатнувшуюся финансовую державу Медичи, в предвидении возможной гибели Франческо должен был оставить своим сыновьям четкую стратегию защиты непрочного земного благосостояния. Оригинал этого последнего «Ricordo», включенного Сассетти в тайные записи, к сожалению, не

* «Одна лишь религия может представить нам такое дело, какое мы способны оценить и посему жить счастливо. А когда-нибудь она представит тебе дело вдвое большее, чем прочим, мой Франческо, если ты сам настолько превзойдешь других религиозностью, насколько твои просторные покои превосходят иные. У тебя, Сассетти, дом вдвое религиознее, чем у прочих: другие дома, наверное, едва ли имеют одно маленькое святилище, твой же содержит двойное и прямо-таки замечательное. Будь вдвое религиознее прочих, мой Франческо, живи вдвое счастливее» (*лат.*).

** Требую и приказываю вам (*ит.*).

сохранился. Но после долгих поисков я обнаружил его копию того же времени³⁶, пометки на которой (возможно, даже сделанные собственной рукой Франческо) подтверждают время появления этого списка. Кроме того, следует заметить, что и после благополучного возвращения Франческо из Лиона он в точности подтвердил и удостоверил силу своего волеизъявления. Документ этот гласит:

†1488.

Нижеследующим свидетельствую
мою последнюю волю.

Я, Франческо ди Томмазо Сассетти, заявляю сегодня, в святую пятницу 4 апреля 1488 года, во Флоренции, что должен отправиться во Францию, в город Лион на Роне, по делам столь значительной для нас важности, что подобного случая не припомню в своей жизни, с тех пор как родился. Причиной тому — небрежение и бездумное управление делами, учиненное тем, кто ведал руководством в названном городе Лионе от имени и по поручению Лоренцо деи Медичи и Франческо Сассетти, а именно Лионетто деи Росси, и нанес неслыханный урон и разорение, о котором известно вам, моим старшим сыновьям Галеаццо и Козимо. И да хранит меня Господь на пути туда и обратно в добром здравии и да не оставит меня своей милостью в намеченной цели.

Вы также знаете, что возраст мой — почти 68 лет и каждый день может стать для меня последним. Когда Богу и природе будет угодно окончить мой земной путь, где бы я ни пребывал, мое тело следует перевезти и похоронить в новой усыпальнице нашей часовни при церкви Санта-Тринита, и такова моя вам воля и наказ.

Как вы знаете, я не оставил завещания и не имею такого намерения, а то, которое было составлено более 40 лет тому назад, мною разорвано и аннулиро-

вано впоследствии, по возвращении моем во Флоренцию, что произошло во Флорентийском аббатстве в присутствии моего зятя Нери Каппони и некоторых монахов, и было заверено сером Андреа да Террануова. Свидетельство сего найдете в конторе последнего и в моих книгах. Поэтому остаетесь вы без ограничений и в свободе своей поступайте с моим наследством по вашему разумению, равноправно по отношению друг к другу и с долгом пред малыми [детьми] и прелатом³⁷, как пред собой, дабы не было меж вами споров и претензий, ибо оставляю все вам, не навязывая какого-либо иного обязательства и бремени. Пребывая в благополучии, творите добро, какое сочтете нужным, в память обо мне и за упокоение души моей, живите в мире и согласии, дарите любовь и уважение друг другу, дабы не было меж вами никаких раздоров. В жизни соблюдайте добродетель и благие традиции, избегайте и сторонитесь всех пороков, как вы есть мои истинные и верные сыновья, ибо я полагаю, что прошел свой жизненный путь так, что вам не придется испытывать стыд за отца вашего и за себя как законных детей моих.

Мне неизвестно, к чему приведет нас судьба, ибо видите сами грозящие нам опасности и перемены (да сохранит нам Господь своей милостью силы и здоровье). И поскольку она может повернуться как угодно, где бы я ни оказался, если вы хотите исполнить мое пожелание, я вам наказываю и требую, чтобы вы не отказывались ни при каких обстоятельствах от моего наследства, хотя бы даже вам досталось от меня больше долгов, чем имущества; я хочу, чтобы вы жили до скончания дней своих, сохраняя полученное от меня достояние, и полагаю, что этого требует ваш долг. Защищайтесь и помогайте друг другу смело и решительно, не покладая рук, дабы не почитали вас за безмозглых или никчемных, а ежели придется делить [имущество], делайте это тайно и согласно при содействии ро-

дичей близких и дальних, если необходимо. Да живите сплоченно в любви и милосердии, а младших членов семьи и их часть [наследства] опекайте особо, как свою собственную, с тем чтобы в какой-то момент ни у кого из них не возникло причины для жалоб, а тем паче законного основания для несогласия либо непризнания авторитета и преимущества старших. У меня же по этой части не будет для вас иных наставлений и рекомендаций.

На имя мессера Федериги, Теодоро, мадонны Неры и еще некоторых из вас мною были оформлены документы и контракты на отдельные объекты нашей собственности либо в момент их покупки, либо до того, либо позднее, как того требовали обстоятельства, о чем найдете соответствующую запись в моих книгах³⁸. Я хочу тем не менее, чтобы каждый объект был общим между вами, каждый по отдельности, как если бы названные контракты вовсе не заключались и ни у кого перед другими не было преимущества, что само собой разумеется. Держитесь все вместе и неразлучно, как добропорядочные сыновья и братья, дабы очевидна и несомненна была между вами братская любовь и доброжелательство. А главное, помните, что вышеназванные контракты были сделаны для иной цели, а именно чтобы сберечь ваше имущество, а не так, чтобы у одного было преимущество перед другим.

Вам должно рассчитать вместе и поровну, когда придется делить предоставленную вам, Галеаццо и Козимо, сумму в тысячу флоринов, то есть капитал, и взяты себе разумную долю, какую положено, а не то, что кто заработал или потерял и кому причитается больше или меньше из того, что к тому сроку осталось для дележа; чтобы никто не мог иметь причин для обжалования, так и поступайте.

Как вы знаете, я приказал поместить в пристройке позади дома ту алтарную часовню, а именно мраморную гробницу для Томмазо, вашего деда и нашего от-

ца, которую предназначал установить в [церкви] Санта-Мария-Новелла за нашей старой гробницей³⁹. Позднее⁴⁰ по причине своего упрямства и непредсказуемости монахи вышеназванного храма, как вы знаете, поступили с нами вероломно и убрали прочь наши гербы и плиту из главного алтаря. Заклинаю вас не оставлять этого дела без внимания и помнить всегда о нем, ибо это честь семьи нашей и знак ее давних корней, так что, если случится вам вернуть себе авторитет и высокое положение, постарайтесь это исправить и восстановить все на прежнее место, а коли не удастся договориться с вышеназванными монахами из Санта-Мария-Новелла, моей душе будет угодно, ежели вы добьетесь, чтобы указанная часовня с алтарем и гробницей была установлена в церкви Санта-Тринита перед входом в ризницу, там, где теперь замурованный выход и где помещены гербы семейства Скали, то есть с нижней стороны капеллы названных Скали, на что, как я полагаю, вам будет дано разрешение. Ежели дело сложится таким образом, велите изменить слова эпитафии, нанесенные на урну гробницы, дабы оные соответствовали праху, в ней содержащемуся, и поручите сие Фонцио либо другому знающему человеку, опытному в подобных вещах.

Мое желание таково, чтобы в этой капелле с гробницей служилась месса не реже, чем по праздничным дням, и надо передать ей нашу слесарню, которая стоит на стороне улицы Ферравекки⁴¹, что идет от наших старых домов, ежели будет к случаю и к месту, а аббатом в указанной церкви Санта-Тринита будет мессер Федериги, как мы договорились. Думаю, что на имя названного мессера Федериги имеется бумага на вышеназванную мастерскую, о чем найдете упоминание в моих записках и книгах.

Как вам известно, дворец в Монтуги принес большую славу и почет моему имени и всей нашей семье и по праву заслужил широкую известность как в Ита-

лии, так и за ее пределами. Здание это прекрасно, и цена его велика, посему я бы желал, чтобы вы сделали все от вас зависящее, дабы его сохранить, а право владения должно оставаться за мессером Федеригио, на которого оформлены документы, а также составлена дарственная на этот дворец, о чем найдете записи в моих книгах. Так что всякий раз, как судьба подвергнет вас испытанию и у вас возникнет необходимость и желание продать его, освободиться от него во избежание худшего из-за его непозволительной роскоши, малой доходности, из-за того, что он годен только для богатых, способных его содержать, так как приносит немалые издержки и вызывает большую зависть, пусть останется он записанным на имя мессера Федеригио, ибо по должности своей он сумеет найти способ для его надежной защиты, поскольку время вам покажет, что так будет лучше.

Полагаю, вы знаете, что у вас есть еще один брат, рожденный не вашей матерью, а другой женщиной. Если он будет вести себя как подобает, обращайтесь с ним хорошо, по его положению; ежели нет — держитесь с ним, будто он сын вашего работника. По обыкновению такие, как он, в домах и в больших семьях нередко чем-то бывают полезны, возлагаю сие на вас.

В отношении матери вашей, мадонны Неры, проявляйте уважение, как ко мне самому при жизни, ибо, как вы знаете, она женщина почтенная, достойная всяческих похвал. Она была мне самой ласковой и чуткой супругой, которую я тоже любил и которой дорожил, как своей собственной жизнью, так что почитайте ее, удовлетворяйте любое ее желание и оставьте в ее полном распоряжении ту часть нашего состояния, что я ей назначил, до тех пор пока она жива, потому что такова есть моя последняя воля, и да пребудет с вами Бог⁴².

Мы, старшие сыновья, храня послушание и почтение в отношении отца нашего, обязуемся соблюдать

во всем его волю при жизни и после смерти, моля Бога, чтобы Он продлил его дни, в чем я, Галеаццо, старший и первородный сын, ставлю свою подпись здесь в означенный день.

Вышесказанное подтверждаю я, Козимо, и ставлю свою подпись в означенный день.

То же я, Федерико, священник и настоятель Санто-Микеле-Бертельди, таким же образом в означенный день^{*}.

Подлинные слова Франческо и проникнутый мирскими заботами смысл его последнего напутствия обличают в нем человека далеко не полностью принадлежащего новому времени. Кажется, что Средневековье (если понимать под этим словом род старомодной рефлексии, противоположной природе драпированного в античные одежды эгоцентричного сверхчеловека Ренессанса) продолжает жить в нем не только в виде привычных проявлений религиозного чувства «*vita contemplativa*»^{**}, но сказывается и на образе «*vita activa*». Уже внешняя форма «*Ricordo*» свидетельствует о том, насколько прочно вошла в его характер средневековая культура безупречной лояльности. Собственно, это «последнее волеизъявление» было не формальным завещанием, а именно духовным заветом, взывавшим к чувству долга и веры, которые обеспечивали его исполнение надежнее любого юридического документа. Только так должно понимать и основное содержание данного текста, целиком сосредоточенное на правах собственности. Уже само инстинктивно оберегаемое чувство фамильного достоинства — залог нерушимой связи завещателя с его потомками — объясняло торжественно налагаемое обязательство непременно вступления в наследство. Тем самым он «во имя семейной

* Перевод с итальянского Н. Булаховой.

** «Созерцательной жизни» (*ит.*).

честь» взвалил на несколько последующих поколений сей священный груз, ставший не только предметом непрерывной угрозы, но и тяжким бременем для мирного, но хрупкого семейного благополучия⁴³, которым он так дорожил. Так или иначе, Франческо, как опытный, прагматичный делец, пытается перевести часть семейного капитала в недвижимость и избавиться таким образом от риска совместной финансовой ответственности компании Медичи-Сассетти. В то же время, справедливо предчувствуя бессмысленность столь незначительных шагов, он советует лучше поместить средства в мудро отписанную духовенству роскошную виллу Монтуги⁴⁴, чем из пустого бахвальства удерживать их, искушая злопамятную Фортуна. В целом же ревнитель рыцарской чести Франческо не избегал схватки с этой языческой богиней. В тот момент, когда она вырастает на пути как воплощение враждебного мира — зловещего демона ветров, способного раскидать и выбросить на сушу его корабли, — он призывает своих сыновей к яростному сопротивлению: «Я не ведаю, куда забросит нас Фортуна: во всех круговоротах и опасностях, в которых мы живем, лишь Господь способен привести нас к спасительной гавани. Однако, куда бы я ни отправился и что бы со мной ни приключилось, я приказываю и требую: если вы хотите, чтобы я с покоем отошел в мир иной, не пренебрегайте ни из каких соображений моим наследством. И даже если я оставлю больше долгов, чем средств, я хочу, чтобы вы жили и умерли с этой Фортунной (здесь: состоянием), ибо мне кажется, что это ваш долг. Умейте же защитить себя мужественно и достойно, чтобы не прослыть сонями⁴⁵ или ничтожными дурнями...»

В этой сложнейшей жизненной ситуации, потребовавшей мобилизации всех его сил, Франческо произвольно объединяет два взаимоисключающих источника своей обороноспособности: гибеллинский⁴⁶ дух главы семейства, сила которого заключена в ин-

стинктивном и идеалистическом долге сохранения своего средневекового *consorteria** и в рыцарской верности сословию и роду, и решимость сформировавшейся гуманистической личности. На фамильном знамени рыцаря, готового к битве за свой клан, флорентийский купец помещает изображение ветреной богини Фортуны-судьбоводительницы, с которой он не раз встречался лицом к лицу. Почему именно в этом символе воскресшей языческой богини нашла свое воплощение земная, обращенная к миру энергия Ренессанса, объяснимо, быть может, лишь с помощью того особого положения, которое она занимала в эмблематике своего времени.

Во все еще недостаточно рассмотренном «прикладном» искусстве эмблем и символов придворная культура Возрождения сумела создать некое промежуточное звено между знаком и изображением, позволявшее облечь в символическую форму проявления индивидуального душевного переживания. Симптоматично, что Ренессанс и здесь обращается к возрожденной в слове и изображении античности, пытаясь найти в героическом стиле языческой древности адекватный образ для отдельной личности, вступившей в противоборство с миром. Если мы проанализируем происхождение Фортуны как индивидуально воспринятого античного символа на гербе современника Сассетти — Джованни Ручеллаи, то получим отправную точку для выяснения того, чем была античность — оборотная сторона Средневековья — и для Франческо Сассетти. В этом обращении к языческим символам Сассетти (а языческие мотивы занимают существенное место на надгробии Франческо), как и Ручеллаи, реализует естественную потребность людей переломной эпохи в новых формах энергетического равновесия. Они оба стремятся противопоставить все еще неразделенной

* Семейства, чад и домочадцев (*лат.*).

мировой памяти — христианско-аскетическому и антично-героическому культам — свою окрепшую веру в собственное «я», но не осознают всю глубину конфликта между силой отдельной личности и необъяснимой, неуправляемой властью судьбы. Историю этого осознанного и взвешенного выбора в какой-то степени проясняет «Zibaldone»⁴⁷ — «семейная книжка» Джованни Ручеллаи и очевидный источник той «наивно стилизованной» фигурки Фортуны с парусом в руках, которую он избрал для украшения шлема на своем гербе. Это была обнаженная женщина, занимающая место корабельной мачты и держащая в поднятой левой руке рею, а в правой — нижний конец надутого ветром паруса. Неизвестный исполнитель герба сумел блестяще сформулировать заключенный в этой *impresa* ответ Джованни Ручеллаи на сложный вопрос: «Способны ли человеческий разум и практическая мудрость противостоять случайностям Фортуны?» Не получив удовлетворительного ответа у латинских и итальянских авторов⁴⁸ (среди которых были Аристотель, Боэций, Сенека, Эпиктет, Данте, св. Бернард Клервоский), он обратился к Марсилио Фичино и получил от него длинное письмо⁴⁹. На вопрос о том, может ли человек определять или даже предотвращать свое будущее, особенно так называемые «случайности», ученый заверил его, что, согласно таинственной и божественной мысли Платона, в схватке с Фортуной лучше придерживаться следующих правил: «Хорошо бороться с Фортуной оружием осторожности, терпения и благоразумия, еще лучше — сдерживать себя и избежать этой войны, в которой побеждают немногие, да и те с помощью огромных усилий и духовного напряжения. Лучше всего заключить с ней перемирие, согласовывать с ней свои желания и самому направляться туда, куда ей угодно, чтобы не быть увлеченным [насиленно]. Все это мы способны совершить, если объединим свои силы, разум и желания. Конец, аминь».

Практический опыт Джованни Ручеллаи помог ему перевести на простейший символический язык то третье положение письма Фичино — согласие с Фортуной, — которое и сам он считал наилучшим методом борьбы за существование. Ибо латинское слово «*fortuna*»⁵⁰ и в те времена, и поныне применяется в итальянском языке не только в значениях «случай» и «состояние», но и в смысле «штормовой ветер». Ведь все эти толкования были для заморского купца лишь разными сторонами *одного* явления: Фортуны — штормового ветра удачи, способной непостижимым образом превращаться из демона уничтожения в щедрую богиню изобилия, первоначальная мифологическая стихия которой прорывалась сквозь устоявшуюся традицию антропоморфного образа. Добавим сюда еще художественную лепту резчика гербов с его пробудившимся (в духе Альберти) вкусом к античной грации и динамичной форме⁵¹ — и... «сутобо декоративное» украшение шлема обернется приемом, типичным для культуры Раннего Ренессанса: слиянием народного языческого восприятия, антикизирующей художественной фантазии и теологического гуманизма. Освобожденный от этой тройной смысловой оболочки, перед нами появляется образ подлинного языческого божества, до сих пор известный как *Fortuna Audax*⁵².

Исконная христианская привычка полагаться на неисповедимый Божественный промысл позволила Ручеллаи, не видя в том никакого противоречия, поместить парус языческой богини в качестве эмблемы донатора на фасад выстроенной им церкви Санта-Мария-Новелла. И если он, «*percosso dalla fortuna*»⁵³, порой ощущал на себе ее гнев, например, когда потерпел ощутимые убытки от пиратов, то признавал ее

* Фортуна-удача (лат.).

** Пораженный ударом судьбы (ит.).

лишь справедливым орудием в руках Господа⁵³. Кроме того, парус Фортуны в многозначительном окружении эмблем семейства Медичи не менее органично вписался в фасад его дворца (ил. 7) — классический монумент жизнелюбия и признательности. Ведь свою связь с домом Медичи он мог по праву рассматривать как главный подарок *buona fortuna*: в добрый час он женил своего сына Бернардо на дочери Пьеро Медичи Наннини⁵⁴ и взошел на «корабль удачи» этого семейства. В связи с этим и в связи с многозначным применением *impresa* Ручеллаи я рассматриваю одну до сих пор не привлекавшуюся гравюру (ил. 8)⁵⁵, где Бернардо вместо мачты удерживает парус, раздуваемый божеством ветров, а у корабельного руля похозяйски расположилась нарядно одетая Наннина Медичи. Помещенное здесь изречение также целиком соответствует жизненному девизу Джованни и его советника:

J[O] MJ • LAS[C]IO • PORTARE • ALLA • FORTVNA • SPERANDO
ALFIN • DAVER • BVONA • VENTURA*

На этом поздравительном листе — одном из тех, которые как «*impresa amorosa*»^{**} изготавливались к крупным торжествам во исполнение желаний и преумножение богатств заказчика, — Фортуна любезно скрывает свое подлинное лицо «*impresa militare*»^{***}. Это олицетворение энергии, обретшее свою плоть в момент душевного смятения Джованни Ручеллаи, соблазнительное и грозное одновременно, должно было в первую очередь вызывать к непоколебимым стойкости и мужеству. И хотя Фортуна с парусом на рельефном изображении демонстрирует свой развешивающийся на вет-

* Я позволяю себе вмешаться в судьбу, надеясь в конце концов на поистине прекрасное будущее (*ит.*).

** Любовная эмблема (*ит.*).

*** Военной эмблемы (*ит.*).

ру «локон удачи» (как и *Fortuna Occasio*^{*56}), если тщательно разобраться в тексте девиза, это все же не главное, что привлекает в ней купца. Пусть кондотьер хватается Фортуны за вихор как легкую добычу своих железных кулаков — руке негоцианта место на руле. Борьбаться за существование значило для Ручеллаи стоять у кормила; к своему собственному смиренному удивлению, он преодолел период *aversità*^{**} своих морских скитаний, «*molto apunto e senza errore*»^{***57}.

Сейчас мы можем понять, почему во время кризиса 1488 года ветренная богиня Фортуна неосознанно и симптоматично становится для Франческо Сассетти олицетворением высочайшего напряжения всех его сил. Как и для Ручеллаи, она служит пластической формулой равновесия между средневековой верой в Бога и ренессансной верой в собственные силы. Внутренне и внешне они принадлежали к тому старшему поколению Медичи, которое начинало свои мореходные операции со словами: «*Col nome di Dio e di Buonaventura*»^{****58}. С еще не утраченной надеждой на гармонию они инстинктивно и сознательно стремились найти в собственном миропонимании некую промежуточную ступень, равноудаленную от чуждой миру монашеской аскезы и мирского самолюбования.

После того как слова Сассетти помогли нам разглядеть в античной и «чисто декоративной» фигуре на гербе Ручеллаи индивидуальный способ выражения напряженнейшей внутренней жизни, *impresa* самого Франческо дает нам еще один ориентир на пути изу-

* Фортуна-случай — один из иконографических типов Фортуны. Ее неперемѣнный атрибут — длинный «локон», или «вихор», удачи на лбу. Часто фигура Фортуны заменяла собой мачту корабля. — *Прим. пер.*

** Испытаний (*ит.*).

*** «Многое записав без ошибок» (*ит.*).

**** «Во имя Господа и доброй удачи» (*ит.*).

чения психологии этого специфического периода духовного балансирования, а именно другое языческое существо, которое он избрал для украшения своего фамильного герба, — кентавра.

В самом зените и на склоне жизни Франческо Сассетти делает бросающего камни кентавра символом своего мироощущения. На экслибрисе⁵⁹ (см. ил. 9) его рукописного собрания (сокровищницы античной мысли, потребовавшей от владельца столько знаний и усилий) обладателя этих богатств, образованного мецената прославляет... кентавр. Аналогичная фигура кентавра была заказана Франческо в качестве гербодержателя, и она по сей день охраняет бранные останки своего господина на рельефном венчании ниши с саркофагом в церкви Санта-Тринита. В этом природном божестве, как и в Фортуне, находит выход индивидуальная энергия заказчика, апеллирующая к нюансам античной интерпретации персонажа, что доказывает, в частности, появление в руках у кентавра пращи Давида. Уже в XIV веке образ кентавра был включен в *impresa* семьи Сассетти⁶⁰, в XV веке он становится обязательным геральдическим элементом фамильного герба (в серебряном щите правая лазоревая перевязь с золотым краем), а официальный герб семьи, помещенный в рельефе над порталом усыпальницы, был дополнительно фланкирован еще и двумя изображениями пращи. По словам его внука Филиппо, Франческо Сассетти действительно видел в этом оружии символ богоугодного подвига библейского пастуха и именно поэтому заказал Гирландайо на опоре того же украшенного геральдическими пращами портала изображение самого Давида с пращой, одновременно оберегавшего вход в капеллу и поддерживавшего герб с латинским изречением: «*Titanti puero patriam Deus arma ministrat*» (ил. 10)⁶¹.

* «Бог вооружает мальчика Титана для защиты отечества» (лат.).

Таким образом, Франческо недвусмысленно вверял этому ветхозаветному герою охрану своего вечного сна. Напротив, в экслибрисе Сассетти праща скрывает свое библейское происхождение, приспособляясь ко вкусу нового времени: Давида замещают изображения кентавра и путти, а слова наивной веры — девиз «*À mon pouvoir**». Так объединяются в купеческой природе Франческо основы практической жизненной мудрости, обретенные им во Франции, с порождениями языческой древности, производя на свет воплощенное олицетворение жизненной активности. Симптоматично, что этот мирской экслибрис украсил рукопись «Этики» Аристотеля в переводе Николая Аргиропулоса — квинтэссенции возрожденной античной мудрости, спасенной во Флоренции изгнанником-греком, встретившим там множество восторженных адептов подлинного греческого образования как раз в то самое время, когда в 1458 году Франческо возвращается во Флоренцию. Нравственное учение Аристотеля наравне с этическим совершенством его мудрости укрепляло в человеке Раннего Ренессанса стремление к индивидуальной жизненной воле. С другой стороны — слова Аргиропулоса побуждали и консервативные умы, слегка напуганные индивидуалистической дерзостью, искать в примерах добродетельной «умеренности», вложенной в уста Аристотеля⁶² (подобно тому, как Ручеллаи и Фиchino апеллировали к «*расе e triegua*»⁶³ Платона), некий средний путь между античной и христианской этикой.

С неординарным и в то же время с естественно присущим его собственной природе аристотелианским неприятием всякой чрезмерности Франческо формулирует второе изречение «*Mitia Fata mihi*»⁶⁴ или «*Sors*

* «Властью моею» (фр.).

** «Миру и покою» (ит.).

*** «Судьбы ко мне благосклонны» (лат.).

placida mihi»*, которое даже чаще встречается в его рукописях в виде французского девиза. Интонация Креза, вспомнившего о предупреждении Солона, благодаря полному отсутствию обиды скрадывает несколько гиперболизированный смысл французской фразы. Однако несколько случаев одновременного применения обеих формулировок (даже в «Этике» Аргиропулоса «Mitia Fata mihi» появляется первым⁶³) могут свидетельствовать только об одном: Сассетти в такой степени осознавал природу своих колебаний и поисков новой формы духовного равновесия, что был вынужден прибегать сразу к двум различным изречениям для символического выражения оттенков своей мысли. Пассивность латинской охранной молитвы противоположна духу французского высказывания, динамику которого только усиливала [буйная] природа античного кентавра.

Демоническая необузданность кентавра еще удерживается в известных пределах на экслибрисе (с помощью девиза — внутренне, обязанностями гербодержателя — внешне), но обретает полную свободу выражения и античной драматической жестикюляции на рельефах христианской капеллы в Санта-Тринита. На обрамляющих медальонах Джулиано да Сангалло⁶⁴, украшающих обе ниши, кентавр шестикратно принимает на себя роль гербодержателя, но эта церемониальная функция не мешает ему самозабвенно размахивать пращей, неистово бить копытами и бешено крутить хвостом. Более того, кажется, что в самый момент броска, когда он в экстазе проносит пращу над своей головой, он пробивает орнаментальный бордюр верхнего края ниши. В то время как кентавры с надгробия Нерона расположены группами на отгороженных специально для них угловых полях, на надгробии Франческо (ил. 11) им предоставлена вся изобразительная поверхность, и они, как избранные ге-

* «Жребий мой легок» (лат.).

рольды, участвуют и в жизнерадостных играх путти, и в трагических мизансценах погребальной церемонии. Откуда почерпнули эти создания свой пленительный язык живого движения — не оставляет сейчас никаких сомнений. Римские языческие гробницы, саркофаг с путти и саркофаг Мелеагра, рельефы которых обучили беззаботных маленьких гениев их воинственным играм, а прощающихся с телом Сассетти — совершенно неподобающим оргиям самозабвенного плача над мертвым, до сих пор хранятся во Флоренции⁶⁵. У этих кентавров нельзя исключить и косвенное греческое происхождение, ибо рисунки Тесейона и Парфенона, выполненные Кириаком д'Анкаона, давно добрались до Флоренции, а на тот след, что они оставили в художественном воображении Ренессанса, указывает рисунок Джулиано да Сангалло, сохранивший для нас один из эскизов Парфенона, сделанный Кириаком⁶⁶. На этом месте, где вырвалась наружу ничем не скованная языческая свобода выражения, проходит первую проверку выведенная нами психология духовного равновесия. Поскольку Франческо оформил свою усыпальницу при жизни и прежде всего преследовал цель увековечения своего небесного покровителя, невозможно допустить, чтобы этот решительный человек позволил бы из чисто эстетического чувства наслаждения формой окружить место своего христианского упокоения дикому скопищу языческих существ. И если над его последним пристанищем размещалась картина христианского молитвенного прощания с возносящейся душой святого, а непосредственно под ним — рельеф с отчаянным языческим оплакиванием, то во имя исторической справедливости нельзя не задать себе вопрос: каким образом предполагал Сассетти сочетать здесь пафос демонов с языческих саркофагов с устоявшимся христианским мировоззрением?

Если рассмотреть отдельно эту проблему, естественно присущую любой переходной эпохе, то первый

и достаточно внятный ответ на наш вопрос может дать сам алтарный образ этой капеллы — знаменитое «Поклонение пастухов» Гирландайо (ил. 12). Изображенный на нем античный мраморный саркофаг недвусмысленно декларирует победу христианской церкви над язычеством: он служит Младенцу Христу колыбелью, а мулу и ослу — яслями. Ту же идею провозглашает и латинский текст бандероли с пророчеством римского авгура: «Мой саркофаг — единственное, что подарит миру Божество»⁶⁷.

Итак, сакральный центр капеллы, ее алтарный образ, указывает *antichità** со всей категоричностью историко-археологической учености того времени на предназначенное ей место — в преддверии мирового христианского здания.

С этой рождественской изобразительной программой (капелла, по всей вероятности, была освящена на Рождество 1485 года) согласуются и изображения четырех сивилл на сводах, и прежде всего величественная прелюдия над главным порталом — фреска, посвященная пророчеству Тибуртинской сивиллы императору Октавиану о рождении Христа** (ил. 13)⁶⁸. Другое чудо, соединяющее пророчество с народным суеверием, вновь возвращает наше внимание к алтарному образу, ибо две античные колонны — столь неподходящая опора для жалкой соломенной кровли — представляются мне остатками стоявшего на месте базилики Константина Храма мира (*Templum Pacis*), который якобы обрушился в ночь Рождества, предвещая конец великого языческого мира, — событие, являвшееся обязательным и широко известным элементом флорентийских рождественских мистерий того времени. Гирландайо,

* Древности (*ит.*).

** Тибуртинская сивилла Альбуния жила, по легенде, во времена Октавиана Августа. За девятнадцать лет до рождения Христа она предсказала это событие, возвестить которое должно было падение храма Януса. — *Прим. пер.*

недвусмысленно противопоставивший языческому рвеннию донатора благочестивый ход его мыслей (в образе Давида, в рождественской сцене, фланкируемой сивиллами, и легенде о св. Франциске), позволил себе облечь светскую *impresa* Сассетти в исконно антично-пантеистическую форму. В сумрачной приграничной полосе — ниже святых, но выше освобожденных демонов природы — в криволинейных полях над обеими нишами захоронений расположились монохромные сцены с военными деяниями римских императоров, точно скопированные с императорских монет: беседа двух полководцев и сцена *adlocutio** над гробницей Франческо, а напротив — изображения *decursio*** и триумфальной квадриги⁶⁹. Иконологическое значение этих гризайльных композиций, согласно нашим предшествующим умозаключениям, совершенно очевидно: они также принадлежат кругу символов «энергетического» равновесия. Однако, пребывая в тени Святых Отцов, они не вправе повлиять на стиль уравновешенного реализма Гирландайо своей красноречивой жестикуляцией — проявлением доблестного римского духа (*virtu*). И это кажется мне глубоко символичным для той функции «замедленного действия», которую выполняла культура круга Сассетти в момент стилистического размежевания Средневековья и Высокого Возрождения. Всего несколькими годами позже перемена осуществилась и в самом Гирландайо: аналогичная сцена *adlocutio* и расположенное рядом рельефное изображение битвы, выполненные в технике гризайли, появляются на заднем плане «Избиения младенцев» на триумфальной арке капеллы Торнабуони. И естественно сложившийся, на первый взгляд, язык жес-

* Иконографический тип обращения римского императора, здесь — к войску. — *Прим. пер.*

** Иконографический тип церемониального военного шествия в Древнем Риме. — *Прим. пер.*

тов в исполненной отчаянного драматизма схватке женщин и солдат при более внимательном рассмотрении обнаруживает античный воинственный пафос, восходящий к рельефам Траяна и арки Константина. Как известно, Гирландайо, подобно Джулиано да Сангалло, располагал альбомом археологических зарисовок и с помощью почерпнутых там «формул выражения страсти»^{*70} пытался приблизить прозу Торнабуони к высокому строю совершенного античного движения, ибо в это время освобожденные силы античной мимической патетики уже не способны хранить почтительный нейтралитет. Сейчас мы знаем, симптомом какого рода является триумфальная арка на заднем плане «Поклонения волхвов», через которую проходит античная свита трех святых царей. Это сопротивление Ренессанса, находящего чисто эстетическую радость в динамичной форме, средневековому религиозному интересу к посвятившему воспроизведению «pro voto», которое в данном случае еще и заставляет возрожденную древность засвидетельствовать собственную кончину перед лицом новорожденного владыки христианского мира.

Итак, Франческо Сассетти, окруженный античными существами, мог тем не менее с чистой совестью предстать перед миром как верующий христианин, и не потому, что он, как наивный пастух, был готов бездумно поклоняться всякому незнакомому камню, а потому, что он надеялся поселить эти вселявшие трепет живые духи [природы] в прочном строении средневековой христианской мысли. То, что эта оптимистическая попытка интеграции обернется критической перегрузкой конструкции, он до появления Савонаролы не мог и предположить.

^{*} Pathosformel (нем.) — формула выражения страсти, соответствующей определенной эпохе: ключевое понятие культурологической теории Аби Варбурга. — *Прим. пер.*

Таким образом, на наших глазах соединились такие на первый взгляд несовместимые и парадоксальные противоположности, как фламандские одежды пастухов и облачения римских императоров, Господь и Фортуна, Давид с пращой и кентавр, «*mitia Fata mihi*» и «*à mon pouvoir*», успение святого и смерть Мелеагра. Эти сочетания реконструируют в нашем сознании живой портрет образованной личности Раннего Ренессанса, обладающей огромной амплитудой восприимчивости и стремящейся в эпоху великих метаморфоз обрести достойный духовный противовес силе своего растущего самосознания.

Лишь в процессе историко-аналитического исследования вышеупомянутых опытов [культурного] «равновесия» можно обнаружить неизбежные и чрезвычайно важные «встречные потоки» в естественном эволюционном течении стиля. Они не привлекали внимания ученых до сего дня единственно потому, что современный эстетический взгляд на культуру Возрождения предпочитает либо смаковать простодушную наивность, либо наслаждаться величием свершившейся революции. Последнее волеизъявление Франческо Сассетти дало мне возможность не только воскресить образ располагающего к себе человека, но и воззвать к единственному достойному доверия толкователю изображений заупокойной капеллы, неразрывно связанных с его личностью. На мой взгляд, подобная попытка, безусловно, оправданна — как важнейший научный опыт параллельного анализа человеческого чувства и художественного стиля. Даже если мои психологические построения не претендуют на фундаментальность, надеюсь, мне все же удалось доказать, что неисчерпаемые сокровища флорентийского архива способны вполне убедительно восстановить общий фон того времени и с помощью истории скорректировать односторонний эстетический взгляд.

Примечания

¹ Его заметки («Notizie») были опубликованы Этторе Маркуччи в 1855 году во введении к ныне практически недоступному изданию писем Филиппо Сассетти (*Lettere de Filippo Sassetti* / Ed. E. Marcucci. Firenze, 1855. [Далее — *Notizie*]). В основании этой публикации лежала рукопись, принадлежавшая тогда Франческо Камбьяджи, которую я до сих пор не могу найти. К сожалению, генеалогическое древо воспроизведено в ней лишь фрагментарно.

² Ibid. P. 256.

³ «...E non vivete di sogni come voi solete fare», — писал Филиппо своей сестре Марии Бартоли (ibid. P. 258).

⁴ Ibid. P. XXXV—XXXVIII.

⁵ Примечание, датированное 1587 годом (Inserto Bagni), в отличие от этого текста, гласит: «nacque il detto Francesco 1420 ab incarnatione [st. com: 1421] a di primo di Marzo a ore 10...»

⁶ Ср.: *Machiavelli*. *Storie Fiorentine*, VII, 7.

⁷ Лионетто де Россси и Томмазо Портинари, ср.: *Sieveling H.* Die Handlungsbücher der Medici // *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft: Philosophisch-philologische Classe*. Bd. 151. Wien, 1905.

⁸ Согласно поминальной книге Медичи, он был погребен в церкви Санта-Тринита 2 апреля 1490, а не 1491 года. Ср.: *Medici e Speciali*: Государственный архив, Флоренция (247. P. 3а).

⁹ Вероятно, имеется в виду легат кардинала Теодоро Палеолого (умер в 1484 году); ср.: Litta.

¹⁰ 1458 (а не 1468 год), как ранее указывал сам младший Франческо. Дату заключения брака можно найти в копии из

* «...И покиньте мир грез, в котором обыкновенно пребываете» (ит.).

** «Родился тот Франческо в году 1420 от Рождества Христова, марта первого дня в 10 часов...» (ит.)

книги брачных контрактов (ср.: Del Migliore A. Национальная библиотека, Флоренция. А. 110—1459—129).

¹¹ Теодоро II (1479—1546), в котором, согласно тогдашнему обычаю, одновременно продолжал жить старший сын Теодоро I, умерший в Лионе в 1479 году. Еще один характерный пример такого рода можно найти у Николо Бартолини Салимбени (*Nicolo Bartolini Salimbeni G. Delizie degli Eruditi Toscani. Firenze. 1770—1789. Vol. XXIV. P. 287*), который «воскресил» и свою умершую дочь Маргариту, и одновременно дочь Чилию, ставшую из-за несчастного случая непригодной для брака, в своем восьмом ребенке Маргарите-Чилии: «*efu così chiamata: per rifare un'altra Margherita chessi morì chome appare in questo e pel sechondo nome si pose Cilia per cagione di un'altra fanciulla chiò che anome Cilia ed è inferma chi' nolla credo mariuare*»*. Теодоро II, тогда еще элегантного школяра, можно увидеть вместе с его отцом на портрете Гирландайо в лондонском собрании г-на Бенсона**. Фактические сведения об отдельных потомках см.: *Notizie. P. XIX ff.*

¹² Эта автобиография (след которой приводит к одному труднодоступному частному архиву), как и ряд других, пока еще не найденных мною семейных хроник Сассетти, восходит в основе своей к чрезвычайно подробному, исчерпывающему жизнеописанию самого Франческо. Вероятно, оно венчало тот неполный свод семейной хроники «*Quaternuccio*» («книжищи», существующей до сих пор), о котором ниже упоминает младший Франческо. Кстати, в его руках должна была находиться уже тогда отдельно изданная биография прадеда «*4 fogli cociti insieme*» (ср.: *Notizie. P. XX*).

¹³ Сейчас находится на виа Сассетти — там, где стояли дворец и башня их рода. Ср.: *Carocci G. Studi storici sul Centro di Firenze. 1889. P. 37*).

¹⁴ Об этих домашних покупках можно найти точные сведения в налоговых декларациях Франческо за 1470 и 1480 годы (ср.: Государственный архив, Флоренция: *Santa Maria Novella. Leone Bianco*). По поводу виллы Монтути (ныне вилла Мартини Бернарди-Монюжко) ср.: *Carocci G. I dintorni di Firenze. Firenze, 1906. P. 138*; о Нуволи ср.: *ibid. P. 330*. Виллу в Валь-

* «И была так наречена в память о другой Маргарите, той, что умерла, о чем тут упомянуто, и дано ей второе имя Чилия, ибо другая девушка, которая, стало быть, названа Чилией, нездорова, посему я не думаю, что выдам ее замуж» (*ит.*).

** Ныне — в Музее Метрополитен, Нью-Йорк — *Прим. пер.*

ди-Бизенцио Росси отождествляет с виллой дель Мулиначчо (ср.: Rossi V. Un Litterato e Mercante del Secolo XVI Filippo Sassetti. 1900. P. 8). Все владения близ Сан-Мартино-а-Гонфиенти точно значатся под 1480 годом.

¹⁵ Семейную книгу «Quadernuccio» я обнаружил во флорентийском Государственном архиве (Carte Strozziiane. Seconda Serie. № 20). Она была начата в 1462 году и включает в себя семейные и коммерческие записи. Указанные в ней даты в основном совпадают с датами примечаний (Notizie) Франческо.

¹⁶ О Фонцио и Франческо Сассетти см.: *Marchesi C. Bartolomeo della Fonte*. Catania, 1900. P. 131.

¹⁷ На листах 3а—5 тома «Quadernuccio» перечислено около шестидесяти рукописей Сассетти с полными названиями и указанием стоимости. Его значение как открывателя и владельца античных рукописей подчеркивал уже Р. Саббадини (*Sabbadini R. Le scoperte dei Codici Latini e Greci ne' secoli XIV e XV*. Firenze, 1905. P. 165).

¹⁸ Как мне любезно сообщил в Женеве шесть лет назад г-н Вюльети, в документах церковного совета за 1482 год на с. 91 под датой 23 февраля указана «Chapelle du Pont du Rhone», но без упоминания имени Сассетти. В «Quadernuccio» на с. 71 под датой 8 ноября 1466 года значится: «E con la cappella overo edifizio di nostra donna di Ginevra stima circha schudi 500—f. 600»^{*}.

¹⁹ Ср.: *De Illustratione Urbis Florentiae*. I. 1790. P. 140. На взаимоотношения между Верино и Сассетти указывает Лаццари (ср.: *Lazzari A. Ugolino e Michele Verino*. Torino, 1897. P. 45).

²⁰ По поводу этих фигур я до сих пор не нашел никакой дополнительной информации. На с. 71 «Quadernuccio» под датой 8 ноября 1466 года значится также: «È ragione avere debito per la cappella della Badia fiorini — 200»^{**}.

²¹ Согласно примечанию Франческо (Notizie. P. XXXIX), вскоре после смерти Козимо (1527) библиотека на некоторое время перешла во владение Папы Климента VII.

²² Ср.: *Warburg A. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*. Bd. I: Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Leipzig, 1902. S. 10 [*Варбург А. Искусство портрета и флорентийское общество* //

^{*} «И с капеллой, а именно строением [во имя] Мадонны Женевской, обойдется в 500—600 скуди» (*ит.*).

^{**} «И почел, что имеет долг за капеллу для аббатства в 200 флоринов» (*ит.*).

Наст. изд. С. 59]. Пожилой мужчина, который стоит с другой стороны от Лоренцо, является, на мой взгляд (д-р Шеффер также разделяет эту мысль), могущественным сторонником партии Медичи — Антонио Пуччи. По моему предположению, именно он дважды воспроизведен в качестве отца жениха на свадебном сундуке, изготовленном в мастерской Боттичелли для бракосочетания между семьями Пуччи и Бини (1483), с изображениями легенды о Настаджио дель Онести. Антонио Пуччи в 1483 году стал родственником Сассетти — тестем Сибиллы, дочери Франческо.

²³ Патронат Баро Сассетти над главным алтарем этого храма зафиксирован в завещании Фрондины Сассетти-Ади-мари от 11 января 1429 [1430] года в церковных записях Санта-Мария-Новелла, хранящихся во флорентийском Государственном архиве. Она оставила сумму, предназначенную на изготовление нового алтарного образа. Франческо Сассетти в 1468 году принял на себя выполнение этой воли и на торжественном заседании капитула 22 февраля 1469 года в обмен на гарантированную его завещанием покупку земель для монастыря получил право патроната над алтарем и одновременно — право на украшение алтарного пространства. Ему было даровано «*dictum hedificium dicti altaris cum juribus et pertinentiis ejusdem, cum potestate ornandi ipsum hedificium et faciendi ea quae de jure permittuntur patronibus similium altarium*»^{*}; ср.: Государственный архив, Флоренция: *Protokollo di Baldovini*. B. 397, fol. 380; B. 398, fol. 18; B. 398, fol. 153.

²⁴ Notizie. P. XXIX.

²⁵ Правнук видел этот алтарный образ еще до 1591 года и по памяти описывает изображенное на нем как «*Madonna vestita alla greca*»^{**} с Младенцем на руках в окружении святых (ibid. P. XXX). Впоследствии этот образ бесследно исчезает. Ср.: *Venturi A. Storia dell'arte italiana*. Vol. V. Milano, 1907. P. 589.

²⁶ Ср. итальянский текст, детальное совпадение которого с оборотами в заметках Франческо, безусловно, выдает даже внешнюю зависимость от текста «последней воли» прадеда.

²⁷ Благодаря дополнительному пожертвованию в пользу этой погребальной капеллы в 1487 году церковь Санта-Тринита приняла на себя обязательство отправлять ежегодную

^{*} Право на сооружение упомянутого алтаря и его принадлежностей, а также власть украшать самое здание и делать то, что юридически позволяет патронам подобных алтарей (*lat.*).

^{**} «Мадонна в греческом облачении» (*ит.*).

торжественную службу в честь св. Франциска. Ср.: *Warburg A.* Op. cit. S. 8 [Варбург А. Наст. изд. С. 58].

²⁸ В рамках лекционного цикла для Управления высшего образования в Гамбурге в 1901 году.

²⁹ Ср.: *Geisenheimer H.* Fra Modesto Biliotti. Cronista di S. Maria Novella in Rosario // *Memorie Domenicane*. 1905. Vol. 22. Fasc. IV. Приведенное место находится на листах 12 и 13 этой хроники.

³⁰ Эти сведения, подтверждающие глубокую осведомленность Билиотти даже во второстепенных фактах, подкреплены записями в церковной книге Санта-Тринита (Государственный архив, Флоренция: Santa Trinità A), где под датой 1 февраля 1479 года указывается: «Al Castagno Beccamorto... soldi 3 sono per tramutare un corpo fracido nella sepultura comune perchè Francesco Sassetti voleva cominciare acconciare la cappella de' Petribonsi transferita a Francesco Sassetti 1479...», из чего можно заключить, что лишь тогда конфликт был окончательно разрешен не в пользу Сассетти.

³¹ Ср.: Франческо ди Джовамбаттиста (Notizie. P. XV).

³² Не было ли «Чудо Воскрешения» связано с появлением на свет Теодоро II, в котором продолжал жить погибший в Лигоне Теодоро I, чью смерть так болезненно переживала семья? Этим предположением я пытаюсь лишь указать направление для других, более основательных, гипотез. Ср.: *Bartol.* Fontio Somnium Teodori Saxetti in Saxettus. Frankfurt, 1631. P. 393.

³³ Ср.: *Warburg A.* Op. cit. S. 11 [Варбург А. Указ. соч. С. 60]. Это место в хронике Билиотти было для меня особенно ценно, поскольку до тех пор я пытался воздать должное натурализму вотивного искусства, опираясь лишь на общеисторические изыскания.

³⁴ Ср.: *Ficino M.* Opera omnia. Basel, 1576. Vol. I. P. 799. По поводу этих домашних капелл (эти слова нельзя отнести к капеллам, которым Франческо покровительствовал в церквях, из-за определения «continent») я нашел лишь одно упоминание у Сассетти: *Bartol.* Op. cit. P. 382.

³⁵ Этот мраморный бюст раньше приписывался самому Антонио Росселлино, однако скорее всего его следует считать одной из удачных работ мастерской, поскольку проработка волос и кожи очень близка по манере другим портрет-

* «Кастаньо Беккаморто... 3 сольди предназначены для перенесения мертвого тела в общую могилу в связи с намерением Франческо Сассетти привести в надлежащий порядок капеллу Петрибонси, переданную Франческо Сассетти в 1479 году...» (*ит.*)

ным бюстам этого скульптора (ср., например, бюст из Сан-Миньяно). В это время Франческо было, очевидно, около сорока пяти лет, то есть на двадцать лет меньше, чем на фреске, исполненной в 1485 году. Приблизительно тогда же он записывает в своем «Quadernuccio» (лист 70b) сумму в семьдесят четыре флорина, предназначенную для «M[ae]str[o] Antonio intagliatore»^{*}. Это может служить указанием и на более крупный заказ, порученный Росселлино, возможно, заказ на надгробие Томмазо Сассетти (ср. прим. 39).

³⁶ Зимой 1900 года, следуя указанию Карло Строцци, я безрезультатно разыскивал этот документ во флорентийском Государственном архиве. В итоге я обнаружил «Ricordo», на след которого меня навело дружеское указание коллеги Йодоко дель Бадиа. Рукопись обнаружилась среди тогдашних новых поступлений (Bagni No. 25), и доступ к ней был любезно предоставлен мне дирекцией Государственного архива. «Ricordo» написан рукой современника Сассетти на двойном листе (285×220 мм). На внешней стороне, соответствующей первоначальному пятнадцатому сложению, другой рукой начертано:

†1490.
Copia del Ricordo fatto Fran-
cisco scripto di sua
Mano a [il] libro segreto
quando venne chosti
che dipoi tornato non vi
a arrotto ne levato.

На первой странице, в верхнем левом углу, написано «No. 1», в верхнем правом углу рукой Карло Строцци «1944» и другой рукой — «106». Мой друг Альчесте Джорджетти, архивариус флорентийского Государственного архива, имел возможность реконструировать список, изготовленный шесть лет назад, в результате чего было выявлено и восстановлено несколько явных купюр. Идентификации пометок на рукописи самого Франческо Сассетти я также обязан г-ну Джорджетти. О том, что «Quadernuccio» и книга, изданная Сассетти и хранящаяся во флорентийском Государственном архиве как «Libro segreto»^{**}, содержат один и тот же текст (см. прим. 12 и 15), свидетельствует тот факт, что издание Франческо Сассетти, согласно его собственноручному примечанию, бы-

^{*} «Мастера Антонио, резчика» (ит.).

^{**} «Тайная книга» (ит.).

ло предназначено для копирования «*così di valuta et segrete*»^{*}. Сведения Карло Строцци среди прочих были использованы Дж. Вудом Брауном (*Wood Brown J. The Dominican Church of Santa Maria Novella of Florence. Edinburgh, 1902*).

³⁷ Теодоро II и Федерико.

³⁸ В налоговой декларации Сассетти от 1480 года несколько земельных владений были переведены таким образом на Галеаццо, Неро, Козимо и Теодоро.

³⁹ Благодаря любезнейшему указанию профессора Брокгауза мне стал известен поминальный список Росселли, согласно которому роду Сассетти принадлежали два погребения в церкви Санта-Мария-Новелла. Одно из них находилось на монастырском кладбище (так называемый *Cassone di Azzo Sassetti*, в котором в 1651 году был погребен и последний Сассетти — Федерико ди Карло). Другое захоронение располагалось с 1363 года под главным алтарем церкви в капелле дель Пеллерино «*in testa delle sette volte sotto l'altare maggiore*»^{**}. Поскольку сейчас эта капелла замурована, то оказалось невозможным выяснить что-либо дополнительно о самом надгробии или найти какие-либо иные указания на него.

⁴⁰ После слова «*dipoi*», мне кажется, отсутствует выражение наподобие «*è stata respinta*»^{***}.

⁴¹ Этот дом был куплен в 1471 году и упоминается уже в кадастре 1480 года: «*per dotare una cappella in Santa Trinità*»^{****}; ср. прим. 27.

⁴² Здесь в оригинале прилагались собственноручные подписи сыновей.

⁴³ Его забота о семье распространялась даже на некоего Вентуру. Последний, согласно примечанию Строцци, которое я не перепроверял, стал придворным поваром Папы Климента VII, очевидно, по протекции его брата Козимо.

⁴⁴ Хотя мессер Федерико скончался уже в 1491 году (21 декабря) и вместе с ним вила ушла из-под опеки духовенства, его потомкам удалось сохранить ее вплоть до 1545 года, после чего они были вынуждены продать ее Каппони. Контракт о продаже, находящийся во флорентийском Государственном архиве, хранит наглядное свидетельство острой потребности в деньгах, которую испытывали продавцы, —

^{*} «Тайных дел» (*ит.*).

^{**} «Над [всеми] семью сводами под главным алтарем» (*ит.*).

^{***} «Была отвергнута» (*ит.*).

^{****} «Для обустройства капеллы в церкви Св. Троицы» (*ит.*).

собственноручное согласие Филиппо ди Галеаццо, находившегося в тот момент в долговой тюрьме.

⁴⁵ В тех же выражениях мона Алессандра Мачинги (*Alessandra Macinigi negli Strozzi*. Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli pubblicate da C. Guasti. Firenze, 1877. P. 459) говорит о Катарине Танальи: «e mi parve nel' andare suo e nella vista sua, ch'ella non è addormentata»^{*}.

⁴⁶ Франческо Старший возводил имя и происхождение своей семьи к названию замка Сассетта в Маремме, под Пизой, где жили его предки-гибеллины. Ср.: *Notizie*. P. XX. В XIII веке фамилия Сассетти, несомненно, принадлежала одному из выдающихся гибеллинских родов Флоренции, однако его представители, будучи в 1319 году пленниками императора, были настроены в высшей степени против [партии] гибеллинов. Ср.: *Davidsohn R. Forschungen zur Geschichte von Florenz*. In 4 Bd. Bd. III. Berlin, 1901. S. 139. Правнук Франческо, возможно, по аналогии с фантастической семейной историей, сочиненной Уголино Верино (*Notizie*. P. XXI), пытается, опираясь на зыбкие устные предания, обосновать германское происхождение своих предков.

⁴⁷ Заслуга точного описания и публикации отдельных частей этого кодекса принадлежит Маркотти. Его дружескому расположению я обязан полной копией письма Марсилио Фичино, опубликованного им лишь фрагментарно. Текст самого «Zibaldone», являющегося собственностью г-на Темпла Лидера и его наследников, к сожалению, был мне до сих пор недоступен. Ср.: *Marcotti G. Un Mercante Fiorentino e la sua famiglia*. Firenze, 1881; *Idem. Il Giubileo dell' anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai* // *Archivio della società romana di storia patria*. 1881. Vol. IV. P. 563; *Il Giubileo dell' anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai* // *Arch. Soc. Rom. Stor. Patr.* IV. 1881. P. 563.

Мастерски выполненный рельефный герб располагается в центре внутреннего двора над аркой лоджии, и это обстоятельство требует дополнительного стилистического исследования. Я должен принести глубокую благодарность ныне покойному маркизу Ручеллаи за любезно предоставленное мне в 1898 году разрешение сфотографировать это изображение. Ср. воспроизведение герба Ручеллаи у Пассерини (*Passerini L. Genealogia della famiglia Rucellai*. Firenze, 1861).

^{*} «Ни походкой своей, ни видом своим она не показалась мне сонной» (*um*).

⁴⁸ Отношение Ручеллаи к античным источникам, о котором лишь в общих чертах упоминает Маркотти, требует дополнительного обращения к «Zibaldone». Кодекс из Национальной библиотеки (Cl. XXV, 63. 6. 7.) может служить отправной точкой в этих поисках.

⁴⁹ Я полностью воспроизвожу письмо Марсилио Фичино, поскольку даже общие рассуждения о предвидении и фатуме чрезвычайно характерны для его столь влиятельной философии компромисса:

«Послание Марсилио Фичино к Джованни Ручеллаи, светлейшему мужу.

Ты спрашиваешь у меня, в силах ли человек отвести либо так или иначе исправить события, грядущие в будущем, а в особенности те, что мы называем непредвиденными. И разумеется, на сей счет в душе моей рождаются различные суждения, ибо когда размышляю о беспорядочной жизни, которую ведет убогий люд, то понимаю, что о грядущем глупцы не задумываются, а задумываясь, не предусматривают защитных шагов, но ежели сияются предпринимать какие-то меры, то добиваются ничтожно малого или совсем ничего. Так что в этом смысле природа руководит лишь нашим естеством, а первоисточник природы дает импульс тому, что составляет нашу жизнеспособность, интеллект и добропорядочность.

Стало быть, предусмотрительность человека зависит от двух основополагающих начал: от телесной природы как орудия в его жизнедеятельности и от Божественного начала, составляющего корень и дающего направление его действиям. Отсюда вытекает, что тот, кто является первоисточником действий в настоящем, прошедшем и будущем, в то же время выступает в качестве первоисточника сдерживания в отношении событий настоящей и прошедшей действительности, а также источником предосторожности в отношении событий будущего. Таким образом, человек предусмотрительный имеет право и возможность противостоять судьбе, но не должен руководствоваться изречением, данным ему известным премудрым: „Non haberes homo potestatem nisi data esset desuper“* (Ин. 19: 11).

Следовательно, тому, кто меня спросит, что такое есть судьба и какова есть от нее защита, на первый вопрос отвечу,

* «Ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше» (лат.).

что судьба — это некое развитие событий, которое, выходя за пределы порядка, обычно известного нам и желательного, тем не менее подчиняется порядку, который ведом и наблюдаем Тем, кто сверх нашей природы вершит движение и волю. Стало быть, то, что по отношению к нам зовется судьбой и случаем, можно назвать фатумом в отношении вселенской природы, предосторожностью в отношении интеллектуального начала и правилом в отношении высшего блага.

На второй вопрос я отвечаю, что способ, как поступать с вещами, происходящими в порядке случайности, фатальной и легальной, указан тем самым, что является первопричиной такого порядка и такого знания и в самом этом порядке заложен, а это значит, что он не препятствует всеобщему правлению и не устраняет его, а способствует ему и удовлетворяет его интересам. Учитывая все, о чем речь шла выше, обратимся к непостижимому и божественному разуму Платона нашего, главного среди философов, и завершим данное послание следующей моральной сентенцией: дабы противостоять судьбе, надобно вооружиться предосторожностью, терпением и великодушием. Большим благом будет отступить и избежать такой борьбы, ибо весьма редко кто-либо одерживает в ней победу, да и то путем крайнего напряжения ума и сил. Но наивысшее благо в том, чтобы примириться и найти согласие с судьбой, сообразуя наши желания с ее волей, и спокойно следовать предначертанным путем, с тем чтобы судьбе не приходилось применять силу. Именно так мы будем поступать, буде соединятся в нас терпение, мудрость и воля. Конеч. Аминь*.

⁵⁰ О Фортуне-ветре в романских языках (включая старофранцузский) см. известные словари, а также: *Corazzini F. Vocabulario Nautico*. Torino, 1899. Самый древний известный мне случай [такого применения этого слова] в позднелатинской практике встречается в 1242 году в «*Annales Januenses*» (ср.: *Ducange Ch. du F. [Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis. Paris, 1678]*). Чрезвычайно характерно, что старонемецкий эквивалент этого слова — *Ungebyter* (непогода, гроза) — впервые встретился мне под 1429 годом. Ср.: *Bremner O. Ein altes italienisch-deutsches Sprachbuch*. 1895. S. 2. Сам Ручеллаи с поразительной наглядностью описал пережитый им в 1456 году чудовищный смерч как «*mirabil fortuna*». Ср.: *Marcotti G. // Atti della reale accademia dei lincei. Ser. III. Transunti V. P. 252.*

* Перевод с итальянского Н. Булаховой.

⁵¹ Ср.: Warburg A. Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Leipzig; Berlin, 1892. S. 5.

⁵² Ренессанс воспринял этот образ еще через Картари (*Cartari V. Le Imagini. Venecia, 1556. P. 98*), благодаря которому новый тип Фортуны с парусом получил чрезвычайно широкое распространение. Согласно Картари, данный образ был знаком уже Средним векам через Цицерона (*De offic. 2, 6*) и Лактанция (*Instit. Div. III. [1841]. P. 167*). Непосредственным художественным прототипом его могла служить (кроме Венеры на дельфине) прежде всего Исида Фаросская* (ср., например: *Fröbner W. Les Médallions de l'empire Romains. 1878. P. XIII*) — идея, на которую меня любезно навел д-р Реглинг. Имя Fortuna Audax носит, в частности, всевластная Фортуна в кн.: *Cousin J. Liber Fortunae (1568) / Ed. L. Lalanne. Paris; London, 1883*.

⁵³ Согласно сообщению д-ра Дорена, Ручеллаи называл себя в налоговой декларации 1480 года «percorso della fortuna»^{***} (S. M. N. Leone Rosso). Он писал своей матери о том, что Господь забрал у него часть достояния: «in correzione di mie mancanze, che di tutto sia grandemente benedetto e ringraziato meritando assai peggio»^{****} (ср.: *Mancini G. Vita di L. B. Alberti. Firenze, 1882. P. 465*).

⁵⁴ Ручеллаи, как зять Палла Строцци и свекр одной из дочерей Питти, вызывал возражения Медичи и поэтому вплоть до 1461 года был, в сущности, лишен политической власти, покуда он не обручил своего тринадцатилетнего сына с Нанниной Медичи, которая была младше жениха на полгода; свадьба состоялась в 1466 году. После этого Джованни с благодарностью пользуется благами, которые принесло ему родство с Медичи: «onorato, stimato e riguardato, e la loro felicità e prosperità me l'ho goduto e godo insieme con loro, di che preso grandissimo contentamento»^{****} (ср.: *Mancini G. Op. cit. P. 465*).

⁵⁵ Настоящая иллюстрация воспроизводит эту гравюру в половину величины оригинала по экземпляру из флорентий-

* Исида-Фортуна Фаросская — мифологическая покровительница города Александрии, изображалась с раздуваемым ветром парусом. — *Прим. пер.*

^{***} «Ход судьбы» (*ит.*).

^{****} «Во исправление моих недостатков, так да будет ему за все благословение и хвала, хоть заслуживает весьма худшего» (*ит.*).

^{****} «Пользующийся почетом, уважением и всеобщим расположением, и их счастьем и процветанием, я наслаждался и наслаждаюсь поныне вместе с ними, отчего испытываю превеликое довольство» (*ит.*).

ской Национальной библиотеки, ранее вклеенному в рукопись Мап. II. III. 197. Он весьма приблизительно атрибутируется как *imprese amorose*, которые принадлежали так называемому кругу Баччо Бальдини и, согласно моим изысканиям, использовались для украшения изящных сосудов для подарков при дворе Медичи. Ср.: *Warburg A. Delle Imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine* // *Rivista d'arte*. 1905. Vol. III. Принадлежность к подобному «актуально-декоративному» искусству уже с чисто формальной точки зрения подтверждают фигуры несущих факелы амуров в правом верхнем углу (не слишком хорошо различимые на нашем экземпляре), а также паруса, окрашенные в геральдические цвета: золотой, красный и зеленый. Краткое описание этой гравюры см.: *Koloff // Meyers Künstlerlexikon*, Nr. 147. На гравированных листах к Петрарке из той же серии (ср.: *Müntz E., Essling Prince d'. Pétrarque*. Paris, 1902. P. 140) Фортуна представлена стоящей на дельфине посреди моря. На листе Хозенкамппа из той же самой серии обыграны куртуазные мотивы круга Ручеллаи—Медичи, в частности парус Фортуны, напоминающий женский рукав (ср.: *Warburg A. Über den Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden* // *Berichte der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft*. 17. Februar 1905). Точно так же изображен юный Асканий в кн.: *A Florentine Picture Chronicle* / Ed. S. Colvin. London, 1898. Pl. 76). Ср. также мои примечания в кн.: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*. 1899. № 2. В связи с необычно юным возрастом жениха и (согласно взглядам того времени) значительным возрастом невесты, этот брак привлек к себе не только семейное внимание. Поскольку на изображении Наннина уже имеет головной убор замужней женщины (*coma alla franzese*), то, в соответствии с его стилистикой, этот лист можно датировать 1466 годом.

⁵⁶ Примитивный рисунок пером из Национальной библиотеки во Флоренции (Cod. II. II. 83), датируемый серединой XV века, изображает аллегория Удачи (*Ventura*), с гипертрофированным локоном на лбу, а рядом с ней — сонет Фрескобальди XIV века «*Ventura son' che al tutto il mondo impero, Dirieto calva e cal ciuffetto in alto*»* (ср.: *Poesie Italiane Inedite di Dugento Autori* / Ed. F. Trucchi. Vol. II. Prato, 1846. P. 76). По поводу головы Фортуны, приносящей счастье, ср. «Триумф Альфонсо Неаполитанского» 1445 года (*Burckhardt J. Die Kultur der*

* «Я — та судьба, что миром управляет, лысая спереди и с прядью волос на макушке» (*ит.*).

Renaissance. Danzig, 1899. Bd. II. S. 140). Точно так же и Лодовико Моро предстает в образе «Ventura con i capelli e panni e mani inanzi»^{*} в праздничном шествии, упомянутом у Леонардо (ср.: *Richter J.P. The Literary Works of Leonardo da Vinci*. London, 1883. Bd. I. S. 350; ил. см. в кн.: *Müller-Walde P. Leonardo da Vinci*. Munich, 1889. Abb. 41). Точным воспроизведением Кайроса-Случая, восходящим к эпиграмме Авсония, служит, как мне кажется, фреска Антонио да Павиа в Мантуе (ср.: *Kristeller P. Andrea Mantegna*. Berlin, 1902. S. 419). Я также готов допустить зависимость этого образа от рельефного изображения Кайроса в Торчелло. В Болонье в одном из торжественных шествий 1490 года аллегорическая фигура Фортуны была представлена стоящей на шаре с «локоном удачи» на лбу и наполненным ветром парусом в руках (ср.: *Medin A. Ballata della Fortuna // Propugnatore*. 1889. N.S. II. S. 130).

⁵⁷ Ср.: *Mancini G.* Op. cit. P. 465. Более полный фрагмент текста опубликован в кн.: *Rucellai G. Autografo tratto dallo Zibaldone di Giovanni Rucellai / G. Temple Leader; C. de' Leoni-Arnaldi*. Firenze, 1872. P. 7).

⁵⁸ Ср. записи торговых контрактов Медичи: Государственный архив, Флоренция: Fa. 84, fol. 31 (25 июля 1455 года), а также fol. 27 (6 августа 1455 года). Насколько осуждались еще в начале XV века языческие божества судьбы (в особенности Фортуна), дает представление речь кардинала Доминичи (ср.: *Rössler. Cardinal Johannes Dominici*. Freiburg, 1903. S. 90).

⁵⁹ Ср.: *Notizie*. P. XXX. Уже в 1360 году Никколо Сассетти помещает на одном из своих писем из Лиссабона пращу в качестве impresa, и если репродукция со с. 19 того же текста верна, то пращу эту окружают геральдические мотивы его герба. Выбор слова «sasso» для обозначения пращи в этой эмблеме основан, вероятно, на игре слов, связанной с фамилией Сассетти.

⁶⁰ «Sarà forse poco dicevole che io faccia qui menzione della impresa della famiglia mia; ma lo avere di lei, piu che di niuna altra, contezza, fa che io di quella ragioni. È adunque l'impresa nostra una frombola col motto francese: „A mon pouvoir“, che importa: a mio potere. Fu la frombola quell' arme con la quale il giovanetto David ammazzò il gigante Golia; onde quegli che fece in S. Trinità dipignere la cappella nostra, da quella parte di fuori sopra un pilastro, fece immaginare

* «Судьбы с волосами и в одеждах и с руками спереди» (ит.).

quel giovanetto armato di questa arme con un motto tale: Tutanti puero patriam Deus arma ministrat. Donde, si'io non sono errato, si cava il concetto dell' impresa nostra, quasi dicesse chi la fece: A mio potere m'adoperò io; e Dio farà il restante; si come egli prestò aiuti a David contro il nimico». Присутствие античного «декорума» в виде кентавра, который придавал всему высказыванию столь характерный оттенок, не имело уже такого значения для правнука. Эта цитата взята мною из до сих пор не опубликованной рукописи «Lezione sulle imprese» (Cod. Riccardianus 2435, fol. 66a). Об отношении Филиппо к литературе impresa ср.: Rossi V. Op. cit. P. 107. Изображение Давида с пращей в настоящее время вновь расчищено на внешней стене капеллы вместе с уже упомянутыми фресками с изображениями сивилл (ср.: Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. Storia della pittura in Italia. Firenze, 1902. Vol. VII. P. 294).

⁶¹ Ср.: Библиотека Лауренциана: Cl. 79, 1. Bandini Catal. III. P. 171. Эта миниатюра располагается на внешней стороне первого нумерованного листа. Размеры листа 325×225 мм. Размер миниатюры 260×165 мм. Я глубоко признателен директору Библиотеки Лауренциана, в особенности г-ну профессору Ростаньо, за разрешение сфотографировать это изображение.

⁶² Оба эти важнейших положения Аристотеля Аргиропулос представил в собственном переводе в речи 14 февраля 1457 года (вероятнее, 1458-го) следующим образом: «...sum-mum esse hominibus bonum operationem animi secundum virtutes et in vita perfecta». И далее: «Virtus est habitus electivus

* «Может быть, не совсем приличествует мне упоминать о деяниях семьи моей, однако то, что я знаю их более всего другого, побуждает меня приняться за рассуждения. Герб нашей семьи имеет вид пращи с начертанным по-французски речением „А mon pouvoir“, что означает „Властью моей“. Именно праща была тем оружием, коим юный Давид умертвил великана Голиафа. Таким образом, тот, кто в церкви Св. Троицы расписывал нашу капеллу, изобразил над столбом с внешней стороны юношу с пращей в качестве оружия и сопроводил изображение такой надписью: „Tutanti puero patriam Deus arma ministrat“. Из вышесказанного, если я не ошибаюсь, следует, что понимать деяния семьи нашей надобно так, как если бы сам совершивший их изрек: „Властью моей сам распоряжаюсь“, остальное же в руках Господа, подобно тому как он споспешествовал Давиду против врага его» (*ит.*).

** «Высшее благо человека — воздействовать на свою душу в согласии с добродетелями и направлять ее к совершенной жизни» (*лат.*).

in mediocritate consistens»^{*}. Ср. это место: *Müllner K. Reden und Briefe italienischer Humanisten. Vienna, 1899. S. 25, 26.*

⁶³ Бандини пишет совершенно определенно (*Bandini. Op. cit.*): «In fine vero legebantur verba: Mitia Fata mihi, Francisci Sasseti Thomae filii civis florentini, quae litora postea deleta fuerunt»^{**}. Однако, как это мне еще раз любезно подтвердил г-н доктор Поссе, все это осталось в прошлом. Оба девиза появляются вместе, например, в Cl. 68, 14 и Cl. 49, 28. По моему предварительному подсчету, «Mitia Fata mihi» и «Sors placida mihi» встречаются вместе девятнадцать раз, а «A mon pouvoir» лишь четырежды. Гербы, праща и путти по отдельности появляются еще в нескольких местах, однако кентавров я до сих пор видел только в рукописи Аргиропулоса. Мне еще предстоит более основательная работа над рукописями Сассетти.

⁶⁴ До сих пор отсутствует документальное подтверждение авторства Джулиано да Сангалло. Ср.: *Fabrizzy C. von. Giuliano da Sangallo // Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. 1902. S. 3.* Воспроизведение деталей надгробия Сассетти см. в кн.: *Burger F. Das florentinische Grabmal bis Michelangelo. Strassburg, 1904.*

⁶⁵ В своем докладе 1901 года я уже обосновал то обстоятельство, что прообразом для этих работ Джулиано да Сангалло был саркофаг Мелеагра (*Warburg A. // Vorlesungen für die Hamburgische Oberschulbehörde. 1901*), а также саркофаг Альцесты, который оказал влияние на рельеф Веррокио с изображением смерти Франчески Торнабуони^{***}. Независимо от меня те же аналогии обнаружила и опубликовала Фрида Шоттмюллер (*Schottmüller F. Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder, Repertorium der Kunstwissenschaft. Bd. XXV. S. 401*). Существенную помощь в установлении непосредственного прототипа любезно оказал мне профессор Роберт. Ему же обязан и г-н Бургер своим новым материалом и исследованием дальнейших связей между искусством саркофагов и Джулиано да Сангалло, среди которых особенно ценной и убедительной является идентификация сцен с играми путти.

^{*} «Добродетель есть способность выбирать, сохраняя умеренность» (*лат.*).

^{**} «В конце же читались следующие слова: „Судьбы ко мне благосклонны, Франческо Сассетти, сын Томмазо, гражданин Флоренции“, каковые буквы впоследствии были стерты» (*лат.*).

^{***} Национальный музей Барджелло, Флоренция. — *Прим. пер.*

⁶⁶ Ср.: *Fabriczy C. von*. Die Handzeichnungen des Giuliano da Sangallo. Stuttgart, 1902. S. 42. Кентавры Тесейона, известные нам в виде копий с Кириака, сделанных Гартманом Шеделем, были опубликованы: *Rubensohn* // Mittheilungen des Kaiserlichen Archaeologischen Institut. Ath. Abtheilung. 1900. О группах кентавров у Джулиано да Сангалло в его сиенском альбоме зарисовок ср.: *Fabriczy C. von*. Op. cit. S. 80.

⁶⁷ Смысл надписи на этом изображении первым расшифровал Джордан по немецкому изданию Кроу и Кавальказелле. Она гласит:

ENSE • CADENS • SOLYMO • POMPEI • FVLV[IVS] • AVGV
NVMEN • AIT • QUAE • ME • CONT[E]G[IT] • VRNA • DABIT*

Несмотря на усилия самых авторитетных лиц, по сей день не были установлены античные источники этого изображения. Безрезультатными были поиски моих коллег — исследователей Ренессанса. Тщетными остались и мои первые надежды: отыскать точки соприкосновения в литературном наследии Бартоломео Фонцио, ученого друга и советника Сассетти (которого последний рекомендовал в своем завещании как человека сведущего и оказавшего помощь в формулировании эпитафии на надгробии его отца). В апреле 1485 года, когда была освящена эта капелла, завершенная к Рождеству (ср. прим. 70), Рим как раз переживал чудесное нахождение нетленных останков античной девушки в одном из саркофагов. Сассетти получил сообщение об этом от Фонцио. Ср.: *Pastor L. von*. Geschichte der Päpste. Bd. III. 1895. S. 239.

⁶⁸ Историю этого предания см.: *Graf A*. Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo. Turin, 1882. P. 308 f. Базилика Константина в своем нынешнем состоянии воспроизведена в кн.: *Hülsen Ch*. Le forum romain: son histoire et ses monuments. Rome, 1906. P. 187. Насколько прочно жила эта легенда в сознании самых образованных людей, доказывает упоминание о ней в описании Рима 1450 года у Ручеллаи. Ср.: *Micbaelis* // Bullet. Imp. Ist. arch. germ. 1888. S. 267. О театральном представлении, дававшемся в 1465 году и во Флоренции см.: *D'Ancona A*. Origini del teatro italiano. Torino, 1891. Vol. I. P. 270; *Graf A*. Op. cit. P. 323. Описание представлений с архитектурными декорациями (edifici) см.: *Cokvin S*. A Florentine Picture

* Павший от меча в Солиме Помпея Фульвий Авгур. Божество говорит: урна — это то, что меня защищает* (лат.).

Chronicle. London, 1898. P. 6; *D'Ancona A.* Op. cit. P. 228: «undecimo: Templum Pacis, con l'edifizio della natività per fare la sua Rappresentazione»^{*}. Последние сомнения рассеивает архитектурный фон в неаполитанском рождественском вертепе. Достаточно взглянуть на ил. 4 в кн.: *Hager G.* Die Weinachtskrippe. München, 1902, чтобы распознать воспроизведенный в его декорациях Templum Pacis. Сейчас можно реконструировать и искаженную позднейшими добавлениями надпись под фигурами донаторов [на алтаре капеллы Сассетти]: вместо «XV Decembris» (в полном соответствии с эпиграфическими исследованиями г-на профессора Брокгауза) следует читать «XXV Decembris MCCCCLXXXV» (а не VI) — и все встает на свои места: Сассетти основал и освятил свою гробницу одновременно и как капеллу Рождества. В настоящее время этот алтарный образ находится во Флорентийской академии.

⁶⁹ Эти гризайльные изображения, несомненно указывающие на школу Гирландайо, до сих пор не были атрибутированы. Мне, в первую очередь, приходит в голову *adlocutio* на монете Гордиана (*Gori* // Mus. Fior. LXIX), которое, вплоть до положения рук полководцев (см. ил. 14), совпадает с правым изображением над гробницей Франческо. Ср. также: *Fröhner.* Les Médaillons de l'Empire Romain. Paris, 1878. P. 187. Там же (с. 13) есть изображение *decursio* Нерона (прототип правой гризайльной сцены над гробницей Неры). На прообразы фигур Тита и Домициана (слева над Франческо) на оборотной стороне бронзового рельефа Веспасиана мне любезно указал д-р Реглинг, ему же я обязан аналогией между изображением императора в квадриге (слева над Нерой) и сценой триумфа Германика.

⁷⁰ О «Pathosformeln» см.: *Warburg A.* Dürer und die italienische Antike // Verhandlungen der 48. Philologischen Versammlung deutscher Philologen und Schulämter in Hamburg. Leipzig, 1906. S. 55. Темой «Гирландайо и античность» я собираюсь основательно заняться в будущем. Сейчас ср.: *Egger H.* Codex Escorialensis. Wien, 1905.

^{*} «Одиннадцатое: Храм Мира с декорацией Рождества для устройства представления» (*ит.*).

Итальянское искусство
и мировая астрология
в палаццо Скифанойя
в Ферраре
(1912—1922)

Древнеримские формы высокого итальянского Возрождения говорят нам, историкам искусства, о наконец-то свершившемся освобождении художественного гения от его средневековой иллюстративной повинности. И в связи с этим, наверное, стоит объяснить, почему я, находясь здесь, в Риме, собираюсь говорить перед сведущей в изобразительном искусстве публикой об *астрологии*, опаснейшей противнице свободного художественного творчества, и о ее роли в эволюции стиля итальянской живописи.

Я надеюсь, что в ходе этого доклада труд объяснения возьмет на себя сама проблема — та проблема, своеобразная и сложная природа которой, вопреки моей собственной изначальной склонности к более изящным предметам, завела меня в сумеречные сферы небесного ведовства.

Проблема эта такова: чем было античное влияние для художественной культуры Раннего Ренессанса?

Двадцать четыре года назад во Флоренции я полагал, что влияние античности на светскую живопись кватроцента (в особенности Боттичелли и Филиппино Липпи) проявилось в ином способе интерпретации человеческого образа: в более выраженной подвижности фигуры и одеяний изображаемого, восходящей к образцам античного изобразительного искусства и поэзии. Позже я заметил, что стилизованная речь мускулатуры в творениях Поллайоло далеко превзошла

античный язык жестов и, более того, драматическая мощь выражения языческих мифологических образов у юного Дюрера (от «Смерти Орфея» до «Большой ревности») воскрешает, по сути своей, подлинно греческие «формулы страсти» (*Pathosformel*)*, которые подарила художнику Верхняя Италия².

Вторжение этого итальянского антикизирующего «динамичного» стиля в северное искусство не было следствием недостаточного знакомства самого Севера с антично-языческим материалом. Напротив, благодаря своим архивным исследованиям светского искусства XV века я обнаружил, например, на фламандских шпалерах и тканях персонажей древнего языческого мира, одетых в современные костюмы «*alla francese*»³, в том числе и в интерьерах итальянских дворцов.

Все дальше углубляясь в изучение круга языческих образов северного книжного искусства, сопоставляя слово и изображение, мы можем убедиться в том, что смущающий нас «неклассический» вид ряда персонажей в восприятии их современников совершенно не влиял на главное качество — неизменное, порой даже избыточно «вещественное» стремление к подлинному воплощению древности.

Этот специфический интерес к классическому знанию был настолько укоренен в северном Средневековье, что уже на самом раннем этапе его развития появились своего рода иллюстрированные справочники античной мифологии, предназначенные для двух общественных групп, более всего нуждавшихся в них, — для *живописцев* и *астрологов*.

Так, например, основополагающий латинский трактат, посвященный изображению языческих божеств, — «*De deorum imaginibus libellus*»⁴ — приписывается анг-

* См. прим. на с. 172 наст. изд.

² Здесь: во французском духе (*ит.*).

³ «Книга об изображениях богов» (*лат.*).

лийскому монаху Альберику³, жившему, вероятно, еще в XII веке. Влияние его иллюстрированной «Мифологии» с описанием двадцати трех знаменитых языческих божеств на позднейшую мифологическую литературу до сих пор совершенно не изучено, в то время как особенно французские манускрипты с поэтическими переложениями Овидия или латинские морализованные комментарии к нему уже на рубеже XIII и XIV веков были подлинным пристанищем для языческой «эмиграции».

Собрание олимпийцев совершенно в духе Альберика⁴ неожиданно обнаруживается в Южной Германии XII века, и, как мне удалось доказать в 1909 году на примере камина в Ландсхуте, именно мифологическое учение последнего определило формирование визуальных образов семи языческих божеств, запечатленных там в 1541 году.

Изображения, сохранившиеся в Ландсхуте, — это, конечно, олицетворения семи планет, то есть греческих божеств, которые в силу более позднего восточного влияния приняли на себя бремя управления небесными телами, носившими их имена. Среди олимпийцев эти семеро обладали самой могучей витальностью, поскольку отбор их опирался не на унаследованные от древности знания, а на им самим присущую, неизменную в веках астрально-религиозную притягательность.

Существовало убеждение, что, согласно неким псевдоматематическим законам, эти семь планет определяют человеческую судьбу в каждое мгновение, месяц, день и час светового года. Самая практикуемая часть этой доктрины — учение о сменном владычестве месяцев года — предоставила языческим богам-изгнанникам надежное убежище в средневековых книжных миниатюрах календарей, которые в начале XV века украшались преимущественно южнонемецкими мастерами.

Они изображали семь планет, типы которых восходили к арабо-эллинистической концепции; и, не-

смотря на то что жизнь языческих богов в них представлялась невинной аналогией современных жанровых сценок, люди, верившие в астрологию, усматривали в ней знаки судьбы, иероглифы книги оракула.

Естественно, что подобная форма языческой мифологии, где персонажи греческих легенд наделялись чудовищной силой астральных демонов, оказалась могучей движущей силой, благодаря которой в течение XV века эти переодетые на Севере язычники стремительно распространились по всему миру. Благо, к услугам этой интернациональной миграции был новый двигатель изобразительного искусства — изобретенная тем же Севером печатная графика. И потому уже самые ранние произведения книгопечатания — блокбухи — являют нам в слове и изображении олицетворения семи планет и их потомства, материализованная достоверность которых становится еще одной формой античного вливания в искусство итальянского Ренессанса.

Уже некоторое время назад мне стало ясно, что углубленный иконологический анализ фресок палаццо Скифаноия (ил. 1) вскроет двойную природу средневековой трансляции античных образов языческих божеств.

На этом материале мы можем детально разобрать источники, с одной стороны, влияний систематической олимпийской мифологии в той форме, в которой ее преподносили средневековые авторы Западной Европы, с другой — веры в астральные божества в том виде, в котором она по сей день существует в слове и образе астрологической практики.

На фресковом фризе в палаццо Скифаноия в Ферраре были представлены персонификации двенадцати месяцев, семь из которых в 1840 году вновь освобождены от закрывавших их поверхностных записей. Каждый из фрагментов цикла занимает три параллельно расположенных друг над другом изобразительных поля с собственным пространством, занятых фигурами

размером приблизительно в половину человеческого роста. Верхний ярус изображений отдан олимпийским богам, восседающим на триумфальных колесницах. Нижний посвящен сценам придворной жизни герцога Борсо: мы видим его то занятого государственными делами, то предающимся охотничьим забавам. Средний ярус целиком принадлежит божествам созвездий, на что указывают и знаки Зодиака, каждый из которых расположен в центре изобразительной плоскости и окружен тремя таинственными фигурами. Запутанная, фантастическая символика этих образов до сего дня отвергала всякую попытку истолкования. Я попытаюсь расширить область своего исследования в сторону Востока и связать эти символы с рудиментарными элементами астральных представлений, восходящих к греческой мифологии. В действительности же они являются не чем иным, как символами небесных светил, утратившими чистоту своего первоначального греческого облика за время многовекового путешествия через Малую Азию, Египет, Месопотамию, Аравию и Испанию.

Поскольку не представляется возможным проанализировать за выделенное мне время весь цикл фресок, я ограничусь только тремя изображениями месяцев года и в них главным образом сосредоточусь на иконологическом анализе двух верхних «божественных» ярусов.

Я хочу начать с Марта (открывавшего годовой цикл согласно староитальянскому календарю) — месяца, над которым властвует богиня Паллада и зодиакальный знак Овна. Затем я перейду ко второму изображению — Апрелью, управляемому Венерой и Тельцом, а под конец хотел бы обратиться к Июлю, поскольку именно в этом последнем случае достаточно покладистый характер исполнявшего композицию живописца дал нам возможность ощутить всю сложность представленной здесь умозрительной программы. И наконец, в стилистичес-

ком отношении я попытаюсь, с опорой на Боттичелли, рассмотреть в феррарских языческих божествах своего рода переходный тип от интернационального искусства Средневековья к итальянскому Ренессансу. Однако, перед тем как перейти непосредственно к анализу «потенциальной памяти» о языческих богах, живущей в палаццо Скифаноия, мне следует хотя бы в общих чертах обрисовать инструментарий и технику античной астрологии.

Главным орудием истолкования звезд являются названия созвездий, включающих в себя обе группы различаемых по видимой подвижности звезд: планеты с их разнообразными траекториями движения и сохраняющие внешне неизменное расположение неподвижные звезды, видимые в зависимости от положения солнца во время восхода или заката.

В соответствии с видимостью звезд и их взаимным расположением астрологи, наблюдавшие за небесной сферой, делали выводы о их влиянии на человеческую жизнь. В позднем Средневековье реальное наблюдение уже уступает место примитивным манипуляциям с именами созвездий.

В основе своей астрология — это не что иное, как проецируемый на будущее фетишизм имени: если, к примеру, чье-то рождение в апреле озарила Венера, тот, согласно мифологической природе этой богини, будет жить любовью и простыми житейскими радостями. Если же кто-то родился под зодиакальным знаком Овна, то легендарное шерстяное руно этого животного предрекает ему стать ткачом. Этот месяц считался также особенно благоприятным для совершения торговых операций с шерстью.

На протяжении многих веков и до сегодняшнего дня люди по-прежнему пребывают в плену подобных псевдоматематических спекуляций.

По мере механизации астрологических предсказаний и в силу практической необходимости появился

иллюстрированный справочник по астрологии на каждый день. В нем планеты, не предлагавшие большого разнообразия значений для каждого из 360 дней (которые составляли тогда год), отступили на задний план ради развернутого истолкования неподвижных звезд.

По сей день к базовым подручным средствам астрологии принадлежит описание звездного неба, составленное Аратом (342—305 гг. до н.э.), ибо в нем точное греческое естествознание смогло перевести необузданные порождения религиозной фантазии в конкретное математическое выражение. Впрочем, уже эллинистическая астрология не находила в этом, даже на наш взгляд, чрезмерном смещении людей, животных и диковинных существ достаточного количества «знаков судьбы» для ежедневных предсказаний, в связи с чем сложилась обратная тенденция к изобретению новых политеистических образов, и уже в I веке нашей эры она вылилась в сочинение некоего Тевкроса «*Sphaera barbarica*», созданное, вероятно, в Малой Азии. Этот текст, в сущности, являлся не более чем описанием звездного неба, включавшим в себя египетские, вавилонские и малоазийские созвездия, благодаря которым оно почти в три раза превосходило «звездный каталог» Арата. Франц Болль с гениальной прозорливостью реконструировал его в своей «*Sphaera*» (1903) и, что имеет еще большее значение для современной истории искусства, восстановил главные этапы фантастического путешествия этого сочинения на Восток и обратно в Европу. Так, следы его влияния обнаруживает, в частности, маленькая книжка с гравированными иллюстрациями, в которой действительно сохранился подобный малоазийский астрологический календарь на каждый день. Эта книга — «*Astrolabium Magnum*», изданная немецким ученым Энгелем и впервые напечатанная Ратдольтом в Аугсбурге в 1488 году⁵, составителем которой являлся всемирно

известный итальянец Пьетро д'Абано — Фауст падуанского треченто, современник Данте и Джотто.

«*Sphaera barbarica*» Тевкроса продолжала жить и еще в одной форме: в соответствующем сохранившемся греческому тексту членении на декады, то есть на три месяца, каждая из которых состояла из десяти элементов зодиакального круга. Именно такой тип календарного членения был воспринят западноевропейским Средневековьем от арабских «каталогов созвездий» и *лапидариев*. В частности, «Большое вступление» (*Introductorium majus*) Абу Ма'шара (умер в 886 году) — главного авторитета средневековой астрологии — объединяло три, на первый взгляд, совершенно самостоятельных, принадлежащих разным народам описаний звездного неба. Однако при пристальном рассмотрении, в частности, обнаруживается, что в нем были сведены воедино части дополненного варварами греческого текста Тевкроса «*Sphaera barbarica*», и именно благодаря этому творению Абу Ма'шара мы можем проследить их полный приключений путь до самого Пьетро д'Абано. Из Малой Азии через Египет «*Sphaera*» оказалась в Индии, а затем, вероятно, через Персию попала в «*Introductorium majus*» Абу Ма'шара, текст которого, в свою очередь, перевел на иврит испанский еврей Абен-Эзра (умер в 1167 году). Это переложение было затем в 1272 году переведено ученым-иудеем Хагином из Мехелена для англичанина Хьюго Бейтса на французский язык, а французский перевод лег в конце концов в основу латинской версии Пьетро д'Абано, относящейся к 1293 году и впоследствии неоднократно переизданной в Венеции, в частности в 1507 году. Аналогичное путешествие проделали и лапидарии, излагавшие учение о воздействии созвездий декад на различные виды камней: от Индии и Аравии в Испанию. В 1260 году при дворе короля Альфонсо Мудрого в Толедо эллинистическая натурфилософия пережила своего рода новое рождение: в испанских иллю-

стрированных рукописях из арабских переводов воскресали греческие авторы, превратившие герметически-целительную и предсказательную астрологию Александрии в неотъемлемое достояние Европы.

Однако самое монументальное издание «*Astrolabium Magnum*» Пьетро д'Абано не попало в сферу внимания Франца Болля. Ведь расписанные стены Большого зала в Падуе* тоже являются страницами гигантского фолианта астрологического календаря для ежедневных предсказаний, вдохновленными Пьетро д'Абано и проникнутыми духом «*Sphaera barbarica*». Оставляя на будущее детальное искусствоведческое исследование этого самобытного памятника⁶, я хотел бы обратиться лишь к одной из страниц «Большой астрологии» (ил. 2), которая приведет нас наконец и к феррарским фрескам.

На нижней половине приведенного здесь листа видны две небольшие фигуры, вписанные в геометрические схемы гороскопа. Этот мужчина с серпом и арбалетом, первый градус знака Овна, в действительности не кто иной, как Персей, созвездие которого появляется на небе одновременно с Овном и кривой нож которого превратился в серп. Выше изображения помещена латинская надпись: «В первом градусе Овна приходит муж, в правой руке которого серп, а в левой — арбалет», а ниже расположено пророчество для родившихся под этим знаком: «Он либо работает, либо воюет». Итак, ничего, кроме спроецированного на будущее именного фетишизма. В верхней части расположены три фигуры, называемые на астрологическом языке «деканами» (символами декад)⁷. Их приходится по три на каждый знак Зодиака, то есть общим числом тридцать шесть. Такое распределение восходит к древнеегипетской схеме, хотя внешний вид «декана» подсказывает нам, что под мужчиной в шапке

* Имеется в виду Большой зал палатцо Раджоне в Падуе, расписанный астрономическими фресками в XIV веке. — *Прим. пер.*

с кривым мечом вновь кроется Персей, который как *prima facies** властвует не только над первым градусом, но и над всей первой декадой в знаке Овна.

Достаточно одного взгляда на подлинного античного Персея из лейденской рукописи Германика (ил. 3), чтобы убедиться в том, что кривой меч и тюрбан символа первой декады — это неплохо сохранившиеся в веках нож и фригийский колпак Персея⁸. На мраморной астрологической карте времен Римской империи — знаменитой планисфере Бьянчини, которая была обнаружена в 1705 году на Авентинском холме в Риме и подарена Франческо Бьянчини (1669—1729) Французской академии (сейчас находится в Лувре; 58 см — ровно два римских фута — по периметру), — египетские символы декад еще сохраняют оригинальную стилизацию: например, в руках у первого «декана» — двусторонняя секира (ил. 4).

Лояльное Средневековье бережно сохранило для нас и такой вариант изображения декана: «Лапидарий» Альфонсо Кастильского представляет первый символ декады в знаке Овна в виде темнокожего мужчины в переднике для жертвоприношений и с двусторонней секирой в руках⁹.

Однако ключ к загадочным фигурам центрального яруса фресок в палаццо Скифанойя даст нам совсем иной, третий вариант изображения символов декад, а именно тот, который восходит к арабу Абу Ма'шару.

В интересующей нас главе своего «Большого вступления» Абу Ма'шар сводит воедино три различных системы звездного неба: наиболее распространенную арабскую систему, систему Птолемея, и, наконец, индийскую систему.

На первый взгляд индийские символы декад кажутся живым воплощением разгоряченной ориентальной фантазии (однако поиски греческих прототипов в на-

* Первый взгляд; здесь: первый, кого встречает взгляд (*лат.*).

шей «критической иконологии» неизбежно требуют последовательной расчистки случайных, наносных слов и неясных элементов), так что ревизия этих «индийских» символов приводит к не столь уж ошеломляющему результату, а именно к тому, что под индийской оболочкой скрываются исконно греческие знаки созвездий.

Ведь индус Варахамихира (VII век), тайный вдохновитель Абу Ма'шара, совершенно определенно описывает в своем сочинении «Брихат-джатака» в качестве первого «декана» в знаке Овна мужской персонаж с двусторонней секирой. Он говорит: «В первой декаде Овна является черный муж с ужасающими красными глазами, опоясанный по чреслам белым платком; всегда готовый к обороне, он поднимает вверх свою секиру. Этот муж — Dreskāna (декан) — вооружен и подчиняется Марсу (Bhauma)»¹⁰.

А Абу Ма'шар пишет: «Индусы говорят, что в эту декаду является мужчина с красными глазами, крепкого сложения, отважный и сильный духом. Он носит длинную белую одежду, подвязывая ее на поясе веревкой. Он зол, держится очень прямо, все видит и всегда настороже». Обе описанные фигуры, таким образом, совпадают вплоть до нескольких нюансов: арабский декан лишился своей секиры и приобрел белое платье, подпоясанное веревкой.

Когда четыре года назад я читал текст Абу Ма'шара в немецком переводе, которым Дюрроф в высшей степени любезно снабдил книгу Болля¹¹, мне внезапно пришли на ум таинственные феррарские персонажи, разгадать которые я тщетно пытался многие годы, — и вот один за другим¹² они раскрыли передо мной свое истинное лицо: *индийских деканов* Абу Ма'шара. Итак, утратила инкогнито первая фигура центрального поля на фреске с изображением Марта: она представляет черного, свирепого, очень прямо держащегося мужчину, внимательно наблюдающего за всем во-

крут, в одежде, подпоясанный веревкой, которую он демонстративно держит за конец (ил. 5, 6). В связи с этим становится наконец возможной расшифровка всей астральной системы центрального яруса фрески: на первый слой греческих созвездий наложился сначала египетский культ деканов; последний был несколько видоизменен под влиянием индийской мифологии и далее, вероятно через посредничество персов, приспособлен для арабского восприятия. Затем, в процессе еврейского перевода, появился ряд затрудняющих понимание вторичных смысловых наслоений, пока, наконец, эта конструкция не вылилась через французов в латинский перевод сочинения Абу Ма'шара, выполненный Пьетро д'Абано. Греческая карта звездного неба воплотилась в монументальную космологию раннего итальянского Ренессанса в образе трицати шести таинственных фигур центрального яруса феррарских фресок.

А теперь обратимся к верхнему ярусу фресок — туда, где движется процессия богов.

Очевидно, что над феррарским настенным циклом работали несколько мастеров различного уровня. Первый непростой опыт стилистического анализа этого произведения был осуществлен Фрицем Харком¹³ и Адольфо Вентури¹⁴. Благодаря Вентури мы располагаем и единственным свидетельством того, что автором изображений трех первых месяцев (Марта, Апреля и Мая) был Франческо Косса, а именно необыкновенно содержательным и захватывающе интересным собственноручным письмом Франческо от 25 марта 1470 года. На верхнем поле (ил. 5) на триумфальной колеснице, запряженной единорогами и украшенной трепещущими на ветру лентами, мы лицезреем Афины Палладу с головой медузы Горгоны на груди и копьем в руке (ил. 7).

Слева от нее видна группа молодых афинян: врачей, поэтов, юристов (более тщательное исследование позволило бы, вероятно, идентифицировать некоторых

из них с представителями феррарского университета того времени). Справа, напротив последних, расположился кружок феррарских рукодельниц: на переднем плане три вышивальщицы, далее — три ткачихи за станком в окружении элегантных зрительниц. Это невинное на первый взгляд собрание дам являлось для людей, верящих в астрологию, воплощением античного пророчества, распространяющегося на всех детей Овна: тот, кто рожден в марте, или под знаком Овна, будет наделен особым даром обращения с шерстью.

Так, Манилиус в своей поучительной астрологической поэме — единственном фундаментальном произведении астрологической поэзии, оставленном императорским Римом, — следующим образом воспевал психологические и профессиональные качества людей, рожденных под знаком Овна:

et mille per artes
uellera diuersos ex se parientia quaestus:
nunc glomerare rudis, nunc rursus soluere lanas
nunc tenuare leui filo, nunc ducere telas,
nunc emere et uarias in quaestum uendere uestess¹⁵.

Полное соответствие строк Манилиуса [феррарским изображениям], до сих пор не замеченное современными исследователями, отнюдь не случайно: в 1416 году астрологическая поэзия Манилиуса была не только новым открытием, но и вызывавшей особенный энтузиазм «воскрешенной классикой» для итальянских ученых-гуманистов¹⁶. Одно из знаменитых мест этого произведения так представляет богов — покровителей месяцев:

lanigerum Pallas, taurum Cytherea tuetur,
formosos Phoebus geminos; Cyllenie, cancrum,

* Руно, тысячью различных способов рождающее выгоду: то сматывать шерсть, то снова распускать, то истончать до легкой нити, то ткать, то покупать и продавать пестрые одежды, чтобы иметь заработок (*лат.*).

Iupiter et cum matre deum ipse leonem,
spicifera est uirgo Cereris, fabricataque libra
Vulcani, pugnax Mauorti scorpios haeret;
uenantem Diana uirum, sed partis equinae,
atque angusta fouet capricorni sidera Uesta,
et Iouis aduerso Iunonis aquarius astrum est,
agnoscitque suos Neptunus in aequore pisces^{*17}.

Семь изображенных в Ферраре триумфирующих божеств (что, впрочем, еще более бросается в глаза на другом примере) *буквально* воспроизводят эту последовательность, не встречающуюся ни у одного другого автора (ил. 8). Паллада покровительствует марту — месяцу Овна, Венера — апрельскому Тельцу, Аполлон — Близнецам и маю, Меркурий — Раку и месяцу июню, Юпитер и Кибела совокупно (чрезвычайно своеобразный и беспрецедентный альянс) опекают знак Льва и месяц июль; Церера управляет знаком Девы и августом, а Вулкан — Весаами и соответствующим им месяцем сентябрем. Таким образом, дальнейшие вопросы о литературных источниках идейной программы, лежащей в основании всего этого изобразительного цикла, становятся избыточными. В нижней части фресок, в сумрачной пограничной полосе, властвуют эллинистические астральные божества, одетые в интернациональные средневековые костюмы, а наверху языческие боги при помощи латинского поэта тщатся возродить великий дух греческого Олимпа.

Обратимся к Апрелью, которым управляют Венера и знак Тельца (ил. 9). Госпожа Венера в экипаже, влекомом лебедями, с весело реющими на ветру украше-

* Овна, тельца Киферея, Паллада оберегает, прекрасных Близнецов — Феб, Меркурий — Рака, а Юпитер, сам будучи царем, вместе с матерью богов — Льва; несущая колосья Дева принадлежит Церере, Весы созданы Вулканом, воинственный Скорпион зависит от Марса; Диана охраняет охотящегося мужа, но по части лошадей, а скудные владения Козерога обогревает Веста; Водолей — это звезда Юноны вопреки Юпитеру, а Нептун узнаёт в море своих Рыб (*лат.*).

ниями, движется среди водных потоков, и ничто в ее внешности не выдает греческий стиль (ил. 10). На первый взгляд она лишь нарядом, распущенными волосами да розовым венком на голове отличается от обитателей двух садов Любви, вовсю предающихся светским развлечениям справа и слева от нее.

Если же рассмотреть отдельно Венеру и Марса, расположившихся на водном экипаже, то прикованный цепью трубадур-Марс, трогательно павший на колени перед своей госпожой, способен пробудить воспоминание о северном Лоэнгрине, том, что является нам на нидерландских миниатюрах, иллюстрирующих фантастическую историю рода Клеве (ср., например, сюжет с Шевалье о Синь (Chevalier au Cygne) на миниатюре из Мюнхенской библиотеки (Hs. Gall. 19). Острый интерес феррарского двора к французской рыцарской культуре неизбежно повлек за собой импорт духовных идеалов Севера.

И тем не менее Франческо Косса изображает свою Венеру в полном соответствии с жесткими требованиями ученой трактовки латинского мифа.

Упоминавшийся выше Альберик описывает в своем пособии по изображению языческих божеств образ Венеры, который я могу сравнить лишь с персонажем из итальянской иллюстрированной рукописи¹⁸. Латинский текст в переводе гласит: «Венера занимает среди планет пятое место. И потому представлена здесь пятой. Венера изображается как прекраснейшая из дев, обнаженная и плывущая по морю. Венком из белых и алых роз украшена ее голова, и порхающие голуби сопровождают ее. Вулкан — бог огня, грубый и безобразный, — был обручен с ней и стоит по правую руку от нее. А перед ней находятся три небольшие обнаженные девицы, которых называют тремя грациями; две из них обращены к нам лицами, а третья — спиной. Также и сын ее — Купидон — стоит подле нее, крылатый и слепой. Это он послал стрелу из своего лу-

ка в Аполлона, чтобы спрятаться затем на коленях матери, протягивающей ему свою левую руку» (ил. 11).

Обратимся вновь к Афродите Коссы: венок из белых и алых роз, голуби, парящие вокруг движущейся по водам богини, Амур, изображенный на поясе матери в тот момент, когда он угрожает своим луком любовной паре, и прежде всего — грации, которые, несомненно, следуют античному изобразительному прототипу, — все это свидетельствует о стремлении к подлинной античной реконструкции.

Требуется совсем немного воображения, чтобы распознать во французской миниатюре конца XIV века (ил. 12) Анадиомену Альберика в процессе ее путешествия по средневековой Франции. Такой восстает она из вод морских в «Морализованном Овидии» («Ovide moralizé») ¹⁹. Ее окружение и атрибуты налицо, и, хотя амур превратился в крылатого короля, восседающего на троне, а сама пенорожденная, кажется, захватила из своего пруда утку вместо раковины, во всем остальном, очевидно, сохраняются рудименты древней мифологии: белые и алые розы плавают в воде, три голубя порхают вокруг, а одна из трех граций даже пытается занять предписанное положение спиной к зрителю.

Вплоть до XV—XVI веков во французской книжной иллюстрации царит Олимп Альберика, и тот же тип изображений был гравирован на так называемых картах Таро Мантеньи, изготовленных в Верхней Италии около 1465 года.

Обратимся к олимпийцам, ставшим астральными божествами, в том виде, как они явлены нам в планетарных календарях. Рассмотрим в качестве примера лист с предсказанием судьбы, предназначенный «детям Венеры» из бургундского (но несомненно восходящего к немецким образцам) блокбуха, созданного около 1460 года ²⁰. Ничего особенно демонического здесь нет; пенорожденная владычица Кипра превратилась в счастливую обладательницу увеселительного заведения

в парке. Любовные парочки купаются или ведут шуточные беседы под музыку на цветочном лугу; и, если бы в облаках над ними не парила в окружении своих знаков Зодиака обнаженная фигура богини с зеркалом в правой и цветами в левой руке, никто не принял бы происходящее на земле за то, чем оно является в действительности: за набор общеизвестных и наглядных астрологических символов, воплощающих мистические свойства космической Венеры, ежегодно пробуждающей в природе и человеке радости земной жизни.

В планетарной астрологии, представленной в Ферраре, двенадцатибожие Манилиуса, опирающееся на систему подвижных звезд, уступает место астрологии декад. Несмотря на это, невозможно избавиться от ощущения, что обитатели садов Любви и музицирующие персонажи с фрески Коссы вдохновлены традиционной символикой «детей Венеры». Лишь захватывающее чувство подлинного, присущее Коссе (непревзойденное свидетельство чему хранит его предела со сценами из жизни св. Гиацинта в Ватиканской галерее), способно преодолеть этот антихудожественный элемент «литературности», который, по контрасту, особенно отчетливо звучит в других аллегориях месяцев палаццо Скифаноия, где менее яркий живописный дар не смог вдохнуть жизнь в сухую программу.

Именно таким даром обладал автор фрески с аллегорией июля (ил. 13). Согласно Манилиусу, этот месяц принадлежал божественной чете Юпитера и Кибелы, а по позднеантичной планетарной теории — над июлем властвовали Аполлон-Солнце и зодиакальный знак Льва.

В верхнем правом углу этой фрески, выдержанной главным образом в духе двенадцатибожия Манилиуса, видны монахи, в молитве преклонившие колена перед алтарем некоей капеллы. Этот образ пробрался во фреску именно из традиции изображения цикла

планетарных «детей» Аполлона-Солнца. Уже с 1445 года подобная сцена с молящимися стала обязательным элементом аллегии «детей Солнца»²¹. Соответствующий немецкий стишок из «планетарного» блокбуха гласил: «Vor myttem tag sie dynen gote vil, dornoch sie leben wy man wil»^{*}.

Невзирая на вкрапление планетарной символики Солнца, во главе «львиного» месяца июля стоят, в полном согласии с Манилиусом, пара Юпитер и Кибела: они мирно делят один трон на своей триумфальной колеснице.

Насколько серьезно относятся здесь к возрождению античной легенды, демонстрируют группы персонажей справа: на заднем плане, в соответствии с варварской легендой, возлежит Аттис. При этом очевидно, что «клирики», одетые в священнические облачения, с литаврами, цимбалами и тимпанами в руках, в действительности олицетворяют «галлов», а расположенные далее вглубь пространства юноши, украшенные гербами, представляют собой вращающих мечами корибантов, что подтверждают и три пустых сиденья, которые мы видим на переднем плане: кресло с подлокотниками слева и два треногих табурета справа. Нет никаких сомнений, что эти нарочито размещенные на первом плане и отвечающие стилю своего времени сиденья подразумевают древние, тайные символы культа — три пустых трона божественной Кибелы, которые упоминал еще св. Августин, недвусмысленно ссылаясь на Варрона²².

Легенда о Кибеле, пусть без этой выдающей избыточную ученость живописной «ссылки» на божественные троны, со всеми присущими ей варварскими подробностями, встречается не только у одного Альберика. Она, например, появляется на единственном листе Регенсбургской рукописи XII века в соседстве с други-

^{*} «Средь бела дня поклонь Богу бьют, при этом как хотят, так и живут» (ст.-нем.).

ми, весьма своеобразными языческими персонажами. За спиной Кибелы, на ее колеснице, запряженной львами, можно видеть двух корибантов с обнаженными мечами²³. Так называемому Средневековью в данном случае отнюдь не откажешь в интересе к осязаемой подлинности археологических деталей.

Мастер июльских аллегорий, выразительность которых, в отличие от полнокровных образов Коссы, не дает забыть об их иллюстративном контексте, является носителем средневекового понимания искусства, уже стоящего на грани умирания. Свадебная сцена слева представляет бракосочетание Бьянки д'Эсте, сестры герцога Борсо, с Джангалеаццо делла Мирандолой. Братом этого Джангалеаццо был Пико делла Мирандола — последовательный противник астрологических суеверий, посвятивший специальную главу своего труда нелепой арабской доктрине о власти деканов. Естественно, что он, человек Ренессанса (в Ферраре же, кстати, родился и яростный враг астрологии Савонарола), при мысли, что самое ближайшее его окружение стало жертвой космических демонов, должен был восстать против варварских божеств судьбы. При этом мир античных богов при дворе д'Эсте оказался столь тесно сплетен с позднеантичными и средневековыми представлениями и обычаями, что даже в 1470 году мы видим лишь первые признаки тотальной реставрации Олимпа в изобразительном искусстве, а именно в замещении планетарных богов двенадцатибожием Манилиуса.

Кто же мог являться интеллектуальным вдохновителем этой программы? При дворе д'Эсте астрология играла чрезвычайно существенную роль. Леонелло д'Эсте, например, рассказывал о том, как он, подобно древним магам-предсказателям, носил в каждый из семи дней недели одежды цвета соответствующих планет²⁴. Один из придворных астрологов — Пьетро Боно Авогаро — составлял на каждый год астрологические прогнозы, а некий Карло да Санджорджо даже предсказывал будущее

посредством геомантии (гадания на песке) — последнего маргинального побега античного астрологического прорицания²⁵. К числу ученых, чьему авторству обязаны аллегории месяцев в палаццо Скифаноия, относился, судя по всему, кроме Авогаро, еще один профессор астрономии феррарского университета — Пеллегринио Присчани, библиотекарь и одновременно придворный историограф семейства д'Эсте. Косвенное доказательство тому дает нам критический анализ источников. Нет никаких сомнений в том, что Авогаро использует в своих астрологических прогнозах цитаты из Абу Ма'шара. А Присчани²⁶ (портрет которого хранит титульный лист его сочинения «Ortophasca» в библиотеке Модены) ссылается в одном из своих астрологических заключений на авторитет именно этой специфической троицы, которой мы отводим роль главного идейного источника наших фресок: Манилиуса, Абу Ма'шара и Пьетро д'Абано. Я обязан любезности архивариуса Модены сеньора Даллари за список с этого по сей день неизвестного и столь важного для меня документа²⁷.

Элеонора Арагонская, супруга герцога Эрколе, попросила Присчани, своего астрологического поверенного, вычислить наилучшее сочетание звезд, при котором непременно исполнилось бы ее желание. С великой радостью ученый обнаружил, что искомое сочетание сложилось на небе как раз в данный момент: Юпитер в союзе с головой Дракона при благополучном положении Луны под знаком Козерога. В своем компетентном заключении (которое я публикую здесь в качестве приложения) автор ссылается на афоризмы Абу Ма'шара, рекомендации Пьетро д'Абано, а в качестве решающего заключительного аккорда — Манилиуса: «quod si quem santumque veils castumque probumque hic sibi nascetur, cum primus aquarius exit»²⁸. Это кос-

* «Если хочешь увидеть человека святого, чистого и честного, то таковой родится, когда выходит первый Водолей» (*лат.*).

венное доказательство становится, на мой взгляд, неопровержимым благодаря еще одному источнику — вышеупомянутому письму Франческо Коссы²⁹. Последнее представляет собой жалобу на недостойную оплату и плохое обращение со стороны герцогского управляющего, которую художник в обход своего обидчика направил непосредственно герцогу Борсо. При этом инспектором всех художественных работ в палатцо Скифаноия назван именно Пеллегринो Присчани. Правда, Франческо оговаривает, что обращается прямо к герцогу потому, что не хочет лишний раз обременять Присчани: «...non voglio esser quello il quale et a Pellegrino de Prisciano et a altri venga a fastidio»^{*}. Тем не менее из контекста становится ясно, что художник избегает ученого, ибо последний пожелал оплачивать работу Коссы так же, как и всех прочих живописцев, выполнявших аллегории месяцев. Для Франческо же последние были не более чем «i piu tristi garzoni di Ferrara»^{**}, и сегодня мы можем понять его законное, хотя и тщетное, возмущение.

Я надеюсь, что память о Пеллегрино не будет оскорблена предположением, что в его глазах все прочие живописцы были по меньшей мере равны Франческо Коссе, ибо как раз они предельно точно воплотили все тонкости составленной им рафинированной программы.

Мы не должны забывать, что программа Присчани — даже если ее живописное исполнение оказалось нехудожественно дробным и перегруженным деталями — обнаруживает в основе своей архитектуру мысли, творец которой проявил большой такт в обращении с глубоко гармоничными элементами греческой космологии. Если же, соотносясь с этим замыслом,

^{*} «...Не хочу быть среди тех, кто докучает как Пеллегрино де Присчани, так и прочим» (*ит.*).

^{**} «Самые жалкие подмастерья Феррары» (*ит.*).

предпринять попытку обратного перевода всего феррарского изобразительного цикла в небесное пространство, то невольно бросится в глаза, что трехчастное изобразительное поле в палаццо Скифанойя, в сущности, представляет собой перенос на плоскость конструкции Вселенной, совмещающей сферу Манилиуса и планисферу Бьянчини (ил. 4).

Ядро этого планетарного пространства символизирует иллюстрированная хроника придворной и государственной жизни герцога Борсо. В верхних слоях его парят, согласно теории Манилиуса, двенадцать олимпийских богов — покровителей месяцев года; из них в Ферраре сохранились Афина-Паллада, Венера, Аполлон, Меркурий, чета Юпитер—Кибела, Церера и Вулкан.

Манилиус узаконил божественную власть и почитание двенадцати богов над двенадцатью месяцами светового года, заменив ими соответствующие планеты. В Ферраре эта космологическая система сохраняет в неприкосновенности свою основную идею, допустив лишь в нескольких местах вкрапление разрозненных осколков средневековой планетарной астрологии. При этом научная мифография, опираясь прежде всего на Альберика, до мельчайших деталей регламентировала весь окружающий их антураж.

Зодиакальный же крут в аллегорическом цикле месяцев в палаццо Скифанойя, у Манилиуса и на планисфере Бьянчини один и тот же, а благодаря системе декад, которая как особое, специфическое измерение внедрилась между планетами и неподвижными звездами, небесная карта Присчани оказалась с планисферой Бьянчини в кровном родстве. И индийские деканы Абу Ма'шара, занимающие центральный ярус фресок в палаццо Скифанойя, открывают нам, пусть и после тщательного разбирательства, что под их семислойным плащом многоопытных странников, прошедших сквозь времена и народы, бьется истинно греческое сердце.

• • •

К сожалению, до нас дошли лишь описания картин Козимо Туры из библиотеки Пико делла Мирандолы. Возможно, на их примерах мы смогли бы увидеть в современной [описанным фрескам] феррарской живописи главное стилистическое достижение, которое и символизировало переход от Раннего к Высокому Ренессансу: восстановление высокого, совершенного антикизирующего стиля в великих образах истории и легенд древности.

Однако, кажется, непросто перекинуть мост к этому совершенному стилю высокого гуманизма непосредственно от фресок палаццо Скифанойя. Еще в 1470 году легенда о Кибеле выполняла абсолютно средневековую иллюстративную функцию в прозаическом уличном шествии, ибо Мантенья не знал тогда, как достойно вписать Мать богов в торжественный строй триумфальной арки, да и Венера Коссы пока еще не способна подняться из ничтожества костюмированного реализма «alla francese» в сияющий эфир «Venera aviatica»^{*} с виллы Фарнезина.

И тем не менее между Франческо Коссой и Рафаэлем существует промежуточная ступень, и занимает ее Боттичелли. Алессандро Боттичелли сумел первым освободить свою богиню красоты от средневекового реализма банальной жанровости «alla francese», от кабалы иллюстративности и астрологической практики.

Еще несколько лет назад³⁰ я пытался привести доказательство тому, что гравюры так называемого Календаря Бальдини принадлежат резцу юного Боттичелли и что они с очевидностью характеризуют его *собственное* представление об античности. По отношению к нашему предмету этот календарь интересен вдвойне: благодаря своему тексту и благодаря своим изображениям. Текст его являлся точной инструкцией для верящих

^{*} Парящей Венеры (*ит.*).

в силу планет; при ближайшем рассмотрении он оказывается сжатой суммой прикладной эллинистической космологии, вновь восходящей к Абу Ма'шару.

С самими изображениями, помимо на первый взгляд незначительного факта существования еще одного, более позднего издания того же календаря, связано чрезвычайно важное для истории стиля обстоятельство: в нюансах трактовки внешней формы мы можем наблюдать новый стилистический принцип совершенной античной «подвижности» *in statu nascendi*^{*}. Первое издание этого календаря, датируемое 1465 годом (ил. 15), по типу своему целиком совпадает с изготовленными на Севере листами с планетарными аллегориями. Посреди приверженцев Венеры застыла фигурка танцующей женщины в старинном бургундском костюме с неподражаемым, украшенным лентами энненом на голове. Один только ее внешний вид подтверждает, что перед глазами Бальдини—Боттичелли находился бургундский вариант северного изобразительного прототипа. Перспективы же и сущность стилистического перелома раннего флорентийского Ренессанса демонстрирует второй оттиск этой гравюры, появившийся несколькими годами позже (ил. 16).

Из тесного бургундского кокона вылетела флорентийская бабочка, «нимфа» с крылатым головным убором и трепещущим одеянием греческой менады или римской Виктории.

В связи с этим становится совершенно очевидным, что Венеры Боттичелли с полотен «Рождение Венеры» и так называемой «Весны» (на котором богиня опутана двойными — мифологическими и астрологическими — узами Средневековья) стремятся вновь обрести свою олимпийскую свободу. Осыпанная розами является Венера; сбросившая покровы Анадиомена стоит на волнах в морской раковине. Ее спутницы, три гра-

* В процессе рождения, появления (*лат.*).

ции, неизменно составляют ее свиту и на другой картине с Венерой, которую я несколько лет назад назвал «Царством Венеры». Сейчас я хотел бы предложить другой оттенок этого наименования, который объединяет сущность и богини красоты, и владычицы пробуждающейся природы и в то же время демонстрирует сведущему в астрологии зрителю кватроценти божественную планету Венеру, покровительницу месяца апреля: *Venere Planeta*.

Симонетта Веспуччи, блаженную память которой увековечили оба упомянутых произведения, также умерла 26 апреля 1476 года.

Итак, Боттичелли принял материальную оболочку древней легенды, однако использовал ее для собственного идеализированного миротворчества, новый образ которому задавала возрожденная греческая и латинская античность: гомеровские гимны, Лукреций и Овидий (нескучно пересказанные монахом Полициано). И в основе этого творчества лежала прежде всего сама античная пластика, позволявшая ему воочию увидеть, как греческие боги совершенно в духе Платона водят свои хороводы в небесной высоте.

• • •

Коллеги!

Разгадывание тайны изображения, да еще такого, которое невозможно даже увидеть в равномерном освещении, а приходится, как в кинематографе, разглядывать выхваченные софитом фрагменты, конечно, не было единственной целью моего доклада.

Предпринятое мною частное предварительное исследование должно было стать лишь словом в защиту методичного расширения границ искусствознания как в предметном, так и в пространственном отношении.

Крайнее несовершенство общих категорий истории искусства не позволяет ей внести и свой вклад в пока не написанную «историю психологии человеческого

выражения». Наша еще очень юная наука закрывает себе всемирно-исторический кругозор чрезмерной склонностью то к материальному, то к мистическому. В поисках собственного эволюционного учения она лишь нащупывает путь между схематизмом политической истории и идеей мирового гения. Я надеюсь, что мой метод истолкования фресок в палаццо Скифаноия продемонстрировал, что иконологический анализ, со всей присущей ему пристрастностью пограничного полицейского, отнюдь не мешает воспринимать античность, Средневековье и Новое время как взаимосвязанные эпохи, а произведения как свободных, так и прикладных искусств — как равноправные документы [человеческого] самовыражения. Я надеюсь, что этот метод, цель которого — скрупулезно осветить отдельные темные пятна, одновременно проливает свет и на общие, глобальные эволюционные процессы. Я не столько заинтересован в правильности своей разгадки, сколько в постановке новой проблемы, которую хотел бы сформулировать следующим образом: «В какой степени стилистический перелом в интерпретации человеческого образа в итальянском искусстве может рассматриваться как часть интернационального процесса освоения изобразительных форм, унаследованных от языческой культуры народов Восточного Средиземноморья?»

Восторг и преклонение перед непостижимыми творениями художественного гения только возрастают от понимания того, что дар гениальности являлся одновременно и сознательной энергией познания. Новый большой стиль, дарованный нам художественным гением Италии, питала коллективная воля к извлечению греческого гуманизма из-под покровов средневековых, ориентальных и латинских «практик». С этой воли к воскрешению античности и началась для «хорошего европейца» просветительская борьба эпохи «великого переселения образов», которую сейчас мы (с несколько излишним мистицизмом) называем Ренессансом.

Приложение

Письмо Пеллегрино де Присчани
герцогине Элеоноре Феррарской из Мантуи
от 26 октября 1487 года³¹

Почтеннейшая Госпожа Моя! Часто вспоминаю беседы, которые вел в прошедшие дни с Вашим Превосходительством касательно того, что мне следует сделать по моем возвращении домой и проч. И поскольку теперь происходит очень знаменательное и чудесное явление и во многом относящееся к Вашей Светлости, я без колебаний принялся вам писать, с тем чтобы открыть вам все, не замалчивая, что может случиться еще и другая вещь, которая кем-нибудь может быть в некоторой степени принята ошибочно, как это бывало в наших землях среди определенных кругов.

Во время, указанное здесь ниже, появится то созвездие, на которое не столько нынешние ученые люди, сколько еще старинные взирают с ликованием и которое уже много лет мною и, я уверен, еще многими другими было с нетерпением ожидаемо. И оно есть то самое, о котором пишет один известнейший ученый по имени Альмансоре³², который в 110-м из своих афоризмов говорит:

«Si quis postulaverit aliquid a Deo: Capite existente in medio celi cum Jove: et luna eunte ad eum non praeteribit qum adipiscatur breviter quesitum»*. И еще о нем

* «Если некто будет испрашивать чего-либо от Бога, то, когда голова показывается вместе с Юпитером в середине неба, а Луна идет к нему, она не пройдет мимо, пока этот некто не обретет просимое» (лат.).

гласит книга «Conciliatore»³³, где в 113-м отрывке написаны такие слова:

«Quo etiam modo quis potest fortunari aut infortunari ad bona fortune: honores: Scientiam: etc. unde invocationem ad Deum per me factam: percepi ad Scientiam conferre: capite cum Jove in medio celi existente: et luna eunte ad ipsum: Quod et Reges grecorum cum volebant suis petitionibus exaudiri observabant: *albu. in Sadan*»^{*}. И еще 154-й отрывок гласит таким образом:

«Praeterea similiter et astronomie oratione placantur: et in subsidium concitantur nostrum ut orationum epilogus insinuat planetarum: unde *albumasar in Sadam*: Reges graecorum cum volebant obsecrare deum propter aliquod negotium: ponebant caput Draconis in medio celi cum Jove aut aspectum ab eo figura amicabile. et lunam conjunctam Jovi: aut recedentem ab ipso et conjunctionem cum domino ascendentis petentem: adhuc autem et cum capite amicabile figura: Tunc qui dicebant ipsorum petitionem audiri unde *almansor in aphorismis*: Si quid (sic) postulaverit aliquod a deo etc. Et ego quidem in huius Orbis revolutione quam configuratio-ne scientiam petrus a prime visus sum in illa proficere»^{**34}.

^{*} «Почему человек бывает удачлив или неудачлив относительно почестей, знания и т.д.; откуда мне следует взывать к Богу; я понял, что способствует осведомленности об этом: когда голова вместе с Юпитером появляется в середине неба, а луна движется к человеку — то же наблюдали и греческие цари, если хотели, чтобы их просьбы были услышаны» (*лат.*).

^{**} «Кроме того, подобным образом язык астрономии служит нашему успокоению, планеты стремятся к нам на помощь, чтобы их язык нашел путь к нам... Греческие цари, моля о чем-нибудь богов, совмещали голову Дракона или взор дружественной фигуры в середине неба с Юпитером и луну, соединенную с Юпитером или отступающую от молящего и стремящуюся к соединению с господином восходящего, и с головой, и с дружественной фигурой. Тогда оные говорили, что их просьба услышана... Я же, мне представляется, впервые постиг обращение этого круга» (*лат.*).

И поскольку, Светлейшая Госпожа Моя, кое-кто иногда в нынешние времена, по обыкновению, велит изобразить из серебра или другого какого металла расположение звезд на небе на ту самую пору, я, полагая оное ненужным делом, предпочел составить в нескольких словах то, что имеет близкое касательство к случаю, и предварить [этими словами] Молитву. По-сылаю сие равно Вашей Светлости, дабы Вы удостоили поведать все Моему Достопочтеннейшему Господину, вашему супругу, и показать ему все как есть и сказать, что я не счел возможным писать к Его Превосходительству, с тем чтобы письма не шли через банки Канцелярии и дело это не оказалось на устах у тех многих важных людей, которые такое чудесное явление скорее оболгут.

Таким образом, Ваша Светлость, сего ближайшего второго ноября, а именно в пятницу, как пробьет двадцать четыре часа и три четверти, преисполнившись душевной благодати и в подобающем месте, коленопреклоненная, начнете читать такую Молитву:

«Omnipotens et Eterne Deus qui de nihilo cuncta visibilia et invisibilia creasti: et celos ipsos tam miro ordine collocatis: errantibus et fixis stellis sic mirabiliter decorasti: radios insuper: lumina: motus: potestatem: et vim eam illis tribuens: quam tibi libuit: et quos intelligentijs separatis et angelis sanctis tuis animasti: Quique nos homines ad imaginem tuam (licet de limo terrae) plasmasti: ut et ex celis ipsis plurimos etiam fructus: commoditates et beneficia (pietate tua intercedente) consequeremur: Te supplex adeo: devoteque sempiternam maiestatem tuam deprecor: et si non ea qua debeo: saltem qua possum animi contritione ad immensam misericordiam et miram benignitatem tuam humiliter confugiens: Ut postpositis delictis insipientie et pravitatis mee: pietate tua exaudire me digneris: Et sicut mirabili stella illa praevia et ductrice: Guaspar: Melchior:

et Baldasar: ab oriente discendentes ad optatum prae-sepe Domini nostri Jhesu christi filij tui pervenerunt: Ita nunc Stella Jovis cum capite draconus in medio celi existente et luna ad eum accedente: ministris quidem tuis cum sanctis angelis suis mihi auxiliantibus et ducibus. Oratio haec mea ad te pervenire possit: Et mihi concedere: et largiri digneris etc.»*. И в этом месте Ваша Светлость должна испросить милости, какой сама желаете, у Святой Троицы. И так повторяйте Молитву, пока не пробьет час ночи. Да будьте уверены, что не более как через несколько дней, убедитесь воочию, что придет Вам испрошенная милость. Лишь имейте в виду, что сие Созвездие пробудет в благоприятствии не такое уж долгое время, ибо стоит оное в знаке Водолея, который как раз есть знак святости. И когда человек рождается и приходит в этот мир при восхождении самого знака Водолея, оный человек есть святой и весь исполнен доброты, отчего Марко Манилио не преминул написать такие слова: «Quod si quem sanctum esse velis: castumque probum-

* «Всемогущий и вечный Боже, Ты, Который из ничего создал всё видимое и невидимое; и сами небеса столь дивным порядком собрал вместе; блуждающими и незыблемыми звездами так дивно украсил; сверх того лучи, свет, движение, власть и силу эту им даровав, как Тебе было угодно; и которых особыми силами познания и святыми Твоими ангелами Ты одушевил; Ты, Который нас, людей, по образу Своему (хоть и из праха земного) сотворил; чтобы и из самих небес многие плоды, выгоды и благодеяния (насколько позволит Твое милосердие) мы стяжали. К Тебе приступаю, молясь: благоговейно молю вечное величие Твое; и если не то, что я должен; по крайней мере каковым могу сокрушением души к неизмеримому милосердию и дивной Твоей благодати смиренно прибегая. Чтобы, отложив прегрешения неведения и кривды моей, Ты удостоил услышать меня по милости Твоей. И как за дивной той звездой, направляющей и ведущей, Гаспар, Мельхиор и Бальтазар, от востока отправляясь, к желанному яслям Господа нашего Иисуса Христа, Сына Твоего, пришли, так ныне звезда Юпитера с головой дракона в середине неба находится и луна к нему приближается, служителями Твоими со святыми Твоими ангелами, помогающими мне и ведущими. Сия молитва моя да возможет достигнуть Тебя. И простить мне, и одарить удостой; и т. д.» (*лат.*).

que. Hic tibi nascitur: cum primus Aquarius exit»^{*}. Светлейшей Герцогине, которой приношу свое низжайшее почтение. Мантуя, дня 26 октября 1487 [года].

Eiusdem Ducalis Dominationis Vestrae**

с выражением верности и преданности:
Перегринус Присцианус

Моей Достопочтенной Госпоже
Госпоже Герцогине Фаррарской
Феррара
Срочно***

* «Если хочешь увидеть святого, чистого и честного, знай, что он рождается, когда выходит первый Водолей» (*лат.*).

** Вашего Герцогского Величества (*лат.*).

*** Перевод с итальянского Н. Булаховой, с латинского — Д. Захаровой.

Примечания

¹ Этот доклад является лишь предварительным наброском предстоящего углубленного исследования иконологических источников цикла фресок в палатцо Скифанойя.

² Ср.: Warburg A. Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. 1893; *Idem.* Dürer und die italienische Antike // Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologie. Hamburg, 1905. S. 247 f.

³ Ср.: Raschke R. De Alberico Mythologo. Breslau, 1913.

⁴ Ibid. S. 188.

⁵ Другие издания появились в Венеции в 1494 и 1502 годах.

⁶ Непостижимо, как при образцовом состоянии и блестящих успехах современной итальянской фотографии до сих пор были сфотографированы лишь немногие фрагменты фресок Большого зала. Это является непреодолимым препятствием для все еще несостоявшегося сравнительного анализа [данных памятников].

⁷ Ср.: Boll F. Sphaera. Leipzig, 1903; Bouché-Leclercq A. L'astrologie grecque. Paris, 1899.

⁸ Я приведу аналогичные примеры и для других символов декад. Так, например, сидящая и играющая на лютне женщина — это Кассиопея. Ср. ил. в кн.: Thiele G. Antike Himelsbilder. Berlin, 1898. S. 104.

⁹ Ср. ил.: Lapidario del Rey don Alfonso X. Madrid, 1881; Boll F. Op. cit. P. 433.

¹⁰ У Тибо (*Thibaut G.* Grundriss der Indo-Arischen Philologie. Bd. III, 9. Strassburg, 1899. S. 66) я нашел английский перевод текста Хидамбарама Джiera (1884), который был затем обнаружен мною и в наследии Опперта в Гамбургской городской библиотеке. Я приношу благодарность за немецкий перевод этого фрагмента д-ру Вильгельму Принтцу.

К статье «Искусство портрета и
флорентийское общество»



1. Джотто ди Бондоне. Утверждение устава францисканского ордена. Фреска в церкви Санта-Кроче, Флоренция. Ок. 1317
2. Доменико Гирландайо. Утверждение устава францисканского ордена. Фреска в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486



3. Бартоломео Сассетти, Лоренцо Медичи, Франческо и Федерико Сассетти. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486

4. Никколо Спинелли. Лоренцо Медичи. Аверс медали. Бронза



5. Анджело Полициано и Джулиано Медичи. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486
6. Никколо Спинелли. Анджело Полициано. Аверс медали. Бронза



7. Джованни и Пьеро Медичи. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486

8. Лев X. Аверс медали. Бронза



9. Луиджи Пульчи и Маттео Франко. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486

10. Луиджи Пульчи. Фрагмент фрески Филиппино Липпи в церкви Санта-Мария-дель-Кармине, Флоренция. 1474

11. Никколо Спинелли. Реверс медали Лоренцо Медичи. Бронза

К статье «Фламандское искусство и ранний
флорентийский Ренессанс»



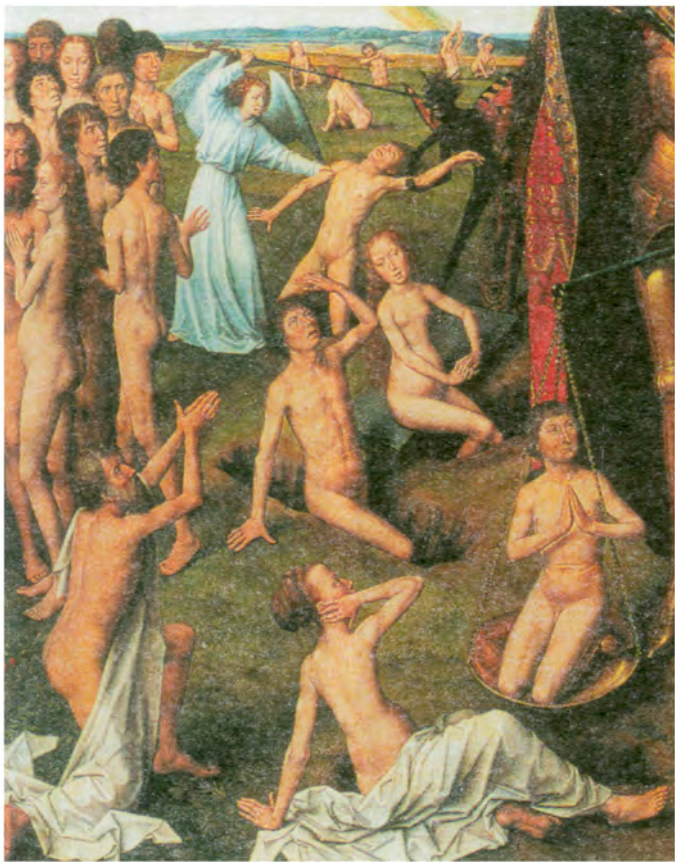
1. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434
2. Гуго ван дер Гус. Поклонение пастухов. Ок. 1480



3. Ханс Мемлинг. Страшный суд. 1467—1471



4. Анджело ди Якопо Тани. Левая створка алтаря Ханса Мемлинга «Страшный суд». 1467—1471
5. Катарина Тани. Правая створка алтаря Ханса Мемлинга «Страшный суд». 1467—1471



6. Фрагмент центральной части алтаря Ханса Мемлинга
«Страшный суд». 1467—1471



7. Ханс Мемлинг. Портрет Томмазо Портинари. Ок. 1472

8. Ханс Мемлинг. Портрет Марии Барончелли (Портинари). Ок. 1472



9. Томмазо Портинари. Фрагмент алтарного образа Ханса Мемлинга «Страсти Христовы». 1470—1471

10. Мария Барончелли (Портинари). Фрагмент алтарного образа Ханса Мемлинга «Страсти Христовы». 1470—1471



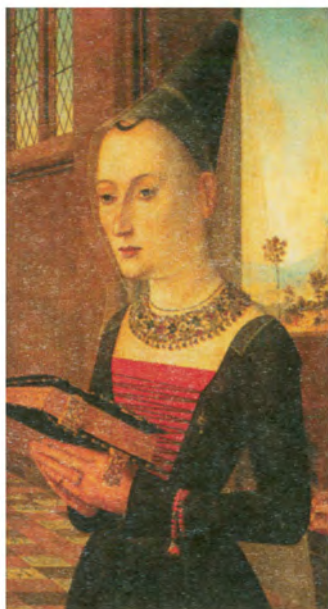
11. Томмазо Портинари. Фрагмент левой створки «Алтаря Портинари»
Гуго ван дер Гуса. 1476—1479



12. Мария Барончелли (Портинари). Фрагмент правой створки
«Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса. 1476—1479



13. Бенедетто Портинари. Правая створка диптиха
Ханса Мемлинга. 1487



14. *Неизвестный фламандский художник.*

Портрет Пьерантонио Бандини Барончелли. Ок. 1489

15. *Неизвестный фламандский художник.* Портрет Марии Барончелли.

Ок. 1489

К статье «Последнее волеизъявление
Франческо Сассетти»



1. Фрески капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция



2. Доменико Гирландайо. Чудо Воскрешения. Фреска капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1485
3. Доменико Гирландайо. Нера Сассетти. Фрагмент фрески капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485
4. Доменико Гирландайо. Франческо Сассетти. Фрагмент фрески капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485



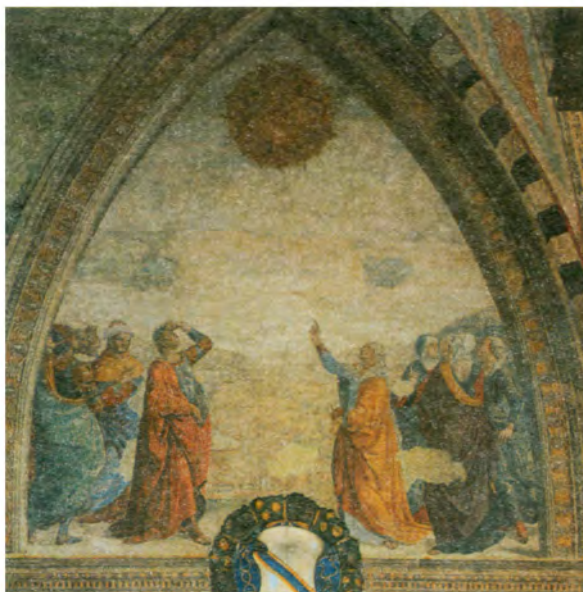
5, 6. Круг *Антонио Росселлино*. Бюст *Франческо Сассетти*. 1464.
Мрамор



7. Герб Ручеллаи. Палаццо Ручеллаи, Флоренция
8. Круг Баччо Бальдини (?). Фортуна. 1466. Гравюра на меди
9. Эскиз Франческо Сассетти в издании Николауса Аргиропулоса «Этика Аристотеля»
10. Доменико Гирландайо. Давид. Фрагмент росписи капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485



11. Джулиано да Сангалло (?). Надгробие Франческо Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. После 1486
12. Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов. Алтарный образ капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1485



13. *Доменико Гирландайо*. Пророчество Тибуртинской сивиллы. Фрагмент росписи капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485

14. Adlocutio. Реверс монеты императора Гордиана

К статье «Итальянское искусство и мировая
астрология в палаццо Скифанойя в Ферраре»



1. Росписи палаццо Скифанойя, Феррара. Общий вид. 1476—1484



5. Франческо Косса. Март. Фреска палаццо Скифанойя, Феррара. 1476—1484



6. Первый декан знака Овна. Фрагмент фрески Франческо Коссы «Март» в палаццо Скифанойя, Феррара. 1476—1484

7. Триумф Минервы. Верхний ярус фрески Франческо Коссы «Март» в палаццо Скифанойя, Феррара. 1476—1484

Prima facies uriet et mar-
tus et facies audacie: fomi-
gubinis: alimundini et inue-
recundie.



Secunda facies est solis et
est nobilitas: alimundini:
regni et magni domini.



Tercia facies est ueneris et
est subtilitas in opere: man-
fuetu binis: ludopii: gaudior
et simplicis animi.



In primo gradu artium
Hic dicitur vir de terra tenens falce:
et sinistra manu balistam.



Homo cum capite canino: de-
tera sua extensa: et in sinistra ba-
culum habentem.

¶ Homo aliquando laborat: ali-
quando vero bella exercet.

¶ Homo linguosus erit et inui-
dus ut canis.



Hiera

1-2



9. Франческо Косса. Апрель. Фреска палатцо Скифанойя, Феррара.
1476—1484



10. Триумф Венеры. Верхний ярус фрески Франческо Коссы «Апрель» в палаццо Скифанойя, Феррара. 1476—1484



11. Венера. Миниатюра рукописи Альберика. 1290

12. Венера. Миниатюра рукописи «Морализованного Овидия». Конец XIV в.



13. Козимо Тура. Июль. Фреска. 1476—1484



14. Схема расположения фресок палатцо Скифанойя в Ферраре на астрологической карте



15. Венера. Лист из календаря Бальдини. Ксилография.
Первое издание. Флоренция, 1465

16. Венера. Лист из календаря Бальдини. Ксилография.
Второе издание. Флоренция.

¹¹ Boll F. Op. cit. S. 482—539. Издание полного текста сочинения Абу Маш'ара и его перевода входит в число насущнейших задач современной истории культуры.

¹² Более подробно об этом в дальнейшем исследовании.

¹³ Harck F. // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. Berlin, 1884. Bd. V. S. 99 ff.

¹⁴ Venturi A. Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara: Secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche // Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per la provincia di Romagna. 1885—1886. Vol. III. P. 381—414.

¹⁵ Manilii Astrologica / Ed. Th. Breiter. Lipsiae, 1907—1908. Vol. IV. P. 128—136.

¹⁶ Sabbadini R. Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV. Firenze, 1905. P. 80; Soldati R. La poesia astrologica nel Quattrocento. Firenze, 1906.

¹⁷ Manilii Astrologica. Vol. II. P. 439—447.

¹⁸ Rom. Vat. Reg. lat. 1290. Верхняя Италия, ок. 1400 г.

¹⁹ Стихотворение было переведено неизвестным французским клириком до 1307 года. Ср.: Paris G. Mélanges de littérature française au moyen-âge. Paris, 1909. P. 84. Иллюстрация сделана с рукописи Ms. 6986 (Национальная библиотека, Париж).

²⁰ Ср.: Lippmann F. Die sieben Planeten. Berlin, 1895. Taf. CV.

²¹ Kautzsch R. Planetendarstellungen aus dem Jahr 1445 // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1897. Bd. 20. S. 32.

²² Aurelius Augustinus. De Civitate Dei ad Marcellinum. VII, 24: «quod sedes finguntur circa eam, cum omnia moveantur, ipsam non movere»^{*}.

²³ Д-р Шварценски (Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig, 1901. S. 172) описывает в высшей степени интересный лист из рукописи Hs. Mon. Lat. 14271, на что обратил мое внимание д-р Фриц Заксл. Я надеюсь включить иллюстрацию этого изображения в свой доклад и подробно обсудить его.

²⁴ Гарднер (Gardner E. G. Dukes and Poets in Ferrara. London, 1904. P. 46) ссылается на: Decembrio A. De Politiae Litterariae. Augsburg, 1540. Vol. 1: «Nam in veste non decorem et opulentiam solum, qua caeteri principes honestari solent, sed suis

^{*} «Седалища вокруг нее — то, что хотя движется все, но сама она неподвижна» (лат.) [Цит. по: Блаженный Августин. О Граде Божием. М., 1994 (репринт: Киев, 1905—1910). Т. 1. С. 375].

cum dixeris pro ratione planetarum, et dierum ordine, colorum quoque coaptationem excogitavit»^{*}.

²⁵ См. его предсказание на 1469 год в кн.: *Cappelli A.* La congiura contro il duca Borso d'Este // *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi.* 1864. Vol. II. P. 377 ff.

²⁶ См. о нем: *Bertoni G.* La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I. 1471—1505. Torino, 1903; *Massèra A.F.* L'autenticità della *Chronica parva ferrariensis* // *Archivio muratoriano*, I, 10. 1911. P. 549—565.

²⁷ Городской архив, Модена: Cancelleria Ducale. Archivi per materie: Letterati. Prisciani Pellegrino.

²⁸ *Manilii Astrologica.* Vol. IV. P. 570—571.

²⁹ *Venturi A.* Op. cit. P. 384—385.

³⁰ *Warburg A.* Delle 'imprese amorose' nelle più antiche incisioni fiorentine // *Rivista d'Arte.* 1905. Luglio.

³¹ Городской архив, Модена: Cancelleria Ducale. Archivi per materie: Letterati. Prisciani Pellegrino. На след этого письма я вышел благодаря Бертони: *Bertoni G.* Op. cit. Bd. I. P. 172. Чрезвычайно похожее пророчество Присциани высказал еще в 1509 году Изабелле д'Эсте-Гонзага. Ср.: *Luzio A., Renier R.* La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este // *Giornale storico della letteratura italiana.* 1900. Vol. XXXV. P. 222 ff.

³² *Almansoris astrologi propositiones, ad Saracenorum regem,* 108. Basel, 1533. P. 95.

³³ *Conciliator Petri Aponensis medici ac philosophi celeberrimi Liber Conciliator differentiarum philosophorum precipueque medicorum appellatus etc.* В издании 1509 года указанное место соответствует пунктам 113 и 156 на листах 158^v и 201^v.

³⁴ О Садане см.: *Boll F.* Op. cit. P. 421; этот текст восходит к «Conciliator». См.: *Ibid.*

^{*} «Отличался не только красотой и богатством одежды, что при-
суще и другим правителям, но и ввел в нее сочетание цветов, соот-
ветствующее планетам и порядку дней» (лат.).

Язычески-античное
пророчество
лютеровского времени
в слове и изображении
(1920)

Предисловие

Составитель этой книги, будучи тяжело больным с конца октября 1918 года, все же решился по настоянию своего друга Франца Боля на публикацию предлагаемого фрагмента, несмотря на то что уже не имел возможности внести в этот труд не только существенные дополнения из своих многочисленных обработанных и подготовленных, но так и не опубликованных материалов, но даже незначительные поправки. Тем не менее я позволяю появиться на свет этому отрывку, так как мне, с одной стороны, кажется, что данный опыт мог бы стать полезным для идущих следом, а с другой стороны, потому, что немецкие ученые были долго лишены возможности вплести в свою ткань какие-либо нити, тянущиеся из-за границы (независимо от того, хорош или плох был предыдущий ткач).

И потому я прошу принять издание этого незавершенного труда как знак искренней благодарности своим друзьям и коллегам, долгие годы неустанно помогавшим мне, и среди них прежде всего назвать самого Франца Боля. Это исследование не могло бы также состояться без многолетней щедрой помощи библиотек и архивов, список которых невозможно привести здесь полностью; упомянем лишь расположенные в Берлине, Дрездене, Гёттингене, Гамбурге, Кёнигсберге, Лейпциге, Мюнхене, Вольфенбюттеле, Цвикау, Мадриде, Оксфорде, Париже и Риме.

Далеко выходя за рамки своих профессиональных обязанностей, автору этого сочинения оказывали помощь, помимо ныне покойного друга Роберта Мюнцеля, профессор Пауль Флеминг из Пфорты, профессор Эрнст Крокер из Лейпцига, д-р Георг Лейдингер из Мюнхена, патер Франц Эрле, живший ранее в Риме, профессор Рихард Саломон из Гамбурга и профессор Густав Мильхзак (†) из Вольфенбюттеля. Автор желает выразить такую глубокую сердечную благодарность Вильгельму Принтцу и Фрицу Закслию — своим верным сподвижникам в продолжение многих лет вплоть до последнего времени. К сожалению, я уже не смог представить реферат этого текста в условленном виде членам Берлинского научно-религиозного общества. Однако я прошу и их принять этот труд как знак моей искренней и глубокой благодарности за участие в заседании 23 апреля 1918 года.

Посвящаю это сочинение моей дорогой жене в память о зиме во Флоренции в 1888 году.

Гамбург, 26 января 1920 г.

А. Варбург

I

Реформация, магия и астрология

Es ist ein altes Buch zu blättern:
Vom Harz bis Hellas immer Vettern.

Faust. II.

Что Гарц, что Греция, — меня
Везде преследует родня.

*Й.В.Гёте. Фауст. II акт.
У верховьев Пеней*

Пока еще несуществующему популярному изданию «Предпосылки суеверий у современного человека» должно было бы предшествовать (также еще не написанное) научное исследование «Возрождение демонической античности во времена немецкой Реформации». В высшей степени предварительным вкладом в изучение этих вопросов явилось сообщение, сделанное автором данного сочинения на заседании Берлинского научно-религиозного общества на тему: «Язычески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении»¹. Названный доклад и лег в основу предлагаемой работы. В ней будут рассмотрены изображения, которые, по большому счету, конечно, попадают в поле зрения истории искусства (в той степени, в какой все художественное творчество подлежит ее вниманию), однако все они, за исключением портрета Кариона² (ил. 31), относятся либо к книжной графике, либо к искусству гравюры. И по этой причине (назовем мы ее или нет) они даже с формальной точки зрения настолько далеки от современного искусствознания, насколько мала их эстетическая привлекательность, особенно по сравнению с их иллюстративной ценностью. Историки же религии изначально более, чем историки искусства, склонны ис-

* Перевод Б. Пастернака.

кать в курьезах источник гуманитарного познания. И тем не менее извлечение этих образов из сумеречных владений духовной политики — тенденциозной литературы — и включение их в сферу фундаментального исторического исследования является прямой обязанностью истории искусства. Только таким образом можно осознать подлинные масштабы этого явления и попытаться ответить на вопрос о влиянии античности на общеевропейскую культуру эпохи Возрождения — один из центральных вопросов истории стиля в культурологии.

Лишь решившись рассматривать образы языческого пантеона, воскресающие в искусстве Раннего Ренессанса Севера и Юга, не только как художественные, но и как религиозные явления, мы сможем постичь, какой фатальной, судьбоносной силой стала эллинистическая космология и для Германии реформационного времени. На языческого авгура, прикрытого к тому же мантией естественнонаучного знания, было трудно посягнуть даже мыслью, не говоря уж о том, чтобы одолеть его.

Со времен Винкельмана облагороженный классический мир древних богов живет в нашем сознании как некий символ античности, и мы совершенно забыли, что он был изобретением ученой гуманистической культуры. Этот «олимпийский» образ античности был прежде всего отвоеван у древнейших демонов, ибо античные боги от начала времен входили в сонм небесных сил христианской Европы в виде космических божеств. Они столь существенно влияли на ход практической жизни [Средневековья], что было бы невозможно отрицать эту молчаливо терпимую христианской Церковью независимую державу языческой космологии, и особенно астрологии.

Тщательно оберегаемые на долгом пути от эллинизма — через арабов, Испанию, Италию вплоть до Германии (где уже с 1470 года силами нового печат-

ного искусства они обретают образ и речь в Аугсбурге, Нюрнберге и Лейпциге), — эти боги созвездий и в своем облике, и в именах сохранили живую силу божеств времени, определяющих каждое мгновение календарного цикла: год, месяц, неделю, день, час, минуту и секунду — как в математическом, так и в мифологически-личностном выражении. Эти персонажи обладали демонической природой с крайне противоречивой, двойственной властью: знаки Зодиака — они были завоевателями пространства, ориентирами во время путешествия души в небесные сферы и одновременно божествами созвездий, к единению с которыми в благоговейном ритуале с детской наивностью стремились жалкие [человеческие] создания. Человек Реформации, сведущий в звездной науке, принимал эти непримиримые, на взгляд современного естествоиспытателя, противоположности между математической абстракцией и культовым поклонением как опорные пункты своей целостной, но в высшей степени гибкой, первозаданной душевной конституции.

Логика, создающая посредством специфического понятийного разграничения мысленное пространство между человеком и объектом, и магия, вновь уничтожающая это пространство с помощью суеверных по природе своей как идеальных, так и практических связей между объектом и человеком, — вот что таится под предсказательным механизмом астрологии, еще довольно примитивным орудием, которое служило одновременно и для вычислений, и для колдовства. Собственно, эпоха, в которую логика и магия, подобно тропу и метафоре, по словам Жана Поля³, «расцветают, привитые к одному стволу», лишена отпечатка времени, и культурологический анализ ее полярности открывает перед нами доселе неизвестные познавательные возможности для углубленного, позитивного пересмотра историографии, эволюция которой имеет, в свою очередь, сугубо актуальный характер.

Астрологи Средневековья передавали эллинистическое наследие из Багдада через Толедо и Падую на север; так сочинения арабских и итальянских астрологов стали первыми иллюстрированными изданиями, вышедшими из-под книгопечатного прессы в Аугсбурге.

Поэтому в конце XV века как в Италии, так и в Германии сталкиваются две концепции античности: древняя, опирающаяся на религиозную практику, и новая — художественно-эстетическая. В то время как последняя, кажется, сначала побеждает в Италии и находит себе немецких сторонников, первая из названных — астрологическая античность — переживает в Германии в высшей степени своеобразный и до сих пор недостаточно изученный ренессанс. Символы созвездий, продолжавшие жить в прорицательской литературе, и прежде всего антропоморфные образы семи планет, получили вливание свежей крови из кипящей страстями социальной и политической реальности, которая в известном смысле превращала их в сиюминутных политических идолов. Помимо человекоподобных вершителей судеб — символов созвездий, на основании которых в систематическом толковании звезд делали «художественные» (то есть научные) предсказания, — необходимо учитывать и земных монстров, изрекавших «чудесные» пророчества. В первую очередь следует осознать и в дальнейшем постоянно удерживать в поле зрения различие между «художественным» и «чудесным» прорицанием⁴, потому что именно в этом пункте, как будет показано ниже, расходятся пути Лютера и Меланхтона. Отправной точкой [нашего исследования] послужит неизвестное ранее письмо Меланхтона, адресованное астрологу и историку Иоганну Кариону из Биттигхайма, занимавшему весьма влиятельное положение при курбранденбургском дворе.

II

Язычески-античные элементы
в космологической и политической
картине мира периода Реформации:
астрология и тератология круга Лютера

1. Письмо Меланхтона к Кариону о кометах 1531 года

В поисках писем Кариона я почерпнул из сборника Иоганна Фойгта⁵ сведения о государственном архиве города Кёнигсберга и в результате смог изучить целый ряд искомых документов в гамбургской городской библиотеке. К одному из них было приложено латинское письмо, написанное Кариону Меланхтоном 17 августа 1531 года. Благодаря любезности профессора Флеминга из Пфорты и с помощью поправок Николауса Мюллера мне удалось восстановить его латинский текст (см. Приложение А. I). Ниже я привожу полностью свободный перевод этого письма, ибо автор его в каждой детали с предельной наглядностью демонстрирует определивший судьбу Германии внутренний разлад между гуманистическим мышлением и религиозно-политической волей Реформации.

Адрес: Высокоученому господину Иоганну Кариону, философу, моему другу и дорогому соотечественнику, «в собственные руки».

«...Я попытался снабдить [текст] наидостойнейшими цитатами. О том, чего я достиг, — судить другим. Слова [из дома] Илиин не записаны в Библии, но пользуются большой известностью у раввинов. Бургундец [Павел. — А.В.]⁶ ссылается на них и, опираясь на это место, вопреки евреям ратует за то, что Мессия уже появился. У иудеев это высказывание очень распространено, и я поставил его в начало Твоей „Historia“ [Хроника Кариона. — А.В.], чтобы оно послужило к по-

всеместной известности и вящей славе Твоих произведений. В дальнейшем я приведу еще много таких цитат. Ты видишь, [однако], что предвещает нам глас пророка; как справедливо [concinna: гармонично? — A.B.] распределение времен.

Этой зимой, как я надеюсь, мы завершим „Historia“, ибо до сих пор этому мешала только моя работа над „Arologie“, некоторые места которой я улучшал. Ты не поверишь, насколько ослабло мое здоровье; заботы и труды разрушают меня.

Моя жена разрешилась с Божьей помощью дочерью, посылаю Тебе время ее рождения (Thema), но не для того, чтобы обременить Тебя. Просто мне думается, что она станет монахиней⁷.

Уже более восьми дней мы наблюдаем комету. Что Ты думаешь о ней? Кажется, она находится в [созвездии] Рака, ибо скрывается сразу же после [захода] солнца и появляется вскоре после его восхода. Будь она красного цвета, то напутала бы меня куда больше. Она, без сомнения, возвещает смерть князя, хотя ее хвост, кажется, развернут в сторону Польши. Однако я жду твоего суждения. Я буду всем сердцем благодарен Тебе, если Ты сообщишь о своих соображениях.

Однако перехожу к нынешним известиям. Если бы я что-либо услышал о действиях наших противников, то описал бы Тебе все, что было предпринято, ибо нам ни к чему таить планы наших врагов; напротив, для нас намного полезнее разоблачать их.

Собственно, я уже давно не слышал ничего достоверного о каких-либо приготовлениях, кроме опасений, которые выражают наши по поводу [не? — A.B.] малого числа их пехотинцев, тех, что во Фрисландии. Возможно, они рассчитывают под предлогом датской войны напасть и на нас. Однако Пфальц и Майнц уже договариваются с нашими о мировом соглашении, хотя я не питаю мирных надежд. И на мое мнение влияют не столько астрологические прогнозы, сколько пророче-

ства. Хасфурт предсказал королю Христиану победоносное возвращение. Шепперус отрицает то, что он вообще вернется. На меня Шепперус не производит никакого впечатления. Он часто заблуждается. Хасфурт же предсказал великие победы и ландграфу, а один знакомый мне житель Шмалькальдена имел видение, связанное со всей этой смутой, — пророчество, которому я придаю огромное значение. Оно предвещает благополучный исход катастрофы, но при этом указывает и на то, что наши охваченные страхом враги сумеют умягчить льва [ландграфа Гессена. — *A. B.*]. Одна женщина из Китцингена изрекла страшное пророчество о Фердинанде. Он будет вести войну против нас, но эта война не принесет ему успеха. Одна девица из Бельгии тоже пророчествовала императору, но я еще не имею достаточно сведений о том. В целом же я думаю, что вскоре произойдет некий сдвиг, и я молю Господа, чтобы он использовал его для благополучного конца и дал бы возможность мирного разрешения и для церкви, и для государства. Я уже год усердно тружусь ради того, чтобы они заключили с нами мир. Сделай они это, в Швабии было бы меньше волнений, которые [сейчас] в значительной степени связаны с швейцарским богословием и всякими расчетами [*licentia*. — *A. B.*]. Однако Кампеджи хочет втянуть и запутать императора в немецкой войне, для того чтобы поколебать его власть, а некоторые поддерживают советы Кампеджи из личной ненависти к нам. Однако око Господне справедливо. Мы точно [никого] не учили ничему дурному и освободили множество праведных душ от множества вредоносных лжеучений. Сабинус пришлет Тебе мою речь в похвалу астрономии и астрологии, о которой я жду Твоего суждения.

Доброго здравия.

[Писано] в четверг после Вознесения Богоматери,
1531 года.

Я отсылаю тебе обратно письма...

Φίλιππος».

Это письмо представляет нам Меланхтона в один из самых сложных моментов его жизни. Как гуманист, как богослов и как «астро-политический» журналист, он занят тройной литературной деятельностью. Это он с помощью слов, якобы исходящих от пророка Илии и разделяющих течение мирового времени на три периода по две тысячи лет, определил структуру первого немецкого издания всемирной истории — «Carions Chronica»⁸, ставшего благодаря его содействию столь значительным. В то же самое время он нес на себе тяжкое бремя ответственности, связанное с разработкой «Аугсбургского исповедания», ибо 30 апреля [1530 года] истек срок действия ультиматума, выставленного императором протестантам, и нависла угроза, на предотвращение которой были устремлены все силы Меланхтона, — угроза вооруженного столкновения между Шмалькальдской лигой* и Карлом V. Именно об этом и желал быть осведомленным Карион, дипломатический агент Бранденбурга; примечательно, что Меланхтон заведомо обращается к нему как к своему союзнику. Однако Меланхтон выступает здесь не только как бесстрастный политический хронист: мучительная тревога за сохранение мира особенно обостряет в нем веру в космологические чудеса. По отношению к Кариону он уже не прежний рассудительный ученый и наставник: он обращается к своему доброму⁹ другу как жаждущий утешения больной и спрашивает его мнения как мага, сведущего в астрологических пророчествах. Он посылет сведения о новорожденной дочери, конечно, не без расчета на одобрение своих прогнозов и ожидает (на что недвусмысленно указывает тон письма) суждения собеседника о своих собственных заключениях по поводу астрономии и астроло-

* Шмалькальденская лига — основанный 27 февраля 1531 года военно-политический союз протестантских сил Германии. — *Прим. пер.*

гии, как он уже делал в недавно опубликованном введении к [сочинению Иоанна] Сакробоско¹⁰. В первую же очередь Карион должен успокоить своего друга по поводу кометы, появившейся в августе (кометы Галлея) и повергшей в ужас всю Германию, в особенности же самого Меланхтона: ведь это была первая комета, увиденная им. С этой же целью он сообщает [Кариону] о пророчествах других знаменитых астрологов их времени, касающихся общего политического положения. Упомянутый Иоганн Вирдунг из Хасфурта отравлял своими предостережениями жизнь Меланхтона, начиная с его появления на свет. Некогда, согласно желанию отца Меланхтона, Вирдунг составил гороскоп ребенка, в котором особо предостерегал его от возможных опасностей со стороны Севера и Балтийского моря, что серьезно помешало осуществлению в 1560 году предполагавшегося путешествия Меланхтона в Данию¹¹. Однако не все упомянутые Меланхтоном прорицания имели «научный» характер, напротив, те, что тревожили его более всего, как он сам подчеркивает, были *vaticinia*: внушенные наитием, «ненаучные» предсказания, к которым относились, например, пророчества мужчины из Шмалькальдена и женщины из Китцингена. О них, впрочем, было известно значительно раньше. О китцингенской провидице Меланхтон писал и Кордату, и Баумгертнеру еще в конце марта: она предрекала через шесть месяцев начало войны против протестантов, развязанной при поддержке Франции¹², при этом сулила больше бед королю Фердинанду, чем императору. Об ужасном видении жителя Шмалькальда Меланхтон тоже упоминал в письме от 11 апреля, адресованном Камерарию¹³.

Итак, в тот миг, когда спасти положение могла лишь железная воля и полное отторжение всего сиюминутного и второстепенного, духовный вождь протестантской Германии предстает перед нами в виде языческого гадальщика, который прячется за знаками неба или голо-

сами людей от необходимости принятия решительных мер. Пророческие голоса оставляют ему, по крайней мере, какую-то надежду на победу «Гессенского льва».

Это внутреннее противоречие критично-филологического восприятия реальности у Меланхтона оправдывало лишь то, что астрология для него оставалась естественным продолжением гармоничного мирозерцания древних — важнейшей основы его космологического гуманизма¹⁴.

2. Пророчество на основе наблюдений за звездами. Противоположные взгляды Лютера и Меланхтона на античную астрологию

Культура итальянского Ренессанса сохранила и возродила на Юге и на Севере формы язычески-античного прорицания, природа которых состояла из такого жизнестойкого смешения разнородных элементов — рационализма и мифологии, вычислений математика и пророчеств авгура, что даже оплот христианской Германии, боровшейся за внутреннее освобождение от Рима, — культурный круг Виттенберга — был вынужден считаться с ними. На поле яростной битвы с христианским язычеством Рима неожиданно проникли вавилонско-эллинистический звездочет и римский авгур, сумевшие снискать себе даже своеобразное признание. Причины этого интереса к бессмертной мистериальной практике языческих верований, столь парадоксального для прямолинейного исторического мышления, открывают нам Лютер и Меланхтон, подходившие к предсказательным суевериям с совершенно различных позиций.

Лютер ограничивался признанием мистической сущности космоса как природного феномена, который является суверенным и непознаваемым свидетельством всемогущества христианского Бога. Меланхтон же воспринимал и использовал античную астрологию

как научное средство противодействия предопределенному космосом року и был настолько верен своим космологическим убеждениям, что неоднократно навлек на себя гнев могущественного друга, которому в иных случаях так охотно уступал. Когда итальянский астролог Лука Гаурик предпринял прямую (и весьма обстоятельную) атаку лично на великого реформатора, а именно самовольно «исправил» гороскоп Лютера, вычислив новую дату его рождения, он встретил полное понимание и поддержку со стороны Меланхтона, Кариона и прочих сведущих в звездах виттенбергских ученых. При этом основная линия астрологической политики того времени была, вне всяких сомнений, направлена против Лютера, и последний категорически отвергал свой второй, мистически-астрологический день рождения: 22 октября 1484 года.

*Лютер в борьбе с итальянской
и немецкой астрологической политикой.
Отношение Меланхтона к Луке Гаурику*

Все новые волны астрологических учений и практик перекачивались от Италии (где огромный Приемный зал в Падуе по сей день служит астрологическим святилищем для всех посвященных) через образованную Германию все далее на север. Иногда через Альпы перебирались и сами итальянцы. Так, именно в 1531 году, в котором было написано [приведенное] письмо Меланхтона к Кариону, курфюрстом Иоахимом I был приглашен в Берлин знаменитый южноитальянский астролог Лука Гаурик¹⁵. Оттуда он отправился в Виттенберг, где задержался на четыре дня и, как следует из писем Меланхтона к Камерарию, был встречен с большим почетом. Это должно было произойти в апреле 1532 года, поскольку уже в мае Меланхтон написал отбывающему Гаурику рекомендательное письмо к Камерарию в Нюрнберг¹⁶. В начале марта он [Меланхтон] подарил Гаурику «Norica» — сочинение о тол-

бенно существенным по отношению к Лейпцигскому рукописному гороскопу, датируемому 1540—1550 годами. Он принадлежал Рейнгольду, профессору математики Виттенбергского университета, и наносил удар, как это чрезвычайно убедительно и скрупулезно доказал Э.Крокер²¹, в самое сердце протестантского кружка — в Мартина Лютера. Ибо этот единственный гороскоп Лютера, оставленный нам Рейнгольдом (ил. 1)²², опирается не на 10 ноября 1483 года*, а на 22 октября 1484 года, как того хотел Гаурик. Так язычески-астрологическая дата рождения, несмотря на полное осознание ее весьма сомнительных прав, все же вытеснила и заменила собой календарный день рождения вождя Реформации, о чем свидетельствует и собственноручная надпись Рейнгольда: «*Coniecturalis*».

В сборнике гороскопов Гаурика, вышедшем в 1552 году (ил. 2), к гороскопу Лютера, кроме того, был приложен еще и антипротестантский текст, исполненный самой жгучей ненависти²³. Даже если допустить, что во время пребывания в Виттенберге Гаурик не мог позволить себе подобных интонаций, отражающих более позднюю фанатичную позицию Церкви, и если оставить в стороне его злобный выпад по поводу смерти Лютера, нет никаких сомнений, что уже в те времена его астрология не внушала Лютеру особого доверия. Ведь в 1525 году Гаурик — обстоятельство, малоизвестное до сих пор, — предрек Папе Клименту VII скорое падение еретика Лютера²⁴, что коренным образом отразилось на отношении Лютера к астрологу. Так, 23 марта 1524 года он сообщает Спалатину свое мнение о гороскопе Гаурика: «*Genesin istam meam jam ante videram ex Italia huc missam, sed cum sic sint hoc anno hallucinati astrologi* (по поводу предсказания потопа. — *A.B.*), *nihil mirum, si sit, qui et hoc nugari ausus*

* Подлинный день рождения Мартина Лютера. — *Прим. пер.*

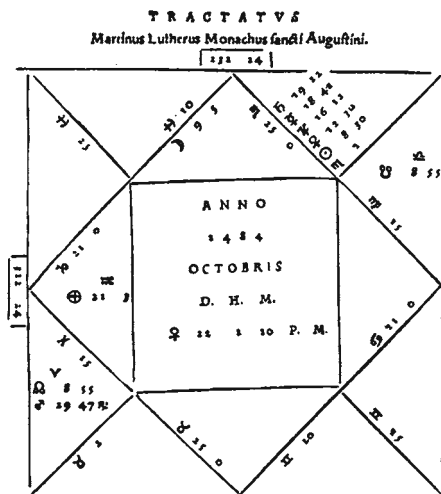
sit»²⁵. Вероятно, к Гаурику относится и еще одно высказывание Лютера в письме к Вайту Дитриху от 27 февраля 1532 года: «Sed <...> astr <...> quam ominoso Mathem <atico> quem toties falsum convici, convincam adhuc saepius falsum»²⁶.

Подобное пренебрежение восходит, конечно, еще и к коренящемуся в глубоко религиозном сознании Лютера отрицанию астрологии как таковой, неиз-

2. Лука Гаурик.

Гороскоп Лютера.

Ксилография. Венеция,
1552



Martinus fuit imprimis Monachus per multos annos, demum excoliaue habitum monasticum, duxitq; in uxorem Abbatissam alie stirpis Vittingbergensem & ab illa suscepit duos liberos. Hec mira factiq; horrenda. Planetarū coitio sub Scorpij astrictio in nona cœli statione quâ Arabes religioni deputabant, effecit ipsum sacrilegum hereticum, Christianæ religionis hostem acerrimum, atq; prophanum. Ex horoscopi directione ad Martis coitum irreligiosissimus obiit. Eius Anima scelestissima ad Inferos nauigauit; ab Allecto, Tiphone, & Megera flagellis igneis cruciata perenniter.

* «Этот мой гороскоп я уже видел прежде, когда он был прислан из Италии; значит, астрологи в этом году наговорили вздора... ничего удивительного, если это тот же, кто и по этому поводу дерзнул болтать пустое» (лат.).

** «Предвещающим дурное звездочетом, которого я столько раз изобличал во лжи и по сей день часто обличаю как лжеца» (лат.).

бежно приводившему к острым разногласиям с его другом Меланхтоном. В августе 1540 года Лютер говорит: «Nemo mihi persuadebit nec Paulus nec Angelus de coelo nedum Philippus, ut credam astrologiae divinationibus, quae toties fallunt, ut nihil sit incertius. Nam si etiam bis aut ter recte divinant, ea notant; si fallunt, ea dissimulant»²⁷. В том же году он заявляет, что Меланхтону следовало бы давно признаться, что достоверное истолкование звезд в принципе невозможно; только потому он, Лютер, позволяет ему и дальше забавляться со своими звездами: «Это ваше искусство — просто помой»²⁸. Когда же магистр Филипп попытался еще раз взять д-ра Мартина под свое астрологическое покровительство, например в 1537 году, когда ему казалось неблагоприятным начинать путешествие при новой луне, Лютер долго и с возмущением припоминал ему эту попытку вмешательства «чудовищной и позорной астрологии»²⁹ в его дела.

Каким же образом в этой ситуации стало возможным, что друзья Лютера признали такое невообразимое смещение даты его рождения?

Из общения Лютера с Хайденрайхом следует, что даже сам Меланхтон принадлежал к сторонникам мифологического дня его рождения; в то же время этот диалог указывает нам и на причину, позволявшую поборникам астрологии делать это с чистой совестью. Хайденрайх передает свой разговор с Лютером следующим образом: «„Domine Doctor, multi astrologi in vestra genitura consentiunt, constellationes vestrae nativitatis ostendere, vos mutationem magnam allaturum“. Tum Doctor: „Nullus est certus de nativitatis tempore, denn Philippus et ego sein der sachen umb ein jar nicht eins.

* «Никто меня не убедит, ни Павел, ни Ангел небесный, не говоря уже о Филиппе, чтобы я поверил астрологическим предсказаниям, которые столь часто бывают ошибочны, что нет ничего более неточного. Ибо если они дважды или трижды даже и предсказывают правильно, то на это указывают; если же лгут, то скрывают это» (*лат.*).

Pro secundo, putatis hanc causam et meum negotium positum esse sub vestra arte incerta? O nein, es ist ein ander ding! Das ist allein Gottes werck. Dazu solt ir mich niemer mer bereden!“³⁰

В зависимость от этой даты, в вопросе о которой не сошлись Лютер и Меланхтон, астрология ставила и саму революционную миссию [Лютера], против чего последний яростно восставал. В результате смещения «umb ein jar»³¹ 1483 год заменялся 1484-м, как то и следовало из вычислений Гаурика (ибо именно последний был годом великого соединения [конъюнкции] планет), уже несколько поколений назад предвещавшего начало новой эпохи в религиозной истории Европы³¹.

Таким образом, астрологическая карта Рейнгольда оказывается в теснейшей взаимосвязи с компромиссными по природе своей рассуждениями Меланхтона, относящимися, по словам Хайденрайха, к периоду, когда тот еще пытался сражаться с Лютером за [астрологический] день его рождения. Хотя позднее Меланхтон был вынужден и в биографии, и в списке профессоров Виттенбергского университета поставить в качестве официальной даты рождения Лютера 1483 год³², тем не менее в 1539 году в письме к Оснандеру он вновь обнаруживает свои колебания в этом вопросе: «У нас есть сомнения по поводу даты рождения Лютера. Хотя день известен точно, относительно точен и час — полночь, о чем я сам слышал из уст его матери. Все же я думаю, год был 1484. Однако мы соста-

* „Господин доктор, многие астрологи согласны относительно вашего гороскопа в том, что взаимное положение небесных тел в момент вашего рождения показывает, что вы принесете великие перемены“. Доктор: „Ни один человек не знает точно времени своего рождения. Значит, вы полагаете, что это дело и мой труд подчинены вашему неточному искусству? О нет, это совсем иное! Это дело одного лишь Господа. И прошу никогда больше не уверять меня в обратном!“ (лат., нем.).

** „На один год“ (ст.-нем.).

uit transtulit Carion in horam 9. Mater enim dicit Lutherum natum esse ante dimidium noctis (sed puto eam fefelli [1]). Ego alteram figuram praefero et praeferit ipse Carion. Etsi quoque haec est mirrifica [1] est propter locum ♂ [Martis. — A.B.] et σ [coniunctionem. — A.B.] in domos [1] 5° quae habet coniunctionem magnam cum ascendete Caeterum quacunque hore natus est hac [1] mira σ [coniunctio. — A.B.] in ♏ [scorpione. — A. B.] non potuit non efficere uirum accerrimum*. Характерно, что в формулировке этого убедительного, но по сути своей глубоко незаконного язычески-итальянского послания роль посредника отводится Кариону, первоначально стоявшему на позиции полного неприятия и неверия по отношению к Лютеру. Сам Лютер утверждал, что, будучи его врагом, Карион предрекал точный день и час, в который Лютера сожгут как еретика³⁶. Теперь же, согласно упомянутому письму Меланхтона, Карион выступает главным авторитетом в вопросе о смещении даты рождения Лютера и ссылается, в свою очередь, на доктора Пфайля³⁷, долго жившего в Италии (оба они, несомненно, испытали влияние Гаурика). Впрочем, изменения, внесенные Карионом и Пфайлем в гороскоп Лютера, касались лишь часа рождения: Карион высказался за 9 часов, Пфайль — за 3 часа 22 минуты, в отличие от Гаурика, предлагавшего 1 час 10 минут; однако оба они признают днем рождения 22 октября 1484 года.

Гороскоп Пфайля в главных чертах воспроизводил картину конъюнкции планет в девятом доме, опи-

* «Филипп [послал] Шоннеру гороскоп Лютера, который нашел Филон, а Карион перенес [его рождение] на 9 часов. Мать же говорит, что Лютер родился до полуночи (но я полагаю, что она заблуждается!). Я отдаю предпочтение, как и Карион, другой фигуре. Хотя она, та, которая имеет великое соединение с восходящим, так же вызывает удивление, находясь вблизи Марса и конъюнкции в домах 5°, впрочем, в какой бы час он ни родился, эта дивная конъюнкция в Скорпионе не могла не создать великого мужа» (лат.).

санную Гауриком; Карион, напротив, сместил время рождения на 9 часов и получил в своей астрологической карте довольно существенные на первый взгляд отличия. У него фатальное соединение планет переместилось из девятого дома гороскопа в пятый, а Марс оказался уже не в первом, а в десятом доме. Таким образом, появление Лютера на свет не омрачалось более демоническим проклятием, сохраняя в то же время предуготованную ему религиозно-преобразовательную миссию.

Меланхтон же настолько уверовал в составленный Карионом гороскоп, что (приходится это признать) на протяжении долгого времени совершенно всерьез считался с гипотетическим астрологическим днем рождения [Лютера]. В конце концов он сам, очевидно под воздействием непримиримой позиции Лютера, был вынужден отказаться от этой даты, но можно составить себе представление о силе так и не сложившейся партии приверженцев Гаурика хотя бы на основании авторитета Рейнгольда — официального виттенбергского математика. Ведь, в сущности, [в своем гороскопе] он скрупулезно воспроизвел редакции Кариона и Пфайля, восходящие к дате Гаурика (ил. 2) (этот факт вскроет детальное сопоставление мюнхенской и лейпцигской рукописей³⁸, а мы позволим себе лишь попутно указать на него). Сама форма подачи этого завуалированного подлога (очевидного уже в гороскопе Кариона) лишь усугубляется в рукописи Рейнгольда. Последний, несомненно, понимает всю условность своих построений (на что указывает и подпись «*coniecturalis*»*) и тем не менее берет за основу гороскопа то сочетание планет, которое, на его взгляд, еще более благоприятно для Лютера, чем расчеты Гаурика. Юпитер и Сатурн соединяются [у него] в знаке Скорпиона, знаменуя «появление великих мужей»,

* «Предположительный, основанный на догадках» (*лат.*).

а одинокий Марс в благоприятном одиннадцатом доме Близнецов предвещает лишь неопасный дар красноречия³⁹.

Самым наглядным свидетельством неистребимой жизнестойкости этих итальянских по своему происхождению астрологических прогнозов является тот факт, что даже Гарцеус (Гарце)⁴⁰, который наконец использует для составления своего гороскопа подлинный день рождения Лютера — 10 ноября 1483 года, — попросту сохраняет в нем то положение звезд, которое было рассчитано Гауриком и перелицовано Рейнгольдом и Карионом⁴¹.

В пользу того, что во времена пребывания Гаурика в Виттенберге и даже позже имела хождение «смятенная» редакция его гороскопа, принадлежавшая ему самому, или, что кажется еще более вероятным, один из указанных выше вариантов Кариона—Рейнгольда, говорит гороскоп Лютера, составленный итальянским астрологом Кардано. Этот ученый изменяет введенный Гауриком год рождения — 1484-й на — на 1483-й, а в сопроводительном тексте (посвященном самому Лютеру) подчеркивает явно недостаточную жесткость контрреформационной аргументации всех предшествующих гороскопов, опиравшихся на 1484 год⁴². Из этих соображений он перемещает соединения планет из дома Скорпиона в другие дома гороскопа, среди которых — покровительствующая религии Дева. Этот факт дает основание считать, что пропитанный ядом антилютеранский текст к гороскопу Гаурика 1552 года мог быть написан под нажимом контрреформации именно для последнего издания.

Злопахательский гороскоп Кардано — плод церковной политики — также был известен Лютеру и, естественно, был им резко осужден. В 1543 году один из сотрапезников Лютера показывал ему этот гороскоп среди нескольких других (в том числе Цицерона), отпечатанных в Нюрнберге и, вероятнее всего,

принадлежащих Кардано⁴³ (см. Приложение В. III. 3), на что Лютер якобы сказал: «Мне это ничего не дает, и я ни на что не посягаю, но очень хотел бы, чтобы Вы разъяснили мне следующее положение: Иса и Иаков родились от одного отца и одной матери, в одно время и под одинаковыми звездами и обладали совершенно противоположными природой, образом и разумом. Дар (Summa), посылаемый нам Господом и являющийся делом рук Его, не должно приписывать звездам. Ах, Небеса не спрашивают нас, так же как Господь не спрашивает у Небес. Истинная христианская религия разоблачает и опровергает подобные сказки и басни все до одной».

Итак, мы оказываемся перед следующими фактами: итальянские астрологи Гаурик и Кардано произвольно изменяли время рождения [Лютера], преследуя более или менее враждебные политические цели; во времена Лютера параллельно существовали две даты его рождения и его биографы имели дело с двойной календарной «данностью» — исторической и мифической — и, соответственно, с двумя типами небесных покровителей — немецким христианским святым, св. Мартином, и парой языческих планетарных божеств — Сатурном и Юпитером⁴⁴. И едва ли не самым поразительным является то, что даже Меланхтон и его друзья поддержали перенос даты рождения Лютера на 1484 год — год великого соединения звезд, против чего с такой неприимимостью возражал сам Лютер.

Феномен столь прочного укоренения языческих астрологических практик в ближайшем окружении противостоящего им реформатора перестает быть загадкой, если рассматривать всякий опыт такого рода, проделанный близкими к Лютеру учеными (круга Карриона—Рейнгольда, с их «реформированными» гороскопами), как очень личную и искреннюю попытку обезвредить дошедшие до Виттенберга враждебные итальянские пророчества (хотя бы с помощью произ-

вольного смещения дат) и, в итоге, смягчить непреложность космологических законов, которыми, по мнению некоторых немецких астрологов, управляли великие соединения планет. Символом всепобеждающей жизнеспособности языческой культуры остается тот неоспоримый факт, что Виттенбергские астрологи, подобно Гаурику, прочно стоящие на позднесредневековой вере в звезды, были готовы во имя ее вступить на путь очевидного произвола, как относительным элементом пренебрегая долгом исторической объективности и подчиняя его мифологической химере.

Предопределенная космическими демонами, исконно эллинистическая, позднесредневековая концепция истории, особенно в части, касавшейся деления на эпохи, опиралась на соединения конкретных планет в конкретные отрезки времени⁴⁵; так, даже появление нового пророка нуждалось в непременном космическом благословении: конъюнкции двух высших планет Сатурна и Юпитера. Насколько относительной была вера в сатурнианскую природу Лютера (вспомним, что последний не позволял навязать себе и самого Сатурна в качестве небесного патрона, не говоря уже о его конъюнкциях), демонстрирует одно высказывание реформатора, относящееся как раз ко времени пребывания Гаурика в Виттенберге, то есть между 26 и 31 мая 1532 года: «Ego Martinus Luther sum infelicissimis astris natus, fortassis sub Saturno». Was man mir thun und machen soll, kan nimermehr fertig werden; schneider, schuster, buchpinder, mein weib verziehen mich auff's lengste»⁴⁶. Эта насмешка над предполагаемым влиянием Сатурна на звезды, совпавшие в момент его рождения, обнаруживает, насколько яростно и категорически, а в дан-

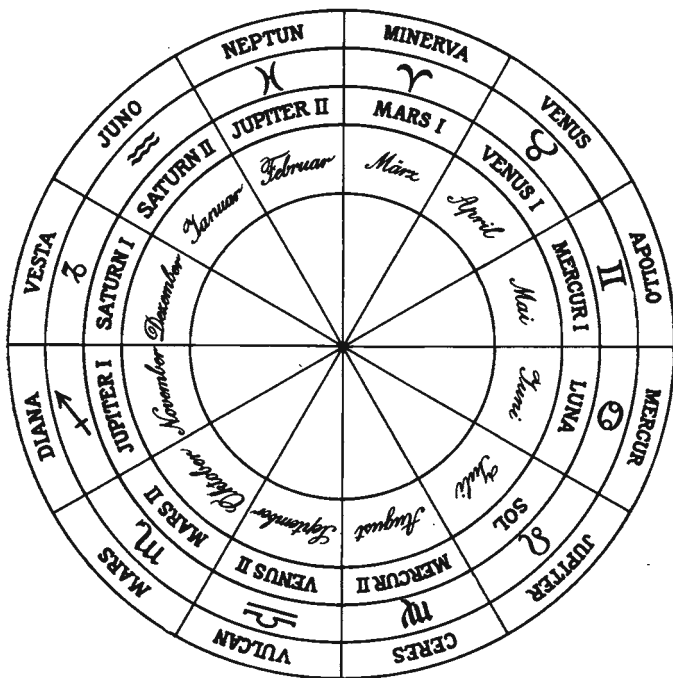
* «Я, Мартин Лютер, родился под самыми несчастливыми звездами, возможно под Сатурном» (*лат.*).

** «Со всем, что я должен был бы уметь и делать, никто никогда не управится; портной, сапожник, переплетчик — да моя жена давно бы уж меня скрутила» (*ст.-нем.*).

ном случае еще и с юмором отвергал Лютер всякую попытку сделать из него дитя звезд. Чтобы понять, что значило в то время сопротивление вере в силу планет, и в особенности в могущество Сатурна, следует прежде всего, опираясь на конкретные изображения, попытаться представить себе то место в иерархии власти, которое занимали планетарные божества в мировосприятии позднего Средневековья. Вера в них вылилась в учение, которое даже во времена Реформации все еще стремилось противопоставить историческим сознанию и подлинности двойную систему учета времени, опираясь на «как будто» астрологическую фикцию.

*Учение о конъюнкциях планет
как основе астрологического пророчества
в немецком изобразительном искусстве.
Сила Сатурна в слове и изображении.
Экскурс в Италию*

В едином «методе» астрологии с неопровержимой убедительностью реализовались две совершенно различные интеллектуальные силы, которые по логике вещей должны были бы противостоять друг другу (ил. 4): математика — тончайшее орудие абстрактного мышления — и страх перед демонами — примитивнейшая предпосылка религиозности. И хотя астрология, с одной стороны, представляет Вселенную в ясном и гармоничном виде линейной системы и может точно и заблаговременно определять положение планет и неподвижных звезд по отношению друг к другу и к Земле, с другой стороны — при всех своих математических таблицах она обуреваема атавистическим, суеверным ужасом перед именами этих звезд, с которыми она обращается как с цифрами, но боится как демонов. На примере нескольких изображений мы попытаемся прояснить ряд математически-линейных и мифологически-изобразительных элементов мироздания



4. Астрологическая схема строения космоса. Рисунок

в представлении средневекового астролога. По каким законам управляли они миром и как выглядели?

Планеты властвуют по отдельности или объединяясь друг с другом. Согласно принципу чередования, усовершенствованному, вероятно, кем-то из античных звездочетов, они по очереди управляют отдельными месяцами года вместе с соответствующими знаками Зодиака. Все эти планеты, за исключением Солнца и Луны, покровительствуют одновременно двум месяцам. Сатурн, например, опекает декабрь вместе с Козерогом и январь вместе с Водолеем. Именно Сатурн станет нашей путеводной звездой во время стран-

ствия по астральным лабиринтам, ибо его божественная власть и во времена Реформации по-прежнему оставалась краеугольным камнем «звездных» верований.

Кроме того, каждая планета управляет в строго определенном и фиксированном порядке конкретными днями и часами; дни недели и сейчас еще сохраняют свои рабские колодки: суббота — Saterdag, Saturday — согласно своему имени, подчинена власти Сатурна. Эти не математические, а мифологические образы, как их представляла себе астрология, в высшей степени отчетливо воспроизводят иллюстрированные «планетарные календари» Средневековья.

Наш безвременно ушедший друг Обер⁴⁷ блестяще описал в своей книге, посвященной образам «детей планет», как сохранялась и развивалась в средневековом изображении и слове античная книжная иллюстрация. На одной из страниц немецкоязычной Тюбингенской рукописи изображен Сатурн в качестве правителя своего месяца (ил. 5). Греческое божество времени и римский демон, покровительствующий посеvu, сплелись здесь в некое чудовище крестьянского вида, вооруженное мотыгой, лопатой и серпом. Согласно земной стихии Сатурна все его подопечные обречены на тяжелые работы, связанные с земледелием: пахать, рыхлить, копать землю и обрабатывать зерно. Неказистое семейство швабских крестьян [изображенное здесь] не имеет на первый взгляд ничего общего ни с классической, ни с демонической древностью. Однако на подлинно античную, звездную природу образа Сатурна указывает уже то, что он расположен между двумя подчиненными ему знаками Зодиака — Козерогом и Водолеем. Козерога мы явственно различаем справа, Водолей же скрывает свою аллегорическую сущность за совершенно практическим занятием: он подливает воду в кадку пекаря. При этом в левой руке он держит три игральные кости, что, как ни поразит-



5. Дети Сатурна. Гравюра на меди. Начало XVI в.

тельно, целиком соответствует традиции древнеримских сатурналий. Последняя деталь, пусть и на уровне простого эпигонства, отсылает нас к игрокам в кости, принимавшим участие в ежегодном празднестве Сатурна. В пользу этого говорит и сохранившийся в античном календаре за 354 год нашей эры образ игрока римских сатурналий — аллегория месяца декабря (ил. 6): изображенный здесь персонаж расположился перед столом с игральными костями. Наглядный пример поразительной верности античному преданию, какую можно обнаружить в кажущемся наивным в художественном отношении средневековом народном календаре.

В календаре, напечатанном в Гамбурге Арндесом из Любека в 1519 году, то есть в самом начале деятельности Лютера, Сатурн обретает уже более отчетливые черты (ил. 7). Он держит в руке пожирающего время дракона в напоминание о своей бытности греческим божеством Хроносом и собирается, как того требует легенда о прародителе языческих богов, проглотить своего ребенка. Стишок, написанный под этим изображением на немецком диалекте, сообщает о том, какая безрадостная жизнь и противоречивый характер достаются рожденным в декабре и январе.

Кстати сказать, своей антикизирующей манерой этот Сатурн вновь обязан Италии: прототипом ему служила верхнеитальянская гравюра на меди (ил. 8), оказавшая (через Бургкмаера из Аугсбурга) существенное влияние не только на упомянутый календарь из Южной Германии, но и на более монументальные произведения немецкого Ренессанса. Так, около 1529 года те же самые планетарные божества в человеческий рост появляются на стенах зала ратуши в городе Люнебург, в 1526 году — на фасадах домов в Госларе, Гильдесгейме, Брауншвейге, на «Доме Юнкера» в Гёттингене⁴⁸. «Типично немецкий» или «типично итальянский» характер явления не должен отвлекать наше внимание



6. Декабрь. Игрок в кости во время сатурналий. Рисунок.
Календарь за 1354 г.

Saturnus



¶ Ole kolt vnde vnrreine
Hetsse nytsse yck ock meine
Also syne mine kynt
De vnder my gebaren syne.

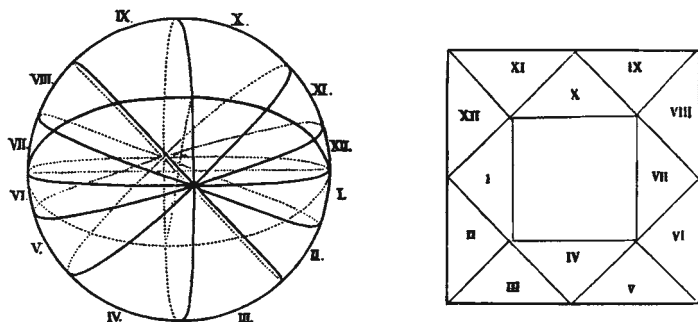
¶ Saturnus byn yck auer al bekant
Myne natur ys kolt myt dieghis vorwans
Hart vnde quade ys al myne wysse

оттого, что под узнаваемыми чертами этих персонажей продолжали жить ужасные демоны древности. И сила Сатурна лишь увеличилась оттого, что его имя получила планета, которая благодаря своей максимальной удаленности от Земли, матовому свету и медленному вращению представлялась людям, пожалуй, наиболее загадочной. Он [Сатурн] ощутил на себе еще и обратное влияние своей звезды, добавившей ему тяжеловесной инертности; именно поэтому с ним связывали христианский смертный грех уныния (*Acedia*). И Гамлет — тоже «дитя Сатурна»⁴⁹.

Итак, издевательское замечание Лютера 1532 года накладывается на изобразительный контекст эллинистической античности, приобретшей за предшествующие века во всех смыслах слова «простонародный»

8. Сатурн. Гравюра на меди.
Верхняя Италия. XVI в.





9. Адриан Дрекслер.

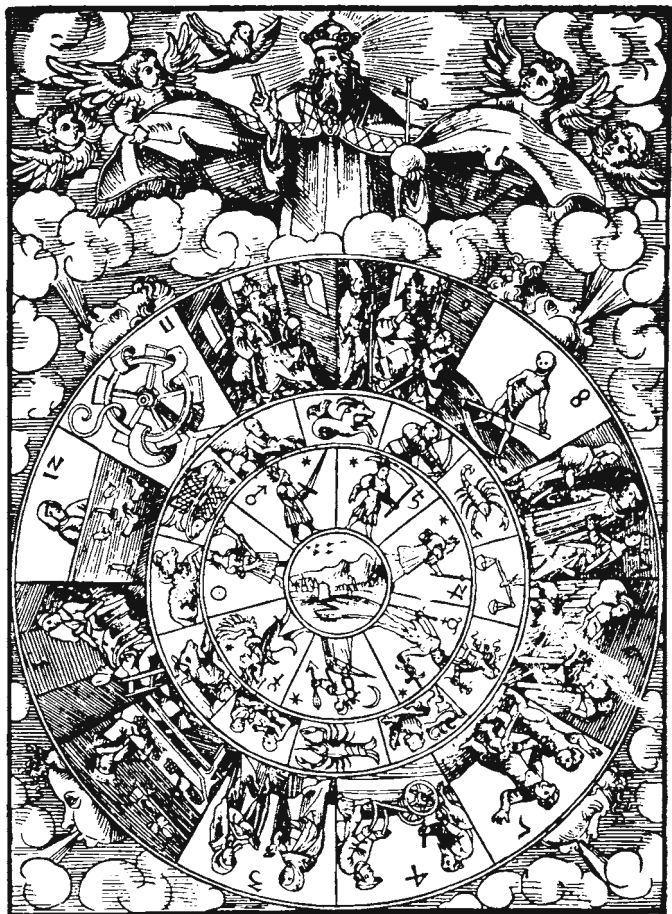
Астрологическая схема космоса и схема гороскопа. 1855

характер. Поскольку планеты уже обладали значительной властью, регулярно сменяясь в президиуме коллективного управления годом, то далее, наблюдая и рассчитывая их одновременное и взаимное влияние, то есть конъюнкции, было несложно превратить их в сугубо «актуальных» богов, отвечающих за каждое мгновение исторического времени. Подобные соединения звезд предвещали времена великих катаклизмов, которые называли революциями. Согласно хорошо отлаженной системе, астрологи различали великие и величайшие конъюнкции. Последние были наиболее опасны, ибо осуществлялись соединением высших планет — Сатурна, Юпитера и Марса, но, к счастью, были разделены большими промежутками времени. Чем большее количество планет участвовало в конъюнкции, тем больший ужас вызывало это явление, даже когда планета с лучшими свойствами могла оказать положительное воздействие на худшую. Особенно благоприятное влияние приписывали, например, Юпитеру, которого представляли себе кем-то вроде милосердного и мудрого духовного пастыря — полной противоположности Сатурну.

Определяющую роль в истолковании звездной конъюнкции играло и ее положение на небосклоне. Весь небесный свод был математически разделен на двенадцать частей, называемых домами. На традиционной схеме гороскопа этим областям влияния соответствуют треугольники⁵⁰ (ил. 9). Дома, как это отчетливо видно на астрологическом календаре Леонгарда Реймана 1515 года⁵¹ (ил. 10), в свою очередь, подразделялись на различные сферы человеческого предназначения: первый дом, например, принадлежал жизни, второй — трудовой деятельности, третий — братьям, следующие — родителям, детям, здоровью, браку, смерти, религии, государственной власти, благотворительности, тюрьме⁵². Там же демонстрируется система членения Вселенной в соответствии с иерархией звезд.

...

Фридрих фон Бецольд в своем сочинении «Астрологическая конструкция истории в Средние века», опубликованном в «Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft» (VIII, 1892)⁵³, показал нам, основываясь на блестящей научной аргументации, до какой степени существенно влияла вера в сочетания небесных светил (поддерживаемая при этом и христианской Церковью) на интернациональную европейскую историческую концепцию в Средние века. Еще до него Иоганн Фридрих в статье «Астрология и Реформация»⁵⁴ сделал первую, сложную, но безусловно заслуживающую признательности попытку освоить крайне разобщенную и труднодоступную латинскую и немецкую астрологическую литературу, в которой он искал мотивы социальных и религиозных волнений, увенчавшихся Реформацией и Крестьянской войной. Хеллман, с позволения автора продолживший это исследование, составил в своей работе «В период расцвета астрометеорологии»⁵⁵ проницательный и точный обзор массовой литературы, породившей в 1524 году об-



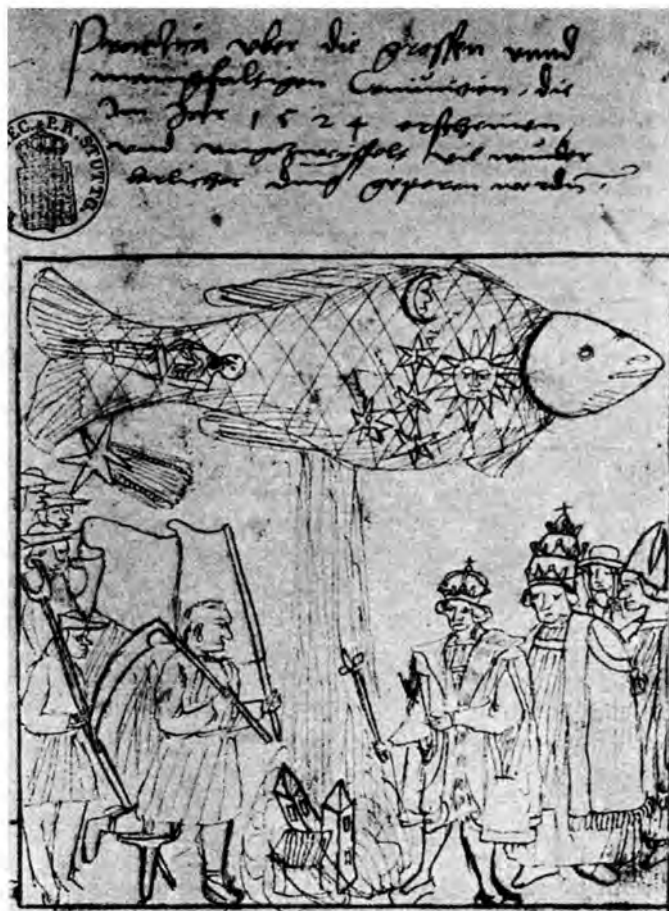
10. Эрхард Шён. Титульный лист календаря гороскопов
Леонгарда Реймана. Ксилография. Нюрнберг, 1515

щую панику в ожидании Всемирного потопа. Одной из важнейших ее причин была, несомненно, слепая вера в силу планет, [а именно]: давнее пророчество сразу о двадцати планетарных конъюнкциях, среди которых шестнадцать принадлежали водному знаку Рыб, с полной определенностью предвещавшее в феврале 1524 года мировой потоп. Самые компетентные астрологи своего времени с большим пафосом высказывались за или против этой точки зрения, пытаясь по поручению высших светских и церковных властей успокоить взволнованное человечество своими неизменно внушительными посланиями.

К тем, кто предрекал в 1524 году великие бедствия, относился, в частности, Рейман, издавший астрологический календарь на 1515 год⁵⁶. На иллюстрации к его сочинению «Practica» (ил. 11) изображена гигантская рыба со звездами на брюхе (обозначающими соединения планет), из которого на город, условно обозначенный несколькими строениями, низвергается разрушительный поток воды. Справа, под впечатлением от этого стихийного явления, соединились император и Папа Римский. Слева к ним приближаются крестьяне. Ганса с мотыгой ведет за собой знаменосец на костыле, вооруженный косой: древний бог посевов был словно создан для перевоплощения в одного из своих взбунтовавшихся детей.

К официальной миротворческой литературе относится опровержение императорского астролога Георга Таннштеттера⁵⁷, посвященное эрцгерцогу Фердинанду. Семь планет, которые со своей грозовой тучи, как из театральной ложи, взирают вниз на крестьян, удерживает в узде божественная рука, появляющаяся среди облаков (ил. 12).

Да и наш Карион, придворный математик бранденбургского двора, бесконечно обещавший всяческие несчастья, тем не менее уже в 1521 году выступил со словами успокоения в своем «Prognosticatio und er-



11. Титульный лист рукописи «Practica» Леонгарда Реймана.
Рисунок. 1524

In gratiā serenissimi ac potētissimi Prin-

cipis & dñi, dñi FERDINANDI Principis Hispaniarū,
Archiduci Austrie, duci Burgūdię, &c. Cęs. & catholice Ma. locū tenētis
gñalis &c. & ad cōsolationē populorū suar. S. ac po. do. ditioni subiectorū.
Georgij TANNSTETTER Collimitij Lycoripęs Medici & Mathema-
tici libellus cōsolatorius, quo, opinione iā dudū anis hominū ex quo-
rundā Astrologastrorū divinationē insidentē, de futuro diluvio & multis
alijs horrēdis periculis. XXIII. anni a fundamētis extirpare conatur.

Precipit Soli & nō oritur, & stellas claudit quasi sub signaculo.
Qui facit Arcturum & Oriona & hyadas. &c. Iob. 9.



Gloria in excelsis deo, & in terra pax hominibus bo. uo. Luc. 2.
Cum Cęs. Maiest. grā & priuilegio.

Prognosticatio und er-

klärung der grossen weßerung / Auch anderer erschrockenlichen
würckungen. So sich begeben nach Christi vnser ließen hern
gebuert / Sunfftzehen hundert vñ xxiij. Jar. Durch mich
Magistru Johānem Carion vñ Bucitaym / Chur
fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astrono-
mū / mit fleysziger arbeit zusamē gebracht.
Ganz erbermlich zu lesen / in nutz vñ
warnung aller Christglaubi-
gen menschen zc.



13. «Предсказание и объяснение Великого наводнения»
Иоганна Кариона. Титульный лист. Сицилография. Лейпциг, 1521

klung der grossen wesserung»^{*58}. На титульном листе первого издания этого труда⁵⁹, принадлежащего к жемчужинам Берлинской библиотеки, помещена ксилография, объединяющая три обособленных сюжета (ил. 13). Слева мы видим изображение страшного ненастья, справа — комету, пролетающую над городом, с датой 1521, а снизу — пять фигур в костюмах того времени, которые, кажется, вовлечены в вооруженный конфликт. Повергнутому на колени Папе угрожает рыцарь с обнаженным мечом, которому повинуются еще один муж с поднятым мечом и непокрытой головой; кардинал в отчаянии вздымает руки, а император со скипетром и короной прикрывает лицо рукой. Без текста можно было бы подумать, что перед нами картина разграбления Рима немецкими ландскнехтами. Однако если присмотреться, то рядом с императором можно обнаружить планетарный знак Солнца, на мантии Папы — знак Юпитера, а за спиной рыцаря — символ Марса. В действительности все эти фигуры, как неопровержимо следует из приведенного в тексте аллегорического стихотворения «Рифмы планет», изображают соединение звезд в момент появления кометы в 1521 году. При этом совершенно очевидно, что олицетворения планет (в политическом прочтении этого пророчества) непосредственно соотносятся с представителями враждующих политических сил того времени: Солнце — это император, Юпитер — Папа Римский, Марс — рыцарство, а вооруженного мечом мужчину, своеобразную инверсию Сатурна, следует, вероятно, принимать за крестьянство.

Одно из высказываний Кариона в данном сочинении кажется нам чрезвычайно значимым для истории публицистики: оно направлено против сенсационной иллюстрированной прессы, которая, в частности, пыталась повлиять на настроения Вормского рейхстага

* «Предсказании и объяснении Великого наводнения» (нем.).

устрашающими пророчествами о Всемирном потопе Александера Зейтца⁶⁰. Одного лишь этого факта достаточно, чтобы понять, что ксилографическая иллюстрация уже превратилась в новое могущественное оружие пропаганды, активно применяемое для «обработки» простецов.

Если бы острая необходимость не вынуждала историка со всей серьезностью рассматривать это собрание банальных народных образов как подлинные историко-религиозные документы, то он, в лучшем случае посмеявшись, отложил бы в сторону подобные картинки и в результате, как это чаще всего и происходит, не рассмотрел бы за курьезом глубочайший источник народной психологии. Ибо наши звездные божества действительно воспринимались тогда как могущественные силы и именно по этой причине получали соответствующий антропоморфный облик. И сколь парадоксальным бы это ни казалось, упомянутый астральный пантеон обладал значительно большей властью над каждым мгновением человеческой жизни, чем все олимпийцы с потолка виллы Фарнезина, которых приблизительно в то же время создал Рафаэль. Собственно, боги итальянского Ренессанса предлагают нашим взорам воплощение столь самоценной и естественной красоты, что всякого историка искусства, отважившегося на самую робкую попытку отыскать в образах Рафаэля какой-либо след подлинных языческих божеств, ждет полное непонимание подобного антикварно-филологического извращения. Однако вспомним, что уже следующий шаг приведет нас [от Рафаэля] в соседний зал, где находится парный плафон, расписанный Перуцци по заказу Агостино Киджи и целиком посвященный астральным божествам, планетам и неподвижным звездам, запечатленным в разнообразных сочетаниях. И сочетания их подчинены отнюдь не художественному замыслу: они отражают положение звезд в день рождения Чиги, ибо заказчик желал и во время

своего загородного отдыха утешаться зрелищем собственного исключительно благоприятного гороскопа, предвещавшего ему (как оказалось — обманчиво) долгую жизнь. Даже после своей смерти Агостино продолжал быть покровителем астрологического искусства: со светлого купола над его гробницей в Санта-Мария-дель-Попполо на нас взирают выполненные Рафаэлом семь античных планетарных божеств, чей языческий темперамент сдерживает присутствие христианских архангелов, приставленных к язычникам высшей властью Бога Отца.

Внешняя красота божественных образов и исполненный такта компромисс между языческой и христианской верой не должны уводить нас от того факта, что даже в Италии около 1520 года, то есть во времена творческого расцвета самых свободных, ярких и плодovitых мастеров, античность оставалась своего рода двойной гермой, один из ликов которой — мрачный и демонический — требовал суеверного поклонения, а другой — светлый и олимпийский — реализовался в культе Красоты.

*Лютер и учение о звездных конъюнкциях:
паника перед Вселенским потопом 1524 года.
Лютер и предсказание Иоганна Лихтенбергера
о «малом пророке» на основании конъюнкции
1484 года*

Панику, вызванную предвестием Вселенского потопа, Лютер переживал всей душой. Его отношение к ней было однозначно отрицательным, во всяком случае, в тех аспектах, которые касались «научной» астрологии. Сохранилось одно его более позднее ироничное и крайне уничижительное высказывание по этому поводу. О глупости всех «mathematicorum» и «astrologorum», то есть «звездоглядов», д-р Мартин Лютер заявил: «Говорили нам о Всемирном потопе, или Великом наводнении, что должно было прийти в 1524 году, да

только не пришло; а вот в прошедшем, двадцать пятом, году крестьяне встали и взбунтовались. Об этом ни один *астрологус* слова не сказал»⁶¹. Далее Лютер рассказывает о бургомистре Хондорфе: «Этот велел притащить ему четверть [бочки] пива в дом и хотел дожидаться там Всемирного потопа, как будто ему нечего было бы пить, если бы он начался. Но, к великому его гневу, появилась конъюнкция под названием Грех и Гнев Божий, да только это была не та конъюнкция, которую [ждали] в двадцать четвертом году». Во время распространения всеобщей паники он нимало не верил в предрекаемый звездами потоп, однако, кажется, все же полагал, что соединение множества звезд может предвещать приближение конца света; и хотя он никогда не считал астрологию наукой, вся сила его возражений обрушивалась именно на методологическую и никогда — на мистическую сторону астрологии (ср.: *Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung. Aus einer Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek. Hrsg. von Ernst Kroker. Leipzig, 1903. S. 320*): «...Ибо язычники не были столь глупы, чтобы убояться солнца и луны, но чудесных знамений и ужасных явлений, предвестий и чудовищ — вот чего они боялись и чему они поклонялись. К тому же, астрология вообще не искусство⁶², ибо у нее нет ни *principia*^{*}, ни *demonstrationes*^{**}, на которые можно было бы неопровержимо опереться...»⁶³

Ужас перед природными знамениями на земле и в небесах, охвативший всю Европу, использовался ежедневными печатными изданиями для собственных целей: если до того печать с наборными литерами сделала крылатой научную мысль, то теперь обрело крылья и изображение — детище печатной гравюры, обладавшее к тому же интернациональным языком. Эти зловещие, тревожные хищные птицы парили между Севе-

* Первоисточников (*лат.*).

** Доказательств (*лат.*).

ром и Югом, и каждая партия пыталась использовать, если можно так выразиться, космологические «прокламации» в своих интересах.

Кажется, что с протестантской стороны вдохновителем этой печатной политики был Спалатин — доверенное лицо Лютера и курфюрста Фридриха Мудрого. Он недвусмысленно поддерживал картинки с «астрологическими» и «монстрологическими» знаменами как форму «художественного» или «чудесного» пророчества. Уже одно то, что в 1519 году он заказал подробное научное заключение о великой конъюнкции 1484 года⁶⁴, а также то, что он требовал у самого Лютера подробной информации о его итальянском гороскопе⁶⁵, подтверждает, что Спалатин вращался в интеллектуальных кругах, близких Иоганну Лихтенбергеру, «пророческая» книга которого вышла с предисловием самого Лютера. Это сочинение, переведенное с латыни Стефаном Ротом, с ксилографиями Лембергера было издано Гансом Люфтом в Виттенберге в 1527 году⁶⁶.

В своем предисловии⁶⁷ Лютер решительно отодвигает астрологический аспект текста на второй план. Сорок три приведенных в нем изображения должны были сами по себе предостеречь плохих христиан и в первую очередь встряхнуть дурных попов, позабывших о каре небесной с той поры, как их благополучно миновала Крестьянская война 1525 года. И духовенство, и князи, и все «великие ганзейцы» [купечество] имели весомые причины опасаться этой книги, ибо она преподносила идеи церковной и государственной реформации в виде поразительного конгломерата туманных картинок-ребусов и предельно четких угроз и требований. С 1490 года, когда это сочинение впервые вышло на латинском языке, оно выдержало бесчисленное множество переизданий, в том числе переводных. В самые тяжелые времена оно действительно становилось своего рода оракулом: еще в 1806 году после битвы под Йеной всерьез обращались к этой книге сивилл⁶⁸.

Предсказания Лихтенбергера уходят корнями в самые недра астрологии. Исходной точкой его пропитанных звездным фанатизмом рассуждений стала конъюнкция Юпитера и Сатурна в знаке Скорпиона, ожидавшаяся 23 ноября 1484 года и предрекавшая появление великого священнослужителя, которому было суждено совершить церковную революцию. Это пророчество, по свидетельству Пико делла Мирандолы⁶⁹, в течение десятилетий волновало и будоражило итальянские умы XV века не менее, чем предсказание Всемирного потопа 1524 года. Когда же вслед за Всемирным потопом духовный пророк так и не появился, то поначалу, согласно Пико, напряжение несколько улеглось, что, впрочем, отнюдь не посрамило астрологов. В Падуе нашелся профессор астрологии Павел Миддельбургский (ил. 14), голландский священник по происхождению, который просто «продлил» время действия звезд с 1484 года еще на двадцать лет и включил в радиус этого действия все сфе-

*Magistri pauli de middelburgo prognostica
ad viginti annos duratura...*



magis paratissimum amplecti vellem: scio profecto quod meum tempus
deficeret ingenium. cum tot tanteque sint quae angelicam potius quam
humanam orationem requirant. precor igitur et silentio potius quam
verbo arduum. cum amplius tuum patet orationis praefare non possi
mus. dubito enim ne tanta audientibus illa videri faciat: quam
ipse verbis refert quae cum in veritate longe sit maior. ocula
meos ergo et silentio premam. Alio te ergo rebeo dux invictis
sime dux et eximium cui in rebus omnium relucet exem
plar: perge ut cepisti et a bono proposito defistere noli. doctis
fame. studiosos aduocis. debiles infirmos. astrólogos obsecras.
soli enim sunt inter mortales: qui te statim in incolunt praefat
uare prout. voluit namque benignissimum et iocundissimum ac sapien
tissimum deum bonitatis et sapientiae suae dispositione in rebus
secundum causas: motusque mundi: in ostendere: ut fides ip
sorum astrólogos deorum beatus innoteret. Quod cum sint tunc
clarissime quia in tuo pectore ipse liberalis atque ipsa vera sa
pientia: ipse deus caritas inhabitant: a te principem munificen
tissimo: ipsa et hominibus gratissimo: munus hoc potius suavis
simum: ut me quoniam in Italia residentem: in tuo numero fideles
simos: feruor collocatione digneris. et me excellens tue debiti
ssimum: meum scripta. Quod si a te munus hoc gratissimum imperasse me sen
sero: num incredibilem humanitatem: inuocamus clementiam
precorac non desinam. Vale.

*Exiit per Paulum de Middelburgo
Zelandiae bonarum artium et medicinae docto
rem illustrissimum ducis Urbini physicum In mar
curialis oppido antwerpensi impressum. Per
me Chetardum leen Anno salutis. 1504. cccc.
lxxxiij. quarto kalendas Octobris.*

14. Титульный лист и последняя страница издания «Prognostica...»
Павла Миддельбургского. Ксилография. Антверпен, 1484

ры человеческой деятельности, не ограничиваясь рождением какого-то монаха⁷⁰.

Явление мятежного «малого пророка» предсказывали тогда еще и на основании довольно беспомощной интерпретации арабского астролога Абу Ма'шара (умер в 886 году)⁷¹. Так, например, он должен был родиться через девятнадцать лет после 1484 года, то есть в 1503 году, действовать в течение девятнадцати лет, а затем покинуть свою родину, ибо Библия говорит, что нет пророка в своем отечестве.

Историю прорицательской литературы, в равной мере ее психологический и филологический аспекты, проясняет тот факт, что предсказания Лихтенбергера (на что до сих пор не обращали внимания) были дословно позаимствованы у Павла Миддельбургского. Итак, таинственная конструкция этого произведения покоится на ворованном основании. Это обстоятельство довольно язвительно отмечает в 1492 году сам Павел Миддельбургский в своей «Investia...»⁷², вероятно первом печатном обвинении в плагиате, которое Лихтенбергер, о ком вообще мало известно, судя по всему, так и оставил без ответа⁷³.

Итак, устрашающий призрак великой конъюнкции Сатурна и Юпитера (ил. 15), равно как и фигура «малого пророка», принадлежал еще к дореформационному репертуару. Тем не менее в лютеровское время они по разным причинам обретают новую жизнь. В период обострившегося конфликта между крестьянством и верхами одновременное появление Юпитера и Сатурна приобретало вид моментального снимка с поля битвы Крестьянской войны, и астрологический текст получал поразительно человеческое звучание, повествуя о движениях величественных небесных тел как о воюющих смертных. Сама демоническая античность оказалась неожиданным и необыкновенно действенным образом преображена страстно пульсирующей жизнью Реформации. И это обновление, порожденное ду-

хом подлинной религиозной революции, сказалось прежде всего на лихтенбергеровском образе «пророчествующего монаха» (ил. 16).

Хотя ни время его рождения, ни факт изгнания с родины не соответствовали действительности, так же как не подтвердились приметы и родимые пятна на определенных частях тела, описанные уже у Абу Ма'шара, но главный смысл [предсказания] все же соответствовал явлению Лютера — монаха, поднявшего руку на духовенство. Сам Лютер прекрасно осознавал опасность того, что предсказания Лихтенбергера могут быть соотнесены с его личностью. В одном случае он даже принял меры против подобного заблуждения: по его указанию под одним из изображений ложного пророка появилась обличающая подпись: «Этот пророк подобен Томасу Мюнцеру»⁷⁴. И уж конечно, ни друзья, ни враги не упустили соответствия между образами двух монахов и Лютера с Меланхтоном⁷⁵.

Гамбургская городская библиотека располагает старым латинским изданием Лихтенбергера, вышедшим в Майнце в 1492 году (ил. 17). На одном из его листов изображены две фигуры: высокий монах, у которого капюшон тянется до земли, а на плече сидит черт⁷⁶, и рядом с ним — монах небольшого роста, обращенный лицом к зрителю. Сверху почерком более раннего времени сделаны подписи на немецком диалекте, восходящие, очевидно, к XIV веку: «Это Мартинус Лютер» и «Филипп Меланхтон». Всякий не владеющий культурно-историческим контекстом увидит в этой подписи под фигурой одержимого дьяволом монаха резкий выпад против Лютера со стороны его заклятого врага. Однако это не совсем верно. Опираясь на собственные слова Лютера⁷⁷, его сторонники могли истолковать это изображение даже в пользу реформатора.

Известно, что папистские противники Лютера беспрерывно эксплуатировали непосредственную, противоестественно тесную связь Лютера с дьяволом: черт

Jupiter.

Saturnus.



Das ist eine namhafte Constellation fast wol zu mercken vnd zu betrachten / der schwerwichtigen grossen Planeten des Saturni vnd Jupiters / welcher Coniunction vnd zusammen lauffung / erschrecklich ding dreuet / vnd verkündiget vns viel zukunfftigs vnglücke / Vnd ist volkommen gewesen / nach Christ gepart im iare / M. cccc. lxxxiij. am funff vnd zwanzigsten tage No- uembri / des Weimondes / vmb die sechste stunde / vier M. n. nach mittage / wie wol der Krebs eins grads hoch auffstey- ge vber den Horizonten.

Der selbigen zweyen planeten Coniunction vnd zusamme lauffung geschichte seer selten / vnd nicht ehe / denn nach vers lauffung einer langen zeit / vnd wenn viel gestirn herumb to- men sind / vnd derhalben bringet sie auch einen sterckem ein- flus,



Das. xxxij. Capitel.



Is sind vnd werden die zeichen sein/ da bey man
yhn wird erkennen/ Er wird schwarzze fleckichen
haben am leibe/ vnd wird einen heulichen leib habē
von braynfleckichten manchserbichten maceln
ym der rechten seiten/ bey dem schoß vnd an der huffte/ Er ste
het am teil des glücks/ zur rechten hand des hymels/ vnd ym
zehenden vom Horoscopo/ doch/ das der ascendent der beider
deffte weiblicher sey/ vnd werden sich auff das hinderste teil des
leibes am meisten neygen. Er wird auch noch ein ander zeichen
an der brust haben/ aus dem teil des zeichens/ wilchs ym sechs
sten grade des Leuens erfunden ist. Dieser Prophet (wie
das selbige Firmicus bezeuget) wird erschrecklich sein de Göt
ten vnd den Teuffeln/ er wird viel zeichen vnd wunderwerck
thun/ Seine zukunfft werden auch die bösen geiste fliehen/ vnd
p die

в виде инкуба был якобы родным отцом Лютера. Мы располагаем крайне ядовитым сопоставлением Лютера с упомянутым лихтенбергеровским монахом, которое принадлежит одному из самых яростных контрреформаторов — Иоганну Кохлеусу. Уже в 1534 году в своих «Новых мечтаниях» он бранит Лютера следующим образом: «Надейся, что он [Лютер] не доживет до двадцатого года, а сойдет в могилу на девятнадцатом (как написано о нем у Лихтенбергера). Он — бесчестный монах из „Practica“ Лихтенбергера, носящий на своих плечах черта»⁷⁸. В соответствии с традиционным сценарием, Кохлеус оборачивает против Лютера

Monach⁹ i alba cuculla ⁊ diabol⁹ i scapul⁹ eius retro
habena lēripipium lōgum ad renā cum emptis enā brachiā hōis pīcipalē scā pīntem.



17. Два монаха. «Книга предсказаний» Иоганна Лихтенбергера. Ксилография. Майнц, 1492

и само изображение, и его смысл, но делает это так, будто он опровергает иное, более благоприятное для Лютера истолкование.

Годом позже кардинал Вергерио встретил в Виттенберге этого опасного и уже отлученного монаха и описал свое впечатление от встречи с ним в письме к Рикалкати от 13 ноября 1535 года: «...et veramente che quanto più penso a quel che ho veduto et sentito in quel monstro et alla gran forza delle sue maladette operationi, et coniungendo quello che io so della sua natività et di tutta la passata vita da persone che li erano intimi amici sino a quel tempo che se fece frate, tanto più mi lascio vincere a credere che egli habbia qualche demonio adosso!»⁷⁹

Уже по своей форме описание Вергерио парадоксальным образом совпадает с подписями на лихтенбергеровском листе с изображениями двух пророчествующих монахов. При этом Вергерио предоставляет нам дополнительное доказательство своего знакомства с текстом Лихтенбергера. Он пишет, что слышал о *natività* [Лютера] самые противоречивые слухи. Мне кажется, [использованное им слово «*natività*»] следует переводить не как «рождение», а скорее как «*Nativität*», то есть «сочетание звезд при рождении», — гороскоп Лютера. Последний, составленный в Виттенберге в то же время и к тому же итальянским астрологом, был прямо связан с лихтенбергеровским предсказанием о монашествующем пророке, и именно поэтому [его автор] Лука Гаурик при своем посещении Виттенберга переносит дату рождения Лютера на 22 октября 1484 года (ср. ил. 18). Вергерио, занимавшийся сбором информации, был наверняка осведомлен об этом

⁷⁹ «...И поистине, чем больше я размышляю о том, что я увидел и почувствовал в этом чудовище, и об огромной силе воздействия его дьявольских деяний, а также соединяю все мне известное о его рождении и прошлой жизни от тех, кто был его близким другом, до того времени, когда он стал монахом, тем более я прихожу к убеждению, что он одержим дьяволом!» (ит.)



18. Два монаха. «Пророчества и предсказания <...> доктора Парацельса, Иоганна Лихтенбергера, Йозефа Грюнпека, Иоганна Кариона, сивилл и проч.». Ксилография. Аугсбург, 1549

обстоятельстве, тем более что новая датировка была прямо связана с контрреформационной политикой, получившей столь концентрированное выражение в пропитанных ненавистью подписях Гаурика к гороскопу Лютера в издании 1552 года.

Связь между Лихтенбергером и Гауриком прослеживается даже в мелочах. Если подвергнуть гороскоп Гаурика детальному анализу (что в рамках этого сочинения можно сделать лишь очень приблизительно), то выяснится, что астрологические данные, лежащие в основе гороскопа, прямо соответствуют пророчествам Лихтенбергера. Подобное совпадение, правда, можно объяснить и существованием [у обоих текстов] общего источника того же северного происхождения, ибо Павел Миддельбургский, тайный прототип откровений Лихтенбергера, также жил в Италии и был лично знаком с Лукой Гауриком, поскольку оба они по поручению Папы Льва X занимались пересмотром юлианского календаря⁸⁰. Кроме того, нам известно, что Гаурик знал и высоко ценил произведения Павла Миддельбургского; ведь именно его он цитирует в своем сочинении «*Encomion astrologiae*», называя светочем астрологической науки⁸¹. Гаурик просто «скорректировал» основную идею пророчества в пользу Лютера таким образом, что не только две указанные Лихтенбергером планеты, но все они, за исключением Марса, соединились в доме Скорпиона. Влияние «пророческой конъюнкции» сказывается у Гаурика даже в деталях: Марс и Сатурн соединяются в девятом доме, ответственном за религию, при этом опасный Марс находится в своей царственной обители — в знаке Овна — в точном соответствии с положениями Лихтенбергера. Собственно, Гаурик лишь присоединяет к нему в девятом доме все остальные планеты. Что заставило его назначить новую дату — 22 октября — вместо 25 (20) ноября, указанного Лихтенбергером, — желание достичь искомого соединения планет или иные астрономические расчеты — требует дальнейшего исследования⁸².

*Лютер о пророчествах «злейшего врага»
у Иоганна Лихтенбергера*

Итак, подчеркивая в своем предисловии [к пророчествам Лихтенбергера] несостоятельность астрологии как науки, Лютер явно отрицает какую бы то ни было связь между собой и образом монаха в этой книге, и, надо думать, не в последнюю очередь из-за фигуры чертенка на шее у этого персонажа (ил. 18). Однако один документ, который, правда, был опубликован Хербергером лишь в начале XVII века⁸³, но несомненно восходит к подлинному источнику, свидетельствует о совершенно противоположном:

«О святом Мартине и врагах д-ра Мартина

Нечистые духи причиняли св. Мартину множество страданий, являясь ему в самых разных формах и образах. И особенно жаловался он на Меркурия, самого мерзкого во всем этом скопище. Каждому дано свое страдание, как страдал сам Христос (Мф. 4). Однажды приступил дьявол к св. Мартину, чтобы сделать свое дело, и говорил ему: весь мир оборотится против тебя. И ответил св. Мартин подобно рыцарю Гордию: „Dominus tecum, non timebo mala“ — „Господь с нами, кто пойдет против нас?“ Так причинял дьявол множество мучений своими делами и д-ру Мартину. Особенно же яростно терзали его софисты и умы, одержимые Меркурием.

Теперь я поведаю вам нечто достопамятное. Господин Иоганн Лихтенбергер предрек, что явится монах, который преобразует и очистит религию, и этому монаху нарисовал он на шее черта. Однажды открыл Лютер эту книгу Лихтенбергера и хотел ее переводить. Тут пришел к нему д-р Юстус Ионас и спросил, что он собирается делать. Д-р Лютер ответил. Д-р Ионас сказал: „Зачем вы переводите его на немецкий, ведь он против вас“. Лютер спросил о причине [этого утверж-

дения]. Д-р Ионас сказал: „Ведь Лихтенбергер говорит, что вы с чертом, а у вас нет никакого черта“. Тут рассмеялся господин Лютер и сказал: „Эй, господин доктор, посмотрите-ка получше на эту картину: где сидит черт? Он сидит не в сердце у монаха, а на его шее. Эй, как точно это замечено: ведь в сердце живет мой ГОСПОДЬ ИИСУС, и туда черт никогда не сможет пробраться. Он, я думаю, и впрямь сидит у меня на шее — в лице Папы, императора, всех власть придержащих и всех, кто хочет быть очень умным в этом мире. И когда он ни на что больше не способен, то принимается за свои мерзкие скачки на моей голове. Но по воле Божьей он мучит меня лишь снаружи; он, слава Господу, всего-навсего низвергнутый, отринутый черт. Как говорит Христос, «ныне князь мира сего изгнан будет вон» (Ин. 12)“.

Эти слова *ad notam** записал и часто рассказывал служитель д-ра Юстуса Ионаса, ставший впоследствии знаменитым проповедником. Это истинно так, дьявол ходит вокруг нас (1 Петр 5). Пусть рычит, как ему вздумается, — над сердцем истинно верующего христианина он не властен. Наше сердце — трон единственного царя Христа, да пребудет он его вечным правителем и местоблюстителем».

Это предание очень похоже на правду. Нам известны аналогичные высказывания Лютера о его борьбе с чертом головной боли, который был в его представлении совершенно конкретным материальным существом⁸⁴. Этого обстоятельства не может скрыть даже ироническая интонация рассказа, воспроизведенного Хербергером. Лютер настолько же решительно отвергает существование человекообразных астральных демонов, насколько непреложно утверждает (и в высшей степени наглядно описывает) присутствие в собственной жизни злейшего врага. В предисловии к книге Лихтенбергера⁸⁵ Лютер готов допустить, что какие-то его предсказания

* Немедленно, по факту (*лат.*).

могут даже сбываться, но, конечно, только те, что распространяются на материальный мир. По поводу взаимоотношения с чертом самого Лихтенбергера известно еще одно высказывание Лютера, удачно дополняющее общую картину. Когда у Лютера спросили, добрым или злым духам обязан, по его мнению, своим даром Лихтенбергер, он якобы ответил: «Fuit spiritus fanaticus et tamen multa praedixit; ибо, это вполне во власти черта, quod novit corda eorum quos possidet. Praeterea novit conditionem mundi^{*}, он видит, как обстоит дело»⁸⁶. Итак, Лютер считал, что одержимый дьяволом разум Лихтенбергера вполне совместим с даром проникновения в будущее земных вещей. Именно так и сказано в его предисловии: «...Божественные знаки и ангельские указания встречаются вместе с сатанинскими знаками и призывами. Так уж создан мир — в разумном смешении, и ничто в нем нельзя познать по отдельности». Таким образом, соратники Лютера могли использовать даже самого черта как орудие наступления в этой войне политических прокламаций, ибо Лихтенбергер был объявлен Лютером всего лишь знатоком *природных* чудес и знаков.

3. Предсказание на основании чудесных знамений: элементы античной тератологии в печатной политике Лютера

*Образ Лютера в «Чудесном пророчестве»
Иоахима и Ганса Сакса и Леонинский оракул.
Политические чудовища Лютера и Меланхтона:
Папа-осел и монах-теленок*

В области [печатной политики] Лютер и его друзья позволяли себе прибегать к изображениям совершенно особого рода, и только их страстная привержен-

^{*} «Это был дух неистовый, однако он многое предсказал... потому что он знает сердца тех, которыми обладает. К тому же он знает состояние мира» (лат.).

ность своей партии могла оправдывать использование подобной литературной агрессии. И здесь в числе инициаторов вновь обращает на себя внимание Спалатин. Так, в 1521 году⁸⁷ он проявил особенный интерес к сочинению «Страсти Христа и Антихриста», вышедшему с иллюстрациями Лукаса Кранаха, автор которого осмеливался объявить Антихристом Папу Римского. Уже на следующий год⁸⁸ он узнает о существовании итальянского прототипа «Чудесного пророчества», которое лишь в 1527 году было переиздано в Нюрнберге Осиандером и Гансом Саксом. Текст этого сочинения восходил к составленному в предсказательных целях псевдоиоакимитскому каталогу Римских Пап. Появление в книге, изданной Гансом Саксом, образа Мартина Лютера с серпом в правой и розой в левой руке (ил. 19) заслужило одобрение самого реформатора. 19 мая 1527 года он пишет Венцеславу Линку в Нюрнберг: «...libellus vester imaginarius de Papatu, in quo imaginem meam cum falce valde probo, ut qui mordax et acerbus tot annis ante praedictus sum futurus, sed rosam pro meo signo interpretari dubito, magis ad officium etiam pertinere putarim»⁸⁹.

Итальянская книга с ксилографическими иллюстрациями (Болонья, 1515), вырезанными рукой Осиандера, послужившая образцом для немецкого издания (ил. 20) со стихами Ганса Сакса, по сей день хранится в библиотеке Вольфенбюттеля⁹⁰. Мы, к сожалению, не можем углубляться здесь в детальный анализ этого произведения. Остановимся лишь на изображении человеческой ноги, помещенной рядом с фигурой Лютера. Это визуализированное в гербе имя Папы Иоанна XX (Coscia) — бедро, своеобразное наследие первоисточника.

* «Мое изображение с серпом в руках в вашей книжке с картинками о папизме я весьма одобряю, как тот, кто в течение стольких лет называем кусачим и колючим, но истолковать розу в качестве моего знака я бы не решился — это, я полагаю, скорее относится к любезности» (лат.).



Damit man es
ber sehe / wer
Mönch sey / so
stehe er da ym
seiner Kleidung
vnd hat sein ze-
chen / die Rosen
ym der hande /
ich meyn ia es
sey der Luther.
Die weyl aber
Jesaias spruche
am. xl . Alles
fleysch ist wie
gras Stehet er
da mit einer si-
cheln / vn̄ schnei-
dets ab / nicht
gras / sondern
fleysch / vnd al-
les was fleisch-
lich ist / Den da
widder predigt
er / vnd wen es
ausgereutet ist
wird er mit dē

feweressen / das Feuer der Christlichen liebe / das erloschen ist
widder auff schlagen vnd anzünden.

Das thet der heilbe Martinus Luther
Der machte das Euangeli lauter
Al menschen leet er ganz abhatet
Vnd selig spricht / der Gott vertraut.

19. Лютер с серпом и розой.

«Чудесные предсказания Осиандера и Ганса Сакса».

Ксилография. Нюрнберг, 1527



Uide iterū alienū existentis modum falcem magnam et rosam manuq; se/
rentem: tertiū autem duplicatū: in primo elemento diuisa sunt. Item cō/
iuncta falciferi quattuor messiu scribo erit. f. Principatus autē omnis quē psum/
psisti cū gladio in Templis dolorum post paululum resuscitabis: tres annos in
mundo uiues: senex ualde in infimum duabus tribulationibus in medio cor/
rues.

20. Лютер с серпом и розой. «Vaticinia Joachimi».
Ксилография. Болонья, 1515



21. Оракул V. «Leonis oracula» Ламберика.
Ксилография. Париж. 1655



22. Папа-осел. «Lectiones memorabiles» Иоганна Вольфа. Ксилография. Лаунинген, 1608



23. Монах-теленк. «Lectiones memorabiles» Иоганна Вольфа. Ксилография. Лаунинген, 1608

До сих пор не было замечено, что упомянутое изображение Лютера перекликается и с византийским императорским портретом из известной рукописи «*Leonis oracula*» XII века (ил. 21)⁹¹. Учитывая астрологический характер пророчеств, собранных в этой книге, нельзя исключать, что под упомянутым образом, в свою очередь, скрывается один из символов Сатурна⁹².

Как известно, предсказательная политика, объединившая усилия Лютера и Меланхтона, нашла выражение в знаменитых печатных листовках, посвященных Папе-ослу (Меланхтон) и монаху-теленку (Лютер). Политическое прочтение истории отвратительного монстра, выброшенного в 1495 году на берег водами Тибра (ил. 22), и судьбы выроodka, произведенного на свет саксонской коровой (ил. 23), превратилось в руках реформаторов в могучее и безжалостное орудие нападения⁹³.

III

Предсказание на основании прикладной эллинистической космологии лютеровского времени в свете возрождения античности немецким гуманизмом:
ориентальные посредники и источники

Лютер в кругах ученых и художников, разделяющих тератологические и астрологические идеи при дворе Максимилиана I: пророчествующие монстры от Себастьяна Бранта до Дюрера. Вавилонские практики

Упомянутые листовки, так же как и отдельные сочинения о чудовищах, являются лишь немногими экспонатами огромной, античной по сути коллекции исторических раритетов⁹⁴, подобной той, что в XVI веке собирал ученый Ликосфен⁹⁵, издатель иллюстрированного сочинения Юлиуса Обсеквенса⁹⁶. В этом издании мы вновь встречаем как Папу-осла, так и монахателенка⁹⁷. Причем (что имеет большое источниковедческое значение) рядом с Папой-ослом изображены другие монстры эпохи Максимилиана, восходившие к Бранту, Меннелю⁹⁸, Грюнпеку и Дюреру и распространенные в гравюрах и текстах того времени в близких к императору кругах. То, что Лютер под влиянием раннего немецкого Ренессанса, проникнутого возрождением демонической античности, в духе своего времени воспринимает этих монстров как античных авгуров и одновременно придает им христианско-эсхатологический оттенок, созвучный уже упоминавшемуся высказыванию пророка Илии, отчетливо демонстрирует одно место из его «Немецкой хроники» («Chronica de utsch») ⁹⁹. К периоду 1500—1510 годов (5460—5470 «от

сотворения мира») относятся следующие его слова: «Появилась новая болезнь, которую называют французской, а некоторые — испанской, и, как говорят, она занесена в Европу с новооткрытых западных островов. И в этом одно из великих предвестий Страшного суда. Сейчас, при Максимилиане, в небесах появляется множество чудесных знамений и, согласно им, многое происходит и на земле, и на водах. Об этом рек Христос: будут явлены великие знамения и т. д. Итак, чего никто никогда не мог предвидеть и что предвещает еще более значительные события, дает нам надежду на то, что святой день уже стоит у нашего порога».

Поводом для этих размышлений мог послужить гравированный лист, наподобие вырезанного Грюнпеком¹⁰⁰, объединявший целую группу монстров времен Максимилиана, неподалеку от которых в качестве зрителя расположился и сам император с явно имеющими портретное сходство чертами лица.

Тем не менее предсказательная практика даже сугубо светской ориентации оставалась для Лютера низкопробным родом деятельности, противоположным оправдываемому внутренним призванием и религиозным чувством дару пророчества. Именно на него указывает Лютер своим врагам в минуту крайней необходимости: «ибо я — немецкий пророк; мне приходится, наконец, принять это высокое имя на радость всем папистам и ослам». Так писал он в 1531 году в «Предупреждении моим любезным немцам», пытаясь вдохнуть в робкие сердца своих соотечественников мужество противостоять произволу императорской власти. Даже поздняя протестантская историография — «*Lectiones memorabiles*» Иоганна Вольфа¹⁰¹ — была настолько пронизана глубоко языческим и суеверным пиететом перед этими монстрами, что в соответствии с ней вся мировая история так и продолжала катиться по мифологическим рельсам с древними легендами вместо стрелочников.

Однако в эпоху немецкого гуманизма эти предсказательные картинки (в которых мы в лучшем случае видим историко-религиозные или фольклорные раритеты, имеющие, правда, отношение к изобразительности, но никак не к искусству) были прямо связаны с художественными произведениями, и даже с великими произведениями Альбрехта Дюрера. Его творения оказываются подчас настолько пропитаны древней языческо-космологической верой, что без ее знания остаются совершенно закрытыми для нас, как, например, «Меланхолия I», принадлежащая к числу наиболее совершенных и таинственных плодов максимилиановской космологической культуры. И чудесные знамения этого времени, использованные впоследствии Лютером в своей историографии, приводят нас к ранним произведениям Дюрера, свидетельствуя одновременно о его осведомленности в «современных», то есть вновь открытых, античных гадательных практиках.

Дюреровский образ мужчины, пораженного французской болезнью, использованный в ксилографии к медицинскому предсказательному трактату Ульсениуса 1496 года, целиком соответствует кругу как «монстрологических», так и «астрологических» предсказаний: он вновь переносит нас в 1484 год — в сферу действия великой конъюнкции, предреченной Лихтенбергером (ил. 24). Верхнюю треть этого листа занимает изображение небесной сферы, в которую вписано число 1484. При внимательном рассмотрении выясняется, что все опасные планеты соединились вокруг зодиакального знака Скорпиона в полном соответствии с описанием зловещей конъюнкции 1484 года в «Прогностике» («Prognostica») Павла Миддельбургского, ибо содержание книги Ульсениуса (я опираюсь в этом на Зудхоффа, первым указавшего на данный факт¹⁰²) полностью совпадает с главой «Прогностики», посвященной медицинским последствиям великой конъюнкции.



25. Альбрехт Дюрер. Свинья из Ландсера. Гравюра на меди. 1496

Столь мало связанный, на первый взгляд, с политической лист с изображением «чудо-свиньи» (ил. 25) также свидетельствует о том, насколько свободно чувствовал себя Дюрер среди «пророчесствующих» монстров. Эта гравюра на меди посвящена знаменитой свинье из Ландсера, утопленной в 1496 году в проливе¹⁰³. Чудовище имело только одну голову, но два туловища и восемь ног. Сейчас уже доказано, что прототипом дюреровского образа послужила широко известная гравированная листовка Себастьяна Бранта¹⁰⁴ (ил. 26), изданная этим ученым и ранним гуманистом на немецком и латинском языках в 1496 году. Упомянутая гравюра, как и все остальные [листовки Бранта], была посвяще-



An den großmechtigsten aller durchlichtigsten herren

Manuſkript des Römischen Künig. Von der wunderbaren Su zu Landſer im Sungaw des jara. 16. CCC.
 17. M. Vfften erſten tag des mittern erſten Lin verſelich ohlung. Sebaſtiani Drant.

22. Di. Vñ den erliden
 23. Noms fien vñ den erliden
 24. Wasent vñ fien vñ den erliden
 25. So man tñ fien vñ den erliden
 26. So mit vñ den erliden
 27. So mit vñ den erliden
 28. So mit vñ den erliden
 29. So mit vñ den erliden
 30. So mit vñ den erliden
 31. So mit vñ den erliden
 32. So mit vñ den erliden
 33. So mit vñ den erliden
 34. So mit vñ den erliden
 35. So mit vñ den erliden
 36. So mit vñ den erliden
 37. So mit vñ den erliden
 38. So mit vñ den erliden
 39. So mit vñ den erliden
 40. So mit vñ den erliden
 41. So mit vñ den erliden
 42. So mit vñ den erliden
 43. So mit vñ den erliden
 44. So mit vñ den erliden
 45. So mit vñ den erliden
 46. So mit vñ den erliden
 47. So mit vñ den erliden
 48. So mit vñ den erliden
 49. So mit vñ den erliden
 50. So mit vñ den erliden
 51. So mit vñ den erliden
 52. So mit vñ den erliden
 53. So mit vñ den erliden
 54. So mit vñ den erliden
 55. So mit vñ den erliden
 56. So mit vñ den erliden
 57. So mit vñ den erliden
 58. So mit vñ den erliden
 59. So mit vñ den erliden
 60. So mit vñ den erliden
 61. So mit vñ den erliden
 62. So mit vñ den erliden
 63. So mit vñ den erliden
 64. So mit vñ den erliden
 65. So mit vñ den erliden
 66. So mit vñ den erliden
 67. So mit vñ den erliden
 68. So mit vñ den erliden
 69. So mit vñ den erliden
 70. So mit vñ den erliden
 71. So mit vñ den erliden
 72. So mit vñ den erliden
 73. So mit vñ den erliden
 74. So mit vñ den erliden
 75. So mit vñ den erliden
 76. So mit vñ den erliden
 77. So mit vñ den erliden
 78. So mit vñ den erliden
 79. So mit vñ den erliden
 80. So mit vñ den erliden
 81. So mit vñ den erliden
 82. So mit vñ den erliden
 83. So mit vñ den erliden
 84. So mit vñ den erliden
 85. So mit vñ den erliden
 86. So mit vñ den erliden
 87. So mit vñ den erliden
 88. So mit vñ den erliden
 89. So mit vñ den erliden
 90. So mit vñ den erliden
 91. So mit vñ den erliden
 92. So mit vñ den erliden
 93. So mit vñ den erliden
 94. So mit vñ den erliden
 95. So mit vñ den erliden
 96. So mit vñ den erliden
 97. So mit vñ den erliden
 98. So mit vñ den erliden
 99. So mit vñ den erliden
 100. So mit vñ den erliden

[illegible]

Der altliche noch dem besten klüß
 So muß was scheyffen vff recht klüß
 Und die Su zu ein Poff gewynen
 Man wußt (mit) lauter liden inn/
 Wann aber vernunnenich giencken
 Durch daß Pfen liden sich vernecken
 Undt iren hochst dinst widerleiden
 So ist die wunder Su inn liden/
 Was was eygen nützlich wußt
 Die Su ist nicht so leicht zu wußt wie
 Die sich hat aber liden wußt
 Das wußt man nützlich veruulst
 So offte er sich was Su wunderthuyen
 Der keng nit ist in kelen geyn
 Sann si mit dann vff ein machet
 Treiben hat so man mit si (schadet)
 Die hochst hat so sich schätz wußt/
 (So doo uns got belüsten sol)
 Irn Zu was tumeit vort entpüen
 So was die hochst wußt bald ab singe
 Welche wußt man empfinden got
 So der vff thuyet wußt wunder hat
 Undt was got geyn was wußt
 So mögen was hochst der wußt
 So yem dem wußt zalmfien nütz
 Undt trüster nation was glütz
 Welche (ist) zu die dinst hat
 Durch abgang herzogt (zerstört)
 Von wundenberg was suften mit
 Der was nach (thurmen) in sym (schütz)
 (Mit) die großen eren hat geyn
 Die wußt was vernunlich blüßet reitert
 Weren alt land und lund nütz
 Durch got den suften nugenrich
 Die was nach (sym) zu
 Wollst (ist) er hat nütz in dem
 Undt (püest) alt wußt geyn
 Got got inn (w) er ist die Sym
 Die wußt was nach (er) kung
 Das vff nit wußt machet (das) was
 Welche (ist) inn Wehmen man
 Die hat die hochst abgehan
 Undt ist die wußt und berg geyn
 Sinn gnab das was (schütz) gemacht wußt schen
 Das Sym mit eren wußt klüg
 Die was kum rich vff wußt fien
 Die was kum rich vff wußt fien
 Er mit glütz (schütz) fien wußt
 Das mit frand wußt eren und gnab
 Die was (schütz) fien (schütz) und (schütz)
 So (schütz) gemacht wußt
 Got got die was der dinst geyn
 Undt was (schütz) fien vff eren
 So mit ein (schütz) fien was vff wußt

на императору Максимилиану I и преследовала цель политической поддержки своего государя с помощью «пророчеств». В тексте листовки Брант совершенно сознательно входит в роль античного авгура (существенное обстоятельство в эволюции его идей) и оправдывает политический подтекст своего пророчества авторитетом Вергилия, который тоже сделал свинью провозвестником будущего для Энея:

На какие мысли должна навести нас эта свинья,
Что, собственно, читаем мы о ней в истории:
Через нее были возведены будущие деяния,
Ведь то свинья нашла Энея
Сидящим с юношами на Тибрском берегу...

Итак, перед нами в полном смысле этого слова спецвыпуск «вестника естественной истории», посвященный актуальной политике. Себастьян Брант волен был призвать себе на помощь и многих других древних и почтенных авторов; нечто подобное его «злободневной» листовке было зафиксировано уже в иероглифах ассирийских глиняных табличек. Известно, что приблизительно в середине VII века до нашей эры прорицатель Нергаль-Этир сообщил царю Асаргаддону о рождении свиньи-монстра с восьмью ногами и двумя хвостами, на основании чего он предсказал скорый захват высшей власти в государстве наследником, присовокупив, что воин Уддану набальзамировал животное (очевидно, чтобы сохранить его для царского архива)¹⁰⁵.

Наукой давно установлено, что через этрусков римские гадательные искусства были прямо связаны с вавилонскими предсказательными техниками. Однако протянуть через две тысячи лет живую нить между царем Асаргаддоном и императором Максимилианом способен лишь педантизм ученого-антиквара да инстинктивно присущее человеку желание найти всякому явлению мифологическое обоснование. Конечно, гравюра Дюрера не обнаруживает и следов зависи-

мости от вавилонской мысли; на ней отсутствует текст, и ни Нергаль-Этиру, ни Бранту не осталось места для прорицательской интерпретации. В данном случае резцом мастера водил исключительно научный интерес к природному феномену.

*Арабская астрологическая книга «Picatrix»
и вера в силу планет у Альбрехта Дюрера.
Сатурн и Юпитер в «Меланхолии I»,
в предсказаниях Лихтенбергера и у Лютера*

Благодаря неоценимому научному вкладу моего временно скончавшегося друга Карла Гиелова¹⁰⁶, мы можем рассматривать сейчас транслированную арабами эллинистически-астрологическую идею как некую форму растворенного в обществе коллективного знания, вызвавшего к жизни и «Меланхолию» Дюрера (ил. 27), и «Практику» Лихтенбергера. Извечное противоборство Сатурна и Юпитера объединяло оба эти произведения.

Прежде всего, одно сугубо внешнее указание на эту взаимосвязь: идеи Лихтенбергера были знакомы Максимилиану хотя бы потому, что их непосредственный источник — «Prognostica» Павла Миддельбургского — был посвящен автором императору. Желание исцелиться от сатурнианской меланхолии вызвало [у императора] в более поздние годы¹⁰⁷ интерес к природе ее мифологического предшественника — египетского Геркулеса, на которого, в свою очередь, Пойтингер составил подробную характеристику, приложив ее к «Проблемате» Аристотеля. Это обстоятельство также дало Максимилиану возможность углубиться в изучение угрожающего, вредоносного действия Сатурна¹⁰⁸, которое, согласно мнению Таннштеттера, его лечащего врача, и вызвало в итоге смерть императора¹⁰⁹. Гиелов же, не касаясь аспектов непосредственного, глубоко личного соприкосновения [императора с идея-



27. Альбрехт Дюрер. Меланхолия I. Гравюра на меди. 1514

ми Лихтенбергера], формулирует общие предпосылки возникновения во времена Максимилиана целой отрасли медицины, направленной против губительного воздействия сатурнианской меланхолии.

Согласно учению античных медиков, существовали легкая и тяжелая формы меланхолии. Тяжелая про-

исходила от действия черной желчи и могла приводить к маниакальным состояниям — как это было с обезумевшим Геркулесом. Флорентийский философ и врач Марсилио Фичино предложил против этого заболевания смешанную форму психической, то есть научно-медицинской, и магической терапии¹¹⁰. Одним из методов воздействия являлась духовная концентрация: с ее помощью меланхолик мог преобразовать свое бесплодное уныние в озарение человеческого гения. С другой стороны, параллельно медицинским мерам, направленным на разжижение слизи — «харканье», — для перерождения желчи требовалось, чтобы вредоносному Сатурну противостояло благотворное действие Юпитера. И если Юпитер отсутствовал в реальном расположении светил на тот момент, то следовало имитировать благоприятное сочетание звезд посредством магического изображения Юпитера, для чего, согласно учению Агриппы, и предназначался магический числовой квадрат. Именно поэтому мы видим на гравюре Дюрера висящий на стене магический квадрат Юпитера.

Гиелов, который самым проникательным и в то же время элементарным образом обнаружил планетарно-медицинские методы лечения меланхолии даже у западноевропейских оккультистов Ренессанса, все же побоялся сделать на основании своего открытия следующие заключения. Он, вопреки Фичино и Агриппе, предпочел видеть в магическом квадрате Юпитера, изображенном на дюреровском листе, не столько антисатурнианский амулет, сколько «прежде всего» символ гениальной творческой энергии, заложенной в «детях Сатурна».

Итак, Гиелов не смог сделать из своих открытий единственный вывод, проливающий свет на эту ситуацию, и, в частности, потому, что ему был неизвестен существенный документ, связанный с предысторией этих идей, а именно книга «*Pisatix*» — типичный про-

духт транслированной арабами позднеантичной астрологически-магической практики, имевший огромное влияние на все «тайные искусства» Европы, представляемые Фичино и Агриппой.

Продолжая, таким образом, изыскания Гиелова и опираясь на работы Принтца, Грефе и Заксля¹¹¹, я хотел бы привести некоторые сведения об этом латиноязычном своде позднесредневекового космологического оккультизма. Текст, известный под названием «*Pisatrix*», без сомнения является переводом (некоторое время приписываемым Гиппократу) произведения, написанного в X веке неким испанским арабом и сопровождаемого псевдоэпиграфической надписью: «Гайаталь-Хахим Абу эль' Кашима Маслама ибн Ахмад аль Магрит»¹¹².

Это сочинение существовало в библиотеке Максимилиана в двух рукописных экземплярах, причем один из них являл собой роскошное иллюстрированное издание, приблизительное представление о котором может дать Краковская рукопись¹¹³. Даже Фичино в главе, посвященной магическим изображениям, ссылаясь на арабские практики эллинистически-герменевтического целительства посредством магических амулетов; аналогичное значение для «латро-астрологии» сохраняли на протяжении всего Средневековья древние лапидарии — «книги о камнях». К подобным источникам принадлежит и тот, из которого заимствовал свои красочные описания целительных свойств планет Марсилио Фичино¹¹⁴.

В рукописи из Рима, воспроизводящей текст «*Pisatrix*» (если восполнить некоторые ее фрагменты по венской, вольфенбюттельской и краковской копиям¹¹⁵), помимо стилизованных, но по сути своей по-прежнему античных образов [космологических божеств], представлен и магический квадрат с точными рекомендациями по его применению. Вследствие этого магические образы Фичино и магический квадрат Агриппы ока-

зываются в равной степени рудиментами древней языческой практики и вместе восходят к переданной через арабов герменевтической целительной магии.

Уязвимость позиции Гиелова подтверждает еще одно обстоятельство: если бы магический квадрат с совершенно определенной математической комбинацией служил [на гравюре Дюрера] лишь символом творческого гения дитя Сатурна, то это был бы квадрат Сатурна, а не Юпитера. Последний же приобретает здесь смысл исключительно в латро-астрологическом контексте.

Тот подлинно творческий акт, который превратил «Меланхолию I» Дюрера в гуманистическое противоядие от сатурнических фобий, можно понять, лишь увидев в магическом мифе непосредственный объект изобразительного и интеллектуального преобразования. Угрюмый астрологический демон, пожирающий младенцев и определяющий в противоборстве с другими властителями космоса судьбы своих земных подопечных, приобретает в процессе дюреровской гуманистической метаморфозы образ человека умственного труда.

Автору этих строк удалось *post factum* найти еще одно доказательство того, что подобное истолкование «Меланхолии I» действительно отвечает духу своего времени, а именно одно место у Меланхтона, где он характеризует гений самого Дюрера как идеальный пример благоприятного воздействия звезд на мрачную природу меланхолии. Он утверждает: «*De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica uarietas. Primum illa heroica Scipionis, uel Augusti, uel Pomponij Attici, aut Dureri generosissima est, et uirtutibus excellit omnis generis, regitur enim erasi temperata, et oritur a fausto positu syderum*»^{*116}.

* «О меланхоликах было сказано прежде, разнообразие их удивительно. Во-первых, меланхолия бывает героической, как у Сципиона, Августа или Помпония Аттика, или же, как у Дюрера, — наиболее роднейшая, отличается она всякого рода добродетелями, управляется умеренностью и возникает от благоприятного положения звезд» (лат.).

Такое определение дюреровского художественного гения можно было бы, не раздумывая, поместить под «Меланхолией I» вместо подписи. В другом случае Меланхтон прямо указывает на планеты, обладающие подобной силой преобразования. Так, причиной осененной духом величия меланхолии Августа он считает соединение Сатурна и Юпитера в доме Весов: «Multo generosior est melancholia, si coniunctione Saturni et Iouis in libra temperetur, qualis uidetur Augusti melancholia fuisse»^{*117}.

И в этом нам открывается самая сущность того процесса обновления, который мы называем Ренессансом. Классическая античность начинает отделяться от арабско-эллинистического наследия. Мумифицированный средневековый грех уныния получает вторую жизнь благодаря вновь открытому знанию античных авторов. Ибо сам образ мышления Марсилио Фичино, равно как и Филиппа Меланхтона, определяла «Проблемата» Аристотеля.

...

История античных влияний, отраженная в изменениях унаследованных, скрытых или вновь обретенных божественных образов, предлагает нам неисчерпаемые возможности в исследовании эволюции антропоморфного мышления. В переходную эпоху Раннего Ренессанса языческие космологические образы нашли свое претворение в антикизирующих символах богов, и их постепенное «очеловечивание» было прямо связано с движением от культового поклонения демонам к их художественно-интеллектуальной интерпретации.

Лихтенбергер, Дюрер и Лютер воплощают собой три фазы борьбы немцев с язычески-космологичес-

* «Меланхолия много благороднее, если она умеряется соединением Сатурна и Юпитера в Весах, каковой, как представляется, была меланхолия Августа» (лат.).

Propheceien

etglichen recht ich mein gefalten hend zu dir/mie forche blets
tende du wöllest mit deiner gewaltigen hülff deiner stern
eygenschafft vñ vireyl jr heffteige einflüß/ offenbarn deinem
knecht Auch/ sein vernunft mit dem glanz deiner ewigen
klarheyt erleuchten/ vñ richten in den weg der warheyt/ ers
weck mein vernunft vñ verstendnuß/ bewege mein ver
nunft vñnd verstendnuß/ bewege meine zung/ vñd erzeyg
mir die rechte foum warzulegen zälünfftig ding/ Amen.



28. Сатурн и Юпитер.

«Пророчества и предсказания <...> доктора Парацельса, Иоганна Лихтенбергера, Йозефа Грюнпека, Иоганна Кариона, сивилл и проч.». Ксилография. Аугсбург, 1549

ким фатализмом. У Лихтенбергера (ил. 28) мы видим двух выродившихся, уродливых планетарных богов, сражающихся за верховную власть над человеческой судьбой, при этом сам объект спора — человек — отсутствует. У Дюрера те же образы обретают новую жизнь в классической художественной форме¹¹⁸, сохраняя при этом свои пронесенные через эллинистически-арабские странствия судьбоносные черты.

Космический конфликт звучит как предвестие конфликта внутреннего. Потрепанные временем демоны исчезли, мрачное уныние Сатурна, одухотворенное гуманизмом, обратилось в концентрацию человеческой мысли. Глубоко погруженная в себя Меланхолия [Дюрера] сидит, подперев голову левой рукой и с циркулем в правой, в окружении технических и математических приборов и символов. Перед ней лежит шар. Циркуль и круг (то есть вновь шар) являются, согласно старонемецкому переводу Фичино¹¹⁹, интеллектуальными признаками меланхолии: «Однако подлинная причина сего, необходимая для постижения и совершенствования в мудрости и учености, особенно в сложных искусствах, — это потребность направить свою душу от внешних предметов к внутренним таким же образом, как двигается циркуль от внешнего круга к внутренней точке под названием центр; так же следует направить и самого себя». Помогало ли это средство от бедствий, предвещаемых кометой, пролетающей над водной гладью?¹²⁰ Или в этой детали уже сказалось ожидание Вселенского потопа?

Итак, Дюрер обезвредил сатурнического демона, превратив его энергию в деятельную мысль осененной этой звездой человеческой натуры. Дитя Сатурна пытается с помощью углубленного самосозерцания избавиться от звездного проклятия — «комплекса собственного несовершенства»¹²¹. Циркуль гения, а не презренный заступ (ср. ил. 5) сжимает рука Меланхолии. Благодатный и умиротворяющий Юпитер уже спе-

шит на магический зов. В сущности, на этом изображении процесс исцеления человека с помощью могущественного противодействия Юпитера уже завершен; поединок демонов, так ярко представленный у Лихтенбергера, остался позади, и магический квадрат повешен на стену как благодарственная жертва — voto, предназначенная победоносному звездному божеству.

Напротив, Лютер освобождается от мифологического фатализма столь же решительно, как и от составления гороскопов; любая форма признания сверхсущностной силы звездных демонов обличается им как греховное поклонение языческим идолам.

Вплоть до определенного момента Лютер и Дюрер остаются союзниками в борьбе с мифологизацией небесных светил. Их представления о внутреннем интеллектуальном и религиозном освобождении современного человека, так отличающиеся от наших, еще только формируются: как Лютер боится космических монстров (равно как и античных ламий), так и Меланхолия Дюрера еще не свободна от страха перед ними. Ее голову украшает не лавр, а ветки водяного кресса — традиционного лекарственного растения, исцелявшего от меланхолии¹²², а магический квадрат, согласно рекомендациям Фичино, оберегает ее от вредоносного излучения Сатурна.

Это изображение, подобно запоздалой иллюстрации к Горациевой оде к Меценату¹²³, несет в себе подлинно античную астрологическую идею:

te Jovis impio
tutela Saturno refulgens
eripuit volucrisque Fati
tardavit alas...*

* Покровительство Юпитера, сверкая, вырвало тебя у нечестивого Сатурна и подрезало крылья летучего Фатума (*лат.*).

Карион и Зебель. Меланхтон и Алкинди

В поисках утраченных следов передвижения античного астрального пантеона мы обнаружили еще одну главу в древней книге прикладного космологического знания, энциклопедическая полнота которой выдает ее принадлежность к культуре эллинизма. Если текст «Picatrix» ведет к Максимилиану и Дюреру, то книга предсказаний араба Зебеля приводит к Кариону и Иоахиму I. Немецкий перевод этого сочинения дошел до нас в роскошном рукописном издании (Прусская государственная библиотека, Берлин: Cod. Lat. 4. 322). Отдавая справедливую дань художественным достоинствам этого манускрипта, Общество друзей Берлинской библиотеки издало цветное факсимиле одной из его страниц¹²⁴. Это сборник предзнаменований, восходящих к Абу Отману Заалу ибн Бишр ибн Хабиб ибн Хани¹²⁵, жившему в Багдаде в середине IX века и фигурирующему в латинских текстах как Зебель Аравитянин. Изображения в этой книге (ил. 29) являются иллюстрациями к сорока двум приметам, получавшим различное истолкование в зависимости от месяца года. Предзнаменования были, например, такого рода: «Если кричит петух — то это дурной знак, он предвещает восстание или смуту в народе» или «Если чешется и дергается глаз, то жди добрых и благоприятных известий». Эта рукопись, согласно украшающим ее гербам, была изготовлена для бранденбургского курфюрста Иоахима I, изображение которого, хотя и не обнаруживающее явного портретного сходства, помещено на странице кодекса (ил. 30). В одном из многочисленных иллюстрированных переизданий этого сочинения конца XVI века (Пражская рукопись 1592 года) совершенно недвусмысленно говорится, что подобный экземпляр был собственноручно переписан Карионом для курфюрста Иоахима, а впоследствии преподнесен некоему третьему лицу. Такие сведения о придворном



29. Овен. Рукопись Зебеля «Книга истолкований различных значений фаз Луны в двенадцати знаках Зодиака». XVI в.



30. Курфюрст. Рукопись Зебеля «Книга истолкований различных значений фаз Луны в двенадцати знаках Зодиака». XVI в.

маге и астрологе Иоахима, занимавшем свою должность, судя по «Прогностике», уже в 1521 году, кажутся вполне достоверными. В сущности, личность Иоганна Кариона до сих пор не оценена по достоинству. Практически не известен даже его портрет школы Кранаха, несмотря на то что он находится в Прусской государственной библиотеке в Берлине (ил. 31)¹²⁶. Автор данной работы узнал о нем лишь благодаря любезности профессора Эмиля Якобса (живущего сейчас во Фрайбурге); последний обратил мое внимание и на связь Кариона с Зебелем. Вот так выглядел этот славный шваб, тучность которого Лютер остроумно однажды назвал «перегрузкой ладьи Харона». В 1906 году профессор Отто Чирх¹²⁷ высказал предположение, что слово «Карион» является переводом на греческий язык имени некоего Иоганна Негеляйна, учившегося в 1514 году в Тюбингенском университете. Эту гипотезу убедительно подтверждает и герб ученого, на котором изображены три «говорящих» цветка гвоздики (Nägelein — Cariophyllon). Серьезное лицо и в особенности глаза Кариона излучают ум и наблюдательность, глядя на него, можно поверить, что и Гогенцоллерны, и протестанты в равной мере ценили его как дипломата и миротворца.

Лютер назвал его после смерти магом¹²⁸, Рейнгольд открыто именовал «посвященным некромантом»¹²⁹. Обвинение в колдовстве не помешало, впрочем, Меланхтону (что следует из его вышеприведенного письма к Камерарию¹³⁰) обращаться к нему за астрологическими советами. Так, например, сам Камерарий интересовался мнением реального доктора Фауста о современных политических событиях, ничуть не смущаясь его славой чернокнижника, распространяемой в Виттенберге Лютером и Меланхтоном. Однажды Камерарию пришлось даже вступить в соперничество с доктором Фаустом из Вельсера: тогда им обоим был заказан гороскоп для предполагавшейся депутации



31. Мастерская Лукаса Кранаха. Портрет Иоганна Кариона

в Венесуэлу, причем Фауст, кажется, справился с заданием лучше¹³¹. Для нашего исследования имеет особенное значение приведенное Килианом Лейбом¹³² высказывание доктора Фауста, относящееся к 1528 году, когда определенное соединение звезд (в данном случае Солнца и Юпитера) предвещало, по его мнению, появление нового пророка.

Меланхтон, Карион, Камерарий, Гаурик, Фауст и Себастьян Брант могли бы сообща принадлежать к тайному обществу поклонников Нергаль-Этира. Ибо и учение о кометах получило свое распространение именно благодаря арабам, присоединившим к своему эллинистическому наследию обширный запас вавилонских знаний. Меланхтон со страхом вопрошает своего друга Камерария¹³³, не относится ли названная им комета к классу «мечеобразных», описываемому Плинием. А в качестве первоисточника французского текста 1587 года, сопровождавшего изображение Плиниевой «мечеобразной» кометы (ил. 32), указывался араб Алкинди — факт, симптоматичный для сложных взаимоотношений европейцев того времени с арабами и античностью.

Свое письмо к Камерарию Меланхтон написал 18 августа — днем позже, чем аналогичное послание к Кариону, и в тот же самый день, когда Мартин Лютер сообщил Венцеславу Линку о появлении на небе кометы. Лютер лишь подробно описывает Линку положение хвоста кометы, не сомневаясь в том, что она несет с собой несчастья¹³⁴. В отличие от него, Меланхтон пыгается постичь значение и масштаб этого небесного знамения, «очеловечивая» его проявления. Угрожающий размер кометы вызывает у него воспоминание о мече — опаснейшем оружии людей, а направление ее хвоста он проецирует на места расположения своих политических сторонников. Охваченный мистическим страхом, он опасается небесного меча, вместо того чтобы довериться своему сюзерену — мечу немецкой Реформации.

Живший в то же самое время астроном Апиан уже развеял демонический ореол кометы, обнаружив прямую физическую зависимость между ее хвостом и состоянием Солнца. Но лишь Галлей, установивший и вычисливший закономерность появления комет, смог окончательно освободить небесные тела от антропоцентричной повинности.



Заключение

Итак, наше кругосветное путешествие-экзегеза возвращается к отправному пункту: к письму Меланхтона о комете — своеобразному раритету язычески-античного суеверия, исключительную ценность которого для понимания истории Реформации мы и пытались продемонстрировать. Как небесные явления облекались в человеческие формы, тщась ограничить их непостижимую демоническую силу пределами этой, по крайней мере, наглядной оболочки, так и демоническая личность, подобная Лютеру, превращалась в своего рода звезду. Свидетельством тому служит рассмотренная нами еще прижизненная попытка почти тотемического объединения времени его рождения с сочетанием определенной группы планет. И служило это, в сущности, для наглядного и общедоступного оправдания непостижимой и сверхчеловеческой власти этого человека с помощью некой высшей, космической, божественной (хотя бы по имени) воли.

Возрождение демонической античности осуществляется при этом в своеобразной, двойственной форме интуитивного зрительного воспоминания. Эта эпоха — время Фауста, когда современный ученый пытался отвоевать собственное мыслительное пространство между магической практикой и космологической математикой: пространство Разума, включающее в себя только его самого и научный объект. Александрия вновь стремится подчинить себе Афины.

Под этим углом зрения все рассмотренные нами тексты и изображения оказываются лишь ничтожной частью того безграничного материала, который можно было бы привлечь для анализа: это лишь несколько непрочитанных страниц трагической хроники свободы мысли в современной Европе. С другой стороны, наше научное исследование позволяет воочию убедиться в том, насколько совершенствуют культурно-исторический метод объединенные усилия истории искусства и истории религии.

Ограниченность этой предварительной попытки была более чем очевидна ее автору. И все же я думаю, что хотя бы в память о Узенере и Дитрихе мы обязаны повиноваться проблеме, управляющей нами (как управлял мною вопрос о влиянии античности), даже в том случае, когда она ведет нас в совершенно неосвоенные пространства. Когда-нибудь история искусства и история науки, между языками которых все еще простирается бескрайняя пустыня, в лице своих самых блестящих и образованных представителей, которым будет дано намного больше, чем пишущему эти строки, усядутся за общий рабочий стол в лаборатории единой *культурно-исторической науки об образах*.

• • •

«Большая часть того, что обыкновенно называют суеверием, происходит от превратного применения математики, отчего и самих математиков часто приравнивали к чародеям или астрологам. Вспоминались тайные значения вещей, хиромантия, гадание на песке, даже заклинание бесов; вся эта нечисть была лишь тусклым отражением яснейшей из наук, искажением точнейшего. Именно поэтому не находили ничего зазорного в том, что происходит порой и в наши времена: в кошунственном перемещении математики из сферы познания и рассудка, где ей и место, в сферу фантазии и наития.

Для темных времен прощительны такие заблуждения, они присущи их характеру. Ведь суеверие всего лишь использует ложное средство для удовлетворения истинной потребности, и потому оно, с одной стороны, не столь предосудительно, как принято считать, а с другой — не столь уж редко встречается в так называемые просвещенные века и в просвещенных людях.

Ибо кто может сказать о себе, что удовлетворяет все свои насущные потребности исключительно чистыми, правильными, подлинными, безупречными и совершенными средствами; что наряду с честнейшими делами и движениями, то есть с верой и надеждой, не владеют им неверие и самообман, легкомыслие и предубеждение?»*

* *Goethe J.W.von. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Roger Bacon // Goethe J.W.von. Werke: Jubiläum-Ausgabe / Hrsg. J.G. Gotta. Stuttgart, 1827—1842. Bd. 40. S. 165.*

Приложение А

Меланхтон и астрология

1. Письмо Меланхтона Кариону о комете 1531 года

Адрес на внешней стороне (Fol. 2v): Viro doctissimo
D. / Johanni Carioni / philosopho, amico / et conterraneo
suo / Carissimo* собственноручно.

...^a ornare honestissimus laudibus conatus sum. Quid /
assecutus sim aliorum sit iudicium. / Dictum Heliae extat
non in Biblijs. sed apud / Rabinos, et est celeberrimum.
Burgensis¹³⁵ / allegat, et disputat ex eo contra Judeos /
quod Messias apparuerit. Receptissima apud / Ebreos sen-
tencia est, et a me posita / in principio tuae historiae
[Carions Chronica], vt^b omnibus / fieret notissima et af-
ferret commendationem / tuo operi. Tales locos multos^c
dein / ceps admiscebo. vides autem prorsus esse / pro-
pheticam vocem. Tam concinna temporum / distributio
est. /

Historiam, vt spero, hac hyeme absoluemus / Nam hac-
tenus fui impeditus recognitione / meae Apologiae¹³⁶, quam
in certis locis / feci meliorem. Sed vix credas quam / tenui
valetudine vtar, consumor enim / curis, et laboribus. /

Mea vxor, dei beneficio filiam enixa est, / cuius Thema
tibi mitto, non vt faciam / tibi negocium, video enim
monacham fore |

* Ученейшему мужу Д. Иоганну Кариону, философу, дражайшему
моему другу и соотечественнику (*лат.*).

....^a Cometen vidimus diebus plus octo^d. Tu / quid iudicas. videtur supra cancrum / constitisse occidit enim statim post solem, / et paulo ante solem exoritur.^e / Quod si ruberet, magis me terreret. Haud dubie principum / mortem significat. Sed videtur / caudam vertere versus^g poloniam. / Sed exspecto tuum iudicium. Amabo te / significa mihi quid sencias. / Nunc venio ad hodiernas literas. Si / scirem aliquid de nostrorum aduersariorum / conatibus,^h totum tibi scriberem, / quidquid illud esset. Nihil enim opus / est nosⁱ celare aduersariorum¹³⁷ consilia, / magis prodest nobis ea traducere. /

Nihil itaque certi audiui diu iam de / vilo apparatu, preter suspiciones quas / concipiunt nostri propter illum exigū numerum / peditum qui sunt in Frisia. Fortasse / pretextu belli Danici, nos quoque adoriri /^k cogitant. At Palatinus et Moguntinus | iam agunt de pacificatione cum^l nostris, etsi / ego spem pacis nullam habeo, moueor enim non / solum astrologicis predictionibus sed etiam vaticiniis^m. / Hasfurd predixit Regi christierno¹³⁸ reditum hone / stum, Schepperus negat rediturum esse. Sed / me non mouet Schepperus. Sepe enim fallitur. / predixit item Hasfurd Landgrauio maximas vi / ctorias. Et quidam cuius Smalcaldensis / mihi notus habuit mirabile visum, deⁿ / his motibus quod vaticinium plurimi / facio. Catastrophen satis mollem habet. / Sed tamen significat perculsos terrore / aduersarios nostros illi Leoni cedere. Quaedam / mulier in Kizingen de Ferdinando / horribilia predixit,^o quomodo^p bellum / contra nos moturus sit, sed ipsi infelix. / In Belgico quaedam^q virgo Caesari / etiam vaticinata est, quae tamen non satis / habeo explorata. Omnino puto motum / aliquem fore. Et deum oro, vt ipse guber / net, et det bonum exitum vtilem Ecclesiae / et reipublicae. Ego ante annum laborabam / diligenter vt nobiscum pacem facerent. Quod. / si fecissent, minus esset barbarum in Sue / uia, quae magna ex parte iam amplectitur / Helueticam theologiam et licentiam. Sed Campegius | cupit inuoluere et implicare Caesarem germanico

/ bello, vt vires eius labefactent, et Campegij / consilium probant nonnulli odio nostri priuato. / Sed deus habet iustum oculum. Nos enim certe / nihil mali docuimus. et libera / uimus multas bonas mentes a multis / perniciosis erroribus. Sabinus mittit tibi prefaci / onem¹³⁹ meam de laudibus astronomiae et Astro / logiae. de qua expecto quid sencias. Bene vale / donerstag post Assumptionem b. Marie 1531 / Remitto tibi literas (далее следуют два или три зачеркнутых слова³). [φύλλοσ]. / *

Знаком (+) обозначены слова, зачеркнутые в оригинале рукой Меланхтона. ^{a)} Верхний край листа обрезан, поэтому начало отсутствует; ^{b)} ai⁺; ^{c)} su⁺; ^{d)} 'plus octo' обрезано, поэтому не все читается; ^{e)} сначала Hoc / mihi, затем Na⁺; ^{f)} inte⁺; ^{g)} orient⁺; ^{h)} plan⁺; ⁱ⁾ cest⁺; ^{k)} po⁺; ^{l)} nostri⁺; ^{m)} это написано другой рукой „tuis“ ⁿ⁾ victoria⁺; ^{o)} sed⁺; ^{p)} nos⁺; ^{q)} mulier⁺; ^{r)} multos per⁺; ^{s)} некоторые поправки, возможно, принадлежат Сабинусу, так как под документом подписано другой рукой: «Sabinituas».

Оригинал представляет собой два листа in folio, с сохранившимися следами от гербовой печати¹⁴⁰. На первом листе отсутствует верхний край, занимающий приблизительно 4—5 строк с каждой стороны.

Местонахождение: Кёнигсберг, Герцогский эпистолярный архив: A. Z. 3. 35. 125 (II).

II. Меланхтон о Гаурике и Карион к Камерарию

Philippi Melanchthonis Opera quae supersunt omnia. Hrsg. Carolus Gottlieb Bretschneider. Corpus Reformatorum. Halle, 1834—1860. Bd. II. S. 600—602.

Приветствую превосходнейшего мужа Иоахима Камерария из Бамберга, моего лучшего друга.

Сегодня я получил твое письмо, в котором ты просишь царский гороскоп. На что ты намекаешь отно-

* Перевод приводится в основном тексте (с. 235—237). — *Прим. ред.*

сительно Гаурика, я просто не смог понять. Ведь то письмо одного твоего друга о речах Гаурика, которое, по твоим словам, ты отправил, до меня не дошло¹⁴¹. Я это пишу с тем, чтобы ты знал, что оно пропало, если только ты не задержал его нарочно. Как бы там ни было, я не допущу ни малейшего промедления, ведь нам известны наклонности всего этого рода и его отношение к нам...

Посылаю тебе гороскопы тех, кого ты просил, причем ко второму из них относится и другое, но¹⁴² Гаурик утверждал, что гороскоп настоящий, если я правильно помню. В том списке, который был у Корнелия Скеппера, Марс был в яме. И этот немногим от него отличается.

У Карiona есть гороскоп Крониона¹⁴³, слегка отличающийся от упомянутого, в котором Сатурн и Марс находятся в квинте, но у меня нет образчика; впрочем, я его отослал. Наконец, чтобы написать еще что-нибудь хорошее: я видел стихотворение одного итальянца, бывшего, по словам Гаурика, наставником Понтана¹⁴⁴, в котором удивительным образом описываются движения планет. В конце он добавляет пророчество о некоем великом союзе, в котором он довольно мягко предупреждает о нынешних церковных раздорах, а что до остального, то «дело гадательное»...

Наставник Понтана Лоренцо Миниатский.

И вот только теперь, в наши годы, грядет лучшее, которое почти не сокрушит нашего закона. Оно устранит то, что слишком тяжело и сурово для приношения жертв, и всякий род зла, и проклятую пышность, и даст царя безупречного, который установит границы круга земного. Он будет править в Империи народами, и род мятежный подчинит Империи, и будет господствовать надо всем миром.

Филипп.*

* Перевод с латинского Д. Захаровой.

Приложение В

Лютер и его отношение к «художественному» и «научному» предсказанию

1. Лютер против «научности» астрологии

Dr. Martin Luthers sämtliche Werke. Hrsg. von Johann Georg Plochmann. Erlangen, 1826—1857. Bd. 62. S. 322.

Когда некто показал д-ру Мартину Лютеру гороскоп (Nativität, как их называют), тот сказал: «Это забавная, причудливая фантазия и отменная утеха для рассудка: одна прямая линия исправно переходит в другую. Оттого-то сам род и способ вычисления и составления гороскопов и тому подобного походит на папство, внешние церемонии, ритуалы и порядки которого занимают наш рассудок, равно как и святая вода, свечи, орган, цимбалы, пение, чтение и толкование. Однако это никакая не наука и не точное знание, и очень заблуждаются те, кто желает превратить эти предметы в некое искусство¹⁴⁵ и источник познания, ибо оно не таково. Ведь речь идет не об астрономии, которая является искусством, — это же просто человеческая выдумка».

Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung: aus einer Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek. Hrsg. von Ernst Kroker. Leipzig, 1903. S. 164. Nr. 259. Ut sint in signa.

2—7 августа 1540 года

«Deus intelligit certa signa, ut sunt eclipses solis et lunae, non illa incerta. Praeterea, signa heist nicht, ut ex iis divinemus. Hoc est humanum inventum»^{*}.

*II. Лютер против астрологических убеждений
Меланктона*

Ibid. Nr. 258. Astrologia. 2—7 августа 1540 года

Никто меня не убедит, ни Павел, ни Ангел небесный, не говоря уже о Филиппе, чтобы я поверил астрологическим предсказаниям, которые столь часто бывают ошибочны, что нет ничего более неточного. Ибо если они дважды или трижды даже и предсказывают правильно, то на это указывают; если же лгут, то скрывают это.

Говорят: «Господин доктор, как разрешить такую задачу: предвидение имеет место в медицине, следовательно, оно есть и в астрологии?» «Врачи, — говорит он, — получают определенные сигналы от материи и опыта и хотя иногда и ошибаются, часто приходят к пониманию сути дела; но астрологи чаще всего ошибаются и редко бывают правы»^{**}.

Ibid. S. 124. Nr. 156. 21 мая — 11 июня 1540 года

Я сказал: «Извне в пользу астрологии нет никаких доводов, кроме мнения Филиппа». Тогда доктор говорит: «Я много раз опровергал Филиппа с такой очевидностью, что он восклицал: „Вот это сильно!“ И он признал, что она является наукой, но такой наукой, которой они сами не владеют. Посему я доволен: если они не владеют этим искусством, так поиграю в это и я. Меня никто не убедит, ибо я легко могу опровергнуть их собственный опыт как в высшей степени

^{*} «По замыслу Божию происходят такие, как затмения Солнца и Луны, а не иные сомнительные знамения. К тому же они не называются знамениями, дабы мы по ним гадали. Они являют собой избрание человека» (*лат., нем.*).

^{**} Перевод с латинского Д. Захаровой.

сомнительный. В конце концов, они занимаются наблюдениями над тем, с чем они согласны, а то, в чем ошибаются, обходят стороной. Позволь ему только что-нибудь бросить в кости, он бросит и Венеру¹⁴⁶, но это бывает случайно. Беда с этим их искусством. У всех его¹⁴⁷ детей луна сожжена!»¹⁴⁸

Ibid. S. 177. Nr. 292. 7—24 августа 1540 года

Господин Филипп, говорит доктор, лечил меня в Шмалькальдене¹⁴⁹ из-за своей ужасной астрологии всего один день, потому что было новолуние. Он и Эльбу в новолуние никогда не переедет¹⁵⁰. Но все же мы господа звезд”.

III. Гороскоп Лютера

1. Планеты, под которыми он родился

Солнце

Ibid. S. 303.

«Господином в доме оказался слуга... Так, мне кажется, обстоит дело и с этими [звездными] покровителями. Думаешь, что это нечто замечательное, но, если приглядишься, увидишь, что это такое на самом деле. Мне не по нраву, когда мною управляют. Это не в моей природе».

Господин Филипп [Меланхтон]: «У вас [solem in nativitate]”»¹⁵¹. Доктор [Лютер]: «Я не спрашивал [советов] вашей астрологии! Я знаю свою натуру и сам разберусь в ней. Staupitzius solebat hanc sententiam cant. 8: „Vinea mea coram me est“, sic interpretari”»: „Господь взял на себя бремя власти, на которую никто не смеет посягать...”»

* Перевод с латинского Д. Захаровой.

** Перевод с латинского Д. Захаровой.

*** «Солнце в гороскопе» (лат.).

**** Штаупиц имел обыкновение так толковать фразу из 8-й главы Песни песней: «Мой виноградник у меня при себе», что значит... (лат.)

Сатурн

Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Weimar, 1883—? Tischreden: Bd. III. S. 193. Nr. 3148.

26—31 мая 1532 года

Ego Martinus Luther sum infelicissimis astris natus, fortassis sub Saturno*. Со всем, что я должен был бы уметь и делать, никто никогда не управится; портной, сапожник, переплетчик — да моя жена давно бы уж меня скрутила.

2. Лютер и астрологическая политика: пророчества Иоганна Лихтенбергера

Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung: aus einer Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek. Hrsg. von Ernst Kroker. Leipzig, 1903. S. 320.

Хайденайх, весна 1543 года

Tum quidam: «Domine Doctor, multi astrologi in vestra genitura consentiunt, constellationes vestrae nativitatis ostendere, vos mutationem magnam allaturum». Tum Doctor: «Nullus est certus de nativitatis tempore», ибо Филипп не единственный, кто хочет перенести это дело на один год. Pro secundo, putatis hanc causam et meum negotium positum esse sub vestra arte incerta?*** О нет, это совсем иное дело! Это дело одного лишь Господа. И прошу никогда больше не уверять меня в обратном!»

Valerius Herberger. Gloria Lutheri. Leipzig, 1612. S. 94.

«В году от Рождества Христова 1483 Иоганн Хильден сказал своим монахам: „Запомните год 1483. Тогда

* Я, Мартин Лютер, родился под самыми несчастливыми звездами, возможно под Сатурном (*лат.*).

** Некоторые говорят: «Господин доктор, многие астрологи согласны относительно вашего гороскопа в том, что взаимное положение небесных тел в момент вашего рождения показывает, что вы принесете великие перемены». Доктор: «Ни один человек не знает точно времени своего рождения» (*лат.*).

*** «Значит, вы полагаете, что это дело и мой труд подчинены вашему неточному искусству?» (*лат.*).

явится тот, кто будет судить меня и всех творивших несправедные дела“. В те же самые времена жил и Иоганн Лихтенбергер, который точно описал господина нашего Лютера и малого человека, шедшего за ним и много послужившего всем его начинаниям (им был Филипп Меланхтон), как то было прекрасно задумано свыше».

3. Лютер и Кардано

Текст, сопровождавший гороскоп, составленный Кардано

Hieronymus Cardanus. Libelli dvo <...> item geniturae LXVII. Nürnberg, 1543. Fol. N IV^{vo}.

Да будет известно, что именно это настоящее рождение Лютера, а не то, которое официально относится к 1484 году¹⁵². Столь великому труду не подобает менее значительное рождение или же таковому рождению — менее великий удел. Я считаю, что не понимающие основ этого искусства умаляют его, ибо величие одного не равно мощи другого, и если бы не было желания осудить, то отсутствовал бы и предмет обвинения. Марс, Венера и Юпитер возле звезды Спики в созвездии Девы сходятся в конце неба в «сферический ноготь», так что их согласие означает некую царскую власть без скипетра: они блуждают под Землей. Далее: уже столь часто говорилось о том, что религия зависит от Спики в созвездии Девы¹⁵³, что стыдно и повторять. Просто невероятно, насколько возросло за короткое время его учение: ведь он на протяжении своей жизни привлек к себе большую часть Германии, всю Англию и многие другие области, и не существует страны, свободной от его приверженцев, кроме Испании. Мир бурлит от его раскола: в силу соединения Марса с кометой он ширится внутри себя и рождает в головах смятение; если ничто иное не обнаружит ошибку, то, коли истина только одна, само множество мнений может свидетельствовать о том, что многие

поневоле заблуждаются. Солнце и Сатурн с Южной Миской¹⁵⁴ в месте будущего великого соединения указывают на дальнейшее укрепление этого учения в том случае, когда образуемый ими треугольник уже долго доминирует. А Луна, восходящая рядом, обещает долготу жизни; однако если вместо такого движения планет Сатурн примыкает к Солнцу, то это не обещает никакого высокого положения*.

Лютер против Кардано

Dr. Martin Luthers sämtliche Werke. Hrsg. von Johann Georg Plochmann. Erlangen, 1826—1857. Bd. 62. S. 321.

Доктору Мартину Лютеру были доставлены отпечатанные в Нюрнберге гороскопы его самого, Цицерона и многих других¹⁵⁵. И тогда он сказал: «Мне это ничего не дает, и я ни на что не посягаю, но очень хотел бы, чтобы Вы разъяснили мне следующее положение: Исав и Иаков родились от одного отца и одной матери, в одно время и под одинаковыми звездами и обладали совершенно противоположными природой, образом и разумом. Дар (Summa), посылаемый нам Господом и являющийся делом рук Его, не должно приписывать звездам. Ах, Небеса не спрашивают нас, так же как Господь не спрашивает у Небес. Истинная христианская религия разоблачает и опровергает подобные сказки и басни все до одной».

IV. Ожидания Вселенского потопа в 1524 году

Ibid. S. 327.

Доктор Мартин Лютер высказался о глупости этих математиков и астрологов [mathematicorum и astrologorum], всех «звездоглядов», которые «говорили нам о Всемирном потопе, или Великом наводнении, что должно было прийти в 1524 году, да только не пришло;

* Перевод с латинского Д. Захаровой.

а вот в прошедшем, двадцать пятом, году крестьяне встали и взбунтовались. Об этом ни один астрологус слова не сказал». Далее Лютер рассказывает о бургомистре Хондорфе: «Этот велел притащить ему четверть [бочки] пива в дом и хотел дожидаться там Всемирного потопа, как будто ему нечего было бы пить, если бы он начался. Но, к великому его гневу, появилась конъюнкция под названием Грех и Гнев Божий, да только это была не та конъюнкция, которую [ждали] в двадцать четвертом году».

V. Лютер о предсказании природных явлений

Ibid.

«...Ибо Господь создал их и укрепил на небесном своде, дабы они освещали земной мир, то есть наполняли бы его радостью и служили бы добрым знамением на все годы и времена. <...> Они же, эти звездогляды и прочие, кто желает угадывать и прорицать по звездам то, как мы будем жить, выдумывают, что они [небесные светила] спускают над землею тьму, и угрожают, и вредят нам. Ведь все творения Господа прекрасны и созданы лишь для добра. Человек же извращает их и делает злыми. Они [звезды] никакие не знаки, не монстры и не чудовища. Это тьма рождает чудовищ и монстров, равно как и уродов».

Ibid. S. 319.

Восьмого декабря 1542 года некто из Минквица устроил в школе публичную декламацию и превозносил в ней астрономов и звездочетов. Когда же доктору Лютеру было рассказано, как онный изложил слова десятой [главы пророка] Иеремии — «и не страшитесь знамений небесных» и далее [Иер. 10:2], — будто бы эти слова были направлены не против астрологов, а относились только к языческим образам, тогда сказал доктор [Лютер]: «[Библейские] изречения можно под-

вергать сомнению и истолковывать, но не искажать и извращать. Это изречение касается всех знамений в небесах, на земле и на водах, как то делал Моисей. Ибо язычники не были столь глупы, чтобы убояться Солнца и Луны, но чудесных знамений и ужасных явлений, предвестий и чудовищ — вот чего они боялись и чему поклонялись. К тому же астрология вообще не искусство, ибо у нее нет ни principia, ни demonstratio-nes, на которые можно было бы неопровержимо опереться...»

Приложение С

Предисловие и фрагменты текстов из книги предсказаний Иоганна Лихтенбергера

Die weissagunge Johannis Lichtenbergers, deudsch zu-
gericht mit vleys. Samt einer nutzlichen vorrede und un-
terricht D. Martini Luthers. Wie nman die selbige und der
gleichen weissagunge vernehmen sol. Getruckt zu Wit-
temberg durch Hans Lufft. MDXXVII.

Предисловие Мартина Лютера к предсказаниям Иоганна Лихтенбергера

Поскольку эта книга Иоганна Лихтенбергера с его предсказаниями вышла в широкий свет не в единственном числе, а на обоих — латинском и немецком — языках, то очень у многих она пользуется большим почетом, а у некоторых — глубоким презрением. И даже духовные лица чрезвычайно утешаются и радуются ей. И потому накопились [у меня] по поводу этой книги едва ли не обидные слова: речь опять пойдет о попах, перед тем как обратиться к лучшим [вещам]. Они полагают (так уж сложилось), что все гонения на них [со стороны] восставших крестьян и лютеровского учения были предречены этим Лихтенбергером. Все это вынуждает меня еще раз высказаться в моем предисловии об упомянутом Лихтенбергере, выразить мое мнение ради наставления всех, кто так привержен этим

лжеискусствам. Всех, за исключением духовенства, для которых подобное должно быть изначально недопустимо и которые мне все равно не поверят, хотя должны были бы верить, в чем они далее и убедятся.

Прежде всего, пророки — это те, кто пророчествует единственно от Святого Духа, как Захария (Зах. 7), который говорит, что Господь Саваоф Духом Своим посылал его пророком, или, как свидетельствует [апостол] Петр (2 Петр. 1), «никакого пророчества в Писании нельзя разрешить самому. Ибо никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой, но изрекали *его* святые Божьи человеки, будучи движимы Духом Святым» [2 Петр 1:20—21]. Подобное пророчество истинно и направлено на то, чтобы безбожники были наказаны, а праведники — спасены. И предназначение у этого пророчества лишь одно: направить и укрепить веру в Господа и совесть перед ним. Когда же приходит или ожидается приход нужды и отчаяния, оно утешает верующих и послано одним лишь верующим: безбожников оно не касается. Смысл его — в повержении и наказании [порока], а не в утешении его. В противоположность этим пророчествам есть свои пророчества и у Сатаны. То суть ложные пророки — отступники, сектанты и еретики, с помощью которых он [Сатана] желает опорочить веру в Господа, уязвить нашу совесть и совратить нас. Он утешает ложью, прибегает к подделкам и жаждет только исказить подлинное пророчество и учения Господа.

Лихтенбергер к таковым не относится, ибо хотя он и не исполнен Духа Святого и не восстанет на него, как подлинные и ложные пророки, но извлекает свои пророчества из движения небесных светил и естественной природы созвездий, их воздействий и влияний. Он не выступает против веры и совести, он не учит, но и не искушает, он не утешает и не наказывает. Но именно потому очень дурно [с его стороны] говорить о будущих вещах согласно тому, что дает ему

искусство [чтения] звезд: это касается и безбожников, и праведников. Ведь он говорит и о христианских церквах, однако лишь об их внешнем, не касаясь того, что наполняет их плотью, [что дает им] достаток и господство. Ничего о том, как они даруют веру и утешение Святого Духа, то есть он ничего не говорит о подлинных христианских церквах. Его искусство равно толкует и обо всех прочих языческих государствах и королевствах. Для него равны и гуситы, в ком он видит врагов Церкви, и род Данов, из которого явится Антихрист. Реформаторы же у него представлены как те, кто обрезает длинные волосы, опускает свой нос до башмаков и сжигает игральные доски, — вот его христиане. Так получается вполне земное пророчество, состоящее целиком из земной мишуры.

Смысл его пророчества — не духовное откровение (то же самое происходит и в астрологии, хотя до сих пор не ставилось астрологии в упрек). Его откровение — это древнее языческое искусство, которое считалось едва ли не божественным у римлян, а до того у халдеев. Однако, искушенные в нем, они все же не могли истолковать вавилонскому царю его сновидения, а сделал это Даниил через Святого Духа. И так случалось с римлянами довольно часто. Из сего мы можем видеть, на что способно и насколько достоверно это самое искусство. Даже я сам не могу судить обо всех местах [этой книги] Лихтенбергера, верны или не верны в ней какие-то вещи, поскольку картины и фигуры занимали меня намного больше, чем его слова.

Следует заметить здесь, что Господь, который один все сотворил и над всем властвует, один лишь ведает будущее и может сказать о нем. Это во власти Его, двух Его ангелов и тех людей, через которых Он пожелает явить свою волю о том, что мы делаем для Него, и о том, что Он делает для нас; ибо как Он возвестил питать и оберегать жену и чадо, дом и двор

будет в нашей власти, — вот что Он творит через нас. Он ставит отца или господина и говорит [ему]: повинись отцу и матери. А отцу: рожай и учи твоих детей. Так же точно велит Он царям, князьям, господам и судьям управлять земными делами, сохранять мир и наказывать зло. Он, не желая этого, обнажает меч и говорит: накажите зло, защитите добродетель и удержите мир. Все это творит Он через нас, и мы лишь Его слуги, между которыми Он таится и совершает все во всем, как это ведомо истинным христианам. Так же, как в Своем духовном царстве праведников, Он один действует, учит, утешает, наказывает, так и заповедал Он свое обращенное вовне слово, долг и служение апостолам, которые выполняют Его волю. Итак, лишь Он один правит нами, людьми, миром и всем, что Он объемлет как в телесной, так и в духовной сфере.

Тому же служат и ангелы, которые действуют неведомым нам способом, ибо им Господь вручил не меч, как земным правителям, а одно лишь слово для проповеди, подобно тому как Он вручил хозяевам и родителям хлеб и одежду, скот и дом. Ведь мы не видим и не слышим ангелов, как видим и слышим людей. И тем не менее в множестве мест Священного Писания сказано, что мир управляется ангелами, что всякий император, король, князь и господин, как и всякий человек, подчиняется своему ангелу, который творит для него все возможное благо и сопровождает его во все время его власти и господства. Так, Даниилу [Дан. 10:12—14] сетовал ангел иудеев на то, что ему противостоял ангел персов, пока на помощь не пришел один из князей ангелов. Как, однако, великие ангелы могут быть заодно перед лицом Господа и при этом враждовать во имя людей? Это подобно тому, как цари мира идут друг на друга по воле Господа. Здесь я не могу не упомянуть пресловутых клириков, которые в мгновение ока могут перечесать все установле-

ния Христа и обязательные положения веры, но теряются и мучаются над вопросом, что же за мир сотворил Господь, или над подобным ему, за который им еще придется сильно раскаяться, — о великих ангелах. Они желают знать лишь простейшие [прописные истины], которые великолепно понимают, едва слышав первые звуки.

Истинно так: Господь, как уже говорилось, правит безбожниками и земными властителями Сам и посредством Своих ангелов, в большинстве случаев — во исполнение Своего Слова, которое Он доносит через проповедь, а последняя не может осуществляться, если в стране нет мира. Именно поэтому Он и снисходит до них [безбожников и властителей] и дает им через ангелов иногда власть и счастье, а иногда даже чудесное спасение от бед. Ибо еще язычники знали, что сражение и победа подчиняются не человеческой силе или разумению, а удаче. И происходит это потому, что добрые ангелы находятся с нами и разными способами преподносят нам внезапный совет или мысль, или внешний знак, или сигнал, чтобы предостеречь человека либо побудить его сделать что-то или не делать этого, выбрать один путь и пренебречь другим, и [все это] часто вопреки первоначальным намерениям. Ведь они [ангелы] обращаются к нам не со словами, они посещают наши мысли или внезапно открывают нам некие внешние обстоятельства так же точно, как мы иногда кричим на лошадей или ослов при виде дерева или камня, лежащего на дороге, предостерегая их от падения. Подобные внешние знаки или обстоятельства язычники называют *omina* — предвестия, то есть дурной знак, или предостережение. Ими полны старые книги, по которым древние узнавали, что должно случиться, но, очевидно, не понимали, от Кого это исходит. Об этом можно было бы многое написать и привести тому множество примеров.

Подобное совершают на земле ангелы; над ними, в небесах, являет свои знамения Господь. Если предстоят бедствия, Он посылает хвостатые звезды [кометы] или скрывает [от нас] сияние Солнца и Луны, или демонстрирует иное необыкновенное явление. Так же рождаются на земле ужасающие диковины: и люди и животные одновременно. И их созидают не ангелы, а только сам Господь. Подобными знамениями Он угрожает грешникам или предостерегает от бедствий, грозящих властителю или его стране. Благочестивым людям нечего их опасаться, ибо им [монстрам] не позволено причинять [никакого зла]. Также не следует бояться небесных знамений, как говорил Иеремия: они касаются не праведников, а грешников.

Обратимся же от этих [предметов] к искусству чтения по звездам и предсказаниям. Поскольку истинно, что подобные [небесные знамения] существуют и опыт показывает, что они предвещают счастье или несчастья, то этим и пользуются: пытаются обобщить [эти знания] и сделать из этого некое искусство. Итак, они норовят подняться на небеса и пересчитать все звезды, и поскольку у них наготове множество тонких мыслей, они рифмуют звездные [астрологические] стихи. И вот звездам приходится выполнять то, на что способны лишь Господь и ангелы. Так и еретики: сначала вынашивают свои мысли, затем переносят их на Святое Писание, и вот уже в Святом Писании говорится то, что они насочиняли. Это же прямые происки дьявола, которые все множатся, ибо, имея над миром власть, противную власти Господа, он в больших количествах распространяет на земле подобные [ложные] знаки, называемые *omina*. В некоторых местах он являет и предсказателей, подобных Дельфийскому оракулу или жрецам Хаммона*, ко-

* Хаммон, Баал-Хаммон (финик.) — божество западносемитской мифологии. В Карфагене — одно из главных божеств, бог плодородия. отождествлялся с Сатурном и Юпитером. — *Прим. пер.*

торые занимаются истолкованием этих знаков и прорицают по ним будущее. Поскольку же он [дьявол] является князем мира и всех безбожных королей с их государствами, то главным смыслом этого [начинания] для него было соединить все подобные явления от начала мира. Так что в итоге он прекрасно видел, где сможет применить [свое искусство]. Поскольку же он не уверен в себе (ибо Господь часто разрушает его замыслы и не позволяет ему появляться), то он облекает свое пророчество в такие расплывчатые выражения, что еще не известно, произойдет что-либо или нет. Когда царь Пирр спросил, победит ли он римлян, ответ ему был: «Dico Pyrrhum Romanos vincere posse»*. Как если бы я сказал по-немецки: «Победа Петера будет на стороне Ганса»; кто же победит — Ганс или Петер, — можно понять двояко. И много подобного сотворил он [дьявол] по Божьей воле и творит до сих пор. И часто он угадывает реальные события, но Господь не попускает угадать ему все. Потому искусство это [астрологии] неточно, и спасается оно только тем, что если [предсказанное] явление не происходит в одном месте, так произойдет в другом; если не случается обратного ему здесь, так случится там.

Что же можно сказать о Лихтенбергере и ему подобных? Я скажу:

Первое. Основу его искусства я считаю истинной, но само искусство — за [науку] неточную. Знаки на небесах и на земле действительно существуют. Они суть творения Господа и Его ангелов — предостережения и указания безбожным властителям и их странам. Однако делать из этого искусство невозможно, как невозможно пытаться истолковывать звезды. Второе. Тот факт, что Господь или Его ангелы соединили множество [звезд] в одном месте, может значить нечто совсем иное, чем то, что хотят думать они [астро-

* «Предрекаю, что Пирр может победить римлян» (лат.).

логи]. И Господь не мог бы лучше указать нам на неточность этого искусства, как давая ему вновь и вновь ошибаться.

Итак, *summa summarum*. Христиане не должны прибегать к подобным предсказаниям, ибо они вручили себя Господу и подобные указания и предостережения не для них. Когда же Лихтенбергер демонстрирует небесные знаки, то подобные предсказания должны пугать безбожных государей и их народы — их и никого другого, ибо только их это касается. И не властью этого искусства, которое часто может и должно ошибаться, а властью самих этих знамений и предвестий, которые посланы Господом и ангелами. Вот на этом-то и строят они [астрологи] свое искусство, ибо последние [Бог и ангелы] не ошибаются, и в этом они могут быть совершенно уверены. В наши времена мы часто видели в небесах яркое солнце и многочисленные радуги. Если же некто сведущий в звездах пожелал бы нам сказать, что это касается того или другого короля, мы могли бы убедиться, что это наверняка не имеет отношения к государям Франции, Дании и Венгрии. Но имеется множество королей и князей, которых [эти знаки] наверняка касаются.

И потому я говорю Лихтенбергеру и всем ему подобным, всем великим ганзейцам и народам, что им следует знать: [предсказания] касаются их. И когда случается так, что они совпадают со знамениями и предвестиями Господа (на чем и основано его [Лихтенбергера] искусство), то разразятся они наверняка над великими ганзейцами и будут происходить по попущению Господа прямо от сатаны. Когда же он [Лихтенбергер] ошибается, это неизбежно следует из его искусства и происков сатаны, ибо Божественные знаки и ангельские указания встречаются вместе с сатанинскими знаками и призывами. Так уж создан мир: в разумном смешении, и ничто в нем нельзя познать по отдельности. Это и есть мое суждение и мое напутствие, ко-

торые должны понять истинные христиане. Что подумают другие, меня не касается. Они на себе почувствуют, как дуракам обломают бока.

Думаю, моих немилостивых государей-клириков обрадует увиденное [в этой книге] и послужит им, паче чаяния, во благо, в чем я желаю им всяческих успехов — пусть себе. Но так как это не исправит их безбожные учение и жизнь, а лишь усугубит и умножит грехи, то я тоже хочу предсказать, что скоро наступят времена, когда подобная радость им повредит, и тогда я душевно просил бы их вспомнить мои размышления и признать, что Лютер предсказывает лучше, чем обе книжки Лихтенбергера и они сами. Если же нет, то я искренне прошу их поверить, что они еще возблагодарят все бывшие несчастья и что Господь вновь примет их под свою защиту, как только они сами возвратятся к Нему.

Да будет на том благословение Божие!

Аминь.

*Предисловие [Лихтенбергера. — А.В.]
к нижеследующей книжке*

Один Господь — повелитель времени, и каждый час находится единственно в Его власти. Так и Христос, самим [Своим существом] свидетельствующий о вечной истине, один ведает вещи будущего. Но никто в этом [нашем] мире не способен предсказать заранее завтрашний день или события, которые он сулит. Тем не менее великий Господь вложил некую толику от безграничных щедрот своего добра и милосердия и в свои творения, дабы они увидели и распознали те далекие и будущие события. Но [понять их можно] не вполне отчетливо, а с помощью неких сопоставлений, обстоятельств, знаков или благодаря отсутствию неких ожидавшихся событий, противоположных тем, которые действительно происходят. Так птицы возвещают

нам [будущее] своим пением и своим полетом, так же и некоторые звери знают время, и его изменения, и предстоящее им, так и многое другое может сказать нам о том, что произойдет в будущем. Так, по закату видно, что утро будет ясным, а по утренней заре можно узнать о том, что вечером пойдет дождь. Эти вещи мы воспринимаем естественно — как течение жизни и порядок природы, данные нам Господом. Все это тщательно описывали мастера природных наук, которых называют философами, математиками и астрологами.

Пусть никого не вводят в заблуждение слова Аристотеля, сказавшего: «Мы не имеем никаких достоверных сведений о будущих случайных событиях», ибо тот же Аристотель сказал: «Все, что происходит в будущем, должно иметь свою необходимую причину. Если же это [было] необходимо только отчасти или необходимость была иной, тому должны быть свои, более ранние предпосылки, как говорит Платон». Обо всех преходящих вещах единственно и безусловно знает один лишь Господь — Творец всего. Но он дал людям разум, понимание и силы наблюдать все, окружающее их, для того, чтобы извлекать и рассчитывать появление будущих вещей из вещей произошедших. Тот же Господь одарил людей искусством познания небесных светил, которые служат многому причиной и которые могут показать многое из того, что наступит в будущем.

На чем же основывается это [искусство]? Было замечено, что Господь одарил людей тремя способами узнавать будущее, и каждый, кто готов приложить старание, может постичь или овладеть любым из них. Первый способ самый простой и примитивный среди остальных. Так, человек, проживший долгую жизнь и многое на своем долгом веку видевший и слышавший, может сопоставлять [причины] явлений и распознавать по ним будущее; пример и подтверждение тому часто являют старые люди.

Другой путь [узнать будущее] — это звезды и искусство астрономии. Как говорит Птолемей, «кто желает узнать причины земных вещей, тот должен прежде и более всего обращать внимание на небесные тела, ибо, как говорит Аристотель, „наш нижний мир движим [миром] верхним и зависим от него настолько прямо и точно, что все земные силы находятся во власти высших небесных тел“». Еще говорит Птолемей, что все люди, их свойства и добродетели появляются и изменяются в зависимости от звезд. Ибо звезды сообщают некоторые свойства человеческим существам, ни в ком и ни в чем при этом не нуждаясь.

Наконец, третий [способ] узнавать будущее дан человеку в откровении. Ибо Отец создал его [человека], заведомо лишь один зная о его будущем, но через некоторых особенных людей Он открывает это [будущее] нам либо Своим Духом, либо [указывая] на явление, либо в виде темной и непостижимой загадки, либо прямо послав Своего ангела, либо же множеством других таинственных способов. И [избранные Им] действительно могут знать будущие события и предрекать их задолго до того, как они произойдут. Некоторые разъяснения тому можно найти даже у язычников в книге сивилл, которые предрекли и поведали римлянам множество истинных будущих событий без лжи и обмана. Та же сивилла поведала римлянам задолго до того, как это случилось, что Храм Вечности не будет разрушен до тех пор, пока Дева не родит Младенца. Она им поведала еще множество других вещей, которые действительно произошли со временем. Все это она не могла бы совершить, если бы не было на ней Духа Господня. Так и пророки Ветхого Завета предрекали будущее, и тому есть множество примеров. Наконец, и в наши времена: в Евангелии [сказано, как] Святому Иоанну, лежавшему на груди Господа, были открыты Господни тайны и то, что должно явиться

в конце света. Об остальных я умолчу, отметив лишь некоего Бригида, пророчества которого будут приведены здесь, в этой книжке. К таким же следует отнести [пророчества] еще одного, по имени Рейнгард Лолгард, о чем еще будет сказано в соответствующем месте.

Названные здесь три пути и три способа познавать будущее будут использованы создателем этой книжки, который не желает быть здесь названным. Здесь будет возвещено о многих вещах, что должны произойти в будущем, с перечислением убедительных причин и явлений, вызвавших их. И все это [говорится] доподлинно, а не легковесно или наобум, не от избытка гордыни или дерзости, а как достойное доверия, серьезное предупреждение и предостережение всем людям, в особенности же — князьям и власть держащим, способным найти здесь помощь и совет, как избежать будущих несчастий и уберечься от многих зол. Ибо заведомая осторожность способна уменьшить [наносимый] вред. Потому следует беречься и все предусматривать, насколько это возможно, и не верить всем и каждому. Ибо доверие стало сейчас одной из самых редких птиц на свете. Там же, где нет полного доверия, пусть будет хотя бы добрый совет. Ведь если мы нигде на земле не находим совета, то не остается нам никакого спасения, ибо и у Господа мы прежде всего и более всего ищем совета и поддержки.

Итак, призовем и помолимся нашему благому и милосердному Богу и нашему Господу Иисусу Христу, чтобы Он простил по милости своей наши деяния, обратил нас к добру, сохранил нас в мире и спокойствии и отвратил от нас гнев Свой. Покуда Он стоит за нами, ничто не способно причинить нам зло. А теперь обратимся к сей книжке и послушаем со вниманием.

[Первая глава]

Здесь стоит горбатый, бородатый, увечный старик, левой рукой опирающийся на палку, а в правой держащий серп; он наступает на мужчину, держащего быка за рога так, будто хочет зарезать его. Между этими двоими находится знак Скорпиона. *Далее следует текст с гравированного листа*¹⁵⁶, приведенного на рис. 15.

Это известное сочетание звезд можно было довольно хорошо заметить и рассмотреть. Конъюнкция и совмещение самых значительных из больших планет — Сатурна и Юпитера — несут с собой ужасающие события и предвещают множество грядущих бед. [Эта конъюнкция] осуществилась в 1484 году от Рождества Христова, в двадцать пятый день ноября, винного месяца, в шесть часов четыре минуты пополудни, когда знак Рака поднялся на один градус над линией горизонта.

Подобная конъюнкция и наложение планет происходит крайне редко и не раньше чем по истечении долгого времени. Если же вокруг нее собираются другие созвездия, она оказывает и на них сильнейшее влияние. Для этой угрожающей конъюнкции был предназначен и уготован чудовищный и отвратительный дом всех неблагоприятных знамений — дом Скорпиона — в двадцать третьем градусе сорок третьей минуте, под звездой лживого Марса. И самое страшное, что в итоге предпосылкой всех несчастий станет то, что разрушительный и вредоносный Сатурн во время пика своего восхождения около полуночи перекрыл и подавил [влияние] милостивого и благого Юпитера. Марс также является властелином этого соединения звезд. Он, исполненный торжества и сознания власти, взирает вниз из центра небесного свода — в своем королевском доме и в королевском знаке. Поэтому он устанавливает и определяет всю полноту власти и порядка в этой конъюнкции. Итак, благоприятный Юпи-

тер связан Сатурном и Марсом и полностью померк [на фоне] их враждебного блеска, он не может сопротивляться их насилию и власти и потому не в состоянии донести до людей свою целительную силу, и помощь, и дружелюбие.

Поскольку воздействие подобной не только угрожающей, но и длительной конъюнкции звезд способно растянуться на многие годы, то мне кажется бесполезным описать здесь еще несколько сочетаний звезд, которые придется на это время. На них и на их сочетаниях будут сказываться те же самые обстоятельства, и [я могу показать], как разнообразные причины могут приводить к одинаковым по форме и действию явлениям.

Так, в 1485 году произошло путающее, едва ли не жуткое затмение Солнца, которое [тоже] связывали с великой конъюнкцией. Ее воздействие, сила и последствия, которыми она чревата, сделали это событие еще более устрашающим. То же самое касается и соединения зловещих звезд Сатурна и Марса, которое пришлось на последние дни ноября в девятом градусе Скорпиона в час полного исчезновения Луны¹⁵⁷. В этой конъюнкции вредоносный Сатурн, возвысившись, перекрыл Марс в его собственном доме, что несомненно должно принести в будущем множество несчастий и что только подтверждает и усугубляет ужасающее воздействие вышеописанной конъюнкции. Однако другое, более благоприятное соединение милостивого Юпитера и зловещего или гневного Марса состоялось в восемнадцатом градусе Скорпиона и увенчалось победой Юпитера, ибо он смог взять верх над Марсом и несколько смягчить несчастья, сулимые вышеозначенной угрожающей конъюнкцией. Это побуждает меня рассказать здесь еще о нескольких великих соединениях звезд и наложениях планет, произошедших в предшествующее время, и их значение, по мнению некоторых, может распространиться и на наши дни.

Великий небесный цикл, получивший свое имя от конъюнкции, предвещавшей Вселенский потоп, градус за градусом и шаг за шагом медленно и благополучно завершится в пятнадцатом градусе двенадцати минутах востока. Упомянутой областью всеобщего цикла будет управлять Луна, которая вступит в свою власть; она же определит градус направления, который наступит в пятой части дома Весов, и эта часть вновь укажет на Луну. О той же великой конъюнкции говорят, будто вследствие ее наступит царствие нашего Спасителя и Искупителя Христа, и это может случиться лишь вследствие усугубления или последующего умножения знамений, [явленных] в упомянутом году до наступления тринадцатого градуса Весов. Однако можно установить место, в котором произошла эта конъюнкция. Это девяносто первый градус Овна, которым она была воспринята, а градус направления асцендента может быть продолжен вплоть до двенадцатого градуса Скорпиона, который принадлежит уже Венере.

...

Вскоре после этого или даже в это самое время явится новый пророк, а именно духовное лицо, от которого будет исходить великая и чудесная святость (см. гравюру на дереве «Пророк с четками»).

Тридцать первая глава

Это удивительное сочетание и наложение звезд возвещает о том, что там должен быть рожден новый малый пророк, который поразит всех чудесным изложением Писания и даст нам свой ответ о великом Божественном явлении. Он поразит и повергнет наземь человеческие души и подчинит их своей державе и своему господству. Ибо звездочеты называют малыми пророками тех, кто вносит какие-либо новшества в законы или заводит новые обряды, а также тех, кто

занимается с чрезмерным усердием толкованием священных установлений или речений, так что люди потом принимают их мнения и слова за Божественную истину. Случается, однако, что среди них являются ложные [пророки], как Магомет. Некоторые же изрекают истину, и таковыми являются, например, святой Франциск и святой Доминик. Но тот, который явится, [теперь] будет наделен и знанием, и даром откровения, и, насколько мне известно, это признают истинным все звездочеты и те, кто сведущ в этом искусстве. Чтобы это стало еще яснее, для подтверждения и удостоверения сего я немного отступлю и расскажу о некоторых важных соединениях звезд и наложениях триплицитетов*, которые произошли за долгие и многие годы до этого. Среди них назовем полное соединение в 1365 году триплицитета воды в восьмом градусе Скорпиона. Но еще и до него имело подобное значение соединение воздушных знаков, произошедшее в доме Близнецов и Водолея. Третье из подобных, случившееся в 1425 году, вновь соединило водные знаки в тринадцатом градусе Скорпиона, и этот триплицитет сохраняется по сегодняшний день. Итак, я считаю, что нам было открыто достаточно для того, чтобы вскоре дожидаться рождения нового пророка.

Рождение нового пророка (*гравюра, изображающая рождение*).

Тридцать вторая глава

Я говорю, что в стране Скорпиона родится новый пророк, перед чем в небесах будет явлено множество чудесных знамений и редкостных явлений. Однако в какой стороне света это случится, в полдень или пол-

* Триплицитет (triplicitet) — астрологический термин, группа из трех знаков Зодиака, принадлежащих одной стихии. — *Прим. пер.*

ночь, — об этом существует множество различных мнений ученых мужей и самые противоречивые суждения и указания, прямо отрицающие друг друга. Альбумазар [Абу Ма'шар] считает, что водные знаки указывают на полдень, но все прочие звездочеты желают указать полуночное направление. Как бы то ни было, Мессахала говорит, что он будет рожден в стране срединного положения, имеющей и тепло, и влагу. В этой стране будет мягкий, умеренный климат, со средними между жарой и холодом температурами, целительный и приятный для всех жителей. Этот пророк придет из своего отечества и будет демонстрировать знамения в разных странах, как указывают на то Лев и Водолей, ибо Альбумазар говорит, что с его помощью откроются чудесные знамения в странах, которые связаны с четвертой стихией, что и подтверждает расположение всех звезд. То же самое удостоверяют и слова нашего Спасителя: «Никакой пророк не принимается в своем отечестве» [Лк. 4:24]. Но поскольку эта конъюнкция появляется в асценденте* года, то его знаку еще предстоит завершиться. Так, не следует ждать этого великого рождения слишком рано, но лишь после завершения полной проекции его знака [на эклиптику] появится на свет этот пророк. Время же его проповеди будет длиться девятнадцать лет, по малым годам Солнца. Если же мы рассмотрим его одеяния и облачения, то, согласно Альбумазару, они будут алыми и блистающими, ибо одет он будет по установлению Марса, его пославшего, и Солнца — его господина. Далее, согласно тем, кто [желает] рассмотреть его образ и фигуру исходя из [самой] конъюнкции, следует считать, что он примет облачение Юпитера, Луны и Дракона: и будут его одежды белоснежными, как монашеские одеяния, ибо он учредит новое духовенство.

* Асцендент (ascendent) — астрологический термин. Восходящий градус, точка восхода. — *Прим. пер.*

Вот стоит монах в белой рясе, у него широкие рукава, капюшон ниспадает до земли, и черт сидит у него на плече. Рядом с ним — молодой монах (ср. рис. 16).

Глава тридцать третья

Здесь будут названы знаки, по которым можно будет узнать его. На теле его будут черные пятна, и лоно его будет безобразно — в коричневых и даже цветных родимых пятнах с правой стороны: на колене и на бедре. Счастливая сторона его будет одарена правой небесной рукой, а десятый дом его гороскопа, сулящий с обеих сторон триумф женского начала, скажется более всего на задней части его тела. На груди у него будет еще одна примета — подобная части знака, что является в шестом градусе Льва. Этот пророк (как уверяет Фирмикус¹⁵⁸) приведет в ужас и богов, и чертей. От него произойдет множество знамений и чудес. Его появление приведет в бегство злых духов, а людей, одержимых дьяволом, он будет исцелять даже не словом, а одним только взглядом. Однако судя по одиннадцатому [градусу] в этой конъюнкции, как говорит о том и Антониус де Монте Ульмо¹⁵⁹, он не всегда будет делать то, чего потребует от остальных. Ибо, хотя у него будет острый ум, и знание множества вещей, и великая мудрость, он же изречет бездну лжи, и совесть его превратится в пепел. Подобно Скорпиону, который в этой конъюнкции несет мрак дому Марса, он [пророк] будет часто изливать яд, наполняющий его хвост. Он же станет причиной великого кровопролития, и поскольку ведет его Марс, то следует ожидать, что он захочет укрепить в вере халдеев, как о том говорит Мессахала.

Сколько бы чудес и знамений ни явил этот пророк, все же после спасительного учения Христа не должно нам следовать ему. Да, его следует принять за одного из тех, о которых рек Христос, что они придут в бу-

дущем, как то сказано в Святом Писании самим Спасителем нашим (Мф. 24). Так говорил он: «Тогда, если кто скажет вам: „вот, здесь Христос“, или „там“ — не верьте. Ибо восстанут лжехристы и лжепророки и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных. Вот, Я наперед сказал вам. Итак, если скажут вам: „вот, *Он* в пустыне“, — не выходите; „вот, *Он* в потаенных комнатах“, — не верьте». Так [сказал] наш Господь Иисус Христос.

Примечания

¹ См.: *Hildebrandt P.* // Voss. Zeitung. Nr. 306. 1918. 18. Juni.

² См. прим. 126.

³ «Две ветви образного остроумия.

Образное остроумие или одушевляет плоть, или воплощает дух.

Первоначально, когда человек еще цвел на одном стволе с миром, привитый к тому же дереву, этот двойной троп вообще еще не был тропом; человек не сравнивал тогда несходства, но возвещал тождества: как у детей, метафоры были лишь невольными синонимами телесного и духовного. Как на письме образы появились прежде букв, так и в речи метафора, обозначавшая не предметы, а их отношения, была первым, самым ранним словом, лишь постепенно оно обесцветилось и стало выражением собственным. Троп одновременно одушевляет и воплощал, — Я и мир были слиты воедино. Поэтому каждый язык в обозначении духовного — это словарь полекших метафор» (*Jean Paul. Vor Schule der Ästhetik. § 50*)*.

⁴ Мы не можем углубляться здесь в изучение принципиального вопроса о том, в какой мере в кругу гуманистов Реформации было распространено непосредственное знание или сознательное владение античной, стоической теорией о двух родах предсказания (*artificialis* и *naturalis*: τεχνική и ἀτεχνος у греческих стоиков). Ср. сочинение зятя Меланхтона: *Peucer C. Commentarius de praecipuis generibus diuinationum*. Wittenberg, 1553 (1580). Bl. 6.

⁵ *Voigt J.* Briefwechsel der berühmtesten Gelehrten des Zeitalters der Reformation mit Herzog Albrecht von Preußen. Königsberg, 1841.

⁶ *Paulus Burgensis. Scrutinium Scripturarum. Dist. III, cap. IV.*

* Цит. по: *Жан Поль. Приготовительная школа эстетики* / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1981. С. 197. § 50.

⁷ Ср.: *Melanchthonis Ph. Opera quae supersunt omnia* / Ed. C.G. Bretschneider. Corpus Reformatorum. Halle, 1834—1860. Bd. II. S. 561 (далее — *Melanchthonis Ph. Opera*): Melanchthon an Camerarius, 26. Juli 1531. Пойцер, женившийся на этой дочери Меланхтона (Маргарите), доказал абсурдность пророчества.

⁸ См. прим. 135.

⁹ Ср. письмо от 24 июня 1531 года: «candidus et Suevicae simplicitatis plurimum referens»* (*Melanchthonis Ph. Op. cit.* Bd. II. S. 505).

¹⁰ Написанном в августе 1531 года, см.: Ibid. Bd. II. S. 530 ff.

¹¹ Письмо от 30 июля 1557 года к Иоганну Матезиусу: Ibid. Bd. IX. S. 189; ср. также: *Müller N. Melanchthons letzte Lebensstage*. Leipzig, 1910. S. 2.

¹² *Melanchthonis Ph. Op. cit.* Bd. II. S. 490—491.

¹³ Ibid. S. 495.

¹⁴ Ср.: Ibid. Bd. XI. S. 263; а также: *Hartfelder K. Der Aberglaube Philipp Melanchthons* // *Historisches Taschenbuch*. 6. Folge, 8. Jahrgang. 1889. S. 237 ff.

¹⁵ См.: *Schuster G, Wagner F. Die Jugend und Erziehung der Kurfürsten von Brandenburg und Könige von Preußen*. Berlin, 1906. S. 496. Принадлежащие ему рукописные гороскопы членов бранденбургского княжеского дома хранятся в Прусском государственном архиве. Согласно самому Лютеру, он дал приехать Гаурику, чтобы посоветоваться с ним как с посланцем дьявола. См.: *Luthers Tischreden* // *Luther M. Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Weimar, 1883. Bd. III. S. 515, Anm. Далее — *Luthers Tischreden*. 1883.

¹⁶ *Melanchthonis Ph. Op. cit.* Bd. II. S. 585 (от 2 мая); S. 587 ff. (от 18 мая).

¹⁷ К сожалению, до сих пор не существует монографии об этом духовном вожде ранней немецкой филологии.

¹⁸ Ibid. Bd. II. S. 570 (начало марта 1532 года): «Extat enim carmen quoddam tuum, in quo insunt vaticinia de futuris Europae motibus, quae ita comprobavit eventus, ut non solum προνοητικόν, sed etiam historiam harum rerum multo ante scripsisse videaris <...> quodque literis addidisti themata, quorum mihi cognitio pernecessaria est <...>».

* «Белый и воплощающий собой шведскую простоту» (лат.).

** «Есть одно твое стихотворение, в котором содержатся пророчества о будущих волнениях в Европе, которые в результате до такой степени подтвердились, что кажется, будто ты не только предуведомил, но и описал заранее весь ход этих событий... а также ты добавил в письмо положения, представление о которых мне крайне необходимо...» (лат.).

¹⁹ Ср. Приложение А. II.

²⁰ Баварская государственная библиотека, Мюнхен: Cod. Monac. lat. 27003; Государственная библиотека, Лейпциг: Cod. DCCCCXXXV.

²¹ *Kroker E.* Nativitäten und Konstellationen aus der Reformationszeit // Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs. Leipzig, 1900. Bd. VI.

²² Государственная библиотека, Лейпциг: Cod. DCCCCXXXV. Bl. 158; ср. также: *Kroker E.* Op. cit. S. 31.

²³ *Lucas Gauricus.* Tractatus astrologicus. Venetiis, 1552. Bl. 69v.: «Martinus fuit imprimis Monachus per multos annos, demum expoliavit habitum monialem, duxitque in uxorem Abbatissam altae staturae Vittimbergensem, et ab illa suscepit duos liberos. Haec mira satisque horrenda. 5 Planetarum coitio sub Scorpij asterismo in nona coeli statione quam Arabes religioni deputabant, effecit ipsum sacrilegium hereticum, Christianae religionis hostem acerrimum, obiit. Eius Anima scelestissima ad Inferos nauigavit, ab Allecto, Tesiphone, et Megera flagellis igneis cruciata perenniter»^{*}.

²⁴ См.: *Piancastelli C.* Pronostici ed almanacchi. Roma, 1913. P. 43. Гаурик — Папе Клименту VII: «Lutheri perfidiam pessumdabis».

²⁵ *Luther M.* Briefwechsel / Hrsg. von E. L. Enders. Frankfurt am Main, 1884. Bd. IV. S. 309. Далее — *Luther M.* Briefwechsel.

²⁶ Ibid. Bd. IX. S. 155. Утраченный фрагмент можно восстановить следующим образом: «sed <non admodum mihi terrorem mouet ista coniunctio> astr <orum>»^{**}.

²⁷ *Luthers Tischreden.* 1883. Bd. IV. S. 668.

²⁸ Ibid. S. 613.

²⁹ Письмо к Матезиусу № 292, см.: *Luthers Tischreden* in der Mathesischen Sammlung: aus einer Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek / Hrsg. von E. Kroker. Leipzig, 1903. S. 177. Далее — *Luthers Tischreden.* 1903.

^{*} «Мартин сначала был много лет монахом, а потом отказался от монашеского состояния и взял в жены высокородную аббатису виттембергскую, от которой имел двоих детей. Это удивительно и довольно-таки ужасающе. Соединение пяти планет под созвездием Скорпиона в девятом доме, которое арабы связывают с религией, сделало его святотатцем и еретиком, жесточайшим врагом христианской религии, и он погиб. Его преступнейшая душа отправилась в ад, вечно истязаемая огненными бичами Алекто, Тисифоны и Мегеры» (лат.).

^{**} «Однако данное сочетание звезд не слишком меня пугает» (лат.).

³⁰ Письмо Хайденрайха 1543 года, см.: Ibid. S. 320. Nr. 625.

³¹ Подробнее об этом — в следующем разделе.

³² Ср.: *Knaake J.K.F.* Stoffichtung zur kritischen Behandlung des Lebens Luthers. I. Luthers Geburtsjahr // *Zeitschrift für die Geschichte lutherischer Theologie und Kirche*. Bd. XXXIII. 1872. S. 96 ff.

³³ *Melanchthonis Ph.* Op. cit. Bd. IV. Nr. 1053.

³⁴ Баварская государственная библиотека, Мюнхен: Cod. lat. 27003. Fol. 16.

³⁵ Филио (Philio) — это врач Иоганн Пфайль (1496—1541), сведение, которым я обязан неизменному сотрудничеству профессора Флеминга.

³⁶ Начало января 1532 года, см.: *Luthers Tischreden*. 1883. Bd. II. S. 445.

³⁷ Ср. гороскоп Лютера, составленный Пфайлем (Баварская государственная библиотека, Мюнхен: Cod. Monac. lat. 27003. Fol. 17), который, за исключением часа (3 часа 22 мин. вместо 1 часа 10 мин.), во всем совпадает с гороскопом Гаурика.

³⁸ Государственная библиотека, Лейпциг: Cod. DCCCCXXXV. Bl. 158.

³⁹ ♃ [Jupiter. — A.B.] et ♄ [Saturnus. — A.B.] facit heroicis Viros. et bonum est ♂ [Martem. — A.B.] non esse coniunctum. ♂ [Mars. — A.B.] in ♊ [geminis. — A.B.]. Inde est illa Eloquentia*.

⁴⁰ *Johannis Garcae Astrologiae methodus...* Basileae, 1574.

⁴¹ Эта ситуация получила у протестантов свое научное разрешение лишь в 1617 году в углубленном исследовании Исаака Маллеолуса, профессора из Страсбурга. Ему и удалось наконец с помощью всего арсенала астрологической науки устранить ошибочную итальянскую дату. Это сочинение было переиздано в труде, посвященном 200-летию юбилею [Реформации], под редакцией Э. С. Киприана, см.: *Cyprian E.S. Hilaria Evangelica*. Gotha, 1719. Насколько «актуальным» оставался еще в те времена упомянутый конфликт, ср.: *Bayle P. Luther* // *Bayle P. The dictionary critical and historical*. London, 1734—1738. Вся эта ситуация хорошо освещена у Й. К. Ф. Кнааке: *Knaake J.K.F.* Op. cit. Сравнительное исследование гороскопов Лютера было составлено автором этого труда.

⁴² *Liber de exemplis geniturarum* // *Hieronimi Cardani medici Mediolanensis libelli dvo. Vnus, de Supplemento Al-*

* Юпитер и Сатурн создают мужей героических. И хорошо, что с ними не соединен Марс. Марс в Близнецах. Отсюда это красноречие (*лат.*).

manach etc. Norimbergae, 1543. Текст, сопровождавший гороскоп, приводится в Приложении III.

⁴³ Попавший на глаза Лютеру гороскоп, в сущности, мог принадлежать только шестидесятичному собранию гороскопов Кардано, поскольку именно оно появилось в Нюрнберге в упомянутом в разговоре 1543 году и в нем, в частности, были напечатаны гороскопы Цицерона (Fol. N III v^o) и Лютера (Fol. N IV r^o).

⁴⁴ Болезнь помешала автору этого труда рассмотреть Янусово двуличие исторического восприятия как поразительную неизбежность трагической полярности развития современного «Ното non-sapiens». Исправленный день рождения Лютера являет нам лишь *одно* неопровержимое свидетельство: вторжения первозданных тотемных взаимоотношений (в форме языческого культа, привязанного к дню рождения) в [умы] предводителей борьбы за интеллектуальное пространство независимого исторического сознания, и к тому же в то самое время и в том самом месте, где полыхала решающая битва за свободу мышления и сознания немцев.

⁴⁵ См. 262 и далее.

⁴⁶ *Luther M.* Tischreden. Bd. III. Weimar, 1914. S. 193.

⁴⁷ Скончался 9 июня 1917 года. См.: *Hauber A.* Planetenkindebilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 194. Strassburg, 1916); см. также: *Saxl F.* Probleme der Planetenkindebilder // *Kunstchronik*. Bd. LIV. N. F. XXX. S. 1013—1021.

⁴⁸ См.: *Jahresbericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg*. 1908—1909. S. 48.

⁴⁹ Ср.: *Liliencron R. von.* Die siebente Todsünde. Leipzig, 1903. S. 158.

⁵⁰ Желаящие получить более точное представление о сущности и основных категориях астрологии могут прибегнуть к помощи превосходной книжки Франца Болля: *Boll F.* Stern glaube und Stern deutung // *Aus Natur und Geisteswelt*. 1919. 2. Auflage. № 638.

⁵¹ *Reymann L.* Natiuitet-Kalender. Nürnberg, 1515.

⁵² Vita lucrum fratres genitor nati valetudo

Uxor mors pietas regnum benefactaque carcer*.

* Жизнь польза братья родитель дети здоровье
Жена смерть благочестие царство благоденствие узилище (*лат.*).

⁵³ Сейчас переиздано: *Bezold F. von.* Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien. München, 1918.

⁵⁴ *Friedrich J.* Astrologie und Reformation oder die Astrologen als Prediger der Reformation und Urheber des Bauernkrieges. München, 1864.

⁵⁵ *Hellmann G.* Beiträge zur Geschichte der Meteorologie. Nr. 1—5 // Veröffentlichungen des Königlichen Preußischen Meteorologischen Instituts. Nr. 273. Berlin, 1914. После краткого, но превосходного обзора греко-арабских источников планетарной исторической философии он приводит перечень огромного количества обнаруженных им иллюстрированных печатных изданий (всего пятьдесят шесть авторов ста тридцати трех изданий), которые, начиная с календаря Штёффлера начала XVI века, распространяли по всей Европе страх и ужас перед Всемирным потопом.

⁵⁶ Ср.: *Stublfauth G.* Neues zum Werke des Pseudo-Berham (Erhard Schön?) // Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen. 40. Jg. Nr. 11. August 1919. Sp. 251—260. Abb. 131.

⁵⁷ *Tannstetter G.* Libellus consolatorius. Wien, 1523; Ср.: *Hellmann G.* Op. cit.

⁵⁸ «Они [дождь и воды] будут надвигаться постепенно». Каким образом сочетается это с его указанием при Хафтице и Кронау в июле 1525 года, которое побудило курфюрста Иоахима к бегству от Темпельгофской горы, остается для меня до сих пор неясным.

⁵⁹ Издано в Лейпциге (Вольфгангом Штёкелем?). Это первое издание было обнаружено д-ром Рудольфом Хёкером среди дубликатов Прусской государственной библиотеки.

⁶⁰ «Александр Зейтц (Seytz) фон Марпах, достославного князя Баварского физик». В современных биографиях этого разностороннего ученого-медика (см.: *Pagel, Bolte.* Alexander Seytz von Marpach // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig, 1875—1912. Bd. 33. S. 653—655; *Linder G.* // Zeitschrift für allgemeine Geschichte. 1886. S. 224—232) 1516—1525 годы зияют пустотой, которая благодаря Кариону была частично восполнена.

⁶¹ *Luther M.* Martin Luthers homiletischen Werke / Hrsg. von J. G. Plochmann. Erlangen, 1826—1857. Bd. 62. S. 327.

⁶² Мы бы сказали: «нет надежного инструментария». К этому ср.: *Widmann G.R.* Warhafftige Historien... Hamburg, 1599. Спор между Генрихом Моллером и Иоганном Гарце (Garcaeus) о том, является ли астрология искусством (ars)

или всего лишь наукой (scientia). Также ср. *Melanchthonis Ph.* Op. cit. Bd. I. Cap. 28. S. 222 f.: «sive Astrologia sit ars sive scientia; est certe pulchra Phantasia»^{*}.

⁶³ Ср. Приложения В I и V. Следует постоянно помнить это его высказывание для правильного понимания отношения Лютера к космическим чудесам.

⁶⁴ *Kapp J.E.* Kleine Nachlese einiger, größten Theils noch ungedruckter und sonderlich zur Erläuterung der Reformations-Geschichte nützlicher Urkunden. Leipzig, 1727. Bd. II. S. 511.

⁶⁵ Ср. с. 243 и прим. 25 наст. изд.

⁶⁶ Die weissagunge Johannis Lichtenbergers deudsch / zugericht mit vleys Sampt einer nutzlichen vorrede vnd vnterricht D. Martini Luthers / Wie man die selbige vnd dergleichen weissagunge vernemen sol. Wittemberg: Hans Lufft. 1527.

⁶⁷ См. полный текст, приведенный в Приложении С. Цит. по: *Luthers Tischreden.* 1883. Bd. 23. S. 1—12.

⁶⁸ Ср.: *Ebert F.* Bücherlexikon (примечание № 11979 к голландскому изданию книги Лихтенбергера 1810 года).

⁶⁹ *Pico della Mirandola.* De astrologia disputationum I, V. Cap. 1 // Pico della Mirandola. Opera omnia. Basil, 1572. P. 551.

⁷⁰ *Paulus von Middelburg.* Prognostica ad viginti annos duratura. Hain. P. 141 f.

⁷¹ О поли Абу Ма'шара ср.: *Boll F.* Sphaera; *Idem.* Die Stern Glaube und Sterndeutung; Кроме того, см. мои разъяснения к фрескам в Ферраре (с. 197 наст. изд.). Ср.: *Albumasar.* De magnis coniunctionibus. Augsburg, 1489. Tract. I. Особенно: Differentia tertia in scientia coniunctionum significantium natiuitates prophetarum... et signa prophetie eorum et quando apparebunt et vbi et quantitates annorum eorum..., diff. IV.

⁷² *Paulus von Middelburg.* Invectiva in superstitiosum quendam astrologum. Lübeck, 1492; Antwerpen, 1492.

⁷³ *Franck J.* Paulus von Middelburg // Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 18. S. 538—542.

⁷⁴ Ксилография к главе XXIX.

⁷⁵ Ксилография к главе XXXIII.

⁷⁶ Я не сомневаюсь в том, что под образом монаха с чертом на шее и капюшоном, эмееобразно струящимся до самой земли, кроются воспоминания сразу о двух звездных символах: об Асклепии, несущем в руках змею, и о созвездии

^{*} «Пусть Астрология будет хоть искусством, хоть наукой; во всяком случае это прекрасная фантазия» (*лат.*).

Скорпиона, которые соединяются в октябре и ноябре. Таким образом, фиктивная дата рождения Лютера приходилась на тот период, когда неподвижные звезды приходили в максимально благоприятное сочетание с планетами. В какой степени проявилась в этом арабо-эллинистическая традиция, еще предстоит выяснить. Пикатрикс, например (ср.: *Saxl F. Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident // Der Islam. Bd. III. Hamburg, 1912. S. 172*), предписывает поклоняющимся Юпитеру одевать белые монашеские одежды с капюшоном. В пользу присутствия в этом подлинной, непосредственной, антикизирующей традиции изображения неподвижных звезд можно привести слова Лихтенбергера о пророке: «И подобно Скорпиону, который в этом соединении принадлежит дому Марта и тьмы, он будет часто изрыгать яд, имеющийся у него в хвосте» (виттенбергское издание 1527 года, лист Pv.). В моденском экземпляре (1492 год, находится в Берлинской государственной библиотеке) капюшон имеет явно заостренный конец. В дополнение к этому следует сказать, что иллюстрированная астрологическая рукопись круга короля Альфонсо (открытием которой в библиотеке Ватикана издатель обязан бесконечной любезности патеров Эрле и Бартоломео Ногара), является своего рода точкой соприкосновения между немецкими средневековыми представлениями и проарабским античным интеллектуальным кругом в Толедо. В упомянутой рукописи, кроме всего прочего, находится ежемесячный предсказательный календарь (ср. ил. 33), радиально разделенный на сегменты по 30 градусов, заполненные фигурами и пророческими изречениями, которые, несмотря на свое исконно средневековое звучание, восходят к «Sphaera» Тевкроса, то есть к подлинно античному культу астральных богов. В связи же с изображением Асклепия-Лютера я позволю себе лишь попутное указание на то, что на седьмом листе этой рукописи изображен Скорпион как властелин своих 30 градусов [небесной сферы]. На этом листе обнаруживаются несколько деталей, бессознательно унаследованных от культа Асклепия и совершенно отчетливо различаемых: змея, пироги (жмы), колодец, сон в храме и голова самого Асклепия. Эти пророческие символы для каждого дня месяца с помощью Пьетро д'Абано — идейного вдохновителя росписей Салона в Падуге — переместились в «*Astrolabium planum*», изданную Иоганном Энгелем сначала у Ратдольта в Аугсбурге, а затем в Венеции (*Angelus Johannes. Astrolabium planum in tabulis ascen-*



33. Скорпион. Календарь предсказаний. Испанская рукопись. 1283

dens. Augsburg, 1488; Venedig, 1494. Ср. иллюстрированную рукопись: Leovitius für Ottheinrich // Bibliothek von Heidelberg Palat. Germ. № 833. Bl. 65v.). Мужчина со скорпионом в руке (ср. ил. 34) находится, например, в одиннадцатом градусе, а мужчина со змеей — в тринадцатом, идентичные символы в «Astrolabium planum» находятся в одиннадцатом и двена-

Virgocptionē tenēs cū collo.

¶ Homo inuidus erit.



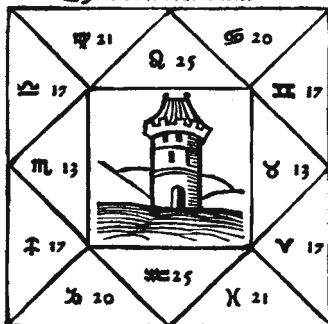
Serpentē magnū mulce puentes.

¶ Homo pudēs erit sed malus.



Turris pulchra ac fortis.

¶ Fortis laborator erit.



¶ Puteus ex quo manat aqua.

¶ Homo instabilis erit scilicet.



Scorpio
11-14

34. Гороскоп Скорпиона 11—14'.

«Astrolabium planum» Иоганна Энгеля. Ксилография.

Аугсбург, 1488

дцатом градусе. Так подтверждается великий миграционный путь языческих космологических пророческих знаков на глазах каждого ученого, желающего посвятить себя проблеме «перемещения демонологических образов с Востока на Запад и с Юга на Север» — той, которую автор этого труда наметил лишь в самых общих чертах.

⁷⁷ См. с. 282.

⁷⁸ *Cocleus J.* Von neuen Schwermereyen sechs Capitel. Leipzig, 1534. Bl. DIIv°.

⁷⁹ *Friedensburg W.* Nuntianturen des Vergerio. 1533—1536 // Nuntiatrberichte aus Deutschland. Bd. I / Hrsg. durch Königliches Preußisches historisches Institut in Rom. Gotha, 1892. S. 541.

⁸⁰ *Soldati R.* La poesia astrologica nel Quattrocento. Firenze, 1906. P. 115.

⁸¹ *Percopo E.* Pomponio Gaurico: umanista napoletano. Napoli, 1894. P. 136. (Atti dell' Accademia di archeologia lettere e belle arti di Napoli).

⁸² Соединение Юпитера и Сатурна в знаке Скорпиона Лихтенбергер в своем издании 1527 года с предисловием Лютера связывает с 25 днем ноября «винного месяца» 1484 года, что распространяется сразу на две даты, так как «винным месяцем» считался октябрь. Еще одно отличие появилось в издании 1549 года на двадцать восьмом листе, где вместо 25 ноября называется 20-е. Это позволяет сделать вывод, что Гаурику (если его источником служило сочинение Лихтенбергера, а не Павла Миддельбургского, например) наверняка не был известен немецкий текст или же в крайнем случае — в передаче своих немецких друзей, а лишь латинский или итальянский вариант его, где, насколько мне известно, стоит лишь одна дата: 25 ноября. Таким образом, перенесение даты рождения Лютера на 22 октября, произведенное Гауриком, вряд ли можно объяснить влиянием Лихтенбергера, лишь в том случае, если допустить существование еще одного неизвестного издания пророчеств Лихтенбергера, предлагающего эту дату.

⁸³ *Herberger V.* Gloria Lutheri. Leipzig, 1612. S. 41—45.

⁸⁴ В «Учении о цвете» Гёте делится своими соображениями о специфической двойственной психологии Лютера, связанной с его страхом перед нечистой силой: «Каких только ложных объяснений подлинных и несомненных явлений не встретишь на протяжении всех веков, вплоть до нашего времени. В сочинениях Лютера, если угодно, содержится больше суеверий, чем у нашего английского монаха (Бэкона). И хотя

Лютеру очень удобно объяснять или отклонять важнейшие феномены естественной и в особенности человеческой природы самым поверхностным и варварским способом, а именно с помощью своего черта, который у него всегда под рукой, все же он остается тем, кем был, — [фигурой] уникальной для своего и будущего времени. Он был человеком действия. Конфликт, переживаемый им, тяготил его чрезвычайно, и, воображая своего противника безобразным, с рогами, хвостом и когтями, он лишь еще более разжигал свой воинственный дух и страстное рвение встретить и искоренить врага и супостата». Цит. по: *Goethe J.W. von. Werke: Jubiläum-Ausgabe* / Hrsg. J. G. Cotta. Stuttgart, 1827—1842. Bd. 40. S. 165—166.

⁸⁵ Cp. c. 336.

⁸⁶ *Loesche G. Analecta Lutherana et Melanchthoniana*. Gotha, 1892. S. 301, Nr. 493.

⁸⁷ *Luther M. Briefwechsel*. Bd. III. S. 107. Письмо Лютера к Спалатину от 7 марта 1521 года.

⁸⁸ Cp. письмо Меланхтона к Спалатину и Михаэлю Хумельбергеру от 4 (12) марта 1522 года (*Melanchthonis Ph.* Op. cit. Bd. I. S. 565).

⁸⁹ *Luther M. Briefwechsel*. Bd. VI. S. 52.

⁹⁰ Cp.: *Genée R. Hans Sachs und seine Zeit: Ein Lebens — und Kulturbild aus der Zeit der Reformation*. Leipzig, 1894. S. 485.

⁹¹ *Leonis cognomine sapientis oracula* // *Codini G. Excerpta ex Libro Chronico de Originiblis Constantinopolitanis* / Ed. P. Lambecius. Paris, 1655. P. 251; cp.: *Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Litteratur: Von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527—1453)*. 2. Aufl. München, 1897. S. 628. Таким же образом болонское издание использует и прочие иллюстрации «Оракула».

⁹² Возможно, мы имеем здесь дело с подписанной именем Лютера статуэткой Сатурна со своим атрибутом — серпом между аналогичными образами Юпитера и Солнца (ил. 35).

⁹³ Cp.: *Köstlin J. Martin Luther*. Berlin, 1903. Bd. I. S. 646.

⁹⁴ Лютер следующим образом описывает появление выброшенного на берег кита под Харлемом в письме к Сперату от 13 июня 1522 года: «*Nos monstrum habent ex antiquis exemplis* [то есть прямая отсылка к античности. — *A.B.*] *pro certo irae signo*» (*Luther M. Briefwechsel*. Bd. III. S. 397; cp.: *Grisar H.*

* «Исходя из древних примеров, это чудовище воспринимается как явное знамение гнева» (*лат.*).



Iste collateralis quartus ab Vrfa: carens gladijs: et homo mouens incifum rofe: tamen ficcabuntur ficut rofa: et incidens rofam annis motus tribus: et enim firteta tertia: et tertium elementum illud uidet: recipiens enim principiu: ut incideret florem non miferetur tui: quis in principatu maneat. Vide enim ifte incipit colligere rofam: anferens in hominibus habens finem: in quo letare multum frustra.

D ñ

35. Юпитер, Сатурн и Солнце. «Vaticinia Joachimi». Ксилография. Болонья, 1515

Luther. Freiburg i. Br., 1911—1912. Bd. II. S. 120). Ср. далее письмо от 23 мая 1525 года к Иоганну Рюэлю: «Знамением его [курфюрста Фридриха Мудрого] смерти послужило появление радуги, которую видели мы с Филиппом <...>, а также рождение здесь, в Виттенберге, младенца без головы и еще одного — с вывернутыми ногами» (*Luther M. Martin Luthers homiletischen Werke* / Hrsg. von J. G. Plochmann. Erlangen, 1826—1857. Bd. 53. S. 304; ср.: *Luther M. Briefwechsel*. Bd. V. S. 178).

⁹⁵ *Lycosthenes C. Prodigiorum ac ostentorum chronicon*. Basileae, 1557.

⁹⁶ *Julius Obsequens. Prodigiorum liber, ab urbe condita usque ad Augustum Caesarem, cujus tantum extabat Fragmentum, nunc demum Historiarum beneficio, per Conradum Lycosthenem Rubeaquensem, integrati suae restitutus*. Basileae, 1552.

⁹⁷ Ibid. Pl. CCCCLX; Pl. CCCCLXXIII.

⁹⁸ Придворный историк Якоб Меннель (ср. Cod. Vind. Palat. 4417) составил подобное собрание редкостей в 1503 году, в качестве приложения к изданию всемирной истории, предназначенному для императора. Эта коллекция открыла путь, прямо ведущий к книге Вольфа «*Lectioes memorabiles*».

⁹⁹ Цит. по виттенбергскому изданию Ганса Люфта 1559 года.

¹⁰⁰ В кодексе 1502 года инсбрукской университетской библиотеки. Ср.: *Verzeichnis der illustrierten Handschriften in Österreich* / Hrsg. F. Wickhoff. Bd. I; *Hermann H. J. Die illustrierten Handschriften in Tirol*. Leipzig, 1905. Nr. 314. S. 194.

¹⁰¹ *Wolf J. Lectiones memorabiles*. Lauingen, 1600. Первый том содержит 1012 страниц, второй том, посвященный XVI веку, — 1074 страницы; это самая полная и ценная в историко-религиозном отношении всемирная история такого рода.

¹⁰² *Sudhoff K. // Studien zur Geschichte der Medizin*. Leipzig, 1912. Heft 9; *Idem. Graphische und typographische Erstlingen // Alte Meister der Medizin und Naturkunde*. Nr. 4. München, 1912.

¹⁰³ *Major E. Dürers Kupferstich «Die wunderbare Sau von Landser» im Elsaß // Monatshefte für Kunstwissenschaft*. 1913. Bd. VI. S. 327—330. Taf. 81. Ее же можно увидеть и на листе Грюнпека с собранием монстров (см. с. 291).

¹⁰⁴ *Heitz P. Flugblätter des Sebastian Brant*. Straßburg, 1915. Bl. 10.

¹⁰⁵ *Meissner B. Babylonische Prodigienbücher // Festschrift zur Jahrhundertfeier der Königlichen Universität zu Breslau*. Bd. XIII—XIV. Breslau, 1911. S. 256; *Jastrow M. Babylonian-Assyrian Birth-Omens and their cultural significance // Religionsgeschichte*

liche Versuche und Vorarbeiten. Gießen, 1914. Bd. XIV. S. 10; там же. С. 73 (о Ликосфене).

¹⁰⁶ *Gieblow K.* Dürers Stich. 'Melencholia I' und der maximilianische Humanistenkreis // Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1903. Bd. IV. S. 29—41; Ibid. 1904. Bd. V. S. 6—18, 57—78. Надеюсь, вскоре эта работа будет, как и предполагалось, переиздана.

¹⁰⁷ Наверняка после 1518 года, а возможно и ранее. Ср.: *Weiss E.* Albrecht Dürers geografische und astronomische Tafeln // Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses. 1888. Bd. VII. S. 220; кроме того: *Gieblow K.* Op. cit. 1904. Bd. V. S. 59.

¹⁰⁸ О зловещей роли Сатурна в гороскопе Максимилиана см. письмо Меланхтона Камерарию от 13 января 1532 года: «Meus frater amisit suum filium, puerum elegantissimum <...>. Habet pater in quinto loco Saturnum, quem eodem loco habuit Maximilianus, cuius quae fuerit domestica fortuna, non ignoras» (*Melanchthonis Ph.* Op. cit. Bd. II. S. 563).

¹⁰⁹ Ср.: *Gieblow K.* Op. cit. S. 59.

¹¹⁰ Эти идеи обобщены в кн.: *Ficino M.* De vita triplici. Florenz, 1489.

¹¹¹ Ср.: *Saxl F.* Beiträge... S. 151—177; *Idem.* Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters... Heidelberg, 1915. S. XIII ff.

¹¹² Происходил он из Кордовы, умер в 398 году Хиджры (1007—1008 гг. н. э.). Ср.: *Suter H.* Die Mathematiker und Astronomen der Araber und ihre Werke // Abhandlungen zur Geschichte der mathematischen Wissenschaft. Leipzig, 1900. Heft X. S. 76.

¹¹³ Cod. 793 DD III.36. Иллюстрация приведена у Закля; см.: *Saxl F.* Verzeichnis... S. XIII.

¹¹⁴ Из этой рукописи и из так называемого «Utärid»; ср.: *Ruska J.* Griechische Planetendarstellungen in arabischen Steinbüchern. Heidelberg, 1919. S. 24 f.; *Steinschneider M.* Arabische Lapidarien // Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft. Bd. 49. S. 267 f.; *Idem.* Zur pseudepigraphischen Literatur. Nummer drei der ersten Sammlung der Wissenschaftlichen Blätter aus der Veitel Heine Ephraimschen Lehranstalt. Berlin, 1862. S. 31, 47, 83.

¹¹⁵ Reg. 1283, Cod. Vind. 5239, Cod. Guelferbit 17. 8. Aug. 4. В рукописи из Вольфенбюттеля текст, сопровождающий ма-

* «Мой брат потерял сына, прелестнейшего мальчика... Отец имеет в пятом доме Сатурна, которого в том же доме имел Максимилиан, а какова была его частная жизнь, не безызвестно» (*лат.*).

гический квадрат, гласит: «Et si quis portauerit eam qui sit infortunatus fortunabitur de bono in melius Efficiet»^{*}.

¹¹⁶ *Melanchthon Ph. De anima. Vitebergae, 1553. Fol. 82r.* Это место есть только в издании 1553 года, в последующих изданиях, бывших доступными автору, оно отсутствует.

¹¹⁷ *Ibid. Fol. 76 v.*

¹¹⁸ Следует подчеркнуть, что «Меланхолия I» и с формальной точки зрения тесно соприкасается с античной традицией. Это обнаруживает, например, один из символов декад в знаке Рыб из лапидария короля Альфонсо (*Lapidario del rey D. Alfonso X. Madrid, 1883. Fol. 99v.*). Эта фигура декана и по форме, и по содержанию воспроизводит [античную] лежащую фигуру речного божества с приподнятой головой и является при этом «звездным спутником» Сатурна (ср.: *Boll F. Op. cit. S. 537*), то есть символом подчиненной Сатурну водной стихии Рыб. Аналогичную композицию повторяет и «античная» мужская фигура, помещенная Дюрером симметрично женской, в угловом поле входной арки на гравюре «Святое семейство» (см. ил. в кн.: *Scherer V. Dürer. Klass.d. Kunst. Bd. IV. S. 189*).

Таким образом, «Меланхолия I» и по замыслу, и по форме отвечает идеям гуманистического Ренессанса. Она воскрешает античный образ речного божества, получивший эллинистическую окраску, наполняя его при этом сознательной энергией современного творческого человека.

¹¹⁹ Цит. по: *Gieblow K. Op. cit. S. 36.*

¹²⁰ Во время рождения Максимилиана наблюдали некую до сих пор неизвестную комету, появление которой в качестве исключения было истолковано благоприятным образом. Ср.: *Gieblow K. Op. cit. S. 60.*

¹²¹ Согласно обозначению в вольфенбюттельской рукописи. Ср.: *Gieblow K. Op. cit. S. 33.*

¹²² *Solanum dulcamara.* Ср.: *Weber P. Beitrag zu Dürers Weltanschauung // Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, 1900. Heft 23. S. 83; Cohn F. Die Pflanzen in der bildenden Kunst // Deutsche Rundschau, 25 [1898]. Heft 1. S. 64.*

¹²³ Ср.: *Boll F. Sternenfreundschaft. Ein Horatianum // Sokrates. 1917. Bd. V. S. 1—10, 458.*

* «Тот, кто изобразит эту фигуру, будучи несчастным, станет счастливым, а от хорошего — к лучшему. Да будет так» (лат.).

¹²⁴ Jahresgabe für den Verein der Freunde der Königlichen Bibliothek. Berlin, 1914. Орнаментальное и фигуративное оформление исполнено, вероятно, Шейффеленом.

¹²⁵ Ср.: Suter H. Op. cit. S. 15.

¹²⁶ О другом портрете Кариона см.: Friedeberg M. Das Bildnis des Philosophen Johannes Carion von Chrispin Herranth, Hofmaler des Herzogs Albrecht von Preußen // Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 54. Heft. 12 (September 1919). S. 309—316.

¹²⁷ Tschirch O. Johannes Carion, Kurbrandenburgischer Hofastrolog // Jahresbericht des Historischen Vereins zu Brandenburg an der Havel. 1906. Bd. 36/37. S. 52—62.

¹²⁸ Письмо от 26 февраля 1540 года; см.: Dr. Martin Luther's Briefwechsel. Bd. XIII. S. 4.

¹²⁹ Ср. с. 242 и прим. 20 наст. изд.

¹³⁰ Ср. Приложение А II.

¹³¹ Kluge F. Bunte Blätter. Freiburg i. Br., 1908. S. 7—10.

¹³² Ср.: Schottenlober K. Der Rebdorfer Prior Kilian Leib // Festschrift für Riezler. Gotha, 1913. S. 92 f; также сочинение самого Лейба (Leyb K. Gründtliche Anzeygung... 1557. Fol. 140), содержащее массу интересных сведений о личности Лихтенбергера и астрологическом мировоззрении как таковом.

¹³³ Письмо к Камерарию от 18 августа 1531 года: «Vidimus cometen, qui per dies amplius decem iam se ostendit in occasu Solstitiali. Mihi quidem videtur minari his nostris regionibus... Quidam affirmant esse ex illo genere, quos vocat Plinius *Ευραας*... Quaeso te ut mihi scribas, an apud vos etiam conspectus sit [...] si tamen conspectus est, describe diligenter, et quid iudicet Schonerus, significato»* (Melanchthonis Ph. Op. cit. Bd. II. S. 518 f.).

¹³⁴ См.: Luther M. Briefwechsel. Bd. IX. S. 61: «Apud nos cometa ad occidentem in angulo apparet (ut mea fert astronomia) tropici cancri et coluri aequinoctiorum, cujus cauda pertingit ad medium usque inter tropicum et ursae caudam. Nihil boni significant»**. Еще

* «Мы видели комету, которая уже больше десяти дней показывается на закате. Мне кажется, что она угрожает именно нашим краям... Некоторые утверждают, что она того рода, какой Плиний называет Ксифия... Пожалуйста, напиши мне, была ли она замечен у вас... а если была, то опиши всё тщательно и дай мне знать, что по этому поводу думает Шоннер» (лат.).

** «У нас на западе появляется комета (как сообщает мне моя астрономия), в углу тропика Рака и колура равноденствия, хвост которой простирается вплоть до середины между тропиком и хвостом Медведицы. Ничего доброго это не означает» (лат.).

более отчетливо звучит эта мысль в письме к Спалатину от 10 октября 1531 года: «Cometa mihi cogitationes facit, tam Caesari, quam Ferdinando impendere mala, eo quod primo caudam torsit ad aquilonem, deinde ad meridiem mutavit, quasi unrinque fratrem (?) significans»* (Ibid. S. 108).

¹³⁵ У Павла Мариинского, прозванного Бургундцем, действительно встречается названное место в его сочинении «Scrutinium Scripturarum», завершённом в 1434 году, в разделе III, главе IV:

«Третий раздел об исследовании Писаний относительно времени пришествия Христа в прошлом или в будущем содержит четыре главы. Глава 4, где показывается, что, согласно всем учителям, ученым и наиболее знаменитым иудейским толкователям, которые определяли время первого пришествия Христа, это пришествие уже произошло в прошлом»**.

Сам текст гласит: «Был и другой, как там же мы находим, кто, говоря о доме Илии пророка, определенно установил там же, то есть в книге о мироустройстве, что мир должен существовать в течение шести тысяч лет. Каковые лета надлежало разделить на три части следующим образом. На протяжении первых двух тысяч лет мир находился как бы в пустоте. Называя это время пустотой, так он обозначает время, предшествующее дарованию Закона. Ибо никакой иной народ не подчинялся Божественному Закону. Следующие две тысячи лет он называет временем Закона, утверждая, что именно оный отрезок времени должен был протечь от дарования Закона до Мессии. Третьи же, или последние, две тысячи лет, как он утверждает, — под Мессией, потому что, согласно ему, от прихода Мессии до конца мира должны протечь две тысячи лет. Известно, что, согласно еврейскому летосчислению, которого придерживаются и здесь, на территории Испании, и повсюду в других местах, от сотворения мира до нынешнего 1432 года от Р.Х. минуло 5192 года. Из чего следует, согласно вышеназванному ученому, что время пришествия Христа отходит на 1192 года в прошлое. И таким образом, мы имеем три сущности о числе тех, которые называются танайн»***.

* «Комета наводит меня на мысль, что как Цезаря, так и Фердинанда ожидает зло, потому что она сперва повернула хвост к северу, а затем изменила направление к югу, словно с обеих сторон указывая на брата» (лат.).

** Перевод с латинского Д. Захаровой.

*** Перевод с латинского Д. Захаровой.

Соответствующее место «Хроники» Кариона (цит. по виттенбергскому изданию): «Сказание из дома Илии. Шесть тысяч лет простоит мир, а затем он рухнет. Две тысячи [лет будет] запустение. Две тысячи [лет будет] закон. Две тысячи [лет будет] время Христа. И откуда все эти времена не исполнятся, [мир] будет падать все ниже за наши грехи, которые очень велики.

Так будет: две тысячи лет мир будет стоять в запустении, то есть не имея закона, установленного Божиим словом. Затем придет обрезание и Завет, и будет закон и богослужение, которые будут заново даны нам через Божественное слово, — и это тоже будет длиться две тысячи лет. Затем явится Христос, и время Евангелий тоже продлится две тысячи лет. Однако число неких лет будет меньше, ибо Господь ускорит конец, как говорит Христос (Мф. 24). Если же не приблизить эти времена — никто не спасется».

В латинском издании «Хроники», переведенной Меланхтоном, излагается более подробно (Наиполнейшая хроника... в которой содержится не только труд Кариона, но также многое другое... Филипп Меланхтон. Указ. соч. 1560. С. 24 и далее): «Предание дома Илии. Шесть тысяч лет мир, и затем всемирный пожар. Две тысячи лет пустота. Две тысячи — Закон. Две тысячи — срок Мессии. И из-за наших грехов, которые многочисленны и велики, неостанет годов, которых неостанет.

Таким образом, Илия пророчествовал о продолжительности человеческого рода и разметил основные сменяющие друг друга периоды. Первые два тысячелетия он называет пустотой, что мне проще всего объяснить так: до основания Вавилона люди еще не занимали далеко отстоящих областей. Другие говорят, что это именуется пустотой потому, что еще не было установлено определенное устройство Церкви, и Церковь еще не была отделена от прочих язычников. Также еще не было империй — таких, какие после образовывались при единовласти. Но какова бы ни была причина, почему Илия так сказал, не вызывает сомнений, что первая эпоха была самой цветущей, ибо человеческая природа была менее немощной, о чем свидетельствует долговечность. И высочайшая красота состояла в том, что мудрейшие старцы, полные Божественного света, в течение своей жизни одновременно и засвидетельствовали о Боге, о творении, о даровании обетования, и многие искусства изобрели и усовершенствовали. Второй период времени считается от Завета обрезания до рождения Мессии от Девы, что составляет немногим менее двух тысячелетий. А о третьем периоде времени он объявля-

ет, что оно будет таким, что не завершатся два тысячелетия, ибо чересчур возрастет небагочестие, из-за которого весь род человеческий будет истреблен очень скоро, и Христос явит Себя в судный день, как Он сказал: Ради избранных дни те будут очень коротки.

Итак, мы разделим Историю на три книги, по слову Илии*.

О происхождении этого апокрифического «высказывания» из талмудической литературы и его огромной роли в сложении периодизации конца света, в том числе и у Лютера, см.: *Köstlin J., Kawerau G.* Martin Luther. Berlin, 1903. Bd. II. S. 589, 690; *Köstlin J.* Ein Beitrag zur Eschatologie der Reformatoren // Theologische Studien und Kritiken. 1878. Bd. LI. S. 125—135. На то, что Меланхтон, в сущности, называет еврейский источник этого высказывания, первым обратил внимание Альбрехт (*Albrecht O.* // Ibid. Bd. LXXX. 1907. S. 567 f.), он же указывает на то обстоятельство, что Меланхтон, соединивший высказывание из «дома Илии» с пророчеством монаха Иоганна Хильдена, уже делает попытку преподнести Реформацию как время, «предвещенное пророчествами» (Ibid. Bd. LXX. 1897. S. 798 f.).

К общему и весьма существенному вопросу об участии Меланхтона в создании Карионовой «Хроники» и о его латинском переводе «Chronicon Carionis» см.: *Brettschneider H.* Melanchthon als Historiker. Insterburg, 1880. S. 12 ff.; *Menke-Gluckert E.* Die Geschichtschreibung der Reformation und der Gegenreformation. Leipzig, 1912. S. 23 ff.

¹³⁶ *Melanchthonis Ph. Opera.* Bd. II. S. 39.

¹³⁷ Кариона причисляли к сторонникам Реформации.

¹³⁸ Хасфурт был призван ко двору короля Христиана (ср.: *Günther.* Haßfurt // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig, 1875—1912. Bd. 40. S. 9).

¹³⁹ К Иоганну де Сакро Бусто? Ср.: *Melanchthonis Ph. Opera.* Bd. II. S. 530.

¹⁴⁰ Сама печать не сохранилась.

¹⁴¹ Имеется в виду разговор в Нюрнберге в присутствии Гаурика?

¹⁴² Согласно любезному указанию профессора Флеминга, в оригинале это место звучит следующим образом: «Mitto tibi geneses Caroli et Fernandi ac Fernandi quidem et altera circumfertur, sed...»**

* Перевод с латинского Д. Захаровой.

** «Посылаю тебе гороскопы Карла и Фердинанда, причем к Фердинанду относится второй, но...» (*лат.*)

¹⁴³ Согласно профессору Флемингу, «τὴν Caroli...»^{*}.

¹⁴⁴ *Bonincontri L. De rebus Coelestibus, aureum opusculum /* Ed. L. Gaurico. Venetiis, 1526.

¹⁴⁵ Ср. Приложение В. V. и с. 271 наст. изд.

¹⁴⁶ Венера — самый счастливый бросок при игре в кости, при котором на всех костях выпадают разные числа.

¹⁴⁷ Меланхтона.

¹⁴⁸ «Combustus dicitur planeta, cum a sole plus minutis 16. distat, minus vero medietate sui orbis»^{**} (*Garcaeus J. Astrologiae methodus. Basil, 1576. P. 399*).

¹⁴⁹ В 1537 году, когда Лютер был вынужден уехать из-за тяжелой болезни.

¹⁵⁰ Не заблуждается ли здесь Лютер? Размышления Меланхтона вызвало, несомненно, другое сочетание звезд. Лютер уехал из Шмалькальдена 26 февраля 1537 года, а новолуние пришлось на 14 февраля. Однако кажется, что и Бутенхаген, и Миконий называют временем новолуния 25 февраля. Ср.: *Keil F.S. Luthers merkwürdige Lebens-Umstände. Leipzig, 1764. Bd. III. S. 101.*

¹⁵¹ В оригинале: «solemnitatem», по другим источникам: «solennium», «solem inne». По мнению Крокера, речь здесь идет о присутствии Солнца среди планет гороскопа. Это предположение Крокера, безусловно, подтверждается теорией о распределении власти планет над людьми, по которой всеми «звездными покровителями», или «регентами», управляет непосредственно Солнце. Ср.: *Hauber A. Op. cit. S. 131 ff.*

¹⁵² В рукописном варианте он был опубликован Гауриком, трактат которого был впервые напечатан только в 1552 году.

¹⁵³ Согласно Абу Ма'шару.

¹⁵⁴ *Lanx meridionalis*, то есть Южный крест («Нищенский ключ», у арабов), первоначально относился к созвездию Скорпиона.

¹⁵⁵ Ср. прим. 43.

¹⁵⁶ Ср. ил. у Павла Миддельбургского (рис. 11 наст. изд.)

¹⁵⁷ Ср. прим. 148.

¹⁵⁸ В латинском издании написано «Formico». Очевидно, подразумевается Фирмкус Матернус либо Фирмикус Белло-

^{*} «Гороскоп Карла» (*др.-греч. лат.*).

^{**} «Сожженной планета называется тогда, когда она расположена по отношению к Солнцу под углом более 16 минут, но менее, чем в центре своего круга» (*лат.*).

валенсис. Ср.: Cod. Amplon. Fol. 386. Bl. 59 v. — 60r. Pronosticatio Firmini super magna coniunctione Saturni et Jovis (et Martis, a. 1345 facta). Это же произведение см.: Houzeau J. C., Lancaster A. Bibliographie générale de l'astronomie. T. 1: Ouvrages imprimés & manuscripts. Bruxelles; Hayez, 1887—1889. Nr. 4180.

¹⁵⁹ Ср.: Mazzetti S. Repertorio di tutti i professori antichi, e moderni, della famosa università, e del celebre istituto delle scienze di Bologna con in fine Alcune aggiunte e correzioni alle opere dell'Alidosi, del Cavazza, del Sarti, del Fantuzzi, e del Tiraboschi, comp. da Serafino Mazzetti Bolognese. Bologna, 1847. P. 185. Из его произведений был напечатан «Libellus di astrologia iudica» в качестве приложения к изданию Луки Гаурика (*Gauricus L. Tractatus astrologiae iudiciariae de natiuitatibus virorum et mulierum* Nuremberg, 1540).

Список иллюстраций

На вклейке

К статье «Искусство портрета и флорентийское общество»

1. Джотто ди Бондоне. Утверждение устава францисканского ордена. Фреска в церкви Санта-Кроче, Флоренция. Ок. 1317.
2. Доменико Гирландайо. Утверждение устава францисканского ордена. Фреска в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486.
3. Бартоломео Сассетти, Лоренцо Медичи, Франческо и Федерико Сассетти. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486.
4. Никколо Спинелли. Лоренцо Медичи. Аверс медали. Бронза. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
5. Анджело Полициано и Джулиано Медичи. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486.
6. Никколо Спинелли. Анджело Полициано. Аверс медали. Бронза. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
7. Джованни и Пьеро Медичи. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486.
8. Лев Х. Аверс медали. Бронза. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
9. Луиджи Пульчи и Маттео Франко. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1486.
10. Луиджи Пульчи. Фрагмент фрески Филиппино Липпи в церкви Санта-Мария-дель-Кармине, Флоренция. 1474.
11. Никколо Спинелли. Реверс медали Лоренцо Медичи. Бронза. Национальный музей Барджелло, Флоренция.

К статье «Фламандское искусство и ранний флорентийский Ренессанс»

1. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434. Национальная галерея, Лондон.

Великое переселение образов

2. *Гуго ван дер Гус*. Поклонение пастухов. Ок. 1480. Государственные музеи, Берлин.
3. *Ханс Мемлинг*. Страшный суд. 1467—1471. Центральная часть триптиха. Народный музей, Гданьск.
4. Анджело ди Якопо Тани. Левая створка алтаря Ханса Мемлинга «Страшный суд». 1467—1471. Народный музей, Гданьск.
5. Катарина Тани. Правая створка алтаря Ханса Мемлинга «Страшный суд». 1467—1471. Народный музей, Гданьск.
6. Фрагмент центральной части алтаря Ханса Мемлинга «Страшный суд». 1467—1471. Народный музей, Гданьск.
7. *Ханс Мемлинг*. Портрет Томмазо Портинари. Ок. 1472. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
8. *Ханс Мемлинг*. Портрет Марии Барончелли (Портинари). Ок. 1472. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
9. Томмазо Портинари. Фрагмент алтарного образа Ханса Мемлинга «Страсти Христовы». 1470—1471. Галерея Сабауда, Турин.
10. Мария Барончелли (Портинари). Фрагмент алтарного образа Ханса Мемлинга «Страсти Христовы». 1470—1471. Галерея Сабауда, Турин.
11. Томмазо Портинари. Фрагмент левой створки «Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса. 1476—1479. Уффици, Флоренция.
12. Мария Барончелли (Портинари). Фрагмент правой створки «Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса. 1476—1479. Уффици, Флоренция.
13. Бенедетто Портинари. Правая створка диптиха Ханса Мемлинга. 1487. Уффици, Флоренция.
14. *Неизвестный фламандский художник*. Портрет Пьерантонио Бандини Барончелли. Ок. 1489. Уффици, Флоренция.
15. *Неизвестный фламандский художник*. Портрет Марии Барончелли. Ок. 1489. Уффици, Флоренция.

К статье «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти»

1. Фрески капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция.
2. *Доменико Гирландайо*. Чудо Воскрешения. Фреска капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1482—1485.
3. *Доменико Гирландайо*. Нера Сассетти. Фрагмент фрески в капелле Сассетти церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485.
4. *Доменико Гирландайо*. Франческо Сассетти. Фрагмент фрески в капелле Сассетти церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485.
- 5, 6. *Круг Антонио Росселлино*. Бюст Франческо Сассетти. 1464. Мрамор. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
7. Герб Ручеллаи. Палаццо Ручеллаи, Флоренция.
8. *Круг Баччо Бальдини (?)*. Фортуна. 1466. Гравюра на меди. Гравюрный кабинет, Берлин.

9. Экслибрис Франческо Сассетти в издании Николауса Аргиропулоса «Этика Аристотеля». Библиотека Лауренциана, Флоренция.
10. Доменико Гирландайо. Давид. Фрагмент росписи капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485.
11. Джулиано да Сангалло (?). Надгробие Франческо Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. После 1486.
12. Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов. Алтарный образ капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. 1485.
13. Доменико Гирландайо. Пророчество Тибуртинской сивиллы. Фрагмент росписи капеллы Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция. Ок. 1485.
14. Adlocutio. Реверс монеты императора Гордиана. Национальный музей Барджелло, Флоренция.

*К статье «Итальянское искусство
и мировая астрология
в палаццо Скифаноия в Ферраре»*

1. Росписи палаццо Скифаноия, Феррара. Общий вид. 1476—1484.
2. Деканы знака Овна. «Astrolabium Magnum» Пьетро д'Абано. 1488.
3. Персей. Миниатора рукописи Германика. Университетская библиотека, Лейден.
4. Планисфера Бьянчини. Мрамор. Лувр, Париж.
5. Франческо Косса. Март. Фреска палаццо Скифаноия, Феррара. 1476—1484.
6. Первый декан знака Овна. Фрагмент фрески Франческо Коссы «Март» в палаццо Скифаноия, Феррара. 1476—1484.
7. Триумф Минервы. Верхний ярус фрески «Март» Франческо Коссы в палаццо Скифаноия, Феррара. 1476—1484.
8. Астрологическая карта (по Манилиусу).
9. Франческо Косса. Апрель. Фреска палаццо Скифаноия, Феррара. 1476—1484.
10. Триумф Венеры. Верхний ярус фрески Франческо Коссы «Апрель» в палаццо Скифаноия, Феррара. 1476—1484.
11. Венера. Миниатюра рукописи Альберика. 1290. Ватиканская библиотека, Рим.
12. Венера. Миниатюра рукописи «Морализованного Овидия». Конец XIV в. Национальная библиотека, Париж.
13. Козимо Тура. Июль. Фреска. 1476—1484.
14. Схема расположения фресок палаццо Скифаноия в Ферраре на астрологической карте.
15. Венера. Лист из календаря Бальдини. Ксилография. Первое издание. Флоренция, 1465.
16. Венера. Лист из календаря Бальдини. Ксилография. Второе издание. Флоренция.

В тексте

(к статье «Язычески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении»)

1. Эразм Рейнгольд. Гороскоп Лютера. Рисунок. 1540—1550. Лейпциг, Городская библиотека.
2. Лука Гаурик. Гороскоп Лютера. Ксилография. Венеция, 1552.
3. Гороскоп Лютера. Анонимный сборник гороскопов. Рисунок. XVI в. Мюнхен, Баварская государственная библиотека.
4. Астрологическая схема строения космоса. Рисунок.
5. Дети Сатурна. Гравюра на меди. Начало XVI в. Тюбинген, Городская библиотека.
6. Декабрь. Игрок в кости во время сатурналий. Рисунок. Календарь за 354 г.
7. Сатурн. «Календарь Нигера» Стефана Арндеса. Любек, 1519.
8. Сатурн. Гравюра на меди. Верхняя Италия. XVI в. Гамбург, Кунстхалле.
9. Адриан Дрекслер. Астрологическая схема космоса и схема гороскопа. 1855.
10. Эрхард Шён. Титульный лист календаря гороскопов Леонгарда Реймана. Ксилография. Нюрнберг, 1515.
11. Титульный лист рукописи «Practica» Леонгарда Реймана. Рисунок. 1524. Штутгарт, Государственная библиотека.
12. Титульный лист издания «Libellus consolatorius» Георга Таннштеттера. Ксилография. Вена, 1523.
13. «Предсказание и объяснение Великого наводнения» Иоганна Кариона. Титульный лист. Ксилография. Лейпциг, 1521.
14. Титульный лист и последняя страница издания «Prognostica...» Павла Миддельбургского. Ксилография. Антверпен, 1484.
15. Сатурн и Юпитер. «Книга предсказаний» Иоганна Лихтенбергера. Ксилография. Виттенберг, 1527.
16. Два монаха. «Книга предсказаний» Иоганна Лихтенбергера. Ксилография. Виттенберг, 1527.
17. Два монаха. «Книга предсказаний» Иоганна Лихтенбергера. Ксилография. Майнц, 1492.
18. Два монаха. «Пророчества и предсказания <...> доктора Парацельса, Иоганна Лихтенбергера, Йозефа Грюнпека, Иоганна Кариона, сивилл и проч.». Ксилография. Аугсбург, 1549.
19. Лютер с серпом и розой. «Чудесные предсказания Осияндера и Ганса Сакса». Ксилография. Нюрнберг, 1527.
20. Лютер с серпом и розой. «Vaticinia Joachimi». Ксилография. Болонья, 1515.
21. Оракул V. «Leonis oracula» Ламберика. Ксилография. Париж, 1655.
22. Папа-осел. «Lectiones memorabiles» Иоганна Вольфа. Ксилография. Лаунинген, 1608.

23. Монах-теленос. «*Lectiones memorabiles*» Иоганна Вольфа. Ксилография. Лаунинген, 1608.
24. Пророчество Ульсениуса. Нюрнбергский оттиск с ксилографической иллюстрацией Дюрера. Нюрнберг, 1496.
25. *Альбрехт Дюрер*. Свинья из Ландсера. Гравюра на меди. 1496.
26. *Себастьян Брант*. Свинья из Ландсера. Ксилография.
27. *Альбрехт Дюрер*. Меланхолия I. Гравюра на меди. 1514.
28. Сатурн и Юпитер. «Пророчества и предсказания <...> доктора Парацельса, Иоганна Лихтенбергера, Йозефа Грюнпеса, Иоганна Кариона, сивилл и проч.». Ксилография. Аугсбург, 1549.
29. Овен. Рукопись Зебеля «Книга истолкований различных значений фаз Луны в двенадцати знаках Зодиака». XVI в. Берлин, Прусская государственная библиотека.
30. Курфюрст. Рукопись Зебеля «Книга истолкований различных значений фаз Луны в двенадцати знаках Зодиака». XVI в. Берлин, Прусская государственная библиотека.
31. *Мастерская Лукаса Кранаха*. Портрет Иоганна Кариона. Берлин, Прусская государственная библиотека.
32. «Мечеобразная» комета. Французская рукопись. Ок. 1587. Ранее — Гамбург, Библиотека Аби Варбурга.
33. Скорпион. Календарь предсказаний. Испанская рукопись. 1283.
34. Гороскоп Скорпиона 11—14°. «*Astrolabium planum*» Иоганна Энглея. Ксилография. Аугсбург, 1488.
35. Юпитер, Сатурн и Солнце. «*Vaticinia Joachimi*». Ксилография. Болонья, 1515.

Указатель имен

- Абен-Эзра 200
Абу Ма'шар (Альбумазар) 200, 202—
204, 212, 214, 216, 225, 274, 275,
344, 353, 367
Августин св. 210, 225
Аведутто Бартоломео дель 77, 95, 96
Авогаро Пьетро Боно 211, 212
Авсоний 186
Агриппа 299, 300
Адимари 116, 117
Александр VI, Папа 85, 102
Алессандро Паоло д' 139
Алинари, братья 99
Алкинди 306, 311
Альберик 195, 207, 208, 210, 214, 371
Альберти Леон Баттиста 163
Альбрехт О. 366
Альмансоре 219
Альтовити Корнелио 133
Альфонсо Кастильский см. Альфонсо
Мудрый
Альфонсо Мудрый 200, 202, 354, 362
Альфонсо Неаполитанский 109
Аммирато С. 123
Андрсуччи О. 82, 83
Анкона Кириак д' 169, 189
Антонио да Болонья 84
Антонио да Павиа 186
Антонио, резчик 179
Апиан Петр 312
Аполлонιο 128—129
Аргиропулос Николай 167, 168, 187,
188, 371
Аристотель 162, 167, 187, 297, 302, 337,
338
Арканджело ди Джулиано д'Антонио
84
Арндес Стефан 257, 259, 372
Арнольфини Джованни 110, 129, 369
Асаргaddon 296
Арат 199
Аттик Тит Помпоний 301
Бальдини Баччо 101, 185, 215, 216,
370, 371
Бальдовинетти Алессо 79
Бальдовини Бальдуцци 146, 151
Барончелли Пьерантонио Бандини
123, 124, 135, 188, 370
Барончелли (Портинари) Мария 118,
119, 123, 132, 370
Бартоли Мария 174
Баумгертнер 239
Бейтс Хьюго 200
Беккаморто Кастаньо 178
Бенекс Пауль 112, 113
Бенинтенди Орсино 61
Бенинтенди Паголо ди Дзаноби 84
Бенинтенди, семейство 61
Бенсон 175
Бенчи Америго 141
Бернард Клервосский 162
Бертони Джулио 226
Бецольд Фридрих фон 262
Биббиена Пьеро 69, 91
Бигорди Томмазо 79, 107
Билиотти Модесто Фра 150, 151, 178
Бини, семейство 177
Биччи Гульельмо 134
Блюхер 111
Бодс Вильгельм 134
Больш Франц 199, 201, 203, 229, 351
Бонифаций VII, Папа 135
Бончнани Мария см. Барончелли Мария
Борсо см. Эсте Борсо д'
Боттичелли Сандро 77, 177, 193, 198,
213, 216, 217
Бозций 162
Брант Себастьян 290, 294—297, 311, 372
Браун Вуд Дж. 180

- Бригид 339
 Брокгауз Генрих 54, 128, 180, 190
 Бронзино Аньоло 99, 100
 Бугенхаген 367
 Булахова Е. 84, 87—89, 146, 159, 183, 223
 Буоно Марко дель 128
 Бургер Ф. 188
 Бургмаер 257
 Буркхардт Якоб 53, 54
 Бьянчини Франческо 202, 214, 371
 Бэкон Роджер 357
- Вазари Джорджо 79, 86, 101, 118
 Валант 113
 Валлори Николо 88, 99
 Варахмихира 203
 Варрон Марк Теренций 210
 Вейден Рогир ван дер 109, 132
 Венециано Доменико 108
 Вентури Адольфо 204
 Вергеро, кардинал 279
 Вергилий 296
 Верино Уголино 145, 176, 181
 Верроккио Андреа 61, 86, 188
 Веспасиан Тит Флавий 190
 Веспуччи Симонетта 77, 217
 Винкельман Иоганн Исаах 232
 Вирдунг Иоганн из Хасфурта 237, 239, 366
 Висконти, герцог 62
 Вольпи Гульельмо 100
 Вольф Иоганн 289, 291, 360, 373
 Вюльети 176
- Гайат-аль-Хаким 300
 Галлей Эдмонд 312
 Гарднер Э. 225
 Гарце Иоганн 250, 352
 Гаурик Лука 241—244, 246, 279, 281, 311, 318, 319, 348—350, 357, 366—368, 372
 Гвальтеротти, семейство 135
 Гвидетти Томмазо 135
 Гейзенхеймер 150
 Генрих VIII 122, 134
 Германик 190, 202, 371
 Гёте Иоганн Вольфганг 231, 357
 Гиацинт св. 209
 Гибберти Витторе 128
 Гислов Карл 297, 299, 300, 301
 Гиппократ 300
- Гирландайо Бенедетто 80
 Гирландайо Давидо 80
 Гирландайо Доменико 57—60, 63, 64, 66, 69, 70, 79—81, 85, 99, 101, 127, 146, 147, 151, 153, 166, 170—172, 175, 190, 369—371
 Гогенцоллерны, династия 309
 Гольдшмидт М. Леопольд 132
 Гораций 305
 Гордиан 190, 371
 Грахх 116
 Грече 300
 Грооте фон 111
 Грюнпек Иосиф 280, 290, 291, 360, 372, 373
 Гуалтеротти Антонио 143
 Гуаста Чезаре 131
 Гус Гуго ван дер 111, 119, 120, 124, 126, 127, 132, 135, 370
- Даллари 212
 Данте Алигьери 62, 75, 162, 200
 Даны, династия 330
 Де Шенпер 242
 Дель Лунго И. 100, 103
 Дель Мильоре Ф. 86, 114, 130
 Джангалеаццо делла Мирандола 211
 Джентиле да Фабриано 108
 Джентиле де Бекки 103
 Джнер Хидамбарам 224
 Джовио 100
 Джордан 189
 Джорджетти Альчесте 179
 Джотто ди Бондоне 57—60, 151, 200, 369
 Дзанобио ди Доменико дель Иокундо 84
 Дзозан д'Антонио 84
 Дитрих Вайт 244, 314
 Доминик, св. 151, 343
 Доминичи Джованни 186
 Домициан 190
 Донат Иероним 96
 Дорен Альфред 184
 Дрекслер Адриан 260, 372
 Дэвидсон Роберт 54
 Дюрер Альбрехт 194, 290, 292—294, 296—302, 304—306, 362, 373
 Дюрроф 203, 296
- Жан Поль 136, 233, 347

Великое переселение образов

Закслъ Фриц 225, 230, 300, 361
Захарова Д. 91, 94, 97, 223, 320—322,
325, 364, 366
Зебель Аравитянин (Абу Отман Заал)
306—309, 373
Зейтц Александер 269, 352
Зидингузен 113
Зудхофф Карл 292

Изабелла Мантуанская 85
Иннокентий, Папа 90
Иоанн XX, Папа 285
Иоанн XXII, Папа 62
Иоахим I 241, 306, 309, 352
Ионас Юстус 282, 283

Йодоко дель Бодиа 179

Кавальказелле Джованни Баттиста 189
Камбьяджи Франческо 174
Камерарий 239, 241, 242, 309, 311, 318,
361, 363
Кампеджи 237
Каниньяни Герардо 121
Каппони Виоланте 143
Каппони Нери 143, 155
Каппони Пьеро 145
Каппони Франческо 145, 180
Кардано 250, 251, 324, 325, 351
Кариенси Джентиле 88
Карион Иоганн 231, 234, 235, 238, 239,
241, 242, 247—250, 264, 267, 268,
280, 306, 309—311, 316, 318, 319,
352, 363, 365, 366, 372, 373
Карл V 238, 242, 366, 367
Карл Смелый 113, 124, 134
Карнесекки Антонио 143
Карнесекки Ваджиа 143
Карнесекки Франческо 130
Карнесекки, семейство 135
Картари Винченцо 184
Катон 112
Киджи Агостино 269, 270
Кименти 83
Киприан Э. С. 350
Кириент VII, Папа (Джулио Медичи)
69, 85, 100, 176, 180, 243, 349
Кнааке Й. К. Ф. 350
Константин, император 170, 172, 189
Кордат 239
Корси Нера Деи см. Сассетти Нера
Корси Симоне 143

Корси, семейство 144
Корсини Лена 143
Корсини Лука 143
Косса Франческо 204, 207—209, 211,
213, 215, 371
Кохлеус Иоганн 278
Кранах Лукас 285, 309, 310, 373
Крез 168
Кристус Петрус 135
Крокер Эрнст 230, 243, 367
Кроу Джозеф Арчер 189

Лактанций 184
Ламберик 359, 373
Ладцари А. 176
Лев X, Папа (Джованни Медичи) 66, 67,
69, 70, 85, 88, 114, 281, 369
Лейб Килиан 311, 363
Лейдингер Георг 230
Лембергер 272
Леонардо да Винчи 186
Ливин, мастер 128
Ликосфен 290, 361
Линк Венцеслав 285, 311
Липпи Филиппино 70, 71, 100, 193, 369
Лихтенбергер Иоганн 270, 272—284,
292, 297, 298, 302, 304, 305, 323,
324, 328—330, 334—336, 353, 354,
357, 363, 372, 373
Лихтенштайн 131
Лолгард Рейнгард 339
Лоренцо Миниатский 319
Лукреций 217
Лютер Мартин 234, 235, 240—253, 257,
260, 270—272, 275, 278, 279,
281—285, 289—292, 297, 302, 305,
309, 311, 313, 320—326, 328, 336,
348—351, 353, 354, 357, 358, 366,
367, 372
Люфт Ганс 272, 360

Майнарди 80
Макнавелли 74, 101
Максимилиан I, император 85, 86, 121,
123, 290, 291, 296, 297, 298, 306,
361, 362
Маллеолус Исаак 350
Манилиус Маркус (Манилио Марко)
205, 209—212, 214, 222, 371
Мантенья Андреа 109, 208, 215
Маргарита Йоркская 124
Мариано ди Франческо ди Бардино 84

- Мария Бургундская 123
 Маркотти Дж. 181, 182
 Маркуччи Этторе 174
 Мартелли Антонио 130
 Мартелли Лоренцо 133
 Мартелли, семейство 135
 Мартин V, Папа 129
 Марциал Овернский 135
 Матезиус Иоганн 348, 349
 Медичи Джованни, сын Козимо 107, 128
 Медичи Джованни, сын Лоренцо см.
 Лев X Медичи Джулиано, брат Ло-
 ренцо 61, 77, 94, 130
 Медичи Джулиано, сын Лоренцо 66,
 67, 69, 70, 88, 99, 369
 Медичи Джулио см. Климент VII
 Медичи Клариче 66, 69
 Медичи Козимо 107, 140, 141, 176, 180
 Медичи Лоренцо, прозв. Великолеп-
 ный 54, 59—61, 63—77, 80, 81, 85,
 87, 88, 90, 92, 94—101, 103, 116,
 121, 130, 141, 147, 154, 177, 369
 Медичи Лукреция см. Торнабуони Лук-
 реция
 Медичи Магдалена 68, 90
 Медичи Наннина 164, 184, 185
 Медичи Пьеро, сын Козимо 141
 Медичи Пьеро, сын Лоренцо 66—71,
 88, 89, 95, 103, 114, 120, 121, 133,
 369
 Медичи, семейство 59, 62, 66, 68, 69,
 76, 99, 111, 114, 117, 121, 127, 133,
 135, 141, 142, 147, 153, 160, 164,
 165, 174, 184—186
 Меланхтон Филипп 234, 235, 238—242,
 245—249, 251, 275, 284, 289, 300,
 302, 306, 309, 311, 313, 316, 318,
 321, 322, 324, 347, 358, 360, 361,
 365—367
 Мемлинг Ханс 111, 112, 118, 120, 122,
 126, 370
 Меннель Якоб 290, 360
 Мессахала 344, 345
 Мещенат 305
 Микеланджело Буонарроти 100, 117,
 136
 Микелоццо 72, 73, 92—94
 Миконий 367
 Мильхзак Густав 230
 Михайлов А. В. 347
 Моллер Генрих 352
 Монте Ульмо Антониус де 345
 Монферрато де, маркиз 142
 Моро Лодовико 186
 Мюллер Николаус 235
 Мюнцель Роберт 230
 Мюнцер Томас 275
 Негеляйн Иоганн 309
 Нергаль-Этир 296, 297, 311
 Нери ди Биччи 128
 Нерли Джованни Баттиста 143
 Нерли Лизабетта 143
 Нерон 168, 190
 Нидерхоф 113
 Николлини Лоренцо 143
 Ногара Бартоломео 354
 Ногара Эрле 354
 Нуволи 175
 Обер 255
 Обсеквенс Юлиус 290
 Овидий 195, 217
 Октавиан Август 170, 301, 302
 Онести Настваджо дель 177
 Опперт 224
 Орсини, семейство 66, 88
 Орсо, граф 88
 Осиадер 246, 285, 286, 372
 Павел Мариинский (прозв. Бургундец)
 235, 245, 321, 364
 Павел Миддельбургский 273, 274, 281,
 292, 297, 357, 367, 372
 Паладжи 82
 Палеолого Теодоро 174
 Парацельс 280, 372, 373
 Паренти Марко 117, 131
 Пассерини Л. 181
 Пастернак Б. Л. 231
 Пацци, семейство 61, 113, 123, 124, 135
 Перегринус Присцианус см. Присчани
 Пеллегрино
 Перуцци 269
 Петрарка 108, 185
 Петрибонси, семейство 151, 178
 Пизанелло 108
 Пикатрикс 354
 Пико делла Мирандола 211, 215, 273
 Пирр 334
 Питти, семейство 184
 Платон 162, 167, 183, 217, 337
 Плиний 311, 363
 Поджо 69

Великое переселение образов

- Пойтингер 86, 297
Пойшер Каспар 348
Полициано Анджело 66, 68, 71–73, 77,
78, 81, 89, 92, 94, 96, 100, 217, 369
Поллайоло 64, 99, 193
Помпей 189
Понтан 319
Портинари Антонио 119, 121, 122,
132, 133
Портинари Бенедетто 122, 134, 370
Портинари Гвидо 122, 132, 133
Портинари Герардо 133
Портинари Джованни Баттиста 133
Портинари Дианора 133
Портинари Маргарита 119, 132, 133
Портинари Мария 119, 132, 133
Портинари Пигелло 119, 132, 133
Портинари Томмазо 111, 113–115,
118–124, 126, 128, 130, 131, 133–
135, 174, 370
Портинари Фолько, предок Томмазо
134
Портинари Фолько, сын Томмазо 122,
124, 132–134
Портинари Франческо 122, 133
Портинари, семейство 122–124, 132–
134
Поссе 188
Принц Вильгельм 224, 230, 300
Присчани Пеллегрини 212–214, 219,
223, 226
Птолемей 202, 338
Пульчи Луиджи 68, 70, 71, 76, 77, 94–
96, 100, 369
Пульчи Лука 77, 96
Пуччи Антонио 143, 177
Пуччи Сибилла 143
Пуччи, семейство 143, 177
Пфайль Иоганн 248, 249, 350
Пьеро дела Франческа 108
Пьетро д'Абано 200, 201, 204, 212, 354,
371
Рабатта, семейство 135
Рампини, семейство 141
Ратдольт Эрхард 199, 354
Рафаль Санги 215, 269, 270
Реглинг 184, 190
Рейман Леонгард 262, 264, 265, 372
Рейнгольд Эразм 242, 243, 246, 249–
251, 309, 372
Рикалати 279
Рикасоли Лоренцо 135
Рикасоли Риньери 114, 135
Роберт, профессор 188
Ромон А. 102
Россели 180
Росселино Антонио 178, 179, 370
Росси В. 176
Росси Лионетто 154, 174
Ростаньо 187
Рот Стефан 272
Ручеллаи Бернардо 164
Ручеллаи Джованни 161–165, 167,
181–185, 189, 370
Рюэль Иоганн 360
Саббадини Р. 176
Сабинус Георг 237, 318
Савонарола 172, 211
Садан 226
Саккетти Франческо ди Джовамбаттиста 82, 102
Сакро Бусто Иоганн де 366
Сакробоско Иоанн 239
Сакс Ганс 284–286, 372
Салимбени Маргарита 175
Салимбени Маргарита-Чилия 175
Салимбени Николо Бартолини 175
Салимбени Чилия 175
Саломон Рихард 230
Сальвиати 122, 134
Салютати 122
Сангалло Джулиано да 168, 169, 172,
188, 189, 371
Санджорджо Карло да 211
Сассетти Баро 148, 177
Сассетти Бартоломео 59, 98, 369
Сассетти Вентура 143, 180
Сассетти Галеаццо 59, 98, 143, 144,
154, 156, 180
Сассетти Джовамбаттиста Франческо
ди 139, 140, 151, 178, 181
Сассетти Козимо 59, 98, 143, 147, 154,
156, 159, 180
Сассетти Нера 142, 146, 156, 158, 180,
370
Сассетти Никколо 186
Сассетти Сибилла 177
Сассетти Теодоро I 59, 98, 142, 143,
175, 178
Сассетти Теодоро II 143, 175, 178, 180
Сассетти Томмазо ди Федерико 98,
140, 147, 156, 179

- Сассетти Федерико ди Карло 59, 98,
 143, 156, 159, 180, 369
 Сассетти Филиппо ди Галеаццо 139,
 151, 166, 174, 181, 187
 Сассетти Франческо ди Томмазо 54,
 58, 59, 63, 65, 80, 98, 127, 130,
 140—144, 146—149, 151—154,
 159—161, 165—169, 171—181,
 188—190, 369—371
 Сассетти Франческо-младший 174, 175
 Сассетти, семейство 59, 81, 139, 144,
 145, 147, 151, 160, 166, 175
 Сассетти-Адимири Фрондина 177
 Северен Гелиодт ван 133
 Сенека 162
 Серматтеи Франческо 130
 Сикст IV, Папа 113
 Скали, семейство 157
 Скеппер Корнелий 319
 Солон 168
 Спалатин 243, 272, 285, 358, 364
 Спаньоли, семейство 148
 Сперат 358
 Спинелли Никколо 64, 99, 369
 Спини Кристофано ди Джованни 121,
 135
 Строцци Алессандра Мачинги 116,
 117, 135, 181
 Строцци Карло 128, 179, 180
 Строцци Лоренцо 135
 Строцци Маттео 136
 Строцци Палла 184
 Строцци Филиппо 116, 117
 Строцци, семейство 135
 Стясны 102
 Сципион 301
 Танальи Гильельмо 114
 Танальи (Тани) Катарина 114—117,
 131, 181, 370
 Танальи Франческо 117, 131
 Танальи, семейство 113—115, 117, 131
 Тани Анджело ди Якопо 111, 114, 115,
 117, 135, 370
 Таннштеттер Георг 264, 266, 297, 372
 Тано ди Барт 83
 Тацци, семейство 113, 114
 Тевкрос 199, 200, 354
 Темпл Лидер 181
 Террануова Андреа да 155
 Тибо Г. 224
 Тит Ливий 74, 190
 Торнабуони Джованни 54
 Торнабуони Лукреция 71, 76
 Торнабуони Франческа 188
 Торнабуони, мастер 146
 Торнабуони, семейство 151, 171, 172
 Траян 172
 Тура Козимо 215, 371
 Уголино да Сиена 148
 Уддану 296
 Узенер 314
 Ульсениус 292, 293, 373
 Фалькони, семейство 83
 Фалькониери, семейство 83
 Фауст 309, 311, 313
 Федерико, аббат 157, 158
 Фердинанд, король 237, 239, 242, 264,
 364, 366
 Фёрстер Фридрих 112
 Филиппино см. Липпи Филиппино
 Филон 248
 Фирмених-Рихартц Э. 134
 Фирмикус Белловаленсис 345, 367
 Фирмикус Матернус 345, 367
 Фичино Марсилио 145, 152, 162, 163,
 167, 181, 182, 299, 300, 302, 304
 Флеминг Пауль 230, 235, 350, 366, 367
 Фойгт Иоганн 235
 Фонцио Бартоломео 145, 157, 176, 189
 Фосберг Ф. А. 130
 Франк И. 83
 Франко Маттео 68, 69, 71, 76, 89—91,
 100, 369
 Франц Бретонский 123
 Франциск Ассизский 57—59, 81, 98,
 149, 151, 171, 343
 Фрескобальди 122, 135, 185
 Фридрих Иоганн 262
 Фридрих Мудрый 272, 360
 Фруоксина 128
 Фувльвий 189
 Хагин 200
 Хайденрайх 245, 246, 349
 Харк Фриц 204
 Хасфурт см. Вирдунг
 Хёкер Рудольф 352
 Хеллман Г. 262
 Хербергер Валериус 282, 283
 Хильден Иоганн 323, 366
 Хирш Т. 130

Великое переселение образов

Хозенкамф 185
Хондорф 271, 326
Христиан, датский король 85, 237, 366
Хуммельбергер Михаэль 358

Цезарь 364
Цитен 112
Цицерон 184, 250, 325, 351

Черретани Бартоломео 87, 99, 101
Чибо Франческетто 68, 69
Чирх Отто 309

Шварценски Г. 225
Шедель Гартман 189
Шейфелен 363
Шён Эрхард 263, 372
Шенани Жанна 129
Шепперус 237
Шеффер 177
Шишмарев В. Ф. 102
Шоннер 247, 248, 363
Шотмюллер Фрида 188
Штаупитц 322
Штёфлер 352
Штёкель Вольфганг 352

Эйк Ян ван 109—111, 369
Элеонора Арагонская 212
Элеонора Феррарская 219
Энгель Иоганн 199, 354, 356, 373
Эпиктет 162
Эренберг Р. 134
Эрколе, герцог 212
Эрле Франц 230
Эсте Борсо д' 197, 211, 213, 214
Эсте Бьянка д' 211
Эсте д', Леонелло 211
Эсте д', семейство 211, 212
Эсте Изабелла д' 226

Якобс Эмиль 309

Albrecht O. 366
Albumasar 353
Ammirato S. 135
Ancona Alessandro d' 189, 190
Andreucci O. 101, 102
Angelus Johannes 354
Arbaumont J. d' 135
Armstrong E. 99
Aurelius Augustinus 225

Bandini 188
Bartol 178
Bartolomeo da Pisa detto Baldaccio 104
Bayle Peter 350
Beaune H. 135
Benndorf O. 102
Bertoni Giulio 226
Bezold Friedrich von 352
Bock F. 131
Bode Wilhelm von 98, 99
Boll Franz 224—226, 351, 353, 362
Bologna P. 103
Boite 352
Bondini Piro 123
Bonghi G. van 100
Bonincontri Lorenzo 367
Bouché-Leclercq A. 224
Breiter Th. 225
Brenner O. 183
Bretschneider Carolus Gottlieb 348
Brettschneider H. 366
Buonaventura 165
Burckhardt Jacob 98, 128, 129, 185
Burger F. 188
Buser B. 134

Calvaneo C. 103
Cappelli A. 226
Carducci 100
Cardanus Hieronimus 324
Carocci C. 103, 104
Carocci G. 101, 175
Cartari Vincenzo 184
Cavalcaselle Giovanni Battista 99, 187
Cocleus Johann 357
Codini Georgii 358
Cohn Ferdinand 362
Colvin Sidney 128, 185, 189
Corazzini Francesco 183
Cotta J. G. 358
Cousin J. 184
Crollanza Giovanni Battista 129
Crowe Joseph Archer 99, 187
Cyprian Ernst Salomon 350

Davidsohn R. 181
Decembrio Angelo Camillo 225
Delaborde H.-F. 129, 131, 135
De la Marche O. 135
Del Lungo I. 100, 103
Del Migliore F. 102, 130, 132, 135, 175
Doren Alfred 134

Ducange Ch. du F. 183

Ebert Friedrich 353

Egger Hermann 190

Ehrenberg R. 133, 134

Einstein L. 131

Enders E. L. 349

Essling d' 128, 185

Eubel K. 99

Fabriczy C. von 188, 189

Ficino Marsilio 178, 361

Fineschi V. 103

Flamini F. 103

Förster F. 129

Franck J. 353

Friedberg Max 363

Friedensburg W. 357

Friedländer J. 99

Friedrich J. 352

Fröhner W. 184, 190

Garcaeus Johannis 367

Gardner E. G. 225

Gauricus (Gaurico) Lucas 349, 367, 368

Gaye G. 128

Geiger L. 98

Geisenheimer H. 178

Genée Rudolf 358

Giehlow Karl 361, 362

Gigli 102

Giunti 103

Goethe Johann Wolfgang von 315, 358

Gori 190

Gotta J. G. 358

Gottlob A. 130, 133

Graf A. 189

Grauert H. 99

Grisar Hartmann 358

Guasti Cesare 181

Günther 366

Hager G. 190

Harck Fritz 225

Hartfelder Karl 348

Hatfield James Taft 129

Hauber A. 351, 367

Heitz Paul 360

Hellmann G. 352

Herberger Valerius 323, 357

Hermann H. J. 360

Heyck E. 99

Hildebrandt Paul 347

Hillebrand K. 100

Hinz A. 129

Hirsch Th. 129

Hollanda Francisco de 136

Holtzinger H. von 98

Houzeau J. C. 368

Hülßen Christian 189

Jastrow Morris 360

Jean Paul 347

Julius Obsequens 360

Justi C. 102

Kaemmerer L. 131

Kalf J. 129

Kapp J. E. 353

Kautzsch R. 225

Kawerau G. 366

Keil Friedrich Siegesmund 367

Kenner F. 99

Kervyn de Lettenhove 133, 134

Kinkel G. 128

Kluge F. 363

Knaake Joachim Karl Friedrich 350

Kolloff 185

Köstlin J. 358, 366

Kristeller Paul Oscar 101, 103, 129, 186

Kroker Ernst 271, 320, 323, 349

Krumbacher Karl 358

Lalanne L. 184

Lambecius P. 358

Lancaster A. 368

Lazzari A. 176

Leone Rosso S. M. N. 184

Leoni-Arnaldi C. de 186

Levantoni-Pieroni G. 101

Leyb Kilian 363

Lichtenbergers Johannis 328

Liliencron Rochus von 351

Linder G. 352

Lippmann F. 225

Loesche G. 358

Lufft Hans 328, 353

Luther Martin 132, 348—353, 358, 360, 363

Luzio A. 226

Lycosthenes C. 360

Machiavelli 174

Major E. 360

Великое переселение образов

- Mancini G. 184, 186
Marchesi C. 176
Marcotti G. 181, 183
Marcucci Ettore 174
Marquardt J. 102
Massèra A. F. 226
Mattioli L. 104
Mazzetti S. 368
Medin A. 186
Meissner B. 360
Melanchthonis Philipp 348, 350, 353,
358, 361–363, 366
Meyer A. G. 133
Menke-Glückert Emil 366
Michaelis 189
Milanesi Gaetano 98, 128
Monnier Ph. 100, 103
Müller Nikolaus 348
Müller-Walde P. 186
Müllner K. 188
Müntz E. 99, 100, 128, 129, 185

Pagel 352
Pagnini G. F. 133–135
Palagi 102
Paris G. 225
Passerini L. 134, 181
Pastor Ludwig von 189
Paulus Burgensis 347
Paulus von Middelburg 353
Pèrcopo E. 357
Peucer Caspar 347
Piancastelli C. 349
Pico della Mirandola 353
Plochmann Johann Georg 325, 352, 360
Pöhlmann R. 134, 320
Politiani Angelo 100, 103, 104

Raschke R. 224
Remus E. 130
Renier R. 226
Reumont A. 99, 100, 102, 103, 130
Reymann Leonhard 351
Richter Jean Paul 186
Roediger F. 103, 104
Ropp Goswin von der 129, 130, 133
Rossi V. 101, 128, 176, 187
Rössler 186
Rubensohn 189
Ruccellai Giovanni 186
Ruska Julius 361

Sabbadini R. 176, 225
Sacchetti F. 102
Salimbeni Nicolo Bartolini 175
Saxl Friz 351, 354, 361
Schäfer D. 130
Scherer Valentin 362
Schottenloher Karl 363
Schottmüller F. 188
Schuster G. 348
Sieveking J. 174
Soldati R. 225, 357
Steinschneider M. 361
Stiassny 102
Strozzi Alessandra Macinghi negli 131,
136, 181
Stuhlfauth G. 352
Sudhoff Karl 360
Suter Heinrich 361, 363
Swarzenski G. 225

Tannstetter G. 352
Temple Leader G. 186
Thibaut G. 224
Thiele Georg 224
Thode Henry 98
Trog H. von 98
Trucchi Francesco 185
Tschirch O. 363

Vasari Giorgio 98, 101, 102, 128
Vasconcellos J. de 136
Venturi Adolfo 177, 225, 226
Verschelde Ch. 133
Voigt J. 347
Volpi G. 100
Vollberg F. A. 129

Wagner F. 348
Warburg Aby 101, 136, 176, 178, 184,
185, 188, 190, 224, 226
Weale J. 129, 132, 133
Weber P. 362
Weiss Edmund 361
Wickhoff Franz 360
Widmann G. R. 352
Wolf J. 360
Wood Brown J. 180

- Варбург А.**
В 18 Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / Пер. с нем. Е. Козиной. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 384 с.: ил. + вклейка (32 с.).

ISBN 978-5-395-00015-6

Вот уже более ста лет труды Варбурга пользуются неизменным вниманием читателей, а последнее время отмечено настоящим валом публикаций ученого во всем мире. Эта книга — первый перевод на русский язык пяти основных работ Варбурга, написанных в 1902—1929 годах, в каждой из них намечено новое направление гуманитарного исследования и определен способ решения конкретной искусствоведческой задачи. Данное издание, несомненно, станет событием в нашей стране и вызовет большой интерес как специалистов, так и всех интересующихся изобразительным искусством.

АБИ ВАРБУРГ

Великое переселение образов

Исследование по истории и психологии
возрождения античности

Редактор А. Г. Обрадович

Художественный редактор В. В. Пожидаев

Технический редактор Т. С. Тихомирова

Корректоры Н. А. Бобкова, С. В. Кучепатова

Верстка А. В. Савастени

Верстка вклейки Т. Б. Запорожца

Директор издательства М. И. Крютченко

Подписано в печать 09.07.2008. Формат издания $75 \times 100^{1/32}$

Печать офсетная. Гарнитура «GaramondC». Тираж 5000 экз.

Усл. печ. л. 18,33 (включая вклейку). Изд. № 15. Заказ № 10594.

Издательский Дом «Азбука-классика»

196105, Санкт-Петербург, а/я 192. www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии CtP

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

