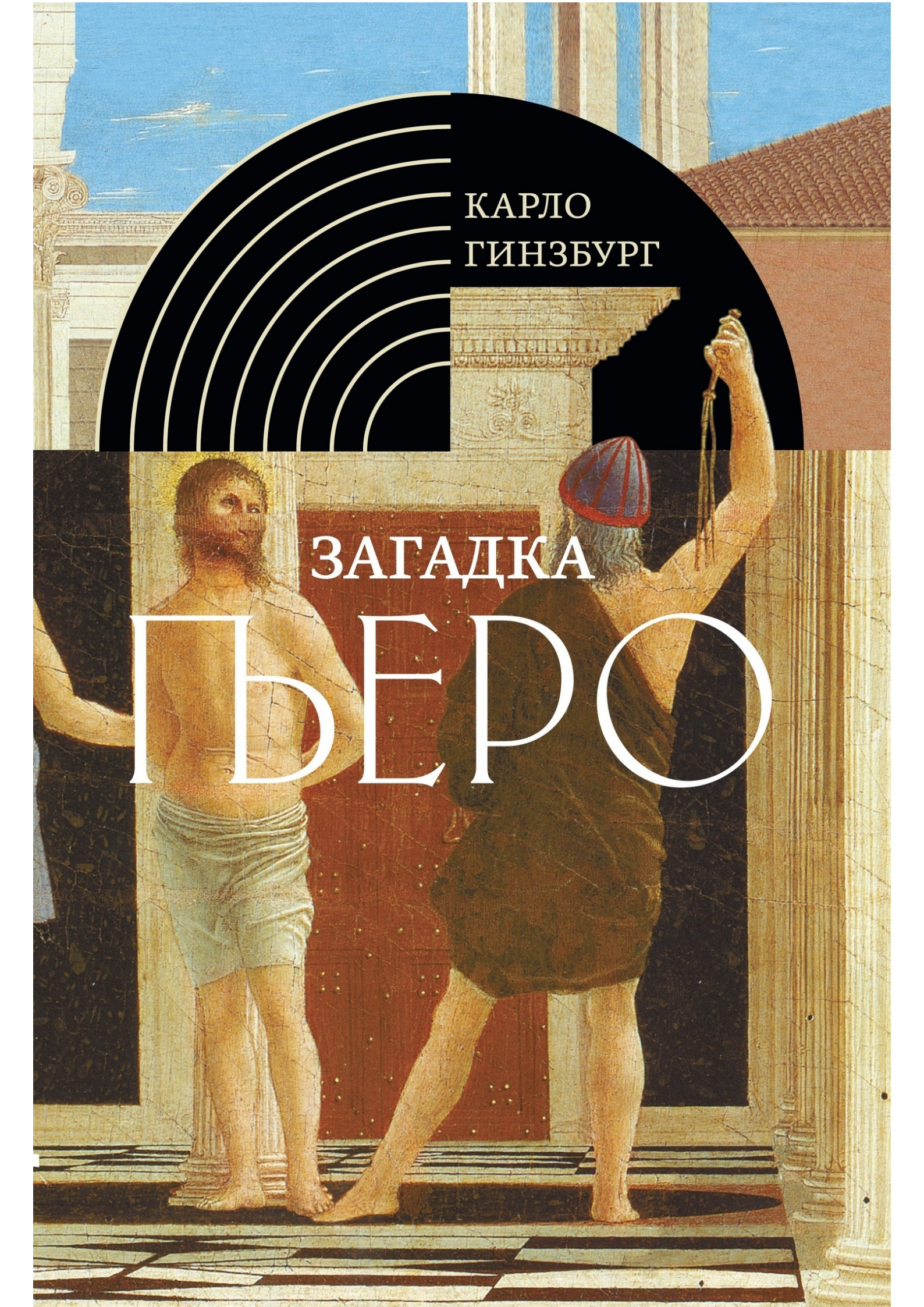




КАРЛО
ГИНЗБУРГ

ЗАГАДКА
ПЕРО

Интеллектуальная история

Карло Гинзбург

**Загадка Пьеро. Пьеро
делла Франческа**

«НЛО»

Гинзбург К.

Загадка Пьеро. Пьеро делла Франческа / К. Гинзбург — «НЛО»,
— (Интеллектуальная история)

ISBN 978-5-4448-1064-4

Знаменитая монография Карло Гинзбурга «Загадка Пьеро» (1981)— интеллектуальный бестселлер и искусствоведческий детектив, построенный вокруг исторической интерпретации фресок итальянского художника XV века Пьеро делла Франческа. Автор решительно отходит от стилистической трактовки живописи и предпочитает ей анализ социально-исторических, политических, житейских и прочих обстоятельств, сопровождавших создание шедевров Пьеро. Смысл картин Пьеро оказывается связан с повседневной жизнью самого живописца, его заказчиков и их покровителей. Увлекательно написанное исследование содержит несколько приложений, в одном из которых Гинзбург указывает на допущенную им самим ошибку в первом издании труда,—так текст монографии превращается в рефлексии историка над природой собственного ремесла. К. Гинзбург (р. 1939)—известный итальянский ученый-гуманитарий, один из создателей «микроисторического» метода, автор многих книг и статей, посвященных интеллектуальной истории эпохи Возрождения, Нового и Новейшего времени.

ISBN 978-5-4448-1064-4

© Гинзбург К.
© НЛО

Содержание

От переводчика	6
Предисловие (1981)	9
Предисловие (1994)	17
Список сокращений	20
Введение	21
I. «Крещение Христа»	22
II. Цикл в Аретцо	29
III. «Бичевание»	51
IV. И снова «Бичевание»	59
Заключение	87
Приложение 1	89
Приложение 2	95
Приложение 3	104
Приложение 4	110
Иллюстрации	118
Список иллюстраций	167

Карло Гинзбург
Загадка Пьеро Пьеро делла Франческа
Габриэле

От переводчика

Книга известного итальянского историка Карло Гинзбурга о художнике Пьеро дела Франческа выходит в русском переводе под названием «Загадка Пьеро». Однако оригинальное название монографии иное – «Indagini su Piero», «Исследования о Пьеро». Почему заглавие оказалось изменено? Дело в том, что у итальянского слова «indagine» (в единственном числе) есть два значения, каждое из которых существенно для понимания методологической стратегии Гинзбурга. С одной стороны, речь идет о научном «исследовании», с другой – о детективном, криминальном «расследовании». При предпочтении одного из терминов значение второго передать бы не удалось. Именно поэтому мы сочли возможным воспользоваться переводом названия из англоязычного издания книги – «The Enigma of Piero», «загадка» или «тайна» Пьеро.

Научное исследование, написанное и выстроенное как детективное расследование, – именно в этом состоит программа Гинзбурга. «Судья и историк» – так, кстати, называлась одна из его книг (1991), в которой ученый подробно анализировал материалы современного ему политического процесса – над его другом Адриано Соффри, обвиненным в террористической деятельности. В «Загадке Пьеро» Гинзбург интерпретирует творения художника XV века, однако методы исследования/расследования не меняются. По сути, перед нами настоящее детективное дело. Конечно, никакого преступления совершено не было, хотя остальные ингредиенты жанра налицо – необходимость установить личность заказчика, реконструировать его биографию и связи с художником, расплести плотную сеть улик и «зацепок», благодаря которым мы сможем понять, что именно происходит на таинственных полотнах Пьеро дела Франческа, иными словами, разрешить «Загадку Пьеро».

Особенность того издания, с которого сделан настоящий перевод, – присутствие в книге четырех приложений, дополняющих текст 1981 года. Два из них посвящены анализу важной проблемы доказательств в научных трудах великого итальянского искусствоведа Роберто Лонги (1890–1970), еще одно – существенному вопросу о датировке цикла в Аретцо, созданного Пьеро в середине XV века. Однако, на наш взгляд, наиболее интересно последнее приложение (в книге оно идет под порядковым номером два). Здесь Гинзбург разоблачает сам себя – отыскивает ошибку в собственных рассуждениях и делает вывод о том, какая часть его концепции устояла, а какая требует пересмотра. Отличительной чертой научной поэтики Гинзбурга служит внимание не только к результатам, но и к ходу исследования. В этом смысле «Загадка Пьеро» – это увлекательный рассказ о том, как работает историк.

Труд Гинзбурга актуален по меньшей мере для двух научных контекстов. Начать с того, что именно этой монографией в 1981 году открылась книжная серия издательства «Эйнауди» «Microstorie» («Микроистории»), в редакционную коллегию которой входили такие известные итальянские историки, как сам Гинзбург, Джованни Леви и Симона Черутти. Серия выходила в 1980-е годы (в итоге оказалось издано 21 исследование) – именно здесь на самом разном материале проходил испытание новый «микроисторический» метод¹. В интервью российскому журналу «Сноб» (от 16 июля 2015 года) Гинзбург отметил, что приставка «микро» появилась «по аналогии с микроскопом», а задача метода – «помочь нам делать более качественные обобщения через изучение конкретных кейсов». Согласно Гинзбургу, понять масштабные процессы, в которые вовлечены человек и общество, можно лишь в том случае, если мы обратим внима-

¹ На наш взгляд, лучшее описание научной биографии Гинзбурга на русском языке принадлежит С. Л. Козлову: Козлов С. Л. «Определенный способ заниматься наукой»: Карло Гинзбург и традиция // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. Сборник статей. М.: Новое издательство, 2004. С. 321–345.

ние на индивидуальные явления, на исключения из правил, на то, как глобальные феномены преломляются в жизни отдельного человека.

Ключевым элементом при анализе картин Пьеро – «Крещения», цикла фресок в Ареццо и, главное, знаменитого «Бичевания Христа» – оказывается фигура заказчика, аретинского дворянина Джованни Баччи. Гинзбург демонстрирует, как Пьеро делла Франческа благодаря своим контактам с Баччи оказывается связан с самыми разными и куда более известными людьми эпохи Возрождения – ученым богословом и церковным деятелем Виссарионом Никейским, могущественным кондотьером Федерико да Монтефельтро и кругом известных тосканских гуманистов (Поджо Браччолини, Леон Баттиста Альберти и Леонардо Бруни). Более того, Пьеро косвенным образом участвует в общеевропейской политике своего времени, будучи невольно вовлечен в проекты по организации крестового похода против турок-османов. К такому выводу Гинзбург приходит лишь после тщательного изучения микроконтекста, связанного с обстоятельствами жизни Пьеро.

Читатель «Загадки Пьеро» непременно заметит, сколь важное значение автор книги придает научному доказательству. Как мы уже сказали, одной из характеристик «микроисторического» подхода Гинзбурга стало повышенное внимание не только к тому, *что* утверждают историки, но и к тому, *как* они приходят к тем или иным выводам. Гинзбург показывает, сколь осторожно следует относиться к уликам, следам, оставленным людьми прошлого. Его интересует, каковы критерии «научности», как отделить корректные выводы от ошибочных, «качественную» науку от «некачественной». Книга не в меньшей степени посвящена тому, как вообще можно анализировать произведения искусства – только ли на основании стиля или же привлекая внешнюю документацию, исторический контекст, сведения о биографии художника и заказчика его картин.

К этой проблематике восходит второй большой научный сюжет, связанный с «Загадкой Пьеро»: история о «вторжении» (по его собственному выражению) профессионального историка Гинзбурга в область искусствоведения. Строго говоря, к 1981 году Гинзбург отнюдь не был чужд этой научной дисциплине: начиная с 1960-х годов он интересовался и писал о методологии истории искусства, был частым гостем знаменитого Института Варбурга в Лондоне и дружил с выдающимся британским историком искусства Майклом Баксендоллом, чья книга «Живопись и социальный опыт в Италии XV века» (1972) оказала на него значительное влияние.

И тем не менее «вторжение», несмотря на примирительные заявления о необходимости сотрудничества «традиционных» историков и историков искусства. Сила аргументации Гинзбурга базировалась на контрасте между его подходом и методами представителей соседней дисциплины. Гинзбург не только выдвигал гипотезы о датировках и сюжете фресок Пьеро, но и буквально отделял «агнцев от козлищ» – со свойственной ему решительностью и резкостью развенчивал распространенные в искусствоведении представления о живописи Пьеро. Так, книга полна констатаций о «безосновательных» и «ошибочных» гипотезах других исследователей.

Надо сказать, что искусствоведы платили Гинзбургу той же монетой. Историка обвиняли в том, что он истолковывал художественное богатство живописных полотен Пьеро с помощью «мелочных» и вообще не столь значимых деталей (подобных обстоятельствам заказа), или же в том, что он поддался искушению и в поисках легкого успеха написал детектив, более близкий к литературному тексту, чем к научному исследованию. Однако наиболее чувствительной для Гинзбурга оказалась критика искусствоведа Антонио Пинелли, одного из немногих, кому Гинзбург решил публично отвечать – полемика велась на страницах журнала «Quaderni storici», с которым сотрудничали все главные представители микроистории.

Защищая стилистический подход к датировке произведения искусства, Пинелли возвращал Гинзбургу его же упреки. Он считал, что историк зачастую выдает желаемое за действительное.

тельное, гипотетическое за доказанное. Именно так обстоит дело с присутствием на «Бичевании» кардинала Виссариона: аргументов «за» в этом случае куда меньше, чем аргументов «против». И все же Гинзбург настаивает на своей гипотезе, вводя все новые и новые толкования, как бы не желая замечать очевидного. В итоге, как видно из приложений к книге, она породила обширную дискуссию и, можно сказать, спровоцировала настоящий скандал. Таким образом, «Загадка Пьеро» – это свидетельство о настоящих баталиях в науке.

Перевод выполнен по изданию: Ginzburg C. Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo d'Arezzo. La flagellazione di Urbino. Torino: Einaudi, 2001 (1994). За помощь при подготовке перевода я от души благодарю Ирину Гачечиладзе, Галину Ельшевскую, Франческу Ладзарин, Анну Сабашникову, переводом латинских цитат я обязан Наталии Самохваловой. Разумеется, все ошибки и погрешности остаются на моей совести.

Михаил Велижнев, профессор школы филологии НИУ ВШЭ

Предисловие (1981)

1

На страницах этой книги я анализирую некоторые из самых известных творений Пьеро делла Франческа – «Крещение Христа», «Бичевание», цикл фресок в Арещо, – исходя из двойной оптики – заказчика и иконографии. Я не говорю о чисто формальных аспектах этих изображений, поскольку моей компетенции для этого недостаточно (я – историк, а не искусствовед). Это существенное ограничение. Может ли столь узкое исследование привести к значимым результатам? Думаю, да – как по особенным причинам, связанным с состоянием исследований о Пьеро, так и по соображениям более общего характера.

2

Достоверные сведения о биографии Пьеро, по сути, скудны; датированные творения крайне немногочисленны². В этой ситуации у исследователя создается впечатление, будто он находится перед отвесной скалой, столь гладкой, что ему не за что ухватиться. У нас есть лишь зацепки, расставленные то тут, то там: присутствие Пьеро во Флоренции в 1439 году в числе помощников Доменико Венециано; заказ написать Мадонну делла Мизерикордия в Сансеполькро в 1445 году; фреска в Римини, изображающая Сиджизмондо Малатеста и датированная 1451 годом; деятельность в Риме в 1458–1459 годах, документированная платежными ведомостями Апостольской палаты... В остальном – предположения, ненадежные или косвенные известия, в лучшем случае датировки *post quem* и *ante quem*, оставляющие пробелы длиной в десятилетия.

Роберто Лонги в великой книге о Пьеро 1927 года (которую он дополнял и исправлял в течение тридцати пяти лет³) показал, что углубленный анализ художественных текстов позволяет обойти проблему нехватки внешних свидетельств. Мы и сегодня должны считаться с этой фундаментальной реконструкцией творческой биографии Пьеро. Однако по прошествии почти полувека с момента ее появления эта реконструкция неизбежно начинает вызывать некоторые сомнения.

Рассмотрим одно из сомнений: датировку «Бичевания» из Урбино⁴. По мнению Лонги, знаменитая картина появилась на свет около 1445 года. Столь ранняя датировка обусловлена тем, как на рубеже XVIII и XIX веков интерпретировали и уточняли сюжет картины – или, точнее, происходящее на ее переднем плане, – в самом Урбино или в трудах историков города. Согласно этой версии, в образе босого белокурого юноши изображался убитый в результате заговора 1444 года Оддантонио да Монтефельтро, окруженный коварными советниками. Таким образом, «Бичевание» Пьеро оказывалось знаком уважения к памяти герцога, недавно и трагически ушедшего из жизни.

Даже если ошибочная идентификация белокурого юноши с Оддантонио датируется концом XVI века (так или иначе, но это случилось более чем через столетие после создания картины), такая трактовка в целом, конечно же, лишена всякого основания. Когда она еще не была

² Стоит напомнить, что писал об этом Шлоссер: «Пьеро представляет уникальный, один из самых чистых типов художника, так что его фактическая биография, по нашему мнению, не имеет никакого значения» (*Schlösser J. von. Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa. Bari, 1938. P. 50*).

³ См.: *Longhi R. Piero della Francesca. Firenze, 1963 (Opere complete. Vol. III)*.

⁴ О датировке, предложенной автором этого исследования, см. с. 112 и далее.

оспорена, Лонги принял ее как «наиболее вероятную», рассудив, что вытекающая из нее датировка подтверждается формальными данными: «К тому же, стиль также возвращает нас ко времени, предшествовавшему созданию аретинских фресок...»⁵ На законнейшие (хотя и недостаточно аргументированные) возражения Тоэска, отвергнувшего интерпретацию иконографии и связанную с ней раннюю датировку, Лонги ответил в 1942 году. Он вновь подтвердил свою приверженность тезису, считавшемуся тогда каноническим: «и поскольку произведение предназначалось для Урбино, то правдоподобным следует считать и урбинское происхождение загадочного сюжета, относящегося ко времени Пьеро [имеются в виду фигуры на первом плане]; посему вероятной вновь становится местная интерпретация сюжета. Она хорошо сочетается со стилем изображения, напоминающим ранние творения Пьеро. Это явное предзнаменование, а не результат влияния аретинских фресок».

Очевидно, что Лонги никогда бы не подумал безоговорочно принять атрибуцию, возникшую в местной традиции через сто или даже триста лет после создания картины. Однако в том, что касалось иконографии, он был куда менее требователен. Взгляд ученого знатока в случае с «Бичеванием» замутнился при виде ложного свидетельства внестилистического характера. В итоге история творческого пути Пьеро в одном из своих главных пунктов оказалась искажена. Впрочем, не окончательно. Вернувшись к этому вопросу в 1962 году, Лонги объявил, что «склонен перенести ее [датировку] на несколько лет вперед». В этот момент гипотеза о поминовении Оддантонио развалилась, а иконографическая проблема фактически оказалась реанимирована. В любом случае Лонги продолжал считать, что картина создана «в период, предшествовавший работе над фресками в Аретцо»⁶.

К датировке цикла в Аретцо и того же «Бичевания» я вернусь позже. Здесь же ограничусь несколькими общими замечаниями о проблемах, возникших по итогам рассуждений Лонги и в результате перемены в его взглядах.

Хорошо известно, что Лонги считал датировку решающим моментом в анализе всякого произведения. Однако его сверхъестественные знания могли бы подтолкнуть нас к ложному выводу о том, что датировки вроде «Кремона, 1570 год»⁷ всегда и единственно отсылают к рассуждениям о стиле. В действительности они основывались на параллельном отслеживании многочисленных документальных цепочек: стиля, биографии, возможно истории рам, реже иконографии и т. д. Сейчас очевидно, что любое предположение о датировке подразумевает сочетание как стилистических, так и внестилистических факторов; однако это сочетание, это «согласие» (если пользоваться формулой самого Лонги) есть финальная, а не отправная точка поиска. Какая цепочка данных внутри конкретной исследовательской стратегии имеет большее значение и, следовательно, диктует условия «согласия»? Ответ, безусловно, варьируется от случая к случаю. В нашем примере он несомненен: речь идет о внестилистической цепочке, точнее данных иконографии. Примечательно, что до появления новой датировки в 1962 году Лонги всегда начинал разговор о картине с определения ее иконографических черт. Иконография, в том случае, если мы связываем ее с поминовением Оддантонио, снабжала нас достаточно точными сведениями о дате – картина появилась в течение самое большее двух лет после событий 1444 года. (Если мы примем обсуждаемую здесь версию, то следует исключить возможность, что вероятный заказчик картины Федерико да Монтефельтро долго тянул с чествованием уби-

⁵ См.: Longhi R. Ibid. P. 209; см. также p. 25: «Около того же времени, вероятно сразу после 1444 года, когда умер Оддантонио да Монтефельтро, была создана небольшая картина „Бичевание Христа“, которая, кажется, определенно намекала на горестную судьбу убитого...» Как видим, в обоих случаях иконографическая интерпретация (названная «определенной» или «наиболее вероятной») не только вводит датировку, но и становится ее основанием.

⁶ См.: Ibid. P. 196–197 (ответ Тоэска; о его возражениях см.: P. 51). О пересмотре взглядов в 1962 году см.: Ibid. P. 201.

⁷ См.: Contini G. Sul metodo di Roberto Longhi // Contini G. Altri esercizi (1942–1971). Torino, 1972. P. 103. О дивинационных аспектах знаточества см.: Ginzburg C. Spie. Radici di un paradigma indiziario // Crisi della ragione / A cura di A. Gargani. Torino, 1979. P. 57–106 (рус. перевод С. Л. Козлова см.: Гинзбург К. Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. Сб. ст. М., 2004. С. 189–241).

того брата.) Однако из аргументации Лонги неизбежно явствует, что стилистические данные давали ему куда менее точное хронологическое основание: «период, предшествовавший работе над фресками в Аречцо», «предзнаменование, а не результат влияния аретинских фресок». К границе *ante quem*, согласно Лонги соответствовавшей 1452 году, добавлялась подразумеваемая граница *post quem*: самые старые фрагменты Мадонны делла Мизерикордия в Сансеполькро были заказаны в 1445 году и, по-видимому, выполнены тогда же или вскоре после этого. Все это означает, что в случае «Бичевания» Лонги оказался перед выбором между датировкой, позволявшей ошибиться в рамках максимум двух или трех лет (и основанной на иконографии), и датировкой, ошибка в которой могла колебаться внутри семилетнего, то есть вдвое большего, временного зазора. Проблема ученого, стремящегося найти наименее условную датировку, состояла в том, чтобы понять, в какой мере первая версия совместима со второй – именно совместима, а не совпадает, ибо о совпадении, как мы видели, речи идти не могло. Замечание Лонги о том, что интерпретацию иконографии «Бичевания», связанную с Оддантонио, «можно считать верной... только если такой вывод позволяет сделать форма»⁸, способно заставить нас ошибочно предположить, будто две цепочки, иконографическая и стилистическая, в отношении датировки обладают равным весом. Напротив, очевидно, что в данном случае первенство принадлежало первой из них (когда же иконография в высшей степени стереотипна, может иметь место обратное). «Форма» обладала своеобразным правом вето, если иконографическая гипотеза была несовместима со стилистическими данными; при этом гипотеза о точной датировке могла возникнуть только под влиянием иконографии. Понадобились, как мы видели, тридцать пять лет, дабы вето, наложенное стилем, пало. Это побудило Лонги тихо отказаться от абсурдной иконографической интерпретации, связанной с именем Оддантонио, и от соответствующей датировки. Возможно, задержка неявно мотивировалась тем своеобразным весом, которым знаток (даже такой знаток, как Лонги) наделил точную датировку. Для этого он использовал иконографию, которая, казалось, отсылала к документированным сведениям о внешнем событии. В теории, осторожность Лонги оправдана (хотя в данном конкретном случае это и не так). Говоря это, не хочется, конечно, преуменьшать значительных успехов, достигнутых благодаря методам стилистической или культурной датировки, – в истории искусства, истории народов, лишенных письменности, истории народов, оставивших нам скудные или не поддающиеся расшифровке письменные свидетельства⁹. И тем не менее следует напомнить, что датировки, основанные исключительно на стилистических фактах, порождают утверждения вроде «х» прежде «у» и после «z», то есть связанные друг с другом хронологические цепочки. Превратить «прежде» и «после» в абсолютные временные величины – порой даже *ad annum* – возможно только связав стилистический анализ с элементами датировки по внешним событиям. Изящная небрежность, которой заканчивается статья Лонги об одном из ранних распытий Беноццо Гоццолли – «Я едва могу удержаться, чтобы не добавить: в Монтефалько в 1450 году»¹⁰, – предполагает дату, прямо названную и не предположительную, фресок Беноццо в Монтефалько. Если же, напротив, отсылка делается к произведениям, в свою очередь датированным по стилистическим данным, то риск оказаться в порочном круге и тем самым вновь пойти в ошибочном направлении, крайне высок. Возьмем, например, последнюю по времени перемену в воззрениях Лонги на дату «Бичевания». По умолчанию отвергнув ложное временное уточнение, основанное на неправильной иконографической интерпретации, Лонги уже просто ограничился заявлением, что картина предшествовала началу работы над фресками в Аречцо. Однако в каком именно году Пьеро приступил к созданию фресок?

⁸ См.: Longhi R. Piero. P. 148.

⁹ См.: Kubler G. The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven, London, 1973. P. 14.

¹⁰ См.: Longhi R. «Fatti di Masolino e di Masaccio» e altri studi sul Quattrocento. Firenze, 1975. P. 127 (Longhi R. Opere complete. Vol. VIII/1).

Самый осторожный ответ на этот вопрос таков: после 1452 года, когда умер Биччи ди Лоренцо, который начал украшать хоры церкви Сан Франческо (впрочем, есть и те, кто считает, что Пьеро мог заменить уже больного Биччи несколькими годами ранее). Конечно, Лонги перевел границу *post quem* в абсолютные величины, исходя из стилистической преемственности между самыми ранними фрагментами аретинского цикла и фреской в Римини, датированной 1451 годом (вот основная зацепка) и изображавшей Сиджизмондо Малатеста¹¹. Однако переход к точной датировке очевидным образом произволен, поскольку мы не знаем, с какой скоростью менялся в эти годы стиль Пьеро. Вернувшись к дате «Бичевания», мы увидим, что граница *ante quem* «до создания цикла в Ареццо» в свою очередь отсылает к границе *post quem* (после 1452 года). Далее я попытаюсь показать, что эту саму по себе уязвимую датировку следует скорректировать как в плане относительной хронологии, так и в плане хронологии абсолютной, или календарной.

3

Все это доказывает, сколь тяжело даже такому уникальному знатоку, как Лонги, датировать произведение лишь на стилистических основаниях при полном или частичном отсутствии документированных внешних данных. Эта проблема касается почти всей деятельности Пьеро (и делает его случай очень важным с методологической точки зрения, даже независимо от высокой художественной ценности его работ). Гипотезы о датировке «Бичевания» расходятся в диапазоне тридцати лет (!); некоторые исследователи считали «Крещение» зрелым, а не ранним произведением и т. п.¹² Во многих случаях речь идет об абсурдных датировках, которые тем не менее предъявлялись – и, подчеркиваем, не были отвергнуты определенным числом представителей научной дисциплины. При этом тот, кто отрицал бы факт активности Пьеро в Римини в 1451 году или в Риме в 1458–1459 годах – засвидетельствованный датированной фреской и регистрами Апостольской палаты, – исключал себя из научной дискуссии. Если, конечно, он не докажет, что дата фальсифицирована или регистр неточен, что в теории, разумеется, возможно. Однако тогда бремя обоснования ложится на того, кто намерен защищать тезис о фальсификации или неточности.

В действительности веревка, свитая из стилистического прочтения, с той или иной степенью убедительности всегда цепляется за выступления из имеющихся документов. (Из чего, на мой взгляд, следует: нам по умолчанию надо признать, что для определения точной датировки стилистические данные менее надежны.) В случае с Пьеро необходимо увеличить число зацепок, то есть, уже не пользуясь метафорами, обогатить скудное *досье*, составленное из внешних документов, в первую очередь касающихся заказчиков.

4

Документальное расследование о заказчиках Пьеро фактически застопорилось в первые десятилетия XX века – в сущности, уже на статье Дж. Дзиппеля, в которой наглядно описыва-

¹¹ См.: Longhi R. Piero. P. 100; «В 1452 году Биччи ди Лоренцо умер, почти закончив роспись свода хоров в церкви Сан Франческо в Ареццо, который семейство Баччи захотело полностью украсить фресками. Пьеро, как мы видим, вероятнее всего почти сразу же заменил Биччи. Это подтверждается интуитивным доводом: если бы работы оказались прерваны надолго, то, конечно же, для их завершения был бы призван художник уровня Биччи ди Лоренцо, который бы закончил украшать то небольшое в своде и в полуарке портала, что его предшественник оставил нерасписанным, а также позаботился бы об остальном. Между тем даже мельчайшие лакуны были устранены лично Пьеро. То же, как кажется, видно и во фреске из Римини, которая уже в 1451 году является масштабной, синтетичной, столь же зрелой, что и фрески в Ареццо».

¹² На сложностях, связанных с этой ситуацией, убедительно настаивал К. Гилберт: Gilbert C. Change in Piero della Francesca. Locust Valley [New York], 1968.

лась деятельность Пьеро в Риме на службе у Пия II¹³. Разыскания, подобные работе М. Сальми о заказчиках цикла в Ареццо, вышедшей несколькими годами прежде, так и не были продолжены – даже теми, кто, подобно К. Гилберту, имел, как мы убедимся, такую возможность¹⁴. Свод биографических данных, составляющий, возможно, самую полезную часть обширной монографии Э. Баттисти, предоставляет новые сведения о времени пребывания Пьеро в Борго Сансеполькро, но ничего не говорит о датировке произведений (за исключением упоминания о Мадонне делла Мизерикордия, которая датируется более ранним временем¹⁵).

Вместо того чтобы реконструировать историю заказов Пьеро на основе архивных и опубликованных документов, ученые часто предпочитали анализировать ее с помощью самих произведений, точнее через их иконографию. В последние годы иконографические или (если использовать вошедший в оборот термин) иконологические¹⁶ исследования о Пьеро делла Франческа стали особенно многочисленны: некоторые из них прекрасны, другие, честно говоря, куда менее убедительны или прямо-таки слабы. Это и неизбежно – хотя сторонний наблюдатель не может в ряде случаев не прийти в замешательство от нехватки даже минимально строгих условий анализа в данной дисциплине. Беспорядочная череда голословных иконологических гипотез, сменяющих и порой опровергающих друг друга на страницах монографии Баттисти, заставляет предположить, что трудности, связанные с проверкой, делают в этой сфере законной любую догадку¹⁷.

В чем здесь проблема, мы скажем сразу. Нередко сложные аллюзии, усмотренные специалистами по иконологии в творениях Пьеро, постулируют существование особых программ, предложенных художнику самим заказчиком или его посредником. Однако следов этих программ не осталось, так как, возможно, они передавались не письменно, а устно. До сих пор ничего необычного: действительно, до нас дошли лишь немногие детальные иконографические описания, созданные до середины XVI века. Впрочем, риск появления замкнутых интерпретативных цепочек, целиком основанных на предположениях, очень велик. Элементы цепочки поочередно отсылают друг к другу, а вся последовательность парит в безвоздушном пространстве (аналогия с рисками при датировке, базирующейся исключительно на стиле, здесь очевидна). Как это происходит со многими исследованиями по иконологии, в итоге творение порождает целый ряд вольных ассоциаций, как правило основанных на гипотетической трактовке символов.

При проведении других изысканий – например, посвященных преимущественно устной сельской культуре доиндустриальных обществ – ученые сталкиваются с теми же проблемами¹⁸. Выход из ситуации состоит не в отказе, более или менее молчаливом, от требования документального обоснования, но в поиске адекватных инструментов проверки. Тем самым я не предлагаю (это должно быть ясно) свести работу интерпретатора к идентификации явных смыслов, сообщенных творению художником или заказчиком. Однако без такого предварительного опо-

¹³ См.: Zippel G. Piero della Francesca a Roma // *Rassegna d'arte*. Vol. XIX (1919). P. 81–94.

¹⁴ См.: Salmi M. I Bacci di Arezzo nel sec. XV e la loro cappella nella Chiesa di San Francesco // *Rivista d'arte*. Vol. IX (1916). P. 224–237. О перспективе исследования, начатого, но не законченного Гилбертом, см. с. 48 и далее.

¹⁵ См.: Battisti E. Piero della Francesca. 2 vol. Milano, 1971. Свод документов под редакцией Э. Сеттесольди см. на с. 213–246 второго тома. Упоминание братства Мизерикордия см. во втором томе на с. 221 (притом что дата и интерпретация документа должны быть исправлены на основе замечаний, предложенных в работе: Beck J. Una data per Piero della Francesca // *Prospettiva*. Vol. 15 (1978). P. 53).

¹⁶ О все чаще встречающемся отождествлении иконологии с иконографическим анализом в работах того же Панофского см. введение Дж. Превитали к книге: Panofsky E. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino, 1975.

¹⁷ См. замечание о «щедрых иконологах» С. Сеттиса: Settis S. La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto. Torino, 1978. P. 15–16. Баттисти называет Сеттиса и автора этих строк таким образом: «патетические случаи строгих неоварбургянцев» (*Teoria e pratiche della critica d'arte, Atti del convegno di Montecatini Maggio 1978 / A cura di E. Mucci e P. L. Tazzi*. Milano, 1979. P. 241).

¹⁸ См.: Burke P. *Cultura popolare nell'Europa moderna*. Milano, 1980. P. 79–80, там же см. предисловие автора этих строк: P. IX–XI.

знания исследователь рискует выдать собственные измышления за сведения, действительно обогащающие или углубляющие произведения Пьеро (или, предположим, Тициана). Случаев столь нелепой претензии сегодня хватает¹⁹. Поэтому весьма разумным кажется предложение Гомбриха – начинать с анализа институтов или жанров, а не символов, дабы избежать грубых ошибок и не впасть в то, что мы могли бы назвать дикой иконологией²⁰. Но есть еще один элемент проверки, позволяющий сузить гамму возможных интерпретаций: это исследование о заказчиках произведений искусства. Разумеется, если мы будем восстанавливать сведения о заказчиках исходя из иконологической трактовки самого произведения, то вновь окажемся в самом центре порочного круга. Остается вести работу одновременно в двух направлениях – искать заказчиков и анализировать иконографию, соединяя данные обеих цепочек. Именно это я и постарался сделать на страницах книги.

5

Стремясь показать ограниченность чисто стилистического прочтения живописи Пьеро (и, кроме того, произведений искусства в целом), мы оттолкнулись от проблемы датировки. Это обстоятельство, вероятно, следует приписать профессиональному пороку историка, который, сталкиваясь с каким бы то ни было свидетельством (включая картины), прежде всего задает вопрос «когда?» (и сразу вслед за этим – «где?»). Впрочем, конечно же, датировка служит лишь первым шагом на пути к исторической интерпретации произведения искусства. Цепочки внестилистических данных об иконографии и заказчиках, которые мы предложили интерпретировать, дабы дополнить результаты стилистических разысканий, заставляют поставить вопрос (избитый, но как никогда насущный) о связи между произведением искусства и породившим его социальным контекстом.

Как правило, ученые предпочитали задавать указанный вопрос лишь в определенный момент и в каком-то смысле косвенным образом, то есть отталкиваясь от простейшего, но неустранимого требования (датировки), стоящего перед всяким, кто вступает с произведением искусства в отношения, не исчерпывающиеся чистым эстетизирующим наслаждением. Причина в следующем. Слишком часто связи между творением и контекстом устанавливались в нарочито грубом и упрощенном виде – например, усматривая, как это недавно было сделано, зависимость живописи Пьеро делла Франческа от «сельской и патриархальной Умбрии»²¹. На фоне столь выхолощенных вариаций метафоры «базис/надстройка» (неудачной самой по себе) исследователи, менее заинтересованные или вовсе идеологически враждебные социальной истории художественного выражения, очевидно, имеют большие шансы на успех.

Намного сложнее заранее отвести (и намного сложнее и труднее выстроить) аналитическую реконструкцию запутанной сети микроскопических отношений, которые присущи каждому, даже простейшему продукту творчества²². Совокупный анализ стилистических пред-

¹⁹ Первое место в этом смысле принадлежит (на данный момент) М. Кальвези: *Calvesi M. Sistema degli equivalenti ed equivalenze del Sistema in Piero della Francesca // Storia dell'arte. Vol. 24–25 (1975). P. 83–110*. О различении явных и имплицитных смыслов см. предисловие Дж. Превитали к работе: *Panofsky E. Studi di iconologia. P. XXIV* и далее (в связи с дискуссией между Панофским и Пэхтом).

²⁰ См.: *Gombrich E. H. Aims and Limits of Iconology // Gombrich E. H. Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. London, 1972. P. 1–25* (итал. перевод: *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento. Torino, 1978. P. 3–37*).

²¹ См.: *Previtali G. La periodizzazione della storia dell'arte italiana // Storia dell'arte italiana. Vol. I (1). Torino, 1979. P. 46*. В свою очередь, Кальвези обнаруживает соответствие между «приглашением к централизму у Пьеро делла Франческа» и «ранней организацией системы обмена (на заре буржуазии и при зарождении капиталистической перспективы)» (*Calvesi M. Sistema degli equivalenti. P. 84*).

²² Э. Кастельнуово в важной статье (*Castelnuovo E. Per una storia sociale della cultura // Paragone. Vol. 313 (1976). P. 3–30; Vol. 323 (1977). P. 3–34*) не разделяет положительной оценки возможностей, которые открываются благодаря подобным аналитическим разысканиям.

почтений, иконографических форм и отношений с заказчиком зачастую необходим, как мы видели, и в рамках такой предварительной историографической практики, как датировка. У социальной истории художественного творчества есть более амбициозная цель. Она может быть достигнута только при развитии очерченных перспектив, а не путем суммирования более или менее натянутых аналогий между цепочками художественных явлений и социально-экономических феноменов.

В этом направлении самым решительным образом шел Аби Варбург. Его работы²³ свидетельствуют о широте взгляда и богатстве аналитических инструментов, лишь отчасти сводимых к технике расшифровки символов, с которой обычно ассоциируется «варбургинский метод». Кстати, надо заметить, что внимание к особому социальному и культурному контексту спасло Варбурга от крайностей в интерпретациях, в которые порой впадал даже такой великий ученый, как Панофский (не говоря уже о некоторых его последователях). Наиболее близкой исследованиям Варбурга по духу, как представляется, оказалась книга М. Баксендолла об итальянской живописи XV века, где стиль рассматривается в связи с конкретными социальными ситуациями и практиками, что дало поистине необыкновенные результаты²⁴.

6

Время, когда историки верили, что должны работать исключительно с письменными свидетельствами, давно миновало. Уже Люсьен Февр предлагал анализировать сорняки, форму полей, фазы луны; почему же не поступить так же и с живописью, например, Пьеро делла Франческа? В конце концов, картины тоже являются документами по политической или религиозной истории. О междисциплинарных исследованиях речь, без сомнений, заходила слишком часто (в большинстве случаев о них говорили, но ими никто не занимался), хотя совершенно очевидно, что обычные историки и историки искусства имеют все основания работать вместе, благодаря чему они достигнут более глубокого понимания художественных свидетельств²⁵. У того, кто помещает себя в отчетливо историческую перспективу, решение не касаться собственно стилистических материй не должно вызывать возражений.

Впрочем, методы и цели этого исследования представляются мне иными. Они куда более амбициозны. Я был вынужден считаться с ограниченностью своей подготовки, мешавшей мне в полной мере проанализировать живопись Пьеро. Я старался избежать ориентации как на одну, так и на несколько научных дисциплин. Мой подход скорее напоминает вторжение в другую область знания – конечно же, не враждебную, но точно чужеземную. Если бы я воспользовался творениями Пьеро как свидетельствами о религиозной жизни XV столетия или же ограничился реконструкцией круга его аретинских заказчиков, мне бы, скорее всего, удалось поддержать с корпорацией искусствоведов мирные отношения. Однако попытка очертить образ Пьеро иначе, чем это принято – вплоть до хронологии некоторых из самых известных его произведений – вероятно, прозвучит как провокация. Готов спорить, сразу же появится Апеллес, который предложит мне вернуться к сапожному ремеслу, более мне свойственному.

²³ См.: Warburg A. Die Erneuerung der heidnischen Antike. 2 vol. Leipzig, Berlin, 1932 (итал. перевод: Warburg A. La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura / A cura di G. Bing. Firenze, 1966; речь идет о большом числе текстов, включая впервые полностью переведенный доклад Варбурга о Пьеро; см. также с. 48, примеч. 60).

²⁴ См.: Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, 1972 (итал. перевод: Baxandall M. Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento. Torino, 1978).

²⁵ Об изобразительных свидетельствах как историческом источнике автор этой книги уже рассуждал, хотя и в ином контексте, см.: Ginzburg C. Da A. Warburg a E. H. Gombrich // Studi medievali. S. 3a. VII (1966). P. 1015–1066, этот же текст см. также в книге: Ginzburg C. Miti emblematici. Torino, 1992. P. 29–106 (рус. перевод С. Л. Козлова см.: Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. С. 51–132).

В целом я считаю, что число вторжений такого рода должно быть преумножено. Неудовлетворенность дисциплинарными границами, которые мы считаем искусственными, имеет тенденцию разрешаться во взаимном наложении (как уже говорилось, скорее чаемом, нежели реальном) результатов, полученных различными науками. Гораздо более полезными, чем такие встречи в верхах, оставляющие все в прежнем состоянии, были бы столкновения по конкретным проблемам – скажем, по вопросу о датировке и интерпретации отдельных произведений, о чем речь идет ниже. Только так мы сможем вновь по-настоящему вернуться к обсуждению инструментов, пространства и языков отдельных дисциплин. Начиная, само собой, с исторического исследования.

Я горячо благодарю Аугусто Кампана, которого я познакомил с первыми итогами этого исследования; дона Аньолетти, сопровождавшего меня в Архиве курии в Сансеполькро; Джорджо Э. Феррари, Микаэлу Гуарино Буццони, Маритэ Хиршкофф Гренди, Пьеро Лукки, Кристину Мундичи, Агостино Паравичини Бальяни, Витторио Пери, Одиле Редона, помогавших мне в поиске иллюстраций; болонских студентов, с которыми на одном из семинаров 1979/80 академического года я плодотворно обсуждал мой труд в момент его подготовки к печати. Из друзей, читавших рукопись, я с огромной признательностью назову Энрико Кастельнуово, Джанни Романо и Сальваторе Сеттиса, указавших мне на ошибки и неточности.

Болонья, март 1981 года

Предисловие (1994)

Книга «Загадка Пьеро» («Indagini su Piero») вышла в 1981 году, открыв собой уже не существующую серию «Микроистории». Вариант, перепечатанный в серии «Saggi» более чем десятилетие спустя, отличается не только от первого, но и от третьего издания монографии (1982 года, публиковавшегося неоднократно), включавшего новое предисловие²⁶. Я увеличил число иллюстраций; к тексту, во многих местах исправленному, были добавлены четыре новых приложения (два из которых уже публиковались в журналах, а два оставались неизданными). Первое и второе приложения утверждают или корректируют выводы, сформулированные мной в прошлом – в свете возражений, как чужих, так и моих собственных; третье и четвертое анализируют одну историографическую проблему и ряд ее теоретических следствий²⁷. Все четыре приложения с разных точек зрения рассматривают вопрос, лежавший у истоков моих исследований.

К этому-то вопросу я и хотел бы сейчас кратко обратиться. У меня создалось впечатление, что он был неверно понят или упущен (за одним исключением, о котором я расскажу ниже) критиками книги, стремившимися полностью или частично опровергнуть ее выводы.

В самых первых строках предисловия к первому изданию я предупреждал, что не намерен говорить о «чисто формальных аспектах» произведений, которыми я занимался («Крещение», цикл в Ареццо, «Бичевание»). Я рассчитывал обратиться лишь к заказчикам и иконографии. Кто-то написал, будто «по моему же собственному утверждению, я пренебрег всеми „художественными“ факторами»; другой автор указал на сведения о возможных заказчиках и вдохновителях Пьеро, с высокомерной иронией назвав их «информацией, которой больше всего дорожит микроистория искусства»²⁸. Я хотел бы смиренно заметить, что мой эксперимент был чуть более сложным. Чисто методологическое противопоставление между формальными (бога ради, не «художественными») и экстраформальными аспектами преследовало амбициозные цели: вторгнуться в пространство (хронологии произведений), которое знатоки извечно охраняли как свою собственность.

Единственным ученым, который обсуждал следствия подобной научной стратегии, оказался, если я не ошибаюсь, Джованни Романо. В предисловии ко второму изданию «Исследований о пейзаже» (1991) он заметил, воспользовавшись моей метафорой, что «проблему „проверки“ следует понимать при условии взаимной корреляции: историческую и стилистическую „зацепку“ в виде деятельности Пьеро делла Франческа в Римини в 1451 году следует ставить выше улики, полученных от заказчиков, будь они подлинными или вероятными»²⁹. Изложенная в этих терминах проблема немедленно снимается: разумеется, улики значат меньше, чем достоверная дата. Однако за парой прилагательных – «исторический и стилистический» – скрывается одно затруднение, то самое, которое я разбирал в двух текстах, упомянутых Романо, – во введении к «Загадке Пьеро» («Indagini su Piero») и в статье «Абсолютная и относительная датировка: о методе Лонги» (приведенной здесь в Приложении 4). Конечно, стиль есть явление историческое и, будучи таковым, связан со своим временным контекстом, который в тео-

²⁶ Немецкий и испанский переводы были сделаны с первого издания книги. Английский, французский и португальский переводы учитывали исправления, появившиеся в третьем издании монографии. Японский перевод, который сейчас готовится к печати, выполнен с представленного здесь текста.

²⁷ Я не стал обновлять библиографию с учетом тех публикаций, которые появились после 1981 года и число которых резко возросло в связи с 500-летней годовщиной смерти Пьеро в 1992 году; в противном случае мне пришлось бы писать новую книгу.

²⁸ Соответственно см.: Aronberg Lavin M. Piero della Francesca: the Flagellation / New edition. New York, 1990. P. 103: «by his own admission, he (C. G.) ignores all „artistic“ factors»; Bertelli C. Piero della Francesca. Milano, 1991. P. 123.

²⁹ Romano G. Studi sul paesaggio / 2 edizione. Torino, 1991. P. XXVII.

рии поддается анализу³⁰. Но датировка стилистических фактов может связываться с абсолютным, календарным временем *только* благодаря внестилистическим фактам – например, если во фреске Пьеро в Римини стоит дата. Я не устану повторять, что без этой даты фреска не может считаться «зацепкой», безоговорочной опорной точкой (по крайней мере, до появления доказательств обратного) абсолютной хронологии произведений Пьеро³¹. Все это не означает, что история искусства – это хаотическая дисциплина или что суждение знатоков более уязвимо, нежели оценка историков³². Впрочем, относительный характер чистых датировок по стилю налагает ограничения на их доказательную силу. Дата «1459», предложенная Лучано Беллози как граница *ante quem* для завершения фресок Пьеро в Аречцо, (в первое время и мне самому) казалась неоспоримой, поскольку она базировалась на полностью внестилистических данных – дате смерти Джованни ди Франческо, создателя пределлы, на которого оказали влияние фрески Пьеро. В терминах Аристотеля речь шла о *tekmerion*, о естественном и необходимом доказательстве, внутренне более прочном, чем *semeia*, то есть улики, служащие частью обычной исследовательской практики историков – искусства и не только³³. Разумеется, необходимые доказательства также следует подвергнуть аналитической проверке: в Приложении 1 я объясняю, почему дата смерти Джованни ди Франческо и основанная на ней аргументация, на мой взгляд, не выдерживают критики. Однако даже и здесь я старался подчеркнуть проблему общего порядка, оставляя в стороне чисто фактические вопросы: невозможность говорить о художественных явлениях в исторической перспективе, не соединяя стилистических и внестилистических данных.

Последнее утверждение можно счесть банальностью, даже если ныне есть и те, кто этот тезис оспаривает. Однако его исторические и теоретические следствия, рассмотренные в Приложениях 3 и 4, не столь очевидны. Молодой Лонги, футурист и (как показал Чезаре Гарболи) приверженец Джентиле, отождествлял художника с целой серией произведений, помещенных в абстрактное время, чуждое профанному времени календарной хронологии. По мнению же зрелого Лонги, стилистические и внестилистические цепочки были сопоставимы и взаимно наложимы, а художник ел, пил и одевался наравне с заказчиками и плотниками. Решающую роль в этой трансформации сыграло открытие творческого пути Пьеро дела Франческа Сезанном, случившееся благодаря Бернарду Беренсону и, косвенным образом, Гертруде Стайн и Пикассо (Приложение 3).

Тот факт, что мои разыскания о Пьеро должны были рано или поздно превратиться и в разыскания о Лонги, сегодня представляется мне неизбежным. Лонги служил мне в качестве образца и постоянного вызова даже тогда, когда я удалялся от его выводов – например, в предложении перенести датировку «Бичевания» на пятнадцать лет вперед, сделав его зрелым, а не ранним творением Пьеро. Я вижу, что сегодня моя³⁴ датировка в целом (по разным причинам)

³⁰ «У того, кто помещает себя в отчетливо историческую перспективу, решение не касаться собственно стилистических материй не должно вызывать возражений». Прочитав эту фразу из предисловия в «Загадке Пьеро» («Indagini su Piero»), Романо замечает, что таким образом я, как кажется, «изгоняю стиль за пределы исторической или историзированной сферы» (*Romano G. Studi*. P. XXIV). Ясно, что это утверждение радикально не совпадает с моими намерениями. Дабы понять это, достаточно продолжить цитату, произвольно оборванную Романо, еще на одно предложение: «Впрочем, методы и цели этого исследования представляются мне иными. Они куда более амбициозны» (и далее).

³¹ Лишь по невнимательности К. Бертелли может писать, что «следует удостовериться, находился ли уже Пьеро в Римини в тот момент, когда он начинал сочинять свою историю о царицах и императрицах на стенах Аречцо» (*Bertelli C. Piero*. P. 88); к тому же среди изображений, позволяющих дать очевидный положительный ответ на поставленный вопрос, отсутствуют именно фрески в Римини.

³² Эти гипотетические обвинения справедливо отвергнуты Романо: *Romano G. Studi*. P. XXIV, XXVII.

³³ В данном случае отсылаю к моей статье: *Ginzburg C. Aristotele, la storia, la prova // Quaderni storici*. Vol. XXIX (1994). № 85. P. 5–17.

³⁴ См.: *Bertelli C. Piero*. P. 123 (араб с «Бичевания», стоящий напротив источника света, создан в тот же период, что и ангел во фреске «Сон Константина»); P. 80 (все фрески в Аречцо, законченные до 1459 года, а возможно, и прежде 1455 года). Бертелли не ставит под сомнение мою датировку.

поддержана даже теми, кто, подобно Бертелли, отвергает мою аргументацию. Однако я продолжал работать над интерпретацией «Бичевания», изменив последнюю главу и в Приложении 2 радикально переработав предисловие к третьему изданию книги, здесь отсутствующее. В этом случае, как станет ясно, я признал справедливыми (благодаря возражениям Лучано Беллози) доводы моих оппонентов по одному важному пункту.

Вся эта интенсивная деятельность способствовала рефлексии на более общую тему – о типе доказательств, к которой в последние десять лет я многожды и по-разному обращался. Однако я не хотел бы слишком настаивать на методологических вопросах. Я не прекращал исследования о Пьеро главным образом потому, что не мог отвести взгляд от его картин.

В новом издании я принял во внимание критику моей интерпретации «Бичевания» Сальваторе Сеттиса, Федерико Дзери, Чарльза Хоупа и Лучано Беллози. Я горячо им благодарен; окончательную ответственность за написанное, разумеется, несу я сам. Об остальных долгах признательности я упоминаю в тексте.

Лос-Анджелес, июнь 1994 года

Список сокращений

ACAU – Архив архиепископской курии, Урбино

ACS – Городской архив, Сансеполькро

ASC – Государственный архив, Сиена

ASF – Государственный архив, Флоренция

ASG – Государственный архив, Губбио

ASR – Государственный архив, Рим

BCCF – Городская библиотека, Кастильон Фьорентино

BNCF – Национальная центральная библиотека, Флоренция

BUU – Университетская библиотека, Урбино

Введение

Восточный император Иоанн VIII Палеолог прибыл во Флоренцию 15 февраля 1439 года. Годом раньше он высадился в Италии со своей свитой, дабы принять участие в соборе, которому предстояло вынести решение о союзе восточной и западной христианских церквей. Незадолго до этого собор переместился из Феррары во Флоренцию. Стремясь оказать императору почтение, ему навстречу вышли, как говорит хроника того времени, «знатные синьоры, коллеги-гранды, капитаны городской милиции, десять членов Балии, восемь служащих банка Монте, шесть членов совета по торговле, семь представителей основных цехов, и многие другие граждане со знаменем, и затем семь кардиналов со всей свитой, и все бароны, и другие Греки названного Императора, находившиеся во Флоренции. Это была прекрасная и большая процессия». Император «был одет в белое платье, поверх него – в мантию из красного сукна, в белой, заостренной спереди шапке, украшенной большим рубином размером с доброе голубиное яйцо, и многими другими камнями». Мужчины и женщины теснились на улицах, чтобы увидеть кортеж: однако «в этот момент хлынул изрядными струями дождь, испортивший праздник...»³⁵.

В числе рассеянных грозой зрителей, возможно, находился и молодой Пьеро делла Франческа. Точно известно, что 7 сентября того же года он работал во Флоренции вместе с Доменико Венециано над фресками (ныне утерянными) хоров в церкви Сант'Эджидио³⁶. И когда, спустя почти двадцать лет, ему предстояло изобразить лицо Иоанна VIII Палеолога на стенах церкви Сан Франческо в Ареццо, он поместил на его голове характерную «белую, заостренную спереди шапку», столь сильно поразившую анонимного флорентийского хрониста – и вместе с ним Пизанелло и Филарете³⁷.

Творческая история Пьеро открывается эпизодом его пребывания во Флоренции в 1439 году, причем не только по причине его встречи с Доменико Венециано, о чем речь шла прежде. Общение Пьеро с участниками собора также наложило на его живопись неожиданный и неизгладимый отпечаток.

³⁵ См.: *Istorie di Firenze dall'anno 1406 al 1438* // *Muratori L. A. Rerum Italicarum Scriptores*. Mediolani, 1731. XIX. Col. 982; см. также: *Gill J. Il concilio di Firenze*. Firenze, 1967. P. 217 (итальянский переводчик Гилла не обращался к оригинальному тексту фрагмента).

³⁶ См.: *Longhi R. Piero*. P. 97.

³⁷ В малоизвестной статье 1883 года Э. Мюнц утверждал, что Константин с фрески «Битва Константина с Максенцием» – это Палеолог (см.: *Battisti E. Piero*. Vol. I. P. 492, примеч. 282). К тем же выводам пришли затем независимо друг от друга А. Вентури и А. Варбург (1911 и 1912), см.: *Warburg A. Piero della Francesca's Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux* // *Warburg A. Die Erneuerung*. Vol. I. P. 253–254 (и примеч. издателей на с. 390). К. Кларк (*Clark K. Piero della Francesca*. London, 1969. P. 78) считает, что, изображая Палеолога, Пьеро воспользовался личными наблюдениями, сделанными во Флоренции, а не обращался к медали Пизанелло, как предполагают ученые, которых мы цитировали выше; кроме того, см. с. 79 настоящего издания. Спящий Константин из «Сна» также отождествлялся с Палеологом, см. работу К. Маринеско в: *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 1957. P. 32, независимо от него о том же писал: *Vickers M. Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Paleologus* // *The Art Bulletin*. Vol. LX (1978). P. 423. Справедливые сомнения касательно второго случая сформулированы в работе: *Battisti E. Piero*. Vol. I. P. 492, примеч. 283.

I. «Крещение Христа»

1

«Крещение Христа», ныне хранящееся в лондонской Национальной галерее, многие (хотя и не все) специалисты считают самым ранним творением Пьеро из числа тех, что до нас дошли. Сюжет картины опознается немедленно. Тем не менее де Тольнай отметил расхождение с традиционной иконографией крещения: вопреки обыкновению, три ангела не держат одежды Христа, погруженного в Иордан. Здесь ангел, что стоит слева, пристально следит за происходящим, а тот, что справа, держит руку на плече ангела, стоящего посередине, и в то же время пожимает его руку (*ил. 1*). Де Тольнай сближает этот жест с фигурами трех Граций, изображенных на одной из медалей того времени работы Никколо Фьорентино, подписанной «Согласие». Он интерпретирует группу как аллюзию на Граций, символ Гармонии³⁸. Недавно эту трактовку уточнила и развила М. Теннер, усмотревшая в жесте двух ангелов, стоящих напротив третьего ангела, заимствованного из римской иконографии Согласия, указание на религиозный союз между восточной и западной церквями, утвержденный на Флорентийском соборе в 1439 году³⁹. Общая трактовка, предложенная Теннер, базируется на определении точного смысла жеста. Восточные одежды и головные уборы (которые вновь появятся во фресках в Аречцо) позволяют опознать в персонажах на заднем плане византийских священников. Три ангела, как и цвета их одежд – красный, синий и белый, – отсылают к Троице, в соответствии с символикой, предложенной Иннокентием III при основании ордена тринитариев. Они напоминают о теологических спорах, которые в течение двух лет западные и восточные богословы вели вокруг догмата о троице в Ферраре, а затем во Флоренции. Рукопожатие двух ангелов свидетельствует не только о конце схизмы и восстановлении союза между двумя церквями, но и о самом важном богословском итоге собора: так называемой клаузуле «Filioque», добавленной к символу веры (принятой византийцами с большим сопротивлением). В ней объявлялось нисхождение Духа как от Отца, так и от Сына⁴⁰. Располагавшееся над «Крещением» тондо (ныне утерянное) также подчеркивало тринитарные импликации церемонии, проходившей на берегах Иордана.

³⁸ См.: *De Tolnay C. Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca // Arte antica e moderna. Vol. VI (1963). P. 214.* Сальваторе Сеттис обратил мое внимание, что жест ангела слева (рука с ладонью, обращенной вниз, и с разведенными в стороны пальцами) в древнем искусстве обозначает умиротворение. Об одеждах Христа см., кроме того, с. 176 настоящего издания.

³⁹ См.: *Gill J. Il concilio di Firenze.*

⁴⁰ См. обо всем этом: *Tanner M. Concordia in Piero della Francesca's 'Baptism of Christ' // The Art Quarterly. Vol. XXXV (1972). P. 1–20.* отождествление героев на заднем плане «Крещения» с высокопоставленными лицами, приехавшими в Италию вместе с Иоанном VIII Палеологом, было уже предложено К. Маринеско: *Marinesco C. Échos byzantins dans l'oeuvre de Piero della Francesca // Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France. 1958. P. 192* (не упомянуто у Теннер). М. Аронберг Лавин (*Aronberg Lavine M. Piero della Francesca's Baptism of Christ. New Haven, London, 1981*; книга вышла одновременно с первым изданием «Загадки Пьеро» («Indagini su Piero»)) на основе разысканий донна Аньолетти, к которым я также обращаюсь, выдвигает гипотезу о том, что «Крещение» предназначалось для капеллы в аббатстве Сансеполькро. Кроме того, она называет Амброджо Траверсари возможным вдохновителем иконографии фрески (*Ibid. P. 135*), впрочем, исключая явные отсылки к Флорентийскому собору, предложенные Теннер (*Ibid. P. 68, примеч. 8, и Ibid. P. 69, примеч. 11*). Согласно Аронберг Лавин, иконография картины отсылает не только к крещению Христа, но и к Богоявлению и браку в Кане Галилейской – праздникам, которые церковный календарь отмечает в один и тот же день – 6 января. Следуя за этим совпадением, Аронберг Лавин идентифицирует *четырёх* персонажей в восточных одеждах с *тремя* волхвами (*Ibid. P. 65–66*), обнаруживает в иконографии крещения «*connubial connotations*» («брачные коннотации»), символизирующие свадьбу (*Ibid. P. 85–86*), приписывает Пьеро невероятную игру слов («*posse*», орех, и «*nozze*», брак; *Ibid. P. 114*) и далее в том же духе. См. совсем иную интерпретацию, предложенную М. Баксендоллом: *Baxandall M. Patterns of Intention. New Haven, 1985. P. 105–137.* С одной стороны, он оспаривает аномалию детали, от которой отталкивалась М. Теннер (рукопожатие двух ангелов), с другой, обходит стороной вопрос о возможных заказчиках.

Из всего сказанного следует, что мы можем датировать картину 1440 годом или близким к этому временем. Датировка более поздним периодом оказалась бы несовместима с фактом скорого ухудшения союзных отношений между церквями по вине константинопольской партии, враждебной идее единства с Римом. Существенно, что эта хронология, основанная исключительно на иконографических элементах, по сути совпадает с датировкой, предложенной Лонги исключительно на базе стиля (1440–1445)⁴¹.

Как видно, интерпретация Теннер сводит элементы «Крещения» к единому, аналитическому и компактному плану, который убедительно истолковывал иконографические аномалии. Однако Баттисти, оттолкнувшись от самого очевидного из отклонений – жеста согласия, на котором сосредоточился де Тольнай, – предложил незадолго до Теннер совершенно иную версию сюжета.

Прежде чем окончательно покинуть Сансеполькро, «Крещение» Пьеро было частью полиптиха в кафедральном соборе Сан Джованни Эванджелиста. На его боковых частях и предelle (ныне в городском музее Сансеполькро) изображались соответствующие святые и учителя церкви, а также сцены из жизни св. Иоанна Крестителя. Оба объекта не принадлежали кисти Пьеро и были точно созданы после «Крещения». С некоторыми колебаниями они были приписаны Маттео ди Джованни и датированы периодом с 1455 по 1465 год⁴². В предelle помещен герб одного из самых известных семейств Сансеполькро – Грациани. Нет сомнений, что заказчиком пределлы и боковых частей полиптиха был один из представителей этого рода. Баттисти предположил, что он также заказал центральное изображение и располагающееся над ним тондо, написанные Пьеро. В анализе де Тольнай он (в отличие от Теннер) выделил связь между ангелами и тремя Грациями, оставив в стороне тему согласия. Присутствие ангелов в виде Граций объяснялось с помощью фрагмента из «Трактата о живописи» Леона Баттиста Альберти, где жест трех облаченных в одежды (а не обнаженных) Граций интерпретировался как действие того, кто совершает и в то же время принимает благодеяние. Иконография «Крещения» Пьеро подразумевала бы тогда сочетание этого отрывка из Альберти с фрагментом из «Суммы» св. Фомы, в котором Христос изображался в качестве примера величайшей щедрости. Таким образом, картина могла быть заказана купцом – вероятно, одним из Грациани, желавшим щедрым жестом искупить грех ростовщичества. Первоначально он заказал Пьеро полиптих целиком. Написав «Крещение» и утерянное тондо, изображавшее Бога Отца, Пьеро замедлил работу. Столкнувшись с нарушением условий, заказчик заключил второй контракт с Маттео ди Джованни. Отсюда проистекает датировка «Крещения» временем около 1460 года, предложенная Баттисти, который перенес ее почти на двадцать лет в сравнении с традиционной интерпретацией. Все сказанное подтверждалось аргументом стилистического характера, а именно отзвуками античной скульптуры, которые можно заметить в фигурах ангелов. Эти отзвуки, по мнению того же Баттисти, непременно подразумевали путешествие Пьеро в Рим в 1458–1459 годах⁴³.

Таким образом, мы оказываемся перед двумя интерпретациями, которые отталкиваются от одной и той же детали – рукопожатия ангелов, – но приходят к совершенно разным выводам о том, что касается иконографических подтекстов и датировки произведения. Скажу сразу, что версия Теннер кажется мне очень убедительной, а трактовка Баттисти – полностью неприемлемой. Тем не менее обе они гипотетичны. Едва ли имеет смысл ставить их на одну доску

⁴¹ См.: *Tanner M. Concordia*. P. 20, примеч. 84. Теннер перечисляет и другие гипотезы о датировке, по большей части относящиеся к более позднему времени и, следовательно, едва ли совместимые с иконографическими аллюзиями на события собора.

⁴² См.: *Ibid.* P. 2.

⁴³ См.: *Battisti E. Piero*. Vol. I. P. 117 (отдельного обсуждения требует уникальное герменевтическое обращение, на с. 117–118, к фильму Пазолини «Евангелие от Матфея»). Датой начала работ Баттисти предложил считать вторую половину 1459 года или 1460 год (с. 113), датой окончания – 1460–1462 годы (*Ibid.* Vol. II. P. 19). Обе датировки, разумеется, предположительны.

и фактически отвергать в ожидании внешнего документального свидетельства, которое может никогда и не обнаружиться. Следует тогда задаться вопросами, что означают в нашем контексте термины «убедительный» и «неприемлемый», на основе чего одну интерпретацию можно предпочесть другой и в целом как выглядит проблема филологической проверки в области иконографических разысканий.

2

Мы видели, что трудность истолкования проистекает из невозможности полностью включить произведение в уже существующую иконографическую цепочку (в нашем случае серию, обозначенную как «крещение Христа»). Аномалия может быть минимальной (жест двух ангелов), однако в ряде случаев она способна видоизменить все произведение и породить самые настоящие иконографические *пазлы*, подобные знаменитой и загадочной «Грозе» Джорджоне. Обсуждая различные трактовки этой картины, Сеттис сформулировал два правила: а) все частички *пазла* должны встать на свое место; б) частички должны сойтись в непротиворечивый рисунок⁴⁴. Я бы добавил третье правило: в) при равных условиях интерпретацию, подразумевающую наименьшую гипотетичность, следует в целом считать наиболее вероятной (впрочем, истина, не надо забывать об этом, порой неправдоподобна).

В свете этих критериев – полноты, непротиворечивости, экономии – превосходство версии Теннер очевидно. Баттисти вводит гипотезы, порождающие другие гипотезы, такие, например, как утверждение, что три ангела отсылают к трем Грациям, символизирующим, в свою очередь, христианскую щедрость. Стремясь увязать эти гипотезы между собой, он вынужден предположить, будто существует последовательность разрозненных, связанных случайными ассоциациями текстов, число которых можно множить до бесконечности⁴⁵. Наконец, ему удастся привязать к своей интерпретации, сосредоточенной на ростовщичестве, такой очевидно гетерогенный элемент, как восточные священники на заднем плане, всего лишь постулировав, причем совершенно произвольно, сосуществование большего числа смысловых уровней в картине⁴⁶. Напротив, в толковании Теннер многочисленные и идентифицированные прежде иконографические элементы, как кажется, гармонично выстраиваются вокруг сюжета о Троице, который обсуждался на Флорентийском соборе. И тем не менее и в этом случае не исключено, что, возможно, речь идет о непротиворечивости, невольно введенной самим интерпретатором⁴⁷. В первую очередь потому, что обнаружение частичек *пазла*, то есть релевантных с иконографической точки зрения элементов, – это не сама собой разумеющаяся вещь. Об этом свидетельствует и тот факт, что ни один исследователь прежде де Тольная подробно не останавливался на жесте двух ангелов. Отсюда риск выбора незначимых для иконографии элементов и построения с их помощью интерпретации, пусть и логичной, но чрезвычайно далекой от намерений самого художника. Во-вторых, всякий иконографический элемент поливалентен и, следовательно, способен порождать серии далеких друг от друга значений. Сопоставление трех ангелов «Крещения» с медалью Никколо Фьорентино, предложенное де Тольнаем, могло быть

⁴⁴ См.: Settis S. La «Tempesta». P. 73.

⁴⁵ Цепочка начинается с Леона Баттиста Альберти – св. Фомы, далее ее продолжает Кальвези – фрагментами сочинений Григория Назианзина и Марсилио Фичино на основе связи (распознанной самим Кальвези) трех Граций с божественной Благодатью (Grazia). Таким образом, появляется «экономико-либеристская метафора Трех Граций как цепочки благодеяний, приносящих пользу тому, кто их совершает <...> Нуминозо-нунизматический Христос-Солнце или Христос-Золото становится образом „щедрости“ или, уже косвенно, либерализма; логика капиталистической экономики от „интереса“ <...> до потребления <...> уже проступает здесь явственно и на удивление последовательно» (Calvesi M. Sistema degli equivalenti. P. 106 и далее, в частности: P. 108).

⁴⁶ Полемику с тезисом о «соприсутствующих смысловых уровнях» см. в работе: Gombrich E. H. Symbolic Images. P. 15–20 (итал. перевод: P. 23–30).

⁴⁷ Об этом см.: Ginzburg C., Prosperi A. Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo». Torino, 1975. P. 84.

продолжено как тезисом о трех ангелах – трех Грациях (Баттисти), так и утверждением о трех ангелах – согласии (Теннер). Кто-то возразит, что эта альтернатива могла возникнуть на законных основаниях лишь на заре исследования: в его процессе появление или отсутствие внутренних подтверждений должно было непременно укрепить или разрушить первоначальную гипотезу. Однако существует и риск обнаружить мнимые доказательства собственных догадок, более или менее невольно полагаясь на поливалентность или пластичность образов. Как же понять, что на некоей картине изображено с помощью, допустим, агнца – Христос, кротость или просто-напросто сам агнец? В каждом конкретном случае решение диктуется контекстом, и без сомнения каждая интерпретация (литературного фрагмента, картины и т. д.) предполагает блуждания от детали к целому и обратно. Однако в ряде случаев легко оставить здоровый герменевтический круг, оказавшись тем самым в порочном герменевтическом круге⁴⁸. Отсюда возможность ввести в иконографическую расшифровку проверочные аргументы внешнего происхождения, такие как институт заказа, – расширить понятие контекста за счет контекста социального. Разумеется, не всегда расследование о заказчиках снабжает нас однозначными иконографическими указаниями. Однако в случаях частичной или полной иконографической аномалии, подобных тем, что нас ныне занимают, обнаружение заказчика как минимум позволит резко сократить число обсуждаемых иконографических гипотез. Если затем результаты обоих разысканий (вокруг иконографии и заказчиков) совпадут, вероятность ошибиться окажется практически ничтожной.

3

Именно неразрешенная проблема заказчика служит недостающим элементом в реконструкции Теннер. Разгаданные ею тонкие богословские аллюзии заставляют думать, что едва ли кто-то из членов семейства Грациани мог заказать «Крещение». Недавнее исследование Э. Аньолетти о внешней истории картины ввело в дискуссию фактические данные и новые гипотезы.

Прежде было известно, что из большого алтаря приходской церкви Сан Джованни Баттиста в Сансеполькро «Крещение» в 1807 году (когда церковь закрыли) переместили в собор Сан Джованни Эвангелиста, а затем в 1859 году оно появилось на антикварном рынке. Теперь же Аньолетти удалось отнести самые ранние свидетельства о картине к более давнему времени, выдвинув при этом новую гипотезу о ее заказчике. «Крещение» было написано для алтаря братства Сан Джованни Баттиста, созданного в 1406 году монной Диозой ди Ромальдо ди Мадзарино ди Маццетти, вдовой Джованни ди Фиданца. Она устроила одну из капелл, расположенных «в аббатстве Борго возле большого портала справа, рядом с первой колонной справа, в честь св. Иоанна Крестителя», распорядившись, чтобы каждый день служили обедню за упокой ее души и души ее супруга. «Крещение» оставалось в аббатстве, которое тем временем получило статус кафедрального собора, до 1563 года, когда название алтаря оказалось «навечно» связано со св. Эгидием и Арканом. Что случилось тогда с картиной или, точнее, полиптихом, неизвестно. Аньолетти предполагает, что он был перенесен в приходскую церковь Сан Джованни Баттиста в 1583 году, когда по воле папского визитатора монсеньора Перуцци были побелены пришедшие в негодность стены с фресками. Уверенно можно сказать, что полиптих находился в церкви в 1629 году, поскольку в отчете о визите епископа в том же году упомянута «*iconam depictam in tabula cum imagine S. Iohannis Baptistae et aliorum sanctorum cum ornamento ligneo deaurato*»⁴⁹. Это и есть самое старое свидетельство о местоположении творения Пьеро *in*

⁴⁸ См.: Ginzburg C. Da A. Warburg a E. H. Gombrich, в особенности: P. 1054–1056 (в связи с одной исследовательской гипотезой Э. Винда).

⁴⁹ «Нарисованная на доске картина с изображением св. Иоанна Крестителя и других святых, с позолоченной

loco, затем подтвержденное последующими отчетами (1639, 1649) и инвентарями 1673, 1760 и 1787 годов. В 1807 году, как уже было сказано, полиптих вернулся в собор Сан Джованни Эвангелиста, где, согласно версии событий, изложенной Аньолетти, он первоначально находился. Последняя гипотеза, кроме прочего, удостоверяется и отсутствием упоминания о полиптихе в списке имущества приходской церкви в момент ее закрытия⁵⁰.

В этой цепочке, сложившейся частью из документов, частью из дополнительных гипотез, есть одно слабое звено – самое первое. Заказчиком «Крещения» никак не могло быть братство Сан Джованни Эвангелиста – по той простой причине, что братства с таким названием в Сансеполькро никогда не существовало. Единственное упоминание о нем мы находим в завещании той женщины, которая его учредила, – монны Диозы. Однако анализ подлинного документа, а не регеста XVI века, отысканного Аньолетти, не оставляет никаких сомнений. Завещание служило частью книги актов братства Сан Бартоломео – самого богатого и влиятельного в Сансеполькро – как братства «учрежденного» и потому служащего гарантом последней воли одного из его членов, автора завещания монны Диозы ди Ранальдо (а не Ромальдо) ди Мадзарино ди Маццетти. Десятого марта 1406 года она «основала братство и одарила капеллу в аббатстве Борго возле большого портала, посвященного св. Иоанну Крестителю, рядом с первой колонной, в честь св. Иоанна Крестителя, таковым имуществом: во-первых, участком обрабатываемой земли» и так далее (следует детальный список завещанного имущества). «Взамен», продолжает документ, «она хочет, дабы господин аббат Борго вечно служил бы в указанной капелле» и читал бы «обедню за упокой души завещательницы и сказанного господина Джованни, ее мужа, в поклонение Господу, достославной Деве Марии и св. Иоанну Крестителю». При служении мессы необходимо было пользоваться «серебряным кубком с позолотой» и «требником», дарованными Диозой в прошлом. Кроме того, завещанное имущество следовало пустить на оплату похорон Диозы, по договору, заключенному с Бартоломео, настоятелем аббатства Борго. В случае невыполнения условий имущество следовало отнять у «означенного монастыря и аббатства» и отдать «названному братству» Сан Бартоломео⁵¹.

Обладателем имущества, следовательно, назначалось камальдолийское аббатство (затем получившее статус кафедрального собора) Борго Сансеполькро. Завещание Диозы доказывает, что уже в 1406 году в аббатстве находился алтарь, названный в честь св. Иоанна Крестителя. Согласно тонкой реконструкции Аньолетти, для этого-то алтаря Пьеро и должен был написать «Крещение». Речь идет о гипотезе, которую можно окончательно подтвердить, лишь обнаружив до сих пор не найденный акт о заказе. Однако речь идет о догадке, обладающей очень высокой степенью вероятности. В тот момент, когда несуществующее братство Сан Джованни Баттиста исчезло, а на его месте, в функции заказчика, возникла камальдолийское аббатство, иконографическая интерпретация Теннер получила дополнительное документальное подтверждение. Так, в 1439 году в Камальдоли умер главный аббат ордена Амброджо Траверсари, великий гуманист, настойчиво боровшийся за дело примирения с греческой церковью. Он был одним из главных действующих лиц на только что закончившемся Ферраро-Флорентийском соборе (также являясь и вторым переводчиком, благодаря знанию греческого языка, который

рамой» (лат.). – *Примеч. перев.*

⁵⁰ См.: *Agnoletti E.* La Madonna della Misericordia e il Battesimo di Cristo di Piero della Francesca. Sansepolcro, 1977. P. 33–40. Последние сведения были мне любезно сообщены самим доном Аньолетти в устном разговоре.

⁵¹ ACS. S. XXXII. № 182. C. 33r-v (№ 182 – это и есть завещание). Содержание завещания в сокращенной форме повторяется на л. 129v, а также на отдельном листе, вставленном в: S. XXXII. № 179. 1 ноября 1411 г. к документам был добавлен ряд дополнений, которые не затрагивали вопроса об имуществе, оставленном аббатству (см.: S. XXXII. № 179, пронумерованные бумаги). Общее описание материалов из архива братства Сан Бартоломео см.: *Degli Azzi G.* Sansepolcro // *Gli archivi della storia d'Italia*. Rocca San Casciano, 1915. S. II. Vol. IV. P. 139 и далее (на с. 148 указание на имущество, завещанное госпожой Диозой). О братстве см.: *Ricci I.* La fraternita di S. Bartolomeo. Sansepolcro, 1936 (на с. 22–23 опубликованы, с ошибками, два фрагмента из завещания Диозы); сейчас существует уже более подробное исследование: *Banker Y. R.* Death in the Community. Memorialization and Confraternities in an Italian Commune in the Middle Ages. Athens (Georgia), 1988.

он выучил самостоятельно). Именно ему, кроме прочего, было доверено перевести на греческий декрет «Laetentur coeli» от 6 июля 1439 года, который положил официальный конец схизме⁵². В этом случае присутствие «Крещения» в аббатстве Сан Джованни – то есть картины, насыщенной аллюзиями на религиозное согласие, достигнутое на соборе, – более чем понятно. Иконография «Крещения» в глазах избранной публики, способной уловить ее смыслы, трансформировалась в дань уважения деятельности недавно умершего Траверсари и вместе с тем служила прославлением самого ордена.

Однако зашифрованная здесь дань уважения к Траверсари также имела специфически городские подтексты. Аббатство Сан Джованни Эванджелиста, освященное в 1340 году, выступало символом религиозной и политической власти, которую с конца XII века камальдолийские монахи осуществляли в Борго (несмотря на его подчинение разным феодалам). Епископы Читта ди Кастелло многожды пытались вытеснить монахов, включив Борго Сансеполькро в собственную епархию, однако совершенно безуспешно. В финальной стадии этих столкновений, порой входивших в весьма ожесточенные фазы, Траверсари успел сыграть важную роль. Оказавшись во главе ордена, он сразу же отправился в несколько путешествий, подробно описанных в его сочинении «Hodoeporicon», постепенно навещая разные камальдолийские аббатства. Осенью 1432 года он остановился в Борго Сансеполькро, где аббат Пасказио рассказал ему о подробностях распри с епископом Читта ди Кастелло. Вернувшись из поездки, Траверсари написал Пасказио и сообщил ему, что он отправил в Рим Уголино, бывшего аббата Фаенцы, дабы он занимался тяжбой. Притязания епископа на монастырь, восклицал Траверсари, следовало без колебаний отменить; «древние привилегии» должны были остаться «нерушимыми». Через год Траверсари напрямую обратился к папе Евгению IV, чтобы вновь подтвердить права аббатов на Борго против каких бы то ни было внешних махинаций⁵³.

После неудачной попытки вторжения, предпринятой епископом Читта ди Кастелло, изгнанным восставшими горожанами, Евгений IV передал Борго Сансеполькро Флоренции в счет уплаты расходов на собор (1441). Начало флорентийского владычества оказалось отмечено большим строительным бумом: как писал Николаю V камальдолийский монах, чье имя осталось неизвестным, были восстановлены стены, украшены церкви, отремонтированы жилища⁵⁴. Возможно, к этому времени восходит и заказ «Крещения» Пьеро настоятелем камальдолийского аббатства Борго. Тогда им был Пасказио – персонаж, о котором, к сожалению, почти ничего не известно⁵⁵. Иконография картины косвенно прославляла Траверсари: не

⁵² О Траверсари см. прежде всего его эпистолярный, изданный в XVIII веке (*Ambrosii Traversarii generalis Camaldulensium aliorumque ad ipsum, et ad alios de eodem Ambrosio latinae epistolae*. 2 Vol. Florentiae, 1790; репринтное издание – Bologna, 1968). О достоинствах и недостатках этого издания см. фундаментальное исследование: *Mercati G. Ultimi contributi alla storia degli umanisti*. Vol. I. Traversariana. Città del Vaticano, 1939, с обширным корпусом неизданных документов. Об участии Траверсари в работе собора см.: *Gill J. II concilio*. P. 344 passim.

⁵³ Существует издание «Hodoeporicon», напечатанное в XVIII веке (Florentiae, s. d.) и вновь опубликованное в виде приложения к книге: *Dini Traversari A. Ambrogio Traversari e i suoi tempi*. Firenze, 1912; о визитах в Борго Сансеполькро (всего их было три) см.: *Ibid.* P. 46, 53, 125 и далее (приложения). Деятельность Траверсари на посту руководителя ордена тщательно изложена, на основе эпистолярия и сочинения «Hodoeporicon», в работе: *Mittarelli G. B., Costadoni A. Annales Camaldulenses*. VII. Venetiis, 1762. О вмешательствах Траверсари в распрю с епископом Читта ди Кастелло см.: *Epistolae*. XVII, 5; V, 13; I, 4; II, 3; II, 24. Беглое изложение фактов всего дела см.: *Agnoletti E. Sansepolcro nel periodo degli abati (1012–1521)*. Sansepolcro, 1976.

⁵⁴ См.: *Mittarelli G. B., Costadoni A. Annales Camaldulenses*. P. 203: «Instauratus antemuralis terrae nostrae per gyrum omnino totus, et propugnacula circum reparata, et etiam denuo constructa; delubra Sanctorum intra muros miro ordine pulchrificata; arces, aedesque publicae roburatae, instauratae, novatae, constructae...» («Вся система внешних стен и оборонительных сооружений нашей земли была полностью восстановлена и даже частично построена заново; храмы святых внутри городских стен дивным образом украшены; крепости и общественные здания укреплялись, восстанавливались, обновлялись, строились...», лат.). – *Примеч. перев.*

⁵⁵ Траверсари написал ему два письма – в 1431 и 1432 годах – о столкновениях аббатства с епископом Читта ди Кастелло: *Epistolae*. LXVIII, 5 и 6. «Pascasius Burgensis», сопроводивший двумя эпиграммами математические «Giocchi» Пьеро ди Никколо да Филикайя, к сожалению, оказался миноритом, а не камальдолийцем (см.: BNCF. Ms Magl. XI, 15, указано П. О. Кристеллером в книге: *Kristeller P. O. Iter italicum*. Leiden, London, 1965. Vol. I. P. 118). Участие камальдолийского аббата Джулиано Амедеи в создании полиптиха Мизерикордия, согласно гипотезе Сальми (*Salmi M. Piero della Francesca e Giuliano Amedei //*

только с помощью жеста согласия и тринитарной символики ангелов – за его решительный вклад в успех собора, но, возможно, и через образ Борго на заднем плане⁵⁶ – за то, что он защитил права камальдолийского аббатства в трудный момент его истории.

L'arte. Vol. XXIV (1942). P. 26–44), могло свидетельствовать о продолжительности связей Пьеро с камальдолийским орденом. Об Амеди см. также: *Ruysschaert J.* Miniaturistes «romains» sous Pie II // *Enea Silvio Piccolomini – papa Pio II. Atti di convegno* / A cura di D. Maffei. Siena, 1968. P. 257 и далее. В ряде недавних и значимых исследований сообщается много новых сведений о раннем периоде ученичества Пьеро: *Dabell F.* Antonio d'Anghiari e gli inizi di Piero della Francesca // *Paragone*. № 417. 1984. P. 73–94; *Banker J. R.* Piero della Francesca as assistant to Antonio d'Anghiari in the 1430s: some unpublished documents // *The Burlington Magazine*. Vol. CXXXV (January 1993). P. 16–21; Id. Piero della Francesca's S. Agostino altarpiece: some new documents // *The Burlington Magazine*. Vol. CXXIX (October 1987). P. 645–651, особенно см.: P. 649 (о времени пребывания Пьеро во Флоренции).

⁵⁶ Об идентификации скалы на заднем плане с Борго Сансеполькро см.: *Longhi R.* Piero. P. 19, затем в: *Tanner M.* Concordia. P. 1, 14. Теннер, возможно несколько передергивая, усматривает в протекающем вдоль Борго Тибре аллюзию на римское владычество.

II. Цикл в Ареццо

1

Считается, что молодой Пьеро виделся с Траверсари, находясь во Флоренции при Доменико Венециано⁵⁷. Проверить, состоялась ли такая встреча, почти невозможно. С точностью документировано присутствие Пьеро во Флоренции в сентябре 1439 года. Летом того же года после окончания собора Траверсари оставил город и отправился отдыхать в скит Камальдоли. Там 19 октября он внезапно умер⁵⁸. Таким образом, с хронологией существуют сложности. Помимо этого, начинающий художник и главный аббат камальдолийского ордена, принимавший участие в соборе, находились в параллельных социальных пространствах. И все же встреча Пьеро с окружением Траверсари произошла – и она не исчерпывалась сюжетом с «Крещением». К этой среде принадлежал один из членов семейства Баччи, которая заказала Пьеро его главное творение – цикл фресок в Ареццо.

Речь идет о Джованни Баччи, сыне Франческо и внуке Баччо. Баччо, богатейший торговец специями, первым завещал украсить семейную капеллу в церкви Сан Франческо; Франческо принял решение о начале работ. В 1447 году он продал один из виноградников, дабы оплатить труды избранного сначала художника – Биччи ди Лоренцо⁵⁹. Джованни – фигура совсем иного характера. На него обратил внимание К. Гилберт. Воспользовавшись сведениями, собранными жившим в XVII веке эрудитом Э. Гамуррини в его «Генеалогической истории благородных тосканских и умбрийских семей», Гилберт заметил, что Джованни, сын и внук купцов, закончил университет в Сиене в 1439 году и сделал карьеру в папской администрации, став в итоге клириком Апостольской палаты. Отсюда – гипотеза о его решающем вкладе (возможно, в форме самых настоящих богословских указаний) в расширение иконографической программы цикла в Ареццо в сравнении с традиционными изображениями легенды об истинном кресте⁶⁰.

Гилберт почти сразу же сошел с этой – столь многообещающей, как мы увидим ниже, – тропы. Однако более детальное исследование о Джованни Баччи позволяет обнаружить другие, по-настоящему ценные сведения. Точкой отправления дополнительных разысканий служит указание, которое содержится в одном из писем, опубликованных Гамуррини и приводимых Гилбертом. В нем Джованни Баччи в 1439 году обращался к Козимо де Медичи и называл Джованни Тортелли, папского тайного камергера, своим родственником⁶¹. Соединив сообще-

⁵⁷ См.: *Salmi M.* La pittura di Piero della Francesca. Novara, 1979. P. 165.

⁵⁸ Дату, на основе одного из писем Алиотти к Альберти, установил Скармальи (см.: *Aliotti G.* Epistolae et opuscula. Vol. I. Arretii, 1769. P. 33, примеч. «е»).

⁵⁹ См.: *Salmi M.* I Bacci di Arezzo. P. 229.

⁶⁰ См.: *Gilbert C.* Change. P. 85–86. Именно благодаря Гилберту в монографии Баттисти возникло единственное упоминание (если я правильно заметил) имени Джованни Баччи (*Battisti E.* Piero. P. 482, примеч. 181; не отмечено в именном указателе).

⁶¹ См.: *Gamurrini E.* Istoria genealogica. Vol. III. Firenze, 1673. P. 334–335. С большими неточностями письмо напечатано как неопубликованное в работе: *Goretti Miniati G. G.* Alcuni ricordi della famiglia Bacci // Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze. N. s. Vol. VIII (1930). P. 96–97, где оно ошибочно приписано другому Джованни Баччи, принадлежавшему к боковой ветви семейства – Джованни ди Донато ди Анджело ди Маджо. Однако из работы Гамуррини, а также сведений, которые мы приведем ниже, определенно следует, что автором письма был Джованни ди Франческо ди Баччо из ветви, из которой происходили заказчики фресок в церкви Сан Франческо (*Gamurrini E.* Istoria. Vol. III. P. 328, 334–335). О генеалогическом древе семейства Баччи см.: *Ibid.* P. 324–325; *Salmi M.* I Bacci di Arezzo; с другими дополнительными сведениями. Разыскания в «Spogli Gamurrini» (ASF. Mss 296–313) не дали возможности обогатить биографию Джованни Баччи новой информацией.

ние Гилберта с итогами разысканий о знаменитом гуманисте Тортелли и о самом Баччи, которые почти одновременно велись М. Регольози, возможно хотя бы частично восстановить портрет человека, сыгравшего в жизни Пьеро, несомненно, решающую роль.

Первое из известных нам свидетельств о Джованни Баччи сразу же связывает его с Траверсари. Так, в 1432 году Траверсари писал брату Джироламо, назначенному начальником флорентийского госпиталя Леммо, и рекомендовал ему молодого человека, Джованни из Ареццо, с которым он сблизился в Риме. Регольози справедливо предлагает отождествлять Джованни из Ареццо (которому тогда было не больше двадцати лет) с Джованни Баччи, а не с гораздо более известным Джованни Тортелли, также аретинцем⁶². Речь шла о том же Джованни из Ареццо, которого Траверсари, будучи на соборе в Ферраре в 1439 году, рекомендовал Даниеле Скотто, епископу Конкордии и правителю Болоньи. В этом случае идентификация с Джованни Баччи верна, поскольку Траверсари, хваля его характер и страсть к словесности, называет его клириком Апостольской палаты. Назначение, полученное, конечно, благодаря поддержке Медичи, с которыми Баччи останется связан в течение всей своей жизни, состоялось, судя по всему, годом раньше⁶³. Речь шла о важной и хорошо оплачиваемой должности: в том же 1438 году папа Евгений IV определил, что клириков Апостольской палаты должно быть семь, открыто оправдывая ограничение возможностью не слишком сокращать доходы каждого из них⁶⁴.

С того времени Джованни Баччи прочно вошел в среду гуманистов. Лапо да Кастильонкьо-младший в 1437 году в письме из Болоньи с похвалой рекомендовал его епископу Ареццо Роберто дельи Азини⁶⁵. Годом позже аретинский гуманист Карло Марсуппини писал Баччи, поздравляя его с недавним назначением клириком палаты и обещая прислать ему (конечно, в ответ на прямой запрос) кодекс платоновского «Пира», уже имевшегося у Никколо Никколи и переписанного сотрудником Траверсари монахом Микеле⁶⁶. В тот период Тортелли уже присоединился к Джованни в Болонье. Мы не знаем степени их родства: точно лишь, что оба семейства, Тортелли и Баччи, происходили из Каполони – города, расположенного близ Ареццо⁶⁷. Тортелли только что вернулся из длительного путешествия в Грецию и на Восток,

⁶² О Тортелли см.: *Mancini G.* Giovanni Tortelli cooperatore di Niccolò V nel fondare la Biblioteca Vaticana // *Archivio storico italiano*. Vol. LXXVIII (1920). II. P. 161–282; *Oliver R. P.* Giovanni Tortelli // *Studies presented to David Moore Robinson*. Vol. II. Saint Louis, 1953. P. 1257–1271; *Besomi O.* Dai «Gesta Ferdinandi regis Aragonum» del Valla al «De Orthographia» del Tortelli // *Italia medioevale e umanistica*. Vol. 9 (1966). P. 75–121; *Regoliosi M.* Nuove ricerche intorno a Giovanni Tortelli // *Ibid.* P. 123–189; *Ibid.* Vol. 12 (1969). P. 129–196 (О Джованни Баччи см.: P. 149–157); *Besomi O.* Un nuovo autografo di Giovanni Tortelli: uno schedario di umanista // *Ibid.* Vol. 13 (1970). P. 95–137; *Cortesi M.* Il «vocabolario» greco di Giovanni Tortelli // *Ibid.* Vol. 22 (1979). P. 449–483. Письмо Траверсари брату Регольози обсуждает в работе: *Regoliosi M.* Nuove ricerche. P. 152 (вторая часть; здесь и далее цитируется как «Nuove ricerche»). Мы не знаем, когда родился Джованни: известно лишь, что в 1416 году его родители уже состояли в браке (см. генеалогическое дерево, реконструированное Сальми). Он упоминается прежде братьев как в документе 1458 года (см.: *Salmi M.* I Bacci di Arezzo. P. 236), так и в пунктах завещания его деда Баччо. Оставляя большую сумму денег госпиталю Санто Спирито «на бедных Алеманнов» («per i poveri Alemanni»), Баччо захотел, чтобы первым главой госпиталя был его внук Джованни (см.: *Burali J.* Vite de' vescovi aretini... dall'anno CCCXXXVI fino all'anno MDCXXXVIII. Arezzo, 1638. P. 91–92); упоминание об имуществе и соответствующее предписание отсутствуют в той части завещания Баччи, что опубликована Сальми: *Salmi M.* I Bacci di Arezzo. P. 233–235). Следует исключить возможность того, что Джованни находился в то время (в 1417 году) в возрасте, позволявшем выполнять обязанности главы госпиталя, – в 1432 году Траверсари говорил о нем как о «молодом человеке». Таким образом, пункты завещания относились к будущему времени. В любом случае мы можем принять 1417 год как дату *ante quem* рождения Джованни, которую следует локализовать в промежутке между 1410 и 1415 годами.

⁶³ См.: *Regoliosi M.* Nuove ricerche. P. 151. Манчини (*Mancini G.* Giovanni Tortelli. P. 180–181) ошибочно отождествляет «Джованни из Ареццо», которого рекомендовал Траверсари, с Джованни Тортелли. Ложное сравнение стало причиной появления в тексте Манчини фразы «вернувшийся с Востока» (*Ibid.* P. 180), которой на самом деле в письме Траверсари нет (см.: *Epistolae*. L. II. Ep. XXV).

⁶⁴ См. буллу, датированную 11 июля 1438 года и подписанную в Ферраре: *Bullarium Romanum*. T. V. Augustae Taurinorum, 1860. P. 32–33, подтверждена 8 июля 1444 года (*Ibid.* P. 76–80).

⁶⁵ См.: *Luiso F. P.* Studi su l'epistolario e le traduzioni di Lapo da Castiglionchio juniore // *Studi italiani di filologia classica*. Vol. VII (1899). P. 254–255 (см. также: *Regoliosi M.* Nuove ricerche. P. 152).

⁶⁶ См.: *Ibid.* P. 153–154.

⁶⁷ О том, что Тортелли происходили из Каполони, см.: *Mancini G.* Giovanni Tortelli. P. 162; о Баччи см.: *Gamurrini E.* Istoria.

где он переписывал кодексы и надписи, собирая материал, затем использованный в его главном труде – обширном трактате о латинской орфографии, составленном в форме словаря («De Orthographia»), судьба которого оказалась очень успешной⁶⁸. В Константинополе он завязал отношения с людьми, склонявшимися к религиозному союзу с Римом, такими как Исидор Киевский (будущий кардинал Рутено). Затем он вернулся в Италию вместе с делегацией греков, отправленных на собор в Базеле обсуждать примирение между церквями.

В 1439 году Тортелли одновременно с собором, в работе которого его покровитель кардинал Чезарини принимал активное участие, отправился из Болоньи во Флоренцию. Баччи, в том же году получивший диплом по праву в Сиене⁶⁹, возможно, последовал за ним. Из письма аретинца Джироламо Алиотти, настоятеля бенедиктинского монастыря св. Фиолы и Лючиллы, к Леонардо Бруни следует, что в октябре 1439 года Джованни Баччи (благоговение которого перед Бруни подчеркивал Алиотти) находился во Флоренции. Спустя короткое время, 15 января 1440 года тот же Алиотти отправил Баччи письмо из Франции (где он оказался в качестве папского легата), которое он закончил вопросом о судьбе собственных родственников из Ареццо и просьбой передать привет общим друзьям во Флоренции. Этими друзьями были Поджо Браччолини, Карло из Ареццо (уже упоминавшийся Марсуппини, который несколькими годами ранее сменил Леонардо Бруни на посту канцлера флорентийской Синьории) и Леон Баттиста Альберти. По поводу последнего Алиотти упоминал о «деле Амброджо», о котором он многожды, до тошноты часто, писал к Баччи⁷⁰. Речь шла об идее составить жизнеописание Траверсари, которому Алиотти был очень предан. Обсудив свою мысль с Марсуппини, Алиотти переадресовал предложение Альберти, сказав ему, что предмет дает большие возможности и соответствует глубине его ума⁷¹. Однако ни Марсуппини, ни Альберти не написали биографии Траверсари; возможно, еще и по этой причине Алиотти в диалоге «De erudiendis monachis» («Об ученых монахах»), оконченном в 1442 году, захотел включить в число собеседников и особо выделить «камальдолийца Амброджо, несравненного феникса нашего времени», как он писал в посвящении папе Евгению IV⁷².

Документальное свидетельство о дружбе Джованни Баччи, который в будущем станет заказчиком Пьеро в Ареццо, и ряда прославленных представителей тосканского гуманизма (к уже упомянутым людям следует, как мы уже говорили, добавить Бруни⁷³) имеет решающее значение. До сих пор единственным достоверным звеном, связующим Пьеро и эту среду, служило одновременное пребывание Пьеро и Альберти при дворе в Римине в 1451 году и у папы Пия II Пикколомини в 1458–1459 годах. Теперь же открывается возможность полнее и детальнее реконструировать то, каким образом Пьеро через Баччи и связанных с ним людей усвоил и оригинальным образом переработал определенные элементы гуманистической культуры.

Баччи оказался внутри самого настоящего клана гуманистов, происходящих из Ареццо. Помимо самого Баччи, это Тортелли, Алиотти, Марсуппини. Леонардо Бруни и Поджо (который не был аретинцем, но родился в области Вальдарно) – знаменитости, принадлежавшие к другому поколению и по этой причине располагавшиеся ближе к периферии круга. В данном контексте значимо и происхождение семейства Альберти (бывшего в определенном родстве с

Р. 314. Баччи покровительствовали многим церквям в Каполоне: Ibid. P. 316–317 (а также: *Salmi M. I Bacci di Arezzo*. P. 233).

⁶⁸ Сочинение, законченное, по-видимому, летом 1453 года и посвященное Николаю V, впервые появилось в печати в 1471 году, а затем неоднократно переиздавалось.

⁶⁹ См.: *Gamurrini E. Istoria*. Vol. III. P. 318 (из контекста ясно следует, что Джованни Баччи, получивший диплом в Сиене, и его ономим Джованни ди Донато Баччи были двумя разными людьми).

⁷⁰ См.: *Aliotti G. Epistolae et opuscula*. Vol. I. P. 27–33.

⁷¹ Ibid. P. 33–34 (см. также: *Mancini G. Vita di Leon Battista Alberti*. Firenze, 1882. P. 179–180).

⁷² См.: *Aliotti G. Epistolae et opuscula*. Vol. II. P. 182. Об отношениях Алиотти и Траверсари см.: Ibid. Vol. I. P. XIV.

⁷³ См.: Ibid. P. 27–28.

Баччи) из города Катенайя в Вальдарно⁷⁴. Здесь угадывается не только поколенческая и культурная, но и географическая солидарность. Она существовала и укреплялась благодаря интенсивному обмену взаимными услугами и рекомендациями (ими, как известно, чрезвычайно богата переписка гуманистов). Практические связи часто объяснялись отношениями родства – физического или духовного (Баччи и Тортелли были родственниками, Тортелли и Марсуппини – кумовьями⁷⁵).

На все это накладывались общие культурные и религиозные интересы. С одной стороны, увлечение древностью, точнее Грецией, засвидетельствованное путешествием Тортелли и переводами «Илиады» и «Войны мышей и лягушек» Марсуппини; с другой, стремление восстановить нити, распавшиеся из-за религиозной схизмы с восточными церквями. Указанные темы органично совмещались в личности Траверсари, с которым группа из Ареццо была прямо или косвенно связана.

Однако одновременно это и сюжеты Пьеро⁷⁶. Его иконографические и стилистические решения вплоть до зрелого возраста вращались вокруг двойного образа Греции – древней и современной ему. Нетронутые формы классического мира, в большей степени греческого, чем римского (по крайней мере, с нашей точки зрения), не один раз служили ему для выражения политической и религиозной программы освобождения Греции и уже христианского Востока. Необходимо реконструировать связи между иконографическими и стилистическими решениями и социальной сетью⁷⁷, внутри которой они обрели свою форму. Это позволит избежать как непроверенных иконологических интерпретаций, так и антиисторической отсылки к «вечному, но скрытому присутствию некоторых визуальных источников»⁷⁸.

2

Мы оставили Тортелли во Флоренции, вероятно в компании Баччи. С этого момента пути обоих героев расходятся. В 1445 году Алиотти рекомендовал Тортелли гуманисту Гуарино Веронезе⁷⁹. Рекомендация, по-видимому, достигла цели: спустя некоторое время, в письме к неизвестному нам Микеланджело из Борго Сансеполькро, Алиотти давал понять, что Тортелли вот-вот получит должность при курии⁸⁰. Церковная карьера Тортелли началась после восше-

⁷⁴ См.: *Gamurrini E. Istoria. Vol. III. P. 327.*

⁷⁵ О родственных связях между Баччи и Тортелли уже говорилось. Что же до Марсуппини, то существует одно его письмо к Джованни Тортелли, «дражайшему соотчичу», изданное в работе: *Sabbadini R. Briciole umanistiche, I // Giornale storico della letteratura italiana. Vol. XVII (1891). P. 212–213* (при публикации Саббадини воспользовался копией письма, оригинал см. в: *Vat. lat. 3908. C. 53r*). Р. Блэк приводит в качестве примера «sloppy scholarship» («ученой неряшливости») (*Black R. The Uses and Abuses of Iconology: Piero della Francesca and Carlo Ginzburg // The Oxford Art Journal. 9. 2. 1986. P. 70*) тот факт, что я не принял в расчет даты рождения Марсуппини и Тортелли, появившихся на свет почти в одно и то же время. Критику следует вернуть обратно: «conpatri» – думаю, калькировалось в итальянское слово «compare», «кум», «прозвище, которое дают друг другу крестный и настоящий отцы ребенка» (*Battaglia S. Grande dizionario della lingua italiana, ad vocem*). Эта интерпретация представляется мне намного более вероятной, чем версия самого Блэка, согласно которому «conpatri» – это синоним «compatriotae» («соотечественник» на классической латыни): термин редкий, для которого «Thesaurus» дает всего две надписи и две глоссы.

⁷⁶ Гипотезу о влиянии Траверсари на Пьеро выдвинул (хотя и в очень общем виде) Сальми: *Salmi M. La pittura di Piero. P. 165.*

⁷⁷ Термин «сеть» («reticolo») используется здесь метафорически, а не в строгом значении слова, в котором фигурирует его английский эквивалент («network») – в уже многочисленной серии социологических и антропологических исследований.

⁷⁸ О «вечном, но скрытом присутствии некоторых визуальных источников, которые помогают в решающие моменты томящимся жаждой изобретения, вывода их на магистральную дорогу художественной традиции», говорит Лонги (*Longhi R. Piero. P. 16*) – на странице, которую следовало бы процитировать полностью. Подтексты «возвращения к порядку», то тут, то там встречающиеся в монографии 1927 года, здесь проступают особенно явно. Следует, впрочем, подчеркнуть, что вся конкретная работа Лонги, начиная с исследований о Пьеро, противоречит антиисторическому характеру этих строк.

⁷⁹ *Aliotti G. Epistolae et opuscula. Vol. I. P. 143.*

⁸⁰ *Ibid. P. 161–162.*

ствия на папский престол Николая V Парентучелли, великого покровителя гуманистов. Он был назначен тайным камергером и хранителем тогда формировавшейся Ватиканской библиотеки⁸¹. О судьбе Баччи в эти годы точными сведениями мы не располагаем⁸². Нам известно лишь, что в какой-то момент он оказался в опале и был исключен из Апостольской палаты. 6 июня 1447 года он написал из Ареццо письмо к Джованни ди Козимо де Медичи, полное жалоб и просьб о помощи: «Все мои упования – на Вашего великого отца и вас, его сыновей... мой Джованни, поразмыслите с господином Алессо, как вытащить меня отсюда и дать мне какое-нибудь занятие в любом месте, где я могу быть вам чем-нибудь полезным. Умоляю вас изыскать способ ответить на это письмо: ибо невыносимо мне пребывать там, где пребывать нет мочи. Впрочем, коли сказать всю правду, мы с моим отцом не очень хорошо понимаем друг друга, поскольку он не хотел, чтобы я вечно действовал против патриарха, который несправедливо удалил меня»⁸³. Патриарх, решительно прервавший церковную карьеру Баччи, – это Людовико Тревизано, патриарх Аквилеи, затем архиепископ Флоренции и (с 1440 года) командующий папскими войсками и кардинал ди Сан Лоренцо ин Дамазо. Как кардинал камерленг он являлся прямым начальником Баччи – и имел возможность, следовательно, в любой момент выгнать его со службы⁸⁴. Не исключено, что столкновение между ними также мотивировалось политическими соображениями. В 1440 году кардинал Людовико вместе с войсками Медичи и людьми Франческо Сфорца разбил при Ангиари флорентийских изгнанников и Никколо Пиччинино. Двумя годами позже состав коалиции радикально изменился: во время (неудачной) попытки покорить Марку кардинал Людовико уже сражался вместе с Пиччинино, назначенным гонфалоньером Церкви, против союзника Медичи Сфорца⁸⁵. Возможно, враждебность могущественного кардинала камерленга оказалась вызвана преданностью Джованни Баччи семейству Медичи. В любом случае столкновение между ними должно было остаться в памяти. Спустя несколько лет, в 1449 году, Марсуппини просил Тортелли использовать все свое влияние на папу, дабы помочь Баччи. Марсуппини восклицал: если он и совершил ошибку в пылу гнева и страсти, что часто случается даже с мудрецами, то несправедливо пребывать из-за этого в постоянном унижении – особенно сейчас, когда можно надеяться, что он раскаялся⁸⁶. Однако если Баччи был гневлив, то и кардинал Людовико, судя по его портрету кисти Мантеньи⁸⁷, едва ли был мягким человеком.

Благодаря настояниям Марсуппини и влиянию Тортелли на Николая V, Джованни Баччи удалось заслужить прощение. 28 сентября 1449 года он написал из Ареццо уже упоминавшееся письмо к Козимо де Медичи, где рассказывал, что отправился в Фабриано, куда папский двор переселился из Рима, стремясь избежать чумы. С помощью дружеского содействия кар-

⁸¹ См.: Mancini G. Giovanni Tortelli. P. 208 и далее.

⁸² Поиски в фонде «Fondo camerale», частично хранящемся в Тайном архиве Ватикана, частично – в Государственном архиве Рима, до сих пор не дали результатов – имя Баччи там не упоминается.

⁸³ ASF, Mediceo avanti il Principato (далее – MAP). VII. I (в том же фонде находятся 28 писем Баччи, все они указаны Регольози, кроме послания к Джулиано ди Пьеро де Медичи от 16 марта 1474 года, MAP. V. 805).

⁸⁴ О патриархе Аквилеи, долгое время известном под ошибочным именем Людовико Скарампи-Медзаротта, см. фундаментальное исследование: Paschini P. Lodovico cardinal camerlengo (<знак креста> 1465). Romae, 1939 («Lateranum», n. s., a. V, n. 1). После назначения кардиналом он также продолжал называться «патриархом», см., например: ASF. Signori. Legazioni e commissarie. Elezioni, istruzioni, lettere. № 15. С. 147г, 149г. Когда именно Джованни Баччи был исключен из Апостольской палаты, мне узнать не удалось – конечно, это случилось после 1446 года (см.: Bourgin G. La 'familia' pontifica sotto Eugenio IV // Archivio della Società romana di storia patria. Vol. XXVII (1904). P. 215. Здесь перечислены имена шести клириков Апостольской палаты, среди которых Баччи не фигурирует. На наличие шести клириков Апостольской палаты в определенные периоды понтификата Евгения IV (который постановил, что их количество не должно превышать семи: см. с. 50–51 наст. изд.) указывает A. Готтлоб: Gottlob A. Aus der Camera Apostolica des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des päpstlichen Finanzwesens und des endenden Mittelalters. Innsbrück, 1889. P. 115.

⁸⁵ См.: Paschini P. Lodovico.

⁸⁶ См.: Sabbadini R. Briciole umanistiche. P. 212–213.

⁸⁷ Имеется в виду портрет кардинала Людовико работы Мантеньи, находящийся в «Государственных музеях» Берлина. – Примеч. перев.

динала Колонна он встретился с кардиналом Людовико и замял прошлые «скандалы». Баччи немедленно расплатился за полученную милость и от имени Тортелли («моего родственника») рекомендовал Козимо Марсуппини («близкого мне человека»). Затем он перешел к последним политическим новостям: в Фабриано он прочел письмо, в котором Сиджизмондо Малатеста без оснований приписывал себе заслугу недавнего покорения Кремы венецианцами. Баччи замечал по этому поводу: «и поскольку я знаю характер синьора Сиджизмондо...»⁸⁸. Близость к Малатесте, обнаруженная Баччи в этот момент (1449), в настоящем контексте имеет принципиальное значение. Так, два года спустя Пьеро напишет портрет Сиджизмондо в Темпио Малатестиано. Более чем вероятно, что именно Джованни Баччи рекомендовал Пьеро двору в Римини. Опираясь, скорее всего, на поддержку Медичи, Баччи (возможно, вновь ставший светским человеком) в эти годы строил придворную карьеру в южной части северной Италии, сильно уступавшую в блеске тому пути, что начался в курии. Как бы то ни было, новая карьера позволяла ему время от времени покидать постылый Ареццо. Баччи еще долго поддерживал отношения с семейством Малатеста: в 1461 году он получил от Малатеста Новелло должность подеста в Чезене⁸⁹.

Гипотеза, согласно которой Джованни Баччи мог, пользуясь личными связями, снабжать Пьеро заказами, предполагает, что отношения между ними установились уже в этот период. На данный момент никаких доказательств этому у нас нет. Следует напомнить, впрочем, что связи Баччи и известных по документам заказчиков Пьеро не ограничиваются Сиджизмондо Малатеста. В письме от 1461 года к Джованни ди Козимо де Медичи из Ареццо Баччи заявлял: «Джованни, природа во многом сделала двух властителей похожими друг на друга – герцога Борсо и господина Федерико, прозорливейших и искушенных в жизни больше, чем любые другие владетели Италии». Те же люди, в данном случае косвенно прославляемые и за их добродетели меценатов («искушенных в жизни»), вновь появляются десятилетием позже (1472) в письме к Лоренцо де Медичи, вместе с именами Баттисты Канедоти, Малатеста Бальони и Франческо Сфорца: всем им, по утверждению Баччи, он «был как родной»⁹⁰. Сведения о том, что Пьеро начал работать в Ферраре уже при Борсо, восходят к Вазари. Они долго ставились под сомнение, однако недавно были убедительно подтверждены Гилбертом⁹¹. Что же до Федерико да Монтефельтро, то, как мы увидим позже, его отношения с Пьеро почти наверняка завязались именно благодаря Джованни Баччи.

3

Все сказанное также позволяет убедительным образом объяснить, почему выполнение фресок в хоре церкви Сан Франческо в Ареццо оказалось доверено именно Пьеро (ил. 2—11). Как мы сказали, они были начаты самое раннее в 1447 году Биччи ди Лоренцо, со всей определенностью – по заказу Франческо Баччи, который таким образом выполнял волю своего отца Баччо, объявленную в завещании. Пожилой и больной Биччи успел расписать, в свойственной

⁸⁸ См.: *Gamurrini E.* I storia. Vol. III. P. 335. Тортелли также проследовал за Николаем V в Фабриано: *Mancini G.* Giovanni Tortelli. P. 222. Малатеста безуспешно осаждал Крему, в то время будучи командующим венецианской армией. Город пал лишь вследствие предательства Карло Гонзага, главы миланских войск.

⁸⁹ ASF. MAP. XVII. 292 (письмо, написанное из Чезены и датированное 27 января 1461 года; Баччи подписался «potestas Cesenae» («Подеста Чезены»). См. также: *Regoliosi M.* Nuove ricerche. P. 157). См. об этом: ASC. Riformanze. 47. C. 12v (1 января 1461 года).

⁹⁰ ASF. MAP. VII. 4; MAP. XXIV. 371. В письме от 6 марта 1473 года (ASF. MAP. XXIX. 144) Джованни Баччи упоминает как собственных покровителей, «как в доброе, так и в темное время», Козимо, Пьеро и Джованни де Медичи, Сфорца, Борсо д'Эсте, «других властителей Романьи», графа Урбинского.

⁹¹ См.: *Vasari G.* Le opera con nuove annotazioni... di G. Milanesi. Vol. II. Firenze, 1906 (репринтное воспроизведение – Firenze, 1973). P. 491; *Gilbert K.* Change. P. 51–52. Гилберт отсылает к дате создания – июль 1451 года – утерянной фрески Боно да Феррата альи Эремитани, выполненной под явным влиянием Пьеро.

ему старомодной манере, лишь свод и часть подарочного пространства: он умер в 1452 году почти в 80-летнем возрасте. Трудно объяснить, почему для продолжения работ выбрали такого художника, как Пьеро, – в то время ему было чуть за тридцать и он был связан с ультрасовременной художественной культурой. Если только мы не предположим, что Джованни Баччи, вернувшийся в Ареццо после двухлетней жизни в Милане при дворе Франческо Сфорца в звании «*iudex maleficiorum*» («судьи над нечестивцами», инквизитора) рекомендовал Пьеро своему отцу Франческо⁹². Огромная разница между сводом и стенами хора, таким образом, вероятнее всего объясняется поколенческой и культурной дистанцией, разделявшей Франческо и его сына Джованни, воспитанного в гуманистическом ключе и находившегося под покровительством Траверсари, друга Леонардо Бруни и Альберти.

Мы не знаем, когда фрески были заказаны Пьеро. Хронология цикла в Ареццо – самого значительного из его творений – до сих пор является нерешенной проблемой. Единственные точные данные – это граница *ante quem*: так, в 1466 году цикл считался законченным⁹³. Менее очевидна, напротив, граница *post quem*: вероятно, 1452 год – хотя нельзя и исключать, что Пьеро заменил уже тяжело больного Биччи чуть раньше.

Четырнадцать лет – это много, даже для художника, привыкшего работать медленно⁹⁴. Отсюда – регулярные попытки очертить временные рамки деятельности Пьеро в Ареццо. Как обычно, в ситуации чрезвычайной скудости внешних документов ученые следовали путем внутреннего анализа – стилистического и, реже, иконологического: как можно ожидать, с весьма различными результатами. Рассмотрим наиболее аргументированные из них.

Лонги использовал исключительно стилистические критерии датировки. Он воспользовался датированными фресками в Римини (1451) как руководящим ископаемым, по которому можно восстановить целое. Путеводной нитью служило ему изначальное присутствие (и

⁹² См.: Santoro C. Gli uffici del dominio sforzesco (1450–1500). Milano, 1948. P. 142: «eximius vir D. Iohannes de Barciis de Aretio» («Выдающийся муж Джованни Баччи из Ареццо») был назначен «*iudex maleficiorum potestates Mediolani*» («инквизитором при герцоге Миланском») с зарплатой в 16 флоринов. Опечатка («de Barciis» вместо «de Bacciis») исправлена в работе: Santoro C. I registri delle lettere ducali del periodo sforzesco. Milano, 1961. P. 16, 27, 322, 324. Письмо с назначением, от 24 июня 1451 года, зарегистрировано спустя ровно месяц. Сменивший его Анджело да Витербо вступил в должность 21 мая 1453 года. На свои связи с Франческо Сфорца Баччи указал в уже процитированном письме (см. примеч. 33). Следует отметить, что в «Словаре знаменитых аретинцев» местного эрудита Ф. А. Массетани, законченном в 1940 году и сохранившемся в машинописном виде в Государственном архиве Ареццо, в статье «Баччи (де) Джованни (Мессер)» читаем: «Правовед, поэт. В 1458 году служил судебным магистратом у герцога Миланского Джан Галеаццо Сфорца. Умирая, Сфорца назначил его местоблюстителем герцога. Написал поэму о Крестовых походах и перевел на итальянский язык „De claris mulieribus“ <О знаменитых женщинах> Джованни Боккаччо. Известно одно его письмо к Козимо де Медичи, датированное 28 сентября 1449 года». Ныне можно сказать, что последние сведения, конечно, относятся к персонажу, о котором мы говорим, равно как и биографические данные, ошибочно рассыпанные Массетани по статьям «Баччи (де) Джованни (Монс.) ди Франческо ди Баччо» и «Баччи (де) Джованни д'Аньоль Антонио» (на самом деле, Джованни ди Франческо). Речь идет о многочисленных промахах, превращающих этот «Словарь» в инструмент, хотя и небесполезный, но требующий максимальной осторожности в использовании. Так, очевидно, что в приведенной выше статье следует читать «Франческо» вместо «Джан Галеаццо». Вместе с тем ни один Баччи не фигурировал в качестве аудитора в Милане в 1458 году (если речь не идет о том, что автор здесь путается, имея в виду деятельность «*iudex maleficiorum*» (инквизитором) в предыдущие годы) или в качестве герцогского наместника по смерти Франческо Сфорца. (Любопытно, что Горетти Миньятти (Goretti Miniati G. G. Alcuni ricordi. P. 97) столь же безосновательно приписывает схожие должности – подеста Милана в 1453 году – Джованни *di Donato* Баччи.) Никто из Баччи не числится среди переводчиков на вольтаре труда «О знаменитых женщинах» (см.: Altamura A. Donato da Cosentino. Un volgarizzamento trecentesco del 'De claris mulieribus' del Boccaccio (estratti da un codice inedito) // Atti e memorie della R. Accademia Petrarca. N. S. Vol. XXV (1938). P. 265–271; Zaccaria V. I volgarizzamenti del Boccaccio latino a Venezia // Studi sul Boccaccio. Vol. X (1977–1978). P. 285–306). В этой ситуации принадлежность Джованни Баччи поэмы о крестовых походах до появления явных доказательств представляется недостоверной или в любом случае неverified (библиографические отсылки, приведенные Массетани, ошибочны или не подтверждают эти сведения). Если же она будет доказана, то она дополнительно подтвердит интерпретацию иконографии цикла в Ареццо, предложенную на этих страницах.

⁹³ См.: Longhi R. Piero. P. 100–101.

⁹⁴ Алтарь Мадонны делла Мизерикордия был заказан в 1445 году. Десятью годами позже темп работы резко ускорился, а завершён он оказался, вероятно, около 1462 года; алтарь для августинцев, заказанный в 1454 году, был окончательно оплачен лишь в 1469 году (хотя Пьеро осторожно просил назначить ему для сдачи труда восьмилетний срок) (см.: Longhi R. Piero. P. 100, 102, о весьма противоречивой проблеме хронологии полиптиха Мизерикордия см. далее).

постепенное сокращение) «графических элементов» во флорентийском духе, встречавшихся в Римини. На этой основе он сформулировал гипотезу о внутренней хронологии цикла: сначала Пьеро расписал два люнета («Смерть Адама» и «Ираклий возвращает истинный крест в Иерусалим», *ил.* 2 и 9), а закончил «Битвой Ираклия с Хосровом» (*ил.* 11). Точнее, левая часть «Битвы» – один из немногих фрагментов фрески, точно принадлежащий кисти художника – знаменовала конец деятельности Пьеро в хоре церкви Сан Франческо. При движении сверху вниз «явные линейные очертания во флорентийском вкусе» (как Лонги повторял в 1950 году) уступают место усиливающейся яркости красок⁹⁵.

Критерий, основанный на стилистической эволюции, позволил Лонги выстроить хронологию недатированных творений, таких как «Богородица Рождения» в Монтерки, «Воскресение» в Сансеполькро, «Магдалена» в кафедральном соборе Ареццо. Соответственно, первые два изображения он связывал с началом и кульминацией (или состоянием, близким к кульминации) цикла в Ареццо, последнее – с непосредственно следующим за этим временем⁹⁶. Более сложна проблема «Святого Луки» из церкви Санта Мария Маджоре. Это изображение Лонги считал единственным свидетельством о деятельности Пьеро в Риме и предлагал две альтернативные датировки: 1455 год, во время паузы при создании цикла в Ареццо, или 1459 год. Колебания были связаны с тем, что Вазари упоминает лишь одно длительное путешествие Пьеро в Рим – при Николае V, то есть между 1447 и 1455 годами. Между тем присутствие Пьеро в Риме точно документировано лишь в случае 1459 года, во время понтификата Пия II⁹⁷. Таким образом, существуют две возможности: или Вазари путает Николая V с Пием II, как заставляет предположить другое его утверждение – о том, что Пьеро уехал из Рима, дабы вернуться в Борго «после смерти матери» Романы, которая в самом деле скончалась 6 ноября 1459 года⁹⁸; или он указывает на первую из поездок, о которой, в отличие от второй, до нас не дошло никаких документальных свидетельств.

Теперь Лонги предположил, что Пьеро заступил на место Биччи ди Лоренцо сразу после смерти последнего в 1452 году и «в основном» закончил цикл до поездки в Рим в 1459 году. В то же время с точки зрения стиля, Лонги соотносит «Святого Луку» с *первой* фазой работы над фресками в Ареццо, точнее с фресками второго уровня («Встреча Соломона с царицей Савской» и «Обретение и испытание истинного креста», *ил.* 4 и 10)⁹⁹. Все это заставляет по необходимости исключить, что «Святой Лука» мог быть создан в 1459 году, – разумеется, если мы не ставим под сомнение его место в эволюции стиля Пьеро или же даты начала и завершения цикла. Однако Лонги не решается однозначно уравнивать во времени «Святого Луку» и гипотетическое пребывание Пьеро при дворе Николая V. По его мнению, речь идет о «хронологической тонкости», несовместимой со сложной задачей определить «ad annum порядок выполнения цикла аретинских фресок»¹⁰⁰. В действительности, дело здесь не в «тонкости», а в совместимости различных выдвинутых гипотез. «Святой Лука» находится в Риме, а не в Ареццо или вблизи него, и поэтому для этого изображения проще разыскать более или менее достоверные документы внешнего происхождения. Существенно, однако, что именно в данном

⁹⁵ См.: Longhi R. Piero. P. 48–49, 51, 85.

⁹⁶ Ibid. P. 51, 53 (здесь о «Воскресении» сказано, что оно «кажется, хорошо соответствует или даже ненамного упрещает более зрелый аретинский стиль»), 215.

⁹⁷ См.: Vasari G. Le opera. Vol. II. P. 492–493.

⁹⁸ См. соответственно: Zippel G. Piero della Francesca a Roma, а также документ, опубликованный Баттисти: Battisti E. Piero. Vol. II. P. 224. Вероятно, Пьеро отправился в Рим уже осенью 1458 года: так, 22 сентября он оставил брату Марко доверенность, очевидно именно в связи с предстоящим путешествием (см.: Ibid. P. 223). При этом 24 октября того же года помечен платеж за древесину для строительных лесов, необходимых для выполнения фресок в папской палате (это творение, к которому относится оплата Пьеро от 12 апреля 1459 года), см.: Zippel G. Piero della Francesca a Roma. P. 86.

⁹⁹ См.: Longhi R. Piero. P. 100–101, 214. Следует подчеркнуть, что атрибуция Пьеро разделяется не всеми.

¹⁰⁰ Ibid. P. 214. В свете сказанного в примеч. 41, гипотеза Лонги подразумевает осень 1458 года как хронологическую границу *ante quem*.

случае Лонги испытывает трудности с переводом условной хронологии, тщательно выстроенной на стилистических основаниях, в хронологию абсолютную и, так сказать, календарную. Впрочем, здесь уместно задаться вопросом, каким может быть фундамент абсолютной хронологии, в которую Лонги считал необходимым вписать деятельность Пьеро в Аретцо (1452 – *ante* 1459). Конечно, ее истоки – не в стилистической последовательности, идентифицированной внутри цикла. Так, фрески в Римини, датированные 1451 годом, дают нам точную границу *post quem*; однако с какой скоростью изменялся стиль Пьеро в эти годы, никто сказать не может. Никак нам не помогут и творения, которые, как считал Лонги, созданы одновременно с различными стадиями работы над циклом в Аретцо, – «Богородица Рождения», «Воскресение» и так далее – поскольку ни одно из них не датировано.

Совсем иную датировку, как условную, так и абсолютную, предложил Кларк. Начнем с первой. Согласно внутренней хронологии, воссозданной Лонги, два люнета, а затем и прочие ряды изображений, создавались за аналогичные, почти синхронные отрезки времени; из этого следовало, что Пьеро работал на одном-единственном помосте, занимавшем целый хор. Кларк, основываясь на различной доле участия других художников в росписи, практически ничтожной в правой стороне фресок и, напротив, весьма значительной в левой (уже Лонги признавал это), выдвинул гипотезу о двух помостах и двух фазах работы, отличных друг от друга: первая велась самим Пьеро, вторая – по большей части помощниками¹⁰¹. Безусловно, эту гипотезу необходимо отбросить. Во-первых, потому что возведение двух помостов, более дорогих и менее надежных, кажется маловероятным; во-вторых, поскольку большое участие помощников в росписи левой части капеллы объясняется куда более простым образом – можно предположить, что Пьеро почти в одиночку работал в то же самое время над правой частью. Следовательно, пока Пьеро рисовал «Смерть Адама» (ил. 2) и пророка справа (которые, как все признают, написаны им самим), помощники выполнили добрую часть фрески «Иракий возвращает истинный крест в Иерусалим» (ил. 9) и целиком создали пророка слева, и так далее. (Это, разумеется, не помешало Пьеро также поучаствовать в создании фресок с левой стороны, минимальным образом в «Битве Иракия с Хосровом», максимальным – в «Обретении и испытании истинного креста», ил. 11 и 10; почти полная аутентичность последней сцены уравновешена, на том же уровне, поручением помощникам выполнить обе панели сбоку от большого окна¹⁰².) Ко всему этому следует добавить убедительные соображения стилистического характера, сформулированные Лонги, которые побуждают отвергнуть последовательность, предложенную Кларком.

Как было сказано, она подразумевает перерыв в росписи правой и левой стен, который, по мнению Кларка (и здесь мы переходим от условной к абсолютной хронологии), совпадает с пребыванием Пьеро в Риме в 1458–1459 годах. Он начал работу в церкви Сан Франческо сразу после смерти Биччи ди Лоренцо (1452), прервал ее непосредственно после создания «Битвы Константина с Максенцием» (ил. 7) и отправился в Рим. Затем он вернулся к фрескам в 1459 году, доверив тем не менее помощникам большую часть изображений в левой части капеллы, и закончил их около 1466 года. Очерченная хронология базируется на датировке «Битвы Константина с Максенцием», которая, как считал Кларк, была выполнена в 1458 году, учитывая ее предполагаемую связь с «Битвой при Сан-Романо» Паоло Учелло, созданной около 1458 года¹⁰³. Ясно, что речь идет об очень шатком основании с противоречивой датировкой, способной снабдить нас самое большее границей *post quem*, а отнюдь не датой с точностью *ad annum*.

¹⁰¹ См.: Clark K. Piero. P. 38–39, 52. Ж. Робертсон неверно понимает позицию Лонги, смешивая ее в этом месте с точкой зрения Кларка, см. его рецензию на книгу: Gilbert C. Change (The Art Quarterly. Vol. XXXIV (1971). P. 356–358). И Робертсон, и Ф. Хенди, в другой рецензии на книгу Гилберта (Burlington Magazine. Vol. CXII (1970). P. 469–470), соглашались с гипотезой о двух помостах, сформулированной Кларком.

¹⁰² Здесь я следую рассуждениям Лонги.

¹⁰³ См.: Clark K. Piero. P. 52.

Эта гипотеза, бесспорно, послужила Кларку отправной точкой для важных рассуждений об иконологии, к которым мы вернемся позже.

К внутренней хронологии цикла, реконструированной Лонги, возвращается Баттисти. Вопреки Кларку, он считает, что помост явно был один. Однако если Лонги предполагал, что цикл оказался закончен до путешествия в Рим, то Баттисти утверждает, что Пьеро начал его уже после возвращения, около 1463 года. Причины, побудившие переместить абсолютную хронологию цикла вперед, разнообразны. Напомним основные из них (за одним исключением, к которому мы обратимся ниже). В 1473 и в 1486 годах Пьеро требовал заплатить ему должное за цикл в Аречцо. В этот момент он предъявил свои требования разным членам семейства Баччи, но только не наследникам Франческо. По мнению Баттисти, это доказывает, что в утерянном контракте не фигурировали имена ни Франческо, ни его детей; отсюда, в свою очередь, следует, что «по всей вероятности» Франческо был тогда «по какой-то причине недееспособным, отсутствовал» или уже умер. Однако его похороны прошли 28 марта 1459 года. В таком случае надо думать, что договор был подписан лишь после возвращения Пьеро из Рима¹⁰⁴. Нелогичность этой цепочки из догадок очевидна: Пьеро не предъявил претензии наследникам Франческо просто потому, что они уже уплатили свою часть расходов на украшение семейной капеллы. Столь же безосновательной является попытка заключить, что сроки пребывания Пьеро в Аречцо невозможно распространить на период, предшествовавший 1458 году, из-за отсутствия документа о поручительстве, идентичного бумаге, оставленной брату Марко перед поездкой в Рим. Сам Баттисти первым признает, что «Аречцо находится очень близко от Сансеполькро», а посему Пьеро мог управиться со своими делами самостоятельно, даже если он и был занят работами в хоре церкви Сан Франческо. Другие причины, побуждающие возвести начало цикла приблизительно к 1463 году, когда Пьеро вернулся из Рима, кажутся не столько «излишне гипотетичными» (по словам самого Баттисти), сколько излишне голословными или даже маловажными.

На первый взгляд, некоторое значение имеет лишь присутствие в «Смерти Адама» (ил. 2) многих элементов, заимствованных из античного искусства. Однако даже это по необходимости не подразумевает путешествия Пьеро в Рим. Скажем, копии скульптуры Скопаса «Потос», чьи отзвуки заметны в фигуре обнаженного юноши, опирающегося на палку, были также доступны во Флоренции¹⁰⁵. Здесь следует напомнить, что Баттисти предложил для «Крещения» (ил. 1) позднюю датировку – около 1460 года. Картина, напротив, восходит ко времени на пятнадцать лет раньше. Гипотеза основывается все на той же абсурдной посылке, согласно которой Пьеро мог получить сведения об античной скульптуре только в Риме в 1458–1459 годах, а не благодаря саркофагам, камням, копиям или даже оригиналам, доступным в других местах¹⁰⁶.

Почти одновременно с Баттисти другую хронологию предложил Гилберт. Он смешал косвенную датировку Лонги с абсолютной датировкой Кларка. Что до первой, то Гилберт различал три стилистические фазы, следовавшие друг за другом. 1) Люнеты («Смерть Адама» и «Иракий возвращает истинный крест в Иерусалим», ил. 2 и 9), два пророка по бокам и «Перенесение (или точнее, как мы увидим, „Воздвижение“) священного древа» (ил. 3) справа от большого окна в глубине. В этих фресках контуры более акцентированы, жесты более дра-

¹⁰⁴ См.: Battisti E. Piero. Vol. II. P. 23 и далее.

¹⁰⁵ См.: Becatti G. Il Pothos di Scopa // Le arti. Vol. III (1941). P. 40 и далее (уже упомянуто Гилбертом: Gilbert C. Change. P. 71–72, примеч. 34). См. также: Croke R. Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: Observations on the Reception of the Antique in Renaissance Painting // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Vol. 43 (1980). P. 21–32.

¹⁰⁶ Достаточно лишь факта распространения в искусстве XV века классического мотива побежденного воина, преклонившего к земле колено (воспроизведенного в том числе Пьеро в «Битве Иракия с Хосровом»), чтобы обосновать недоказуемость критерия датировки, предложенного Баттисти. См.: Brendel O. J. A Kneeling Persian: Migrations of a Motif // Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower. London, 1967. P. 62–71; Fusco L. Antonio Pollaiuolo's Use of the Antique // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 42 (1979). P. 259–260, особенно: P. 260, примеч. 14.

матичны (как на верхней, более старой части полиптиха Мизерикордия в Сансеполькро), у каждого из персонажей есть свои особенные черты лица (профиль дряхлой Евы), перспектива едва используется. 2) Два промежуточных уровня («Встреча Соломона с царицей Савской» и «Обретение и испытание Креста») и «Пытка иудея Иуды» (ил. 4, 10 и 8) слева от большого окна. Здесь впервые появляются характеристики, которые затем будут ассоциироваться с живописью Пьеро в целом: бесстрастность фигур, торжественность композиции, сложность перспективы, подчеркнутая присутствием зданий. 3) «Благовещение» и «Сон Константина», а также два нижних уровня («Битва Константина с Максенцием» и «Битва Ираклия с Хосровом») (ил. 6, 5, 7 и 11). Основной интерес Пьеро уже направлен, по стопам фламандцев, к изображению световых эффектов.

Реконструкция Гилберта не отличается особенной новизной в сравнении с версией Лонги, хотя он тверже настаивает на появлении ближе к концу цикла иной стилистической фазы (третьей) и углубляет разрыв между промежуточными уровнями и тем, что им предшествовало (соответственно вторая и первая фазы). Наоборот, чрезвычайно важна гипотеза о соотношении этого разрыва с путешествием в Рим в 1458–1459 годах.

Гилберт считает, что большая значимость архитектуры во «Встрече» и «Обретении» (ил. 4 и 10) стала итогом посещения Альберти и в целом придворной среды Пия II¹⁰⁷. Таким образом, жизнь в Риме разделила деятельность Пьеро в Аречцо надвое, согласно гипотезе, прежде сформулированной Кларком. Тем не менее, в отличие от Кларка, Гилберт, следуя Лонги, предполагает, что помост был один и позволял Пьеро и его помощникам одновременно вернуться к прерванному труду с обеих сторон хора.

Стремясь определить начало и конец цикла об истинном Кресте, Гилберт обратился к алтарю, расписанному Пьеро для августинянцев из Сансеполькро более или менее в тот же период (между 1454 годом, которым датирован контракт, и 1469 годом – датой последней оплаты). Конечно, и в этом случае сроки выполнения работ неясны. Тем не менее Гилберт указывает вероятную границу *post quem* для августинского алтаря – весна 1455 года. Так, договор относился к октябрю 1454 года, а в январе 1455 года Пьеро в Сансеполькро отсутствовал, как следует из напоминания, сделанного ему местным братством Мизерикордия, чтобы он вернулся к полиптиху, заказанному ему десятью годами раньше¹⁰⁸. Таким образом, «Святой» из коллекции Фрика, единодушно почитаемый за самую старую из сохранившихся частей августинского полиптиха (центральная часть утеряна), по мнению Гилберта, создавался одновременно с первой фазой работы над циклом в Аречцо – люнетами. Следует ожидать тогда и предложения передвинуть вперед датировку люнетов и принять 1455 год как границу *post quem*. Однако Гилберт, наоборот, не слишком последовательно утверждает (как делал еще Кларк), что деятельность Пьеро в Аречцо началась около 1452 года и завершилась пятнадцатью годами позже¹⁰⁹.

4

Широкий консенсус, которого удалось достичь вокруг предложенной Лонги гипотезы о внутренней хронологии (за исключением немногих возражений, среди которых, в частности, см. точку зрения Кларка), контрастирует с тотальным расхождением во мнениях исследователей в том, что касается начала и окончания работы над циклом в абсолютных, календарных терминах. Предмет несогласия – небольшое количество лет: семь, восемь, максимум десять.

¹⁰⁷ См.: Gilbert C. Change. P. 48–49 passim.

¹⁰⁸ См.: Ibid. P. 51 и далее. Гилберт правильно интерпретирует дату напоминания, которую Баттисти трактует ошибочно (см.: Beck J. Una data).

¹⁰⁹ См.: Gilbert C. Change. P. 88, примеч. 40.

Однако речь идет о решающих годах. Гипотеза о том, что самое важное произведение Пьеро было создано *до* (Лонги), *после* (Баттисти) или *до и после* (Кларк, Гилберт) путешествия в Рим и пребывания при дворе Пия II, в каждом из случаев подразумевает очень разные интерпретации творческого пути Пьеро.

Мы предлагаем вновь проанализировать проблему, используя метод, уже опробованный на «Крещении» (ил. 1): совокупный анализ иконографии и обстоятельств заказа.

Мы не знаем, когда сложилась иконографическая программа цикла в Ареццо. То есть нам неизвестно, была ли тема легенды об истинном Кресте задана уже Биччи ди Лоренцо и, следовательно, унаследована Пьеро вместе с заказом – или же, напротив (однако эта гипотеза намного менее вероятна), программа сформировалась лишь при смене исполнителя. В итоге даже такой ученый, как Лонги, как правило безразличный к вопросам иконографии, придавал решению этой проблемы «большое значение»¹¹⁰. На первый взгляд, действительно, кажется нелогичным, чтобы столь передовой, проникнутый гуманистической культурой художник, как Пьеро, приспособился к заданию написать цикл фресок на легендарный сюжет, частично дошедший в апокрифических евангелиях и затем разработанный Иаковом Ворагинским в его «Золотой легенде» («*Legenda aurea*»)¹¹¹. Слово желая смягчить противоречие, Лонги заметил: даже если мы примем гипотезу, что Пьеро был вынужден работать с уже избранной прежде темой, он, бесспорно, заново ее интерпретировал, превратив священный рассказ в «эпопею о мирской повседневности» – в сцены из трудовых будней или придворной жизни, сражения, похожие на турниры, дневные или ночные пейзажи¹¹².

Дабы оценить возможности новой иконографической интерпретации, созданной Пьеро (или его заказчиками), прежде всего следует напомнить, что тема легенды об истинном Кресте была традиционной и обычно (хотя и не исключительно) францисканской. Это подтверждает гипотезу, что именно аретинские францисканцы предложили ее Баччи для украшения стен самой большой капеллы в их церкви еще в период первого заказа Биччи ди Лоренцо. Два из трех циклов фресок о легенде, предшествовавших росписям в Ареццо (хотя и на несколько десятилетий), были созданы соответственно Аньоло Гадди (1388–1393) и Ченни ди Франческо (ок. 1410) для храмов францисканского ордена: Санта Кроче во Флоренции и Сан Франческо в Вольтерре. Пьеро в особенности внимательно изучил фрески Аньоло Гадди (иконаграфия которых скопирована с работы Ченни в Вольтерре)¹¹³. Прежде чем сопоставить два цикла, будет уместно коротко изложить саму историю – по версии, рассказанной Иаковом Ворагинским в его «Золотой легенде», к которой обращались как Аньоло, так и спустя шестьдесят лет Пьеро.

Перед смертью Адам вспоминает, что архангел Михаил обещал ему чудотворное масло, которое спасет ему жизнь. Его сын Сиф отправляется на поиски масла к воротам рая, однако ангел дает ему ветвь, из которой изольется спасительное масло, но не раньше, чем через пять тысяч пятисот лет. Сиф возвращается к отцу и находит его мертвым: тогда он сажает ветвь на его могиле. Из ветви произрастает дерево, которое Соломон захотел использовать при строительстве храма. Тщетно, ибо всякий раз, как дерево пилили, оно оказывалось либо слишком длинным, либо слишком коротким. Тогда его отвергли и положили над рекой Шилоах в качестве моста. Царица Савская на пути к Соломону видит дерево, у нее возникает видение. Вместо того чтобы ступить на него, она почтительно преклоняет колени. Она пророчески

¹¹⁰ См.: Longhi R. Piero. P. 82 (из статьи «Пьеро в Ареццо» 1950 года).

¹¹¹ См.: Da Varazze J. *Legenda aurea* / A cura di T. Graesse, 1890 (репринтное издание – Osnabrück, 1965). P. 303–311, 605–611.

¹¹² См.: Longhi R. Piero. P. 82–83.

¹¹³ О теме в целом также см.: Mazzoni P. *La leggenda della Croce nell'arte italiana*. Firenze, 1914. О цикле в Санта Кроче см.: Cole B. *Agnolo Gaddi*. Oxford, 1977, а также: Boskovitz M. *In margine alla bottega di Agnolo Gaddi // Paragone*. Vol. 355 (1979). P. 54–62. О связях циклов Аньоло и Пьеро см.: De Tolnay Ch. *Conceptions religieuses*. P. 222–226; Gilbert C. *Change*. P. 73–74, примеч. 36 (где среди прочего выдвигается, кажется безосновательное, предположение о том, что левый люнет начал Биччи ди Лоренцо).

говорит Соломону, что от этого древа придет конец царству иудеев. Стремясь помешать исполнению пророчества, Соломон приказывает сокрыть древо в овчей купели. Однако древо вновь всплыло на поверхность вод, его используют при сооружении креста, на котором распят Христос. Триста лет спустя, накануне битвы с Максенцием у Мульвийского моста, Константину предстает видение: ему является ангел, который призывает его сражаться под знаком креста. Таким образом Константин побеждает и становится римским императором; затем он обращается в христианство и посылает в Иерусалим свою мать Елену, дабы она нашла древо истинного креста. Единственный, кто знает, где оно находится, – это иудей по имени Иуда. Он не желает открыть место, и поэтому Елена приказывает бросить его в колодец. Иуду поднимают оттуда через семь дней, и он открывает, что крест погребен под храмом Венеры. Императрица Елена распоряжается снести его: так оказываются извлечены на поверхность три креста с Голгофы. Истинный крест удается распознать, поскольку прикосновение к нему воскрешает умершего юношу. Елена торжественно возвращает реликвию в Иерусалим.

Спустя три века древо похищает персидский царь Хосров. Он кладет его на алтарь рядом с символами идолопоклонства и славит как Бога. Восточный император Ираклий идет войной на Хосрова, побеждает его и обезглавливает. Он с большой пышностью возвращается в Иерусалим, однако обнаруживает, что городские ворота чудесным образом закрыты. Они открываются лишь тогда, когда по подсказке ангела Ираклий повторяет смиренный въезд в Иерусалим Христа. Так реликвия креста возвращается в Гроб Господень.

Вся история разделена Иаковом Ворагинским на две части, которые соответствуют двум праздникам в церковном календаре: обретению святого креста (3 мая) и воздвижению святого креста (14 сентября). К первому празднику относится та часть легенды, которая начинается со смерти Адама и заканчивается въездом императрицы Елены в Иерусалим с новонайденной реликвией. Ко второму – заключительная часть: кража реликвии Хосровом и ее возвращение в Иерусалим усилиями Ираклия.

В хоре церкви Санта Кроче Аньоло Гадди изобразил в шести фресках и двух люнетах восемь эпизодов легенды. Рассказ начинается с правого верхнего люнета (если смотреть, повернувшись спиной к алтарю) и продолжается вниз; далее он вновь открывается левым верхним люнетом и завершается на левой нижней панели. Повествование делится на следующие части:

- 1) «Смерть Адама»;
- 2) «Поклонение царицы Савской священному древу»;
- 3) «Перенесение священного древа»;
- 4) «Императрица Елена испытывает три креста»;
- 5) «Императрица Елена отвозит крест в Иерусалим»;
- 6) «Хосров похищает крест из Иерусалима»;
- 7) «Хосрову поклоняются подданные. Сон Ираклия»;
- 8) «Казнь Хосрова. Ираклий возвращает истинный крест в Иерусалим».

Цикл в Санта Кроче, в состав которого входит как обретение, так и воздвижение истинного креста, точно следует тексту «Золотой легенды», с одним исключением: ангел является Ираклию, а не Константину. При этом идентификация личности Ираклия¹¹⁴ несомненна, учитывая присутствие на той же самой и следующей панелях Хосрова.

Теперь перейдем к циклу в Ареццо. Там легенда о кресте разделена на десять фресок, точнее четыре большие фрески, четыре маленькие, два люнета и две фигуры не распознанных пророков. Все это распределено по двум боковым стенам и двум частям стен, которые располагаются по бокам от большого окна хора. Пьеро изобразил следующие сцены (ил. 2—11):

- 1) «Смерть Адама»;

¹¹⁴ См.: Mazzoni P. La leggenda. P. 111–112.

- 2) «Перенесение священного дерева»;
- 3) «Поклонение царицы Савской священному дереву. Встреча Соломона с царицей Савской»;
- 4) «Благовещение»;
- 5) «Сон Константина»;
- 6) «Битва Константина с Максенцием»;
- 7) «Пытка иудея Иуды»;
- 8) «Обретение и испытание Креста»;
- 9) «Битва Ираклия с Хосровом»;
- 10) «Ираклий возвращает истинный крест в Иерусалим».

Сцены, приведенные выше согласно хронологии сюжета, расположены в пространстве следующим образом:

10	Пророк		Пророк	1
8	7		2	3
9	4		5	6

Это означает, что повествование (исключая фигуры двух пророков) начинается с верхнего правого люнета и завершается на верхнем левом люнете. Вдоль боковых стен сцены следуют друг за другом сверху вниз (на правой стене) и снизу вверх (на левой стене). Каждой большой фреске предшествуют, на частях стен сбоку от большого окна, маленькие фрески, находящиеся соответственно слева от правой стены и справа от левой стены. Таким образом, взгляд смотрящего направлен по двум траекториям: сверху вниз и слева направо (на правой стене); снизу вверх и справа налево (на левой стене).

Бесспорная логичность этого порядка позволяет увидеть, что так называемое «Возведение моста» – это «Установление дерева креста» на реке Шилоах (ил. 3), которое в легенде непосредственно предшествует прибытию царицы Савской. Впрочем, здесь есть два явных исключения, которые видимым образом разрушают повествовательную последовательность: соседние фрески «Благовещение» и «Битва Ираклия с Хосровом» (ил. 6 и 11). Двойная перемена, должно быть, определялась (хотя непонятно, как именно) все более и более заметным отдалением Пьеро от традиционной иконографии цикла¹¹⁵.

Так, если мы проанализируем самые первые следы деятельности Пьеро в Аретцо – люнеты, – то увидим, что там изображены две сцены, которые, несмотря на разное положение в пространстве, соответствуют началу и концу повествования во фресках Аньоло Гадди в Санта Кроче: «Смерть Адама» и «Ираклий возвращает истинный крест в Иерусалим» (ил. 2

¹¹⁵ Многие исследователи пытались истолковать беспорядок в сценах через поиск типологических или каких-либо иных аналогий. См.: *Alpatov M.* Les fresques de Piero della Francesca à Arezzo. Semantique et stylistique // *Commentari*. Vol. XIV (1963). P. 17–38; *Schneider L.* The Iconography of Piero della Francesca's Frescoes Illustrating the Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo // *The Art Quarterly*. Vol. XXXII (1969). P. 22–48, в частности: P. 37–43 (обе интерпретации неубедительны, особенно первая, которая вычитывает из расположения фресок краткое содержание человеческой истории, что якобы составляет тайный смысл цикла). Гипотеза об изменении в иконографии была сформулирована А. В. Дж. Посеком (*Posèq A. W. G.* The Lunette. Jerusalem, 1974 (литогр.). P. 563). В голову приходит знаменитое замечание Фрейда: «С искажением текста дело обстоит примерно так же, как с убийством. Трудность заключается не в совершении деяния, а в сокрытии его следов» (*Freud Z.* L'uomo Mosè e la religione monoteistica. Torino, 1977. P. 51; пер. с нем. В. В. Библихина). В числе следов, которые здесь не рассмотрены, есть слепой Купидон, нарисованный на левой пилястре; его присутствие в цикле, несмотря на наличие разных гипотез, остается необъясненным.

и 9). Оставим в стороне очевидные стилистические различия между двумя циклами, они нас сейчас не интересуют. В обоих случаях мы угадываем идентичную иконографическую программу – по всей видимости, ту же, что аретинские францисканцы, условившись с Франческо Баччи, предложили Биччи ди Лоренцо. Очевидно, Пьеро начал воспроизводить ее, разумеется оставляя за собой право на небольшие изменения. Однако начиная со среднего уровня в Аретцо появляются иконографические новации, которые наделяют весь цикл значениями, весьма далекими от первоначального замысла. Говоря это, мы не имеем в виду сцены повседневной жизни, изображенные в двух маленьких фресках по бокам от большого окна – «Пытка иудея Иуды» и «Перенесение священного креста» (ил. 8 и 3). Их можно интерпретировать как простые отступления от темы. Речь об элементах, которые указывают на самое настоящее обновление программы. Вот они:

- 1) сцена «Встречи Соломона с царицей Савской» (ил. 4);
- 2) превращение «Сна Ираклия» Аньоло Гадди в «Сон Константина» (ил. 5), ставшее еще более значимым в силу очевидной аналогии между композициями двух циклов;
- 3) сцена «Битвы Константина с Максенцием» (ил. 7);
- 4) изображение Константина в «Битве» с чертами восточного императора Иоанна VIII Палеолога (ил. 1¹⁶).

Все эти элементы, кроме, разумеется, последнего, мотивируются текстом «Золотой легенды». Тем не менее их включение, кажется, нельзя истолковать желанием всего-навсего следовать за рассказом Иакова Ворагинского. Посмотрим почему.

Наличие встречи Соломона и царицы Савской на изображениях легенды об истинном кресте полностью нетипично. Мотив часто появлялся в этот период на тосканских свадебных ларцах¹¹⁷, которые, как кажется, отдаленно напоминает структура композиции, избранная Пьеро. Художник преобразовал их готизированную пышность в строгий объемный и пространственный порядок¹¹⁸. Однако подлинный иконографический предшественник фресок в Аретцо обнаружен Л. Шнайдер¹¹⁹ – это плита на аналогичный сюжет, которую изваял Л. Гиберти в 1436 или 1437 году для восточных врат флорентийского Баптистерия (ил. 12). Краутхаймер интерпретировал ее как аллюзию на надежды, связанные с религиозным миром между христианскими церквями Запада (Соломон) и Востока (царица Савская). Он убедительно предположил, что тему Гиберти предложил Амброджо Траверсари, чей портрет также присутствует на плите¹²⁰. То же истолкование, по мнению Шнайдер, релевантно для фресок Пьеро. Впрочем, следует отметить, что за двадцать лет ситуация постепенно менялась; как следствие, менялись и зашифрованные в сцене аллюзии. Когда в 1452 году врата Гиберти оказались открыты публике, плита могла восприниматься как напоминание о религиозной унии, достигнутой по итогам Флорентийского собора, а затем быстро распавшейся. На стенах в Аретцо встреча Соломона и царицы Савской обретала новое значение, так как захват турками Константинополя (1453) уже раз и навсегда связал религиозный союз с Востоком с темой крестового похода против неверных.

Теперь перейдем к Константину. Если в цикле Санта Кроче он не фигурирует, в отличие от его матери императрицы Елены, то в цикле в Аретцо ему посвящены две фрески: «Сон» и

¹¹⁶ Константин изображен на левой стороне фрески в профиль, его лицо обрамляет борода, на его голове – остроконечная шляпа. – *Примеч. перев.*

¹¹⁷ См.: *Schubring P. Cassoni. Leipzig, 1915. № 192–197, 425–426; P. 111, 204.*

¹¹⁸ См.: *Warburg A. L'ingresso dello stile ideale // Warburg A. La rinascita. P. 290* и далее, о противопоставлении героизированных изображений античности (Пьеро) и изображений античности в современном облике (на примере ларца работы Беноччо Гоццолли). Э. Панофский склонен игнорировать эту оппозицию: *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Uppsala, 1965. P. 172.*

¹¹⁹ См.: *Schneider L. The Iconography.*

¹²⁰ *Krautheimer R., Krautheimer-Hess T. Lorenzo Ghiberti. Princeton (N. J.), 1956. P. 180–187.*

«Битва» (ил. 5 и 7). Именно наличие второй из них препятствует тому, чтобы считать первую простым исправлением «Сна Ираклия» Аньоло Гадди в соответствии с «Золотой легендой» – еще и потому, что Пьеро смешивает во «Сне» (ил. 5) два разных фрагмента, которые соответственно описывают явление ангела, указующего на крест в небе перед битвой на Дунае, и явление Христа с крестом в руках перед сражением на Мульвийском мосту. Здесь угадывается не столько желание достичь большего подобия с рассказом Иакова Ворагинского, сколько возможность придать необычайную значимость фигуре Константина. Это очевидно в «Битве» (ил. 7), которую Кларк интерпретировал как аллюзию на тему крестового похода¹²¹. Отсылка оказалась усилена отождествлением Константина и Иоанна VIII Палеолога – многожды подчеркнутым, но всегда в самых общих выражениях¹²².

5

Выходит, все эти элементы как будто указывают на появление (начиная со второго уровня) иконографической программы, связанной с крестовым походом, – каким образом, мы уточним ниже. Однако будем помнить, что на стилистическую новизну фресок второго уровня в сравнении с люнетами, все еще связанными с флорентийским линейризмом, указывал Лонги. Гилберт, со своей стороны, увидел в архитектурных элементах, изображенных на «Встрече» и «Обретении» (ил. 4 и 10) и выдержанных в альбертианском ключе, результат пребывания Пьеро в Риме в 1458–1459 годах. Если мы примем эту гипотезу, то увидим, что иконографический и стилистический разрывы совпадают со сменой заказчика: 28 марта 1459 года прошли похороны Франческо Баччи. Скорее всего, ответственность за украшение семейной капеллы перешла к старшему из оставшихся в живых сыновей – Джованни (к этому времени первый сын Франческо Никколо уже был мертв)¹²³.

Конечно, вполне вероятно, что именно Джованни предложил включить в цикл сцену «Встречи Соломона и царицы Савской» (ил. 4). Его личные отношения с Траверсари и в целом с группой, выступавшей за союз между церквями, легко объясняют отсылку к плите Гиберти, вышедшей из той же самой среды. Можно заметить, что жест согласия, эмоциональное ядро барельефа Гиберти (ил. 12) и фрески в Аретцо (ил. 4), с теми же символическими импликациями, намекавшими на союз церквей, встречался уже в изображении, которое камальдолийцы Аретцо заказали Пьеро, дабы косвенным образом почтить память Траверсари, – «Крещении Христа» (ил. 1).

Однако то, что нам известно о биографии и личности Джованни Баччи, не оправдывает присутствия в Аретцо Иоанна VIII Палеолога в облике Константина. Эта деталь, ключевая для идентификации иконографической программы цикла (или, лучше, ее окончательного смысла), объясняется вмешательством другого, намного более знаменитого человека – кардинала Виссариона.

¹²¹ См.: Clark K. Piero. P. 38–39.

¹²² Варбург писал: «... нам удастся распознать черты лица Константина... исторический персонаж того времени, который действительно имел право представлять в этом образе – это греческий император Иоанн Палеолог» (Warburg A. L'ingresso dello stile ideale. P. 291; Warburg A. Die Erneuerung. Vol. I. S. 390–391). Ни один из последующих интерпретаторов не пошел дальше констатации совпадений между изображением Константина и обликом Палеолога, а также темой крестового похода.

¹²³ См.: Salmi M. I Bacci di Arezzo. P. 236. Джованни Баччи не был самым первым ребенком мужского пола, как ошибочно утверждается в работе: Black R. The Uses. P. 68, 71. Блэк считает невероятным, чтобы Джованни, часто отсутствовавший в Аретцо, напрямую общался с Пьеро.

6

Гипотеза о существовании некоей связи между Пьеро дела Франческа и Виссарионом уже выдвигалась другими учеными, хотя и подкреплялась, как мы увидим, туманными и не вполне убедительными аргументами¹²⁴. Как бы то ни было в отношении фресок в Аретцо такой вопрос прежде не ставился. И тем не менее существует набор фактических сведений, который делает чрезвычайно правдоподобной гипотезу об участии Виссариона в разработке иконографической программы аретинского цикла.

Среди греческих прелатов, прибывших в Италию в 1438 году для участия в соборе, митрополит Никейский Виссарион, несмотря на свой молодой возраст (он родился в 1403 году), занимал очень видное положение. Его роль была важна как с точки зрения доктрины, так и в силу личных отношений, которые давно связывали его с императором Иоанном VIII Палеологом. В ходе дискуссий он мало-помалу сблизился с позициями западных богословов вплоть до того, что стал одним из наиболее убежденных сторонников унии с римской церковью¹²⁵. Именно он, вместе с кардиналом Чезарини, торжественно возвестил об акте союза в соборе Санта Мария дель Фиоре 6 июля 1439 года. По возвращении в Константинополь он получил весть о своем назначении кардиналом-священником Санти Апостоли. Годом позже он вернулся в Италию, где и поселился окончательно, обрета несомненный религиозный, культурный и политический авторитет. В 1449 году он стал кардиналом-епископом сначала Сабины, а затем Тусколо; с 1450 по 1455 год он – папский легат *a latere* в Болонье, Романье и Анконской Марке; на конклаве 1455 года он едва не был избран папой. Дом Виссариона рядом с церковью Санти Апостоли, где он собирал и поручал переписывать большое число латинских и особенно греческих рукописей, служил настоящим центром римского гуманизма. Стремясь лучше изучить мышление Платона, он начал составлять опубликованное на латыни в 1469 году сочинение «*In calumniatorem Platonis*» («Опровержение клеветы на Платона»), направленное против Георгия Трапезундского.

Здесь не имеет смысла детально обобщать этапы биографии Виссариона. Важно напомнить о его назначении 10 сентября 1458 года протектором ордена миноритов¹²⁶. Это и есть один из дошедших до нас фрагментов мозаики, которую мы восстанавливаем. Так, должность протектора делала абсолютно законным вмешательство Виссариона в работы по украшению капеллы Баччи в церкви Сан Франческо, в тот момент временно прерванные. Впрочем, вмешательство такого рода было не просто легитимным, но еще и вполне объяснимым в контексте отношений, завязавшихся, как мы полагаем, между Виссарионом и Джованни Баччи: не столько из-за должности в папской администрации, которую последний занимал в прошлом, сколько в силу родства (как мы теперь знаем) Джованни с гуманистом Джованни Тортелли,

¹²⁴ Сколько я знаю, первым такое предположение сделал Маринеско, на основании отношений, связывавших Виссариона и Федерико да Монтефельтро (см.: *Marinesco C. Échos byzantins*. P. 193, 202–203). Допущение, что Пьеро мог повстречать Виссариона в Урбино (P. 203), не учитывает возможность, которая представилась Пьеро во время его пребывания в Риме в 1458–1459 годах (о чем см. далее). Указание (P. 202) на утраченный портрет Виссариона работы Пьеро вытекает из одного особенно темного фрагмента Вазари, о котором см. ниже на с. 125. Маринеско приписывает Виссариону посредничество между определенными сюжетами византийской традиции и иконографией Пьеро. Другая интерпретация этой связи предложена Т. Гумптерсоном, в работе, которая будет проанализирована ниже (с. 97–98).

¹²⁵ Самый обширный исследованием о Виссарионе остается работа: *Mohler L. Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann*. Paderborn, 1923, 1927, 1942: один том занимает биография, два других – собрание изданных и не публиковавшихся прежде текстов. Новую, не только библиографическую информацию см. в отличной статье под редакцией Л. Лабовски в: *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 9. Roma, 1967. P. 686–696. О поведении Виссариона на соборе см.: *Gill J. Was Bessarion a conciliarist or a unionist before the council of Florence?* // *Collectanea byzantina*. Roma, 1977. P. 201–219. Об отношениях с Иоанном VIII см. также: *Gentilini A. Una consolatoria inedita del Bessarione* // *Scritti in onore di Carlo Diano*. Bologna, 1975. P. 149–164 (речь идет о трех *sermone* («проповедях»), написанных по случаю смерти императрицы Марии Комнин).

¹²⁶ См.: *Loerenz R. Pour la biographie du cardinal Bessarion* // *Orientalia Christiana Periodica*. Vol. X (1944). P. 284.

тогда уже ставшим библиотекарем Ватикана. В тот момент церковная карьера Тортелли почти уже подошла к концу; однако еще несколькими годами прежде он находился в плотном взаимодействии с Виссарионом, прежде всего через его секретаря Никколо Перотти¹²⁷.

Все это делает вероятной прямую связь между Виссарионом и Джованни Баччи. При этом есть обстоятельство, делающее (или почти делающее) эту возможность достоверной.

В августе 1451 года, за несколько лет перед тем, как Пьеро приступил к работе над циклом в Ареццо, реликвия истинного креста, заключенная в украшенный изображениями футляр, прибыла с Востока в Италию. Ее привез константинопольский патриарх Григорий Мелиссен по прозвищу Маммас. Он укрылся в Риме, спасаясь от неприязни той партии, что выступала против союза церквей и не простила ему роли, которую он сыграл на флорентийском соборе десятью годами ранее¹²⁸. Из-за падения Константинополя (1453) футляр с реликвией остался в Италии. Незадолго до смерти (1459) Григорий оставил его в наследство Виссариону, так яростно защищавшему союз церквей. В 1472 году, накануне отъезда во французскую миссию, престарелый и больной Виссарион оставил столь дорогую ему (ставшую уже предметом дарения «*inter vivos*» в 1463 году) реликвию в Скуола Гранде делла Карита в Венеции, ныне здание галереи Академии, где именно она сейчас и находится¹²⁹. Итак, реликвия в прошлом была собственностью семейства Палеологов. На вмещающем ее футляре есть надпись на греческом языке, которая приписывается некоей царевне Ирине Палеолог, «дочери одного из братьев императора». Традиционно эту Ирину отождествляли с дочерью императора Михаила IX, ставшей императрицей в 1335 году. Однако сегодня в ней предпочитают усматривать племянницу императора Иоанна VIII, таким образом перенося датировку изготовления ковчега к началу XV века¹³⁰. Иоанн VIII сам подарил его своему духовнику патриарху Григорию, а тот, в свою очередь, как мы видели, оставил его в наследство Виссариону. В документе, сопровождавшем передачу футляра в Скуола Гранде делла Карита, Виссарион подробно рассказал о событиях, благодаря которым драгоценная реликвия оказалась в его руках¹³¹.

Среди всех реликвий истинного креста, рассеянных в то время по Италии – включая и ту, что сохранилась в Кортоне, относительно недалеко от Ареццо¹³², это единственная вещь, оправдывающая включение в цикл Пьеро портрета Иоанна VIII Палеолога. Благодаря ей заказанный Баччи цикл стал в том числе и прославлением династии Палеологов, в частности императора, к которому Виссарион был привязан в юности. Более косвенным образом изображение Константина, монарха, перенесшего столицу из Рима на Восток, с чертами лица его будущего наследника Иоанна VIII провозглашало идеал, за который Виссарион боролся прежде – объединение церквей – и за который он сражался ныне – крестовый поход против турок.

Все это не противоречит «эпопее о мирской повседневности», которую Лонги идентифицировал на стенах Ареццо, но обогащает ее за счет совсем других – религиозных и политических – элементов.

¹²⁷ См.: *Mercati G.* Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti arcivescovo di Siponto. Roma, 1925.

¹²⁸ См.: *Gill J.* Il concilio. P. 448.

¹²⁹ Прежде всего, см.: [*Schioppalbalba G. B.*] In perantiquam sacram tabulam Graecam insigni sodalitis sanctae Mariae Caritatis Venetiarum ab amplissimo Cardinali Bessarione dono datam dissertation. Venetiis, 1767. Кроме того, см.: *Cozza Luzzi G.* La croce a Venezia del card. Bessarione // Bessarione. Vol. VIII (1904). P. 1–8, 223–236; *Fogolari G.* La teca del Bessarione e la croce di san Teodoro di Venezia // Dedalo. Vol. III (1922–1923). P. 139–160; *Schaffran E.* Gentile Bellini und das Bessarion-Reliquiar // Das Münster. Vol. 10 (1957). P. 153–157.

¹³⁰ См.: *Frolow A.* La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte. Paris, 1961. P. 563–565 (см. также: *Id.* Les reliquaires de la vraie Croix. Paris, 1965).

¹³¹ См.: [*Schioppalbalba G. B.*] In perantiquam. P. 117–119.

¹³² Баттисти (*Battisti E.* Piero. Vol. I. P. 249) и Шастель (*Chastel A.* Fables, formes et figures. Vol. I. Paris, 1978. P. 58) недавно обратили внимание на важность реликвии для цикла Пьеро, следуя указанию Шнайдер (*Schneider L.* The Iconography. P. 46, примеч. 44). О реликвиях истинного креста, находившихся в Италии, см. уже процитированные исследования А. Фролова.

Сейчас можно перечислить серию обстоятельств, сделавших возможной стилистическую и иконографическую цезуру, разделившую начало работы над циклом в Аречцо – люнетами – и созданные позже фрески: 10 сентября 1458 года, назначение Виссариона протектором францисканского ордена; осень 1458 года, путешествие Пьеро в Рим; 28 марта 1459 года, похороны Франческо Баччи, отца Джованни; 1459 год (до 20 апреля), смерть Григория Маммаса¹³³, оставившего в наследство Виссариону футляр с реликвией истинного креста, собственностью Палеологов.

Столь плотная череда документированных событий, возможно, позволяет приблизительно уточнить последующее, решающее обстоятельство, которое как раз совсем не подтверждено документами (и, быть может, подтверждено никогда не будет): встречу, во время которой Виссарион предложил Джованни Баччи включить в убранство семейной капеллы портрет предпоследнего восточного императора.

Между 1458 годом и первыми месяцами 1459 года Виссарион постоянно находился в Риме; затем он отправился в Мантую, на собор, созванный Пием II в целях сопротивления турецкой угрозе. Дата его отъезда неизвестна: в любом случае, вопреки тому, что утверждалось¹³⁴, он не последовал за Пием II в его медленном путешествии на север, начавшемся 22 января. Виссарион, который, вероятно (как мы увидим далее), оставил Рим ближе к началу апреля, 27 мая 1459 года участвовал вместе с другими кардиналами в торжественном въезде Пия II в Мантую. Итак, в бумагах о дарении Скуола Гранде делла Карита Виссарион утверждал, что он получил футляр в наследство в тот момент, когда находился на соборе в Мантуе¹³⁵. Эти слова могут означать лишь то, что новость о смерти патриарха Григория достигла Виссариона, когда он был в Мантуе: так, мы знаем, что 20 апреля 1459 года – в день, в который Исидор Киевский, кардинал Рутено, был назначен константинопольским патриархом – его предшественник только что («пирег») скончался. Однако 20 сентября 1458 года Григорий Маммас получил от Пия II разрешение составить свое завещание¹³⁶. Ныне утерянный документ должен был быть создан вскоре после этого. Без сомнения, престарелый и чувствовавший приближение смерти Григорий сообщил Виссариону, который собирался в длительное путешествие, о собственном намерении подарить ему драгоценную реликвию. Сам Виссарион говорил, что Григорий любил его как сына¹³⁷.

Из всего этого следует, что Виссарион мог решить надлежащим образом отпраздновать обретение реликвии как за некоторое время до поездки в Мантую, так и в самом городе в период работы собора. Дабы выбрать между двумя вариантами, нам следует изучить маршруты тогдашних передвижений Джованни Баччи. К сожалению, о них нам ничего не известно – кроме разумного предположения, что он вернулся в Аречцо (если он уже не находился там) из-за смерти отца к концу марта 1459 года.

Тем не менее существуют отдельные элементы, заставляющие думать, что Виссарион не ограничился предложением включить портрет Иоанна VIII, но активно участвовал в его создании. Профиль Константина в «Битве с Максенцием» (ил. 7), как уже говорилось, восходит

¹³³ См.: *Mercati G. Scritti d'Isidoro il cardinale Ruteno...* Roma, 1926. P. 134, а также примеч. 6.

¹³⁴ См.: *Vast H. Le cardinal Bessarion.* Paris, 1878. P. 234; *Mohler L. Kardinal Bessarion.* Vol. I. P. 286.

¹³⁵ См.: [*Schioppalbalba G. B.*] *In perantiquam.* P. 118–119; Григорий «ante obitum suum... reverendissimo D. Cardinali... absentis tunc, et in Mantuano conventu degenti legavit» («завещал перед смертью... достопочтеннейшему кардиналу [то есть Виссариону]... тогда отсутствовавшему и находившемуся на Мантуанском соборе») (речь идет о фрагменте документа о дарении Скуола Гранде делла Карита, опубликованном затем в работе: *Cozza Luzi G. La croce.* P. 3–6; Коцца Луци читает «agenti»).

¹³⁶ См.: *Mercati G. Scritti d'Isidoro.* P. 134, примеч. 6.

¹³⁷ См.: [*Schioppalbalba G. B.*] *In perantiquam.* P. 118.

к знаменитой медали Пизанелло (ил. 13), гравированной во время собора в Ферраре и Флоренции (ее традиционно считают первой современной медалью)¹³⁸. Судя по дошедшим до нас экземплярам, на ее лицевой стороне изображен Иоанн VIII Палеолог в «белой шапочке с острым концом» на голове, которая нам уже встречалась; на обороте – Палеолог верхом на лошади в сопровождении оруженосца. Впрочем, существовал вариант медали, ныне утерянный, владельцем которого был Джовио. По его словам, на ее оборотной стороне находился «Крест Христа, который держат две руки, например Церкви латинская и греческая». Лишь недавно было установлено, что этот образ служил личным символом Виссариона. Тем самым существование медали оказалось поставлено под сомнение¹³⁹. Впрочем, описание Джовио слишком точно (и притом исторически правдоподобно), чтобы счесть его ошибкой. Кажется более вероятным предположить, что существовали два варианта медали Пизанелло, и один из них (ныне утраченный) вдохновил Виссариона, когда тот, вернувшись в Италию из Константинополя в 1440 году, избрал собственный кардинальский символ.

Виссарион одолжил или подарил один экземпляр утерянного варианта медали Джованни Баччи для того, чтобы он послужил образцом при создании портрета Палеолога в аретинском цикле. Кроме того, позволительно допустить, что по этому случаю Виссарион показал Баччи – и, возможно, Пьеро – и две другие медали с золотой гравировкой, которые являются прямыми историческими предшественницами медали Пизанелло. Это обстоятельство, коли оно будет доказано, локализовало бы встречу с Баччи в Риме в конце 1458-го – первые месяцы 1459 года, поскольку немыслимо, чтобы Виссарион отправился в Мантую, взяв собственную коллекцию медалей. (К этой гипотезе я вернусь при обсуждении «Бичевания».)

Две медали, представлявшие Константина и Ираклия, впервые упоминаются в начале XV века – в каталоге коллекций герцога Беррийского, которому, по всей видимости, они были проданы под видом древностей (в любом случае в XVI столетии они считались таковыми). Их подробно проанализировал Шлоссер в связи с первой медалью Пизанелло (с Иоанном VIII). Он предположил, что они служили частью серии, вероятно фламандского происхождения, основанной на легенде об истинном кресте¹⁴⁰. Затем он приписал медали Полю де Лимбуру или одному из его братьев¹⁴¹. Их связь с Константином в «Битве с Максенцием» (ил. 7) никогда не

¹³⁸ О дате создания и предшественниках этой медали см. следующие примечания.

¹³⁹ Фрагмент Джовио из письма к Козимо I от 1551 года звучит так: «у меня по-прежнему находится весьма красивая медаль Иоанна Палеолога, константинопольского монарха, со странной шапкой в греческом стиле, которую носили только императоры. Она была гравирована Пизано во Флоренции во времена собора папы Евгения, на котором присутствовал и сей Император; на ее обороте – крест Христов, который держат две руки, например Церкви латинская и греческая» (*Bottari G., Ticozzi S. Raccolta di lettere sulla pittura. Milano, 1822. Vol. V. P. 83*; фрагмент приведен также у Вазари: *Vasari G. Le vite. Vol. III. P. 11*). На основании этого отрывка Дж. А. Фазанелли (*Fasanelli J. A. Some Notes on Pisanello and the Council of Florence // Master Drawings. Vol. III (1965). P. 36–47*) утверждал, что медаль была гравирована во Флоренции, дабы увековечить счастлирое завершение собора, на что указывает символ на оборотной стороне экземпляра, описанного Джовио; отсюда и предложение датировать оба экземпляра медали периодом с 6 июля (декрет об унии) до 26 августа (отъезд императора) 1439 года. Р. Вайсс (*Weiss R. Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus. London, 1966. P. 16–17*) поставил под сомнение существование медали, упомянутой у Джовио, и исключил возможность того, что Пизанелло последовал за собором во Флоренцию, поскольку в мае 1439 года он находился в Мантуе: медаль Иоанна VIII гравировалась в Ферраре в 1438 году по заказу Лионелло д'Эсте или самого императора. Затем В. Юржен (*Juřen V. À propos de la médaille de Jean VIII Paléologue par Pisanello // Revue numismatique. S. 6. Vol. XV (1973). P. 219–225*) установил, что крест, который держат две руки, является символом Виссариона, при этом он считал, вопреки мнениям Фазанелли и Хилла (*Hill G. F. Pisanello. London, 1905. P. 106–107; Medals of the Renaissance / Ed. by G. Pollard. London, 1978. P. 36*), что медаль Иоанна VIII была изготовлена в единственном (ныне существующем) варианте: границей *post quem* для ее создания он убедительно предложил считать август 1438 года. Статья М. Викерса (*Vickers M. Some Preparatory Drawings*) не добавляет ничего нового к вопросу о датировке или о существовании экземпляра, описанного Джовио. Посему обе проблемы открыты и поныне.

¹⁴⁰ См.: *Von Schlosser J. Die Aeltesten Medaillen und die Antike // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Vol. 18 (1897). P. 64–108*, работа все еще остается фундаментальной (о связи с историей об истинном кресте см.: *P. 77–78*). На с. 92 две медали названы «самыми древними фальсификациями древности». См. также: *Kurz O. Fakes. New York, 1967 (2). P. 191*.

¹⁴¹ См.: *Von Schlosser J. Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento. Firenze, 1974* (оригинальное немецкое издание вышло в 1908 году). *P. 44–45*. Атрибуция Лимбурам вновь, хотя и с другими аргументами, предложена М. Джонсом (*Jones*

отмечалась; и все же кажется, что Пьеро совместил две медали, наделив конного Константина, изображенного в профиль, жестом Ираклия, простирающего руку, которая сжимает крест (ил. 14 и 15). Кроме того, темнокожий возникший, который на медали Ираклия оборачивается, заметив, что стены Иерусалима чудесным образом закрыты, при внимательном просмотре напоминает темнокожего служителя, изображенного Пьеро в свите царицы Савской: достаточно взглянуть на приплюснутый профиль и характерный конический берет (ил. 4). Все это, как кажется, указывает на то, что обе медали были известны Пьеро. Одновременно следует заметить, что им сопутствовали греческие надписи, которые свидетельствовали о точном знании византийской бюрократической терминологии. Согласно гипотезе Вайсса, их отредактировал один из чиновников имперской канцелярии, вероятно во время пребывания в Париже Мануила II Палеолога, которое завершилось в 1402 году – тогда же, когда герцог Беррийский приобрел у одного из флорентийских купцов медаль Константина¹⁴². Это обстоятельство сделало бы более правдоподобным тот факт, что две медали принадлежали Виссариону, который затем показал их Баччи, учитывая их связь с сюжетом цикла в Аретто – легендой об истинном кресте, – а также с реликвией Палеологов. Так мы смогли бы объяснить, почему Пьеро использовал медаль Ираклия лишь в работе над средним и нижним уровнями, которая велась после его возвращения из Рима, – а не, как это было бы логично предположить, в люнетах, изображавших «Ираклия, [который] возвращает истинный крест в Иерусалим» (ил. 3).

8

Гипотеза о вмешательстве Виссариона, направленном на изменение общей иконографии цикла в Аретто, базируется на определенном числе очень точных фактических совпадений; гипотеза о встрече Виссариона и Джованни Баччи в Риме – на цепочке догадок. Иными словами, нельзя исключать вероятности того, что встреча произошла в Мантуе несколькими месяцами позже. Речь идет о неясности, которая в любом случае не затрагивает ядра аргументации, основанной на совмещении биографических, стилистических и иконографических данных, а также сведений, касающихся прямых или косвенных заказчиков цикла.

Подобное совмещение подтверждает с помощью новых доводов гипотезу Гилберта, а именно, что большая часть цикла (исключая лишь люнеты) была написана после возвращения Пьеро из Рима осенью 1459 года. Эта датировка не противоречит единственному весоному аргументу Баттисти – алтарному изображению в Читта ди Кастелло, явно относящемуся к 1456 году и подписанному Джованни ди Пьемонте¹⁴³, которого Лонги считал помощником Пьеро при создании двух сцен по бокам от большого окна хора – «Воздвижения древа креста» и «Пытки иудея»¹⁴⁴ (ил. 3 и 8). По справедливому утверждению Баттисти, алтарь свидетельствует о том, что его автор знал работы Пьеро, однако не обязательно именно фрески в Аретто¹⁴⁵:

M. The First Cast Medals and the Limbours. The Iconography and Attribution of the Constantine and Heraclius Medals // *Art History*. 1979. № 2. P. 35–44 (впрочем, ему не известна вторая публикация Шлоссера на эту тему). Еще раньше К. Маринеско (*Marinesco C. Deux empereurs byzantins, Manuel II et Jean VIII Paléologue, vus par des artistes parisiens et italiens* // *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*. 1958. P. 38) отождествил Лимбуров и авторов рисунков, легших в основу медали (а не самих медалей, как думали Шлоссер и Джонс).

¹⁴² См.: Weiss R. The Medieval Medallions of Constantine and Heraclius // *The Numismatic Chronicle*. S 7a. Vol. III (1963). P. 129–144 (в особенности см.: P. 140); см. также: Meiss M. French Painting in the Time of Jean de Berry. London, 1967. Vol. I. P. 53–58.

¹⁴³ Имеется в виду фреска Джованни ди Пьемонте «Мадонна на троне и святые» в церкви Санта Мария делле Грацие в Читта ди Кастелло. – *Примеч. перев.*

¹⁴⁴ См.: Longhi R. Piero. P. 40, 212–213; *Id. Genio degli anonimi: Giovanni di Piemonte?* // *Fatti di Masolino e di Masaccio*. P. 131–137.

¹⁴⁵ См.: Battisti E. Piero. Vol. I. P. 133. Отметим, что сам Лонги (*Longhi R. Genio degli anonimi*) не говорит в связи с алтарем в Читта ди Кастелло об особенном влиянии фресок в Аретто – его было бы логично ожидать, если бы Пьеро приступил к работе над фресками в 1452 году или вскоре после этого.

так мы получаем только границу *post quem* начала совместного труда Пьеро с Джованни ди Пьемонте, но не исходной точки всего цикла.

Мы не знаем, когда художник начал свой цикл¹⁴⁶. Напротив, несомненной для эволюции Пьеро представляется решающая важность года, проведенного в Риме, и не только в смысле стиля. Платоническое и математическое вдохновение зрелых творений Пьеро, равно как и религиозные и политические смыслы, распознанные нами во фресках легенды о кресте, оказались почерпнуты во время римских встреч с Альберти и придворными гуманистами Пия II – возможно, с тем же самым Виссарионом. К этому моменту следует отнести картину, которая располагается на самом стыке двух периодов, разбивающих, в том числе хронологически, цикл в Аречцо, – «Бичевание» (ил. 20).

¹⁴⁶ А. Конти, стремясь подкрепить хронологию, предложенную Лонги, утверждал, что в одном из фрагментов фресок, сегодня находящихся в картинной галерее Аречцо, Парри Спинелли (умер в 1453 году) отталкивался от «Битвы Константина» Пьеро (см.: *Conti A. Le prospettive urbinati: tentative di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere etc. S. III. Vol. VI (1976). P. 1214, примеч.*). Неопровержимую связь между фресками, на которую уже указывал Ф. Хенди (*Hendy P. Piero della Francesca and the Early Renaissance. London, 1968. P. 84*), следует, однако, интерпретировать в ином смысле, см.: *Zucker M. J. Parri Spinelli. New York, 1973 (машинопись).* P. 316–317. На стилистических основаниях он датирует фреску Парри временным отрезком с 1435 по 1440 год. Здесь интересно первоначальное местоположение фрески – в монастыре Сантиссими Фьора э Лючилла, аббатом которого был Алиотти, друг Джованни Баччи, подобно ему, связанный с Траверсари.

III. «Бичевание»

1

Единственное что можно бесспорно утверждать об этой знаменитой картине небольшого размера (58 × 81 см), – это то, что она принадлежит кисти Пьеро. Подпись заглавными римскими буквами, которую можно прочесть на ступени под ногами Пилата («Opus Petri de Burgo Sancti Sepulcri», «Творение Пьетро из Борго Сан Сеполькро»), никогда не вызывала сомнений. Остальное – заказчик, дата создания, изображенный сюжет – неясно. Бесчисленные труды, все чаще появляющиеся в последние годы, превратили «Бичевание» в один из самых противоречивых казусов художественной герменевтики.

У нас нет сведений о судьбе произведения на протяжении почти трех столетий. В XVIII веке оно находилось в сакристии кафедрального собора Урбино. Одно из наиболее старых датированных свидетельств – инвентарий 1744 года – гласит: «В сакристии... Бичевание Господа Нашего у колонны, с другой стороны – наши светлейшие герцоги Оддо Антонио, Федерико и Гуид'Убальдо ди Пьетро даль Борго»¹⁴⁷. «С другой стороны»: составитель инвентария архипресвитер Убальдо Този выделил наиболее броскую и странную деталь картины (к предложенной им идентификации персонажей мы вернемся ниже). Сцена бичевания Христа опознается сразу, однако разыгрывается она на втором плане и сбоку. Большое расстояние, переданное Пьеро с неповторимым мастерством выстраивания перспективы, отделяет бичуемого Христа от трех загадочных персонажей на первом плане. Чем объяснить дистанцию между двумя сценами?

Очевидно, речь идет о вопросе, который касается как формальной уникальности, так и иконографической аномалии картины¹⁴⁸. Мы не собираемся разгадывать иконологическую загадку, но намерены расшифровать элемент, ключевой для понимания произведения в целом, во всех его аспектах – включая обстоятельства заказа и датировку.

2

Идентификация главной герменевтической проблемы также поможет найти критерий для анализа основных интерпретаций «Бичевания», предложенных до сих пор. Мы не будем излагать их согласно хронологии появления на свет, но разделим на три группы: 1) те, в кото-

¹⁴⁷ BUU. Fondo del Comune. Ms 93 (miscell). C. 224r. Фраза фигурирует в «Каталоге картин, хранящихся в столичном городе Урбино, с известием об их авторах». Систематическое исследование отчетов о визитах епископов могло бы удостоверить, всегда ли «Бичевание» находилось в сакристии Урбино. Сомнение в этом возникло в ходе ревизии 1636 года: 16 сентября запрещались «deambulationes, pugas, circulos, negociationes» («прогулки, развлечения, собрания, торговля»), имевшие место в сакристии собора, и предписывалось, что туда следует принести скамьи, «ubi sacerdotes missae sacrum facturū genuflectere ac sese colligere et orare valeant, *proposita desuper crucifixi effigie aut aliqua alia pia imagine*» («где священники, которым предстоит совершить таинство мессы, могли бы преклонить колени, собраться с мыслями и помолиться, а сверху было бы повешено распятие или иное благочестивое изображение») (ACAU. Fondo visite pastorali; курсив мой. – К. Г.). Последняя фраза позволяет предположить, что на стенах сакристии в тот момент не висело никаких изображений на сюжет из священной истории. Л. Пунджилеони указывает на намного более старое свидетельство, «инвентарий вещей данной столицы, составленный в 1504 году нотариусом Федерико ди Паоло», который содержит «справку о других картинах, однако... скудную и лишенную ясного порядка» (Pungileoni L. Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino, 1822. P. 97). Возможно, этот инвентарий до сих пор входит в число актов, оформленных нотариусом (Федерико ди Паоло Гуидуччи) и сохранившихся в Государственном архиве Урбино; мне не удалось его обнаружить. – Сегодня «Бичевание» Пьеро можно увидеть (или, лучше, наполовину увидеть, поскольку картина защищена плотным зеленоватым пуленепробиваемым стеклом) в Национальной галерее Марке.

¹⁴⁸ На этом настаивает К. Гилберт (Gilbert C. On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures // The Art Bulletin. Vol. XXXIV (1952). P. 208, примеч. 21), предлагая, впрочем, неприемлемое объяснение, как станет видно ниже.

рых говорится, что между персонажами на первом плане и бичеванием Христа не существует никакой значимой связи, они просто-напросто соположены друг с другом; 2) те, в которых утверждается, что персонажи на первом плане естественным образом служат частью сцены бичевания Христа; 3) те, в которых заявляется, что две сцены разделены (в том числе и во временном плане) и что между ними существует связь, которую еще предстоит определить. Пока мы ограничимся рассказом о сути базовых интерпретаций, оставив за собой право затем вернуться к отдельным наблюдениям, сделанным разными исследователями.

Первый тезис с лаконичностью обосновал Тоэска. По его мнению, Пьеро продемонстрировал «совершенное невнимание... к основному предмету», то есть бичеванию Христа¹⁴⁹. К. Гилберт в куда более анахроничных выражениях поначалу (затем он изменил мнение) предложил считать мужчин на первом плане неизвестными прохожими, а саму картину – *tranche de vie* («ломтиком жизни»), «провозвестником Тинторетто и Дега»¹⁵⁰.

Большую поддержку получила вторая версия. Э. Г. Гомбрих выдвинул гипотезу, согласно которой бородатый мужчина – это Иуда, возвращающий членам Синедриона полученные за предательство деньги. Сцена на втором плане вызывает в памяти последний сюжет. Впрочем, на картине нет и следа тридцати сребреников (как это признавал и сам Гомбрих)¹⁵¹. В своем втором выступлении на эту тему Гилберт основал анализ на подписи под картиной, на которую указал Пассаван (1839), – «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе») (подпись исчезла вместе с рамой, на которой она, по всей видимости, и располагалась)¹⁵². Речь идет о фрагменте из второго стиха второго псалма: «Adstiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius» («Восстают цари земли, и князья совещаются вместе против Господа и против Помазанника Его»). В «Деяниях Апостолов» (4: 26–27) псалом цитируется в связи со страстями Христовыми: «Convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius. Convenerunt enim... Herodes, et Pontius Pilatus, cum gentibus et populis Israel» («Восстали цари земные, и князья собрались вместе на Господа и на Христа Его. Ибо поистине собрались... Ирод и Понтий Пилат с язычниками и народом Израильским»). Развивая одно из замечаний П. Раннинга¹⁵³, Гилберт счел последний фрагмент текстуальной основой «Бичевания» Пьеро. Таким образом, на картине изображены, помимо, разумеется, сидящего на троне Пилата, Ирод (человек в тюрбане напротив Христа, которого мы видим со спины), а на первом плане, слева направо – язычник, солдат и Иосиф Аримафейский. Согласно Гилберту, иконография картины не являлась абсолютно новой. Группы людей, на некотором удалении присутствующих при пытке Христа, появлялись и на других картинах с аналогичным сюжетом – сиенского происхождения, таких как фреска Пьетро Лоренцетти (ил. 16) в малой базилике Ассизи и небольшое изображение так называемого мастера Оссерванца (ил. 17), ныне хранящееся в картинной галерее Ватикана¹⁵⁴. Однако оба сопоставления малоубедительны: на «Бичевании» Пьеро трое мужчин на первом плане располагаются намного дальше, более того, они повернулись к Христу и его мучителям спиной.

¹⁴⁹ См.: Toesca P. Piero della Francesca // Enciclopedia italiana. Vol. XXVII. Roma, 1935. P. 211.

¹⁵⁰ См.: Gilbert C. On Subject. P. 208–209.

¹⁵¹ См.: Gombrich E. H. Book review on: Clark K. Piero // Burlington Magazine. Vol. 94 (1952). P. 176–178; *Id.* The Repentance of Judas in Piero della Francesca's «Flagellation of Christ» // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. XXII (1959). P. 105–107 (то же см. в: *Id.* Reflections on the History of Art / Ed. by R. Woodfield. Berkeley, Los Angeles, 1987. P. 61–62).

¹⁵² См.: Gilbert C. Piero della Francesca's «Flagellation»: The Figures in the Foreground // The Art Bulletin. Vol. LIII (1971). P. 41, примеч. 5; здесь и далее – Figures. «Полностью позолоченная рама», ныне утерянная, упомянута в инвентарии 1754 года (BUU. Fondo di Urbino. Ms 93. C. 386r; о дате см.: C. 388r).

¹⁵³ См. работу П. Д. Раннинга в: The Art Bulletin. Vol. XXV (1953). P. 85, и: Gilbert C. Figures. P. 41–51.

¹⁵⁴ О «мастере Оссерванца» см.: Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio // Fatti di Masolino e di Masaccio. P. 60; Graziani A. Il Maestro dell'Osservanza. Firenze, 1948 (оттиск из журнала «Proporzioni»); Zeri F. Il Maestro dell'Osservanza; una «Crocefissione» // Paragone. Vol. 49 (1954). P. 43–44 (то же см.: *Id.* Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte Toscana dal Trecento al primo Cinquecento. Torino, 1991. P. 199–200); Carli E. Sassetta e il Maestro dell'Osservanza. Milano, 1957. P. 89 и далее.

Аналогичную попытку обнаружить соответствующее место в Священном писании, способное полностью истолковать композицию Пьеро, предпринял недавно Л. Борго¹⁵⁵. Он обратил внимание на фрагмент Евангелия от Иоанна (18: 28), где говорится, что члены синедриона не вошли во дворец Пилата, дабы не осквернять себя перед Пасхой. Как кажется, речь идет о точном текстуальном совпадении, которое тем не менее не объясняет ряда элементов картины: почему, например, юноша в центре носит тунику и бос, в то время как двое других мужчин обуты и одеты в современные одежды? Используя весьма шаткую аргументацию¹⁵⁶, Борго стремится отыскать трех более или менее похожих персонажей на других «Бичеваниях», созданных как до, так и после Пьеро. Он подкрепляет тезис о существовании мнимой иконографической традиции древнееврейским текстом IX века, где речь идет о процессе над Иисусом. В нем упоминаются три противника Пилата – жрец, старик и герой по прозвищу Садовник, поскольку Иисуса в итоге хоронят в его саду. С так называемым садовником босого юношу отождествить сложно (это почувствовал и сам Борго). Однако к сказанному добавляется еще бóльшая проблема: ни из чего не следует, что этот древнееврейский текст имел хождение в Италии XV века. Борго, следовательно, вынужден постулировать наличие утраченного источника, в какой-то степени связанного с древнееврейской традицией, на котором основывалась бы картина Пьеро. Однако зачем помещать членов синедриона на первый план? По мнению Борго, Пьеро черпал вдохновение из утраченного «Бичевания» Андреа дель Кастаньо в церкви Санта Кроче. Тот факт, что эта фреска была, по словам Вазари, «поцарапана и попорчена детишками и другими неразумными людьми, сцарапавшими все лица, руки и почти все остальное на фигурах евреев»¹⁵⁷, якобы доказывает, что последние не только были хорошо видны, но и «находились, скорее всего, на первом плане» композиции. Оставим в стороне обманчивый характер подобного умозаключения. Кажется очевидным, что аналитическая конструкция Борго покоится на двух не слишком устойчивых основаниях: отсутствующем тексте и утраченной фреске.

Правда, есть одно «Бичевание», которое, на первый взгляд, подкрепляет гипотезу Борго о существовании иконографической традиции, выделявшей среди собеседников Пилата трех весьма характерных персонажей. Речь идет об анонимной картине небольшого размера, написанной маслом, по всей вероятности, в первые десятилетия XVI века, ныне находящейся в музее Прадо (ил. 18). На ней мы видим Христа и истязавших его палачей под сводами крытой галереи; вне ее, слева, на некотором отдалении от трона Пилата, трое мужчин смотрят на происходящее: бородатый старик (очевидным образом, жрец), человек средних лет и юноша. Идет ли речь о рабби Иошуа бен Перахья, Маринусе и «садовнике» рабби Иуде, упомянутых в древнееврейском тексте IX века, который благодаря неизвестным посредникам оказался в распоряжении Пьеро или его заказчика?¹⁵⁸ Вероятно, объяснение более просто. Для «Бичевания» из Прадо со временем предлагались различные варианты авторства – испанский последователь Босха, Хуан де Фландес, Алехо Фернандес или художник его круга. В любом случае вопрос остается открытым. Однако важная роль архитектуры на картине заставила предположить, что изображение навеяно неким итальянским образцом (в прошлом она к тому же приписывалась и Антонелло да Мессина, что само по себе весьма красноречиво). Было замечено, что разрушенное здание, в котором мучают Христа, по всей видимости, имеет источником известную гравюру, подписанную Браманте¹⁵⁹. Это имя приближает нас к Урбино и к

¹⁵⁵ Borgo L. New Questions for Piero's «Flagellation» // Burlington Magazine. Vol. 121 (1979). P. 547–553. Эту статью аргументированно критиковали М. Аронберг Лавин (Ibid. P. 801) и С. Х. Клаф (Ibid. Vol. 122 (1980). P. 575–577).

¹⁵⁶ См. замечания Клаф: Ibid. P. 577.

¹⁵⁷ См.: Vasari G. Le vite. Vol. II. P. 672–673 (Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. II / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. М., 1963. С. 344); Borgo L. New Questions. P. 550–551.

¹⁵⁸ См.: Borgo L. New Questions. P. 548.

¹⁵⁹ См.: Angülo Iñiguez D. Bramante et la «Flagellation» du musée du Prado // Gazette des Beaux-Arts. T. XLII. A. 95 (1953). P. 5–8. На самом деле, автором гравюры был Б. Превадари, см.: Borea E. Stampa figurativa e pubblico // Storia dell'arte italiana.

Пьеро (которого называли «отцом» Браманте). Действительно, Пост вспомнил о «Бичевании» Пьеро именно в связи с небольшой картиной из Прадо и выдвинул гипотезу о путешествии ее автора по центральной Италии¹⁶⁰. Косвенная или прямая связь (быть может, через Педро Берругете, работавшего в Урбино и завершившего за Пьеро алтарное изображение (сейчас в Брера), нарисовав руки и вооружение Федерико да Монтефельтро) между двумя произведениями представляется вполне вероятной. Положение трех мужчин, кажется, напоминает позы трех персонажей на первом плане картины Пьеро; точнее, трудно удержаться, чтобы не возвести парчовую мантию мадридского старого жреца к одежде пожилого человека из Урбино. Конечно, их лица совсем непохожи; жесты и одеяния двух персонажей по бокам, так сказать, поменялись местами. Прежде всего, в картине из Мадрида можно усмотреть желание ее создателя нормализовать иконографию «Бичевания» Пьеро:¹⁶¹ трое мужчин стоят по бокам от Христа, а не вдалеке от него, к тому же повернувшись спиной (один из них прямо указывает на Иисуса, обращаясь к двум другим); богато одетый старик наделен длинной бородой, характеризующей его как иудейского жреца, тем самым безо всяких экивоков он становится героем сцены из Священного писания; на говорящем мужчине средних лет черный головной убор, а не восточная шапка; у юноши нет ни туники, ни босых ног. Связанное как-то с «Бичеванием» Пьеро или нет, «Бичевание» Прадо в любом случае подтверждает его абсолютное иконографическое своеобразие.

Те, кто интерпретировал картину Пьеро как версию типового «Бичевания», как раз старательно отрицали его неповторимость. Однако, кроме композиционной структуры, был еще один элемент, сопротивлявшийся этим попыткам: установление внешности и идентификация современных одежд двоих из трех мужчин на первом плане. Возможно перед нами портреты, что сразу же побуждает задаться вопросами: кто именно изображен на картине и каково их отношение к сцене бичевания, разворачивающейся на втором плане? Так мы добрались до третьей, самой многочисленной группы интерпретаций.

3

В эту группу входит самая старая интерпретация, возникшая в XVIII столетии в среде урбинских эрудитов и зафиксированная, кроме прочего, в инвентарии 1744 года, о котором мы уже упоминали. Три персонажа на переднем плане – это граф Урбинский Оддантонио (в центре), его брат Федерико (справа) и сын Федерико Гвидобальдо (слева) (ил. 20). Тройная идентификация явно абсурдна – возраст изображенных персонажей не совпадает с возрастом их прототипов, кроме того, бросается в глаза отсутствие характерных черт лица Федерико. Толкование оказалось затем исправлено – спасся один Оддантонио. Людьми, стоящими по бокам от него, стали коварные советники Манфредо деи Пио и Томмазо дель Аньелло, убитые вместе с Оддантонио в заговоре 1444 года¹⁶². Отрывок второго псалма «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе»), о котором мы говорили, как считалось, подтверждает эту интерпретацию. Слова относились не только к Христу, но и к убитому герцогу. Таким образом, сцена на первом плане, как предполагалось, была аналогична событиям на заднем плане. Благодаря ико-

Vol. I, 2. P. 346–347.

¹⁶⁰ Слова о Пьеро, «отце» Браманте, принадлежат Сабба да Кастильоне (см.: Longhi R. Piero. P. 117); об отсылке к Пьеро в картине из Прадо, с некоторыми сомнениями приписанной Алехо Фернандесу, см.: Post C. R. History of Spanish Painting. Vol. X. Cambridge (Mass.), 1950. P. 90.

¹⁶¹ В том же смысле можно интерпретировать миниатюру, помещенную Бартоломео делла Гатта внутри заглавной буквы в «Антифонарии» из Урбино и изображавшую мученичество св. Агаты (см.: Salmi M. La miniatura italiana. Milano, 1956. P. 50. III. XLIV). Гилберт (Gilbert C. Change. P. 106) считает ее прямым источником «Бичевания» Пьеро. На ней три человека стоят, смотрят и указывают на святую, привязанную к колонне.

¹⁶² История этой интерпретации суммирована в работе: Aronberg Lavin M. Piero della Francesca's «Flagellation»: the Triumph of Christian Glory // Art Bulletin. Vol. L (1968). P. 321–342; далее – Triumph.

нографической разгадке возникла граница *post quem* – 1444 год, когда произошел заговор и погиб Оддантонио. Около 1444 года, по всей видимости, картина и была создана: маловероятно, чтобы предполагаемый заказчик, Федерико да Монтефельтро, слишком медлил с чествованием убитого брата.

Столь ранняя датировка делала картину одним из первых дошедших до нас творений Пьеро. Она породила сомнения стилистического характера, настолько серьезные, что в итоге вынужден был сдаться даже Лонги, который также долгое время являлся сторонником связи полотна с Оддантонио (и со всем, что из этого следовало)¹⁶³. С чисто иконографической точки зрения интерпретация кажется целиком безосновательной: идентификация персонажей поздняя¹⁶⁴, сравнение Оддантонио и Христа невозможно, стих процитированного псалма «*Convenerunt in unum*» («Совещаются вместе») никак не подходит (там, где он говорит о «*reges terrae, et principes*», «царях земных и князьях») для напоминания о советах двух злодеев-министров (и менее чем когда-либо о самом заговоре).

Несмотря на это, никто не оспаривал описанную трактовку вплоть до середины нашего (XX) века. (Отдельное возражение Тоэска, высказанное, как мы видели, в несколько резкой по своему антиисторизму форме, поддержки не встретило.) В 1951 году Кларк отверг ее и заложил строгое и продуктивное основание для совершенно другого чтения¹⁶⁵. Существенно, что отправная точка его аргументации была не иконографической, а стилистической: эхо альбертианской архитектуры – точнее, портика Сан Панкратио и Санто Сеполькро Ручеллаи – заметное в лоджии Пилата (в свою очередь, сопоставлявшейся с лоджией, в которой разворачивается встреча Соломона и царицы Савской во фресках в Аретцо). Дата, вытекавшая из отождествления юноши с Оддантонио (1444-й или один из непосредственно следующих за ним годов), таким образом, отменялась как слишком преждевременная в контексте стилистической эволюции Альберти. Отвергалось и само отождествление: невероятно, чтобы такой тиран, как Оддантонио, изображался с босыми ногами и вообще чествовался после заговора, во время которого его убили. Наоборот, была сформулирована гипотеза, что трое мужчин собирались размышлять о страданиях Христа, символе мучений церкви по вине турок (на которых указывал персонаж с тюрбаном, стоящий к зрителю спиной). В том же смысле следовало понимать и стих «*Convenerunt in unum*» («Совещаются вместе»), который служит частью литургии в Страстную пятницу¹⁶⁶ и часто сопровождает в часословах образ Бичевания. Описанные соображения легли в основание одной более общей гипотезы о датировке – приблизительно в период между 1455 и 1460 годами, и двух более частных: картина была написана в 1459 году по случаю собора в Мантуе, созванного Пием II, дабы подтолкнуть христианских властителей к крестовому походу, или же в 1461 году, когда Фома Палеолог, брат покойного императора Иоанна VIII, отправился в Рим, чтобы отвезти знаменитые мощи апостола Андрея¹⁶⁷. Кларк усматривал в бородатом мужчине «некоторое сходство» с Палеологами: впрочем, он признавал, что его интерпретация оставляла без ответа вопросы о личности богато одетого человека на первом плане (без сомнения, портрет) и о значении стоящего рядом с ним юноши «аркадического вида».

¹⁶³ См. выше, с. 15 и далее.

¹⁶⁴ См. примеч. 1 на с. 96.

¹⁶⁵ См.: Clark K. Piero. London, 1951 (1 edition). P. 19–21.

¹⁶⁶ Это песнопение первой всенощной на Святую пятницу, во время заутрени. Первым, кто акцентировал на этом внимание, насколько я знаю, был Вальтер Бомбе: *Bombe W. Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino // Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. V (1912). S. 470.

¹⁶⁷ Вторую гипотезу Кларк добавил в исправленном издании (1969) своей книги, см.: Clark K. Piero. P. 34–35.

Рассуждения Кларка ознаменовали собой важную веху в истории толкования картины из Урбино: как из-за их собственного значения, так и потому, что, решительно отбросив принятую прежде теорию, они открыли дискуссию, длящуюся вот уже тридцать лет. Мы уже проанализировали серию гипотез, авторы которых, как по цепной реакции, стремились так или иначе свести творение Пьеро к более или менее канонической иконографии бичевания Христа. Другие исследователи, напротив, искали компромисс между распространенным мнением и утверждением Кларка. Согласно Зибенхюнеру, три персонажа – это (слева направо) Иоанн VIII Палеолог, Оддантонио и Гвидантонио да Монтефельтро; картина, связанная с проектами Пия II организовать крестовый поход, была заказана Федерико да Монтефельтро и написана около 1464–1465 годов¹⁶⁸. По мнению Баттисти, напротив, тремя персонажами являются (слева направо) византийский посол, Оддантонио и Филиппо Мария Висконти или (на выбор) Франческо Сфорца; заказчик – Федерико да Монтефельтро, желавший реабилитировать память об Оддантонио; датировка – 1474 или 1463 год либо какая-то промежуточная дата (1465–1469)¹⁶⁹.

Большая часть этих гипотез покоится на скудной или вовсе несуществующей документальной основе. Обширная статья М. Аронберг Лавин намного более аналитична, но столь же неубедительна. Аронберг Лавин предлагает совершенно новую интерпретацию¹⁷⁰. Пьеро изобразил разговор заказчика картины, придворного Федерико да Монтефельтро Оттавиано Убальдини делла Карда (слева) с Людовико Гонзага, маркизом Мантуанским (справа). Их беседа посвящена семейным неурядицам, поразившим обоих мужчин: соответственно смерти сына (1458) и инвалидности племянника, изображенного в центре, еще до болезни. Убальдини призывает Людовика к смирению и с помощью бичевания, приведенного на заднем плане, напоминает ему, что христианская слава выше земных горестей. В целом речь идет о беспочвенной реконструкции, как это было отмечено многими учеными¹⁷¹, которая тем не менее не лишена полезных указаний, к чему мы еще вернемся.

Т. Гума-Петерсон в своей насыщенной статье, напротив, реанимирует и в какой-то мере углубляет линию интерпретации, впервые предложенную Кларком¹⁷². Исследователь начинает свой анализ с отождествления (уже сделанного Бабелом, но оставшегося без внимания) Пилата с Иоанном VIII Палеологом, которое убедительно доказывается через одну деталь – кармазиновые чулки, служившие частью одежды восточных императоров. Бичевание Христа символизирует (как указывал Кларк) страдания церкви от турок. Бездействию ничего не сделавшего, дабы остановить их, Пилата (*ил. 19*) соответствует пассивность человека, стоящего

¹⁶⁸ См.: Siebenhüner H. Die Bedeutung des Rimini-Freskos und der Geißelung Christi des Piero della Francesca // *Kunstchronik*. Vol. 7 (1954). S. 124–125. Идентификации Оддантонио служит отсылка к портрету конца XVI века (сегодня в Вене) из коллекции Амбрас: на нем герцог, чье имя названо в хорошо видной надписи, действительно, очень похож на юношу из «Бичевания». Ф. Кеннер, публикуя портрет, предположил, что речь идет о копии с утерянного оригинала работы Джентиле да Фабриано, см.: Kenner F. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*. Vol. 17 (1896). S. 269–270. Вслед за этим Бомбе (*Bombe W. Die Kunst*. S. 470) заменил имя Джентиле на Пьеро и настаивал на авторстве Алессандро Аллори. О причинах ошибочной идентификации юноши с «Бичевания» с Оддантонио более чем вековой давности см. ниже на с. 142.

¹⁶⁹ См.: Battisti E. Piero. Vol. I. P. 318 и далее; на с. 324 есть отсылка (с некоторой путаницей в библиографии) к портрету, уже находившемуся в распоряжении эрцгерцога Тирольского.

¹⁷⁰ См.: Aronberg Lavin M. Triumph. (Затем статья оказалась включена в том: Piero della Francesca: the Flagellation. New York, 1972; новое издание – Chicago, 1990, с библиографическим приложением. В новом издании добавлена гипотеза о первоначальном предназначении картины.)

¹⁷¹ См. детальное обсуждение в работе Гилберта (*Gilbert C. Figures*) и рецензию Б. Коула на упомянутый нами том: Burlington Magazine. Vol. 115 (1973). P. 749–750.

¹⁷² См.: Gouma-Peterson T. Piero della Francesca's «Flagellation»: an Historical Interpretation // *Storia dell'arte*. Vol. 28 (1976). P. 217–233; далее – Historical Interpretation.

справа на первом плане, в котором Гума-Петерсон усматривает «западного властителя», о котором точнее сказать ничего нельзя. Между ними находится бородатый мужчина – это грек, на что указывают его одеяние и головной убор; возможно, посол. Положение на картине характеризует его как посредника между Востоком (Пилат – Иоанн VIII) и Западом («властитель» справа на первом плане). Юноша, напротив, является фигурой аллегорической, «защитником добродетели», готовым к борьбе. Именно бородатый мужчина и призывает к войне с турком (изображенным на заднем плане), дабы облегчить мучения Христа. Страсти Христовы представлены как «архетипическое событие, включенное в контекст исторической реальности»¹⁷³. Разрыв между двумя мирами – настоящим (фигуры на первом плане) и прошлым (бичевание) – подчеркивается не только пространственной дистанцией, но и разными источниками света (исходящего соответственно слева и справа). Следуя за Аронберг Лавин, Гума-Петерсон считает это различие выразительным и даже придает ему символическое значение¹⁷⁴. Таким образом, картина обретает откровенно политический смысл. Заказчиком выступил кардинал Виссарион, который затем отправил ее Федерико да Монтефельтро (с которым он был тесно связан), чтобы убедить его в необходимости крестового похода против турок. Вероятная датировка колеблется между 1459–1464 и 1459–1472 годами – двумя периодами, когда Павел II и Сикст IV соответственно работали над проектами крестового похода, которые Виссарион горячо поддерживал. Гума-Петерсон спрашивает, можно ли в бородатом греке на первом плане увидеть портрет Виссариона. Ее ответ отрицательный: бородатый мужчина лицом не похож на Виссариона и, кроме того, у него нет кардинальских знаков или одежды монахов-базилианцев, в которой Виссарион традиционно изображался. В итоге нам следует считать его «криптопортретом» Виссариона в одежде византийского посла.

Что именно Гума-Петерсон имеет в виду, используя это выражение, неясно: как можно говорить о портрете, если данные, призванные отличать обсуждаемого персонажа, ему не соответствуют? Далее мы увидим, можно ли прийти в этом вопросе к менее противоречивому умозаключению.

5

Нашего обзора, пусть сжатого и неполного, достаточно, чтобы показать, как одни и те же ингредиенты, обжаренные в разном герменевтическом соусе, превращаются в блюда весьма разного вкуса. Кого-то это может привести к известному скептицизму – тридцать лет активнейших дискуссий о «Бичевании» не привели ученых к пусть даже минимальному согласию ни о датировке, ни об обстоятельствах заказа, ни об изображенном сюжете.

Стратегическое значение в данном случае имеет последний элемент. Отсутствие (до настоящего времени) документов о заказе и даже о первоначальном нахождении картины вынуждало исследователей связывать свои гипотезы о заказчике с идентификацией сюжета. То же происходило и с датировкой, по крайней мере в большинстве случаев: если исключить линию интерпретаций, в которых картина Пьеро рассматривалась как бичевание, так или иначе соответствующее норме, то все остальные иконографические догадки подразумевали более или менее обтекаемую и предположительную датировку.

Это означает, что партия «Бичевания» разыгрывается исключительно в пространстве расшифровки его иконографии. Кратчайший отчет о сформулированных прежде интерпрета-

¹⁷³ Gouma-Peterson T. Historical Interpretation. P. 229. О вкладе Бабелона в изучение проблемы см. далее с. 130, примеч. 1.

¹⁷⁴ См.: Aronberg Lavin M. Triumph. P. 330; этот пункт вновь подчеркивается в полемике с Bopro: Burlington Magazine. Vol. 121 (1979). P. 801. Существование двух источников света уже отмечено Ч. Бранди (Brandi C. Restauri a Piero della Francesca // Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro. Vol. 17–18 (1954). P. 91. Впрочем, Бранди никак не интерпретирует свое наблюдение. Его предположение, что центральный кессон потолка оказался очищен в результате реставрации, как сейчас мне кажется, следует отвергнуть (вопреки тому, что я писал прежде).

циях показывает, что определенный прогресс, несмотря ни на что, все-таки имел место. Как только мы отвергнем самые невероятные и безосновательные утверждения (среди которых и традиционный тезис о связи с Оддантонио), то увидим, что в настоящий момент на кону стоят две теории. Первую предложил Гилберт в своем втором выступлении, где он пытается встроить «Бичевание» Пьеро в существовавшую прежде иконографическую цепочку: речь идет о картине на сюжет из Священного писания, а все его герои суть действующие лица одной из страстей Христовых. Вторую теорию выдвинул Кларк, а затем – со значительными изменениями – поддержала Гума-Петерсон. Исследователь сформулировал гипотезу о совершенно аномальной иконографии: картина соотносится с политическими и религиозными событиями, современными Пьеро. Столь же современными являются и персонажи на первом плане (за исключением юноши, который, по мнению Гума-Петерсон, служит аллегорической фигурой). Сцена бичевания изображает предмет их размышлений (Кларк), архетипическое событие (Гума-Петерсон), которое символически отсылает к страданиям, причиняемым турками церкви Христовой.

Из этих общих гипотез вытекают, как мы видели, совершенно разные интерпретации всех (это можно утверждать) элементов картины. Она скрывает иконографическую загадку, которая, как бы то ни было, остается неразгаданной. Отсюда – необходимость занять определенную позицию в отношении базовой альтернативы, которую мы очертили, а потом, по возможности, предложить аналитическую интерпретацию, более убедительную, нежели сформулированные прежде.

IV. И снова «Бичевание»

1

Разумеется, наличие или отсутствие на картине Пьеро портретов современников имеет ключевое значение для понимания ее иконографических подтекстов. До сих пор такое присутствие многожды отрицалось, причем самым решительным образом. Гилберт предложил тезис (им самим затем отвергнутый), согласно которому трое мужчин на первом плане были простыми прохожими, случайно оказавшимися вблизи от бичевания Христа. Он утверждал, что их лица соответствовали физиогномическим типам, распространенным в живописи Пьеро. Доказательством послужил тот факт, что человек в парчовой мантии фигурирует среди персонажей, преклонивших колени у ног Мадонны делла Мизерикордия в Сансеполькро (ил. 21), а белокурый юноша (ил. 42) похож на одного из ангелов лондонского «Крещения»¹⁷⁵.

Оба отождествления бесспорны, однако Гилберт делает из них совершенно нелогичные выводы. Прежде всего, понятно, что отчетливое своеобразие лица человека в парчовой мантии отличается от неопределенных (возвышенно-неопределенных) ангельских черт юноши. Лишь в первом случае мы можем предполагать, что перед нами портрет. Тем не менее Гилберт исключает это, поскольку 1) изображение мужчины на алтаре Сансеполькро – это не портрет;¹⁷⁶ 2) если принять обратную гипотезу, то тогда мужчина с «Бичевания» был бы гражданином Борго, а не канцлером Федерико да Монтефельтро. Однако первое утверждение ни на чем не основано, а второе содержит (хотя это и чистый абсурд) голословную альтернативу. На самом деле, *tertium datur*. Все сложнее.

Абсолютно точно, что человек, стоящий на коленях у ног Мадонны делла Мизерикордия, и мужчина в парчовой мантии – это одно и то же лицо. Ключевое доказательство (впрочем, не столь уж необходимое, учитывая очевидное внешнее сходство) – одинаковое исправление, внесенное Пьеро в обе картины и призванное изменить контур черепа неизвестного персонажа¹⁷⁷, слегка уменьшив его объем (ил. 22 и 23). Исправление могло быть продиктовано только потребностями чисто портретного свойства – необходимостью самым точным образом воспроизвести черты лица прототипа.

Впрочем, этого персонажа Пьеро написал трижды – в третий раз на одной из фресок в Арrezzo. В одном из примечаний, упущенных, если я не ошибаюсь, дальнейшими исследователями¹⁷⁸, Кларк заметил, что даже если идентификация внешнего сходства – заведомо рискованное дело, нет сомнений, что изображенный в профиль мужчина, стоящий на коленях слева от Хосрова, – это тот же самый человек, что нарисован Пьеро у ног Мадонны делла Мизери-

¹⁷⁵ См.: Gilbert C. On Subject. P. 208. Аронберг Лавин (Aronberg Lavin M. Triumph. P. 335, примеч. 71) допускает лишь типологическое сходство с мужчиной с алтарного изображения в Сансеполькро. Взамен она предлагает сравнить персонажа с дарителем, преклонившим колени у ног «Святого Иеронима» из галереи Академии, который писался по тому же эскизу; однако сама же Аронберг Лавин замечает, что сходство просматривается во всем, «except for the face» («кроме лица»).

¹⁷⁶ Впрочем, столь решительное отрицание сразу же смягчено в одном из примечаний (см.: Gilbert C. On Subject. P. 208, примеч. 22).

¹⁷⁷ Исправление на «Бичевании» было отмечено и истолковано Аронберг Лавин (Aronberg Lavin M. Triumph. P. 335). Однако ее объяснение недоказуемо с исторической точки зрения: «These changes could have been for aesthetic reasons in relating this curve to the arching top of the window in the palace backdrop» («Эти изменения могли быть сделаны по эстетическим соображениям, дабы соотнести изгиб с верхней арочной частью окна во дворце, изображенном на заднем фоне»). Аналогичное замечание Аронберг Лавин отвергнуто Гилбертом (Gilbert C. Figures. P. 43). Об исправлении алтарного изображения «Мизерикордия» писал Баттисти (Battisti E. Piero. Vol. II. P. 92). Сколько я знаю, оба исправления не анализировались в одном и том же контексте.

¹⁷⁸ См.: Clark K. Piero. (ed. 1969). P. 79, примеч. 36.

кордия, только несколько отягченный годами (ил. 24). Попробуем добавить к этому еще одну параллель, не упомянутую Кларком, – с мужчиной в парчовой мантии в «Бичевании». Следует заключить, что во всех трех случаях речь идет об одном и том же человеке. Достаточно взглянуть на толстую, прорезанную глубокой складкой шею, подбородок, глаза и в особенности на редчайшей формы ухо с заостренным верхом и мясистой мочкой. Ф. Харт тщательно исчислил эти характеристики и на их основе отождествил, с физиогномической точки зрения, мужчину с «Бичевания», мужчину с алтарной фрески «Мизерикордия» и одного из членов свиты Соломона во «Встрече Соломона с царицей Савской» (ил. 4¹⁷⁹)¹⁸⁰. Включение в список последней фигуры кажется, впрочем, чуть менее убедительным: в отличие от других изображений, на его профиле заметна впадина у основания носа, а верхняя губа персонажа чуть выступает вперед. На всякий случай мы предлагаем ограничить цепочку тремя уже отобранными образами – в «Бичевании», в «Мадонне делла Мизерикордия» и во фреске «Битва Ираклия с Хосровом».

В своем втором выступлении на тему «Бичевания» Гилберт справедливо оспорил предложенное Аронберг Лавин ошибочное отождествление человека в парчовой мантии с Людовико Гонзага и, напротив, с похвалой отозвался о гипотезах, выдвинутых им самим и Хартом. Как бы то ни было, все это не побудило его отказаться от прежней точки зрения, согласно которой персонаж на «Бичевании» принадлежал к числу физиогномических типов, часто встречающихся на картинах Пьеро: просто-напросто теперь случайный прохожий оказался Иосифом Аримафейским¹⁸¹.

И тем не менее речь идет о человеке, хорошо известном Пьеро. Мы узнаем его имя благодаря его присутствию в «Битве Ираклия с Хосровом». Во фреске Пьеро изобразил заказчиков цикла в Ареццо, разместив их вокруг побежденного монарха. «И потому он заслужил за эту работу большую награду, – писал Вазари, – от Луиджи Баччи (которого он изобразил вместе с Карло и другими его братьями, а также многочисленными аретинцами, процветавшими тогда в области литературы, в том месте фрески, где обезглавливают какого-то царя) ...»¹⁸² Однако Вазари, как с ним часто случалось, неточен. В данном случае его оплошность достаточно странна, учитывая то, что (как отметил Сальми) она касается семейства, на одной из представительниц которого, Николозе Баччи, он женился. Разыскания Сальми о генеалогическом древе Баччи не указывают ни на Луиджи, ни на Карло; отсюда гипотеза о том, что мужчина, изображенный в профиль рядом с Хосровом, – это Франческо Баччи, а двое человек, стоящие сбоку, – его племянники Андреа и Аньоло. Речь идет о предположительном отождествлении, поскольку мы не располагаем портретами ни одного из них. Выбор имен подсказал Сальми один документ, из которого следует, что в сентябре 1447 года дядя Франческо и двое племянников продали виноградник, дабы заплатить «художнику, который начал украшать нашу большую капеллу в церкви Сан Франческо»¹⁸³. Как мы знаем, этим «художником», тем, кто приступил к росписи, был Биччи ди Лоренцо.

Впрочем, гипотеза Сальми мало правдоподобна. Во фреску «Битва Ираклия с Хосровом» Пьеро поместил портреты не тех, кто оплатил труд его предшественника, но представителей трех поколений семьи Баччи, задумавших, начавших и завершивших украшение капеллы, то есть, справа налево: Баччо, который 5 августа 1416 года постановил «расписать и украсить большую капеллу церкви Сан Франческо в Ареццо»; его сына Франческо, в 1447 году давшего начало работам; и сына Франческо Джованни, после смерти отца (1459) до самого конца следившего за выполнением заказа. В случае деда и отца отождествление предположительно, но

¹⁷⁹ Имеется в виду мужчина в красном одеянии, чье положение во фреске – у самого ее левого края. – *Примеч. перев.*

¹⁸⁰ См.: Hartt F. History of Italian Renaissance Art. New York, s. d. [1970]. P. 244.

¹⁸¹ См.: Gilbert C. Figures. P. 43: «These persons are not portraits, but men who participate in scenes as in the *Flagellation*» («Эти люди – не исторические персонажи, но простые участники сцен, например на „Бичевании“») (см. также всю статью целиком).

¹⁸² См.: Vasari G. Vite. T. 2. P. 497; Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 2. С. 251.

¹⁸³ См.: Salmi M. I Bacci di Arezzo. P. 231–232, 229.

вероятно. Однако в случае внука Джованни оно точно. Это именно он изображен в профиль рядом с Хосровом. «Пьеро даже не удостоил своей кисти аретинских патронов или сделал это лишь в малой степени», – писал Лонги¹⁸⁴. По нашему мнению, «малая степень» – это и есть великолепный профиль Джованни (ил. 11 и 25), человека, с которым Пьеро, по всей видимости, был давно связан и который в тот момент отвечал за украшение капеллы. Портреты уже умерших отца и деда Джованни Пьеро мог вполне доверить ученикам.

Из физиогномического сходства заказчика, чей профиль изображен в Ареццо, с мужчиной в парчовой мантии в «Бичевании» появляется имя Джованни Баччи. Напомним, что в одном из писем 1461 года она называл Федерико да Монтефельтро и Борсо д'Эсте «прозорливейшими и искушенными в жизни больше, чем любые другие владельцы в Италии»¹⁸⁵. Определение основывалось на личном знакомстве: в течение трех полугодий с января 1446 года по июнь 1447 года (то есть необычайно долго) Джованни Баччи служил подеста в Губбио, которым тогда владели Монтефельтро. Ту же должность он занимал с июня по ноябрь 1468 года¹⁸⁶. Несомненно, именно он заказал «Бичевание», адресуя его Федерико.

2

Отождествление человека в парчовой мантии с Джованни Баччи окончательно очищает научное пространство от попыток интерпретировать картину Пьеро как пример типичного бичевания Христа. Так, Баччи – это не даритель, присутствующий при эпизоде из жизни Христа. Бичевание отнесено на второй план. Что связывает его со сценой на первом плане?

На этот вопрос прежде всего искали ответа те, кто видел на картине скорее изображение двух разных сцен, чем одного-единственного сюжета из Священного писания. Согласно Кларку, бичевание Христа выражает мысли трех персонажей на первом плане¹⁸⁷. С точки зрения Аронберг Лавин, бичевание – это «явление», которое Оттавиано Убальдини истолковывает маркизу Мантуи¹⁸⁸. По мнению Гума-Петерсон, это «архетипическое событие», чье настоящее политическое и религиозное значение греческий посол разъясняет западному властителю¹⁸⁹. Следует подчеркнуть, что при всем разнообразии интерпретаций у них есть общий элемент: не только физическая, но, можно сказать, онтологическая дистанция между двумя сценами. Аронберг Лавин и вслед ей Гума-Петерсон подчеркивали, как мы помним, что этот разрыв усилен различием в освещении – с правой, а не с левой стороны – события, разворачивающегося в крытой галерее.

Изображение различных уровней реальности в рамках одного и того же художественного целого (картины или цикла фресок) – это тема, постоянно встречающаяся в европейской живописи XV века и других эпох. Исследования Сандстрема¹⁹⁰ показали, как стремительное

¹⁸⁴ См.: Ibid. P. 233; Longhi R. Piero. P. 45.

¹⁸⁵ См. выше с. 57–58.

¹⁸⁶ См.: ASG. Riformanze. Reg. 25. C. 110v–111v: «Noticia electionis domini Johannis de Baccis de Aretio potestatis Eugubii» («Известие об избрании господина Джованни Баччи из Ареццо подеста Губбио») (12 января 1456 года); Reg. 26. C. 35v (21 июня 1457 года: назначение городничих и чиновников, которым поручено ревизовать деятельность Баччи в предыдущий период; Reg. 27. C. 190v (10 июня 1468 года: клятва Баттиста де Торчелиса, судьи при подеста Джованни Баччи); Reg. 28. C. 8r (17 ноября 1468 года: представление *libri malleficiorum* за период управления Баччи); Reg. 28. C. 13r (21 и 28 ноября 1468 года: выбор ревизора и городничих, которым поручено проверить сделанное Баччи). Я благодарю д-ра П. Л. Меникетти, любезно позволившего мне поработать с картотекой подеста Губбио, которую он готовит к печати. Указание на назначение подеста Губбио см. в одном из писем Баччи к Козимо де Медичи (ASF. MAP. VII. 3).

¹⁸⁷ См.: Clark K. Piero. P. 34.

¹⁸⁸ См.: Aronberg Lavin M. Triumph. P. 339.

¹⁸⁹ См.: Gouma-Peterson T. Historical Interpretation. P. 229.

¹⁹⁰ См.: Sandström S. Levels of Unreality. Uppsala, 1964 (исторический период – 1470–1524 годы); Id. Présence médiate et immédiate // Archives de l'art français. Vol. XXV (1978). P. 407–417 (проиллюстрировано примерами вплоть до Гогена и Редона). Другую точку зрения см.: Meiss M. Giovanni Bellini's *St. Francis in the Frick Collection*. Princeton (N. J.), 1964. К этим

овладение колдовскими возможностями различных способов художественного изображения (от гризайля до световых эффектов) побуждало живописцев передавать разрыв между действительностью и вымыслом или между естественной и сверхъестественной реальностью. Демонстрацию умения строить перспективу на картине из Урбино следует считать не упражнением в мастерстве, как часто случалось, но расчетливым выбором выразительного средства.

Осуществляя выбор, Пьеро учел один пример – Беноццо Гоццолли в Монтефалько. Сопоставление может удивить: огромная дистанция, в смысле качественного превосходства, между Пьеро и Беноццо подталкивала к тому, чтобы всегда и во что бы то ни стало считать второго последователем первого, априори исключая обратную возможность – даже вопреки очевидным хронологическим доводам. Это очередное доказательство того, с каким трудом отмирает представление о гениальной манере. На самом деле, даже допустив, что к фрескам в Аретцо Пьеро приступил (согласно гипотезе Лонги и остальных) в 1452 году, невозможно утверждать, что они могли повлиять на Беноццо, когда тот писал истории из жизни св. Франциска в Монтефалько. Бросающаяся в глаза надпись гласит, что они были закончены в 1452 году. Конечно, заимствования из Пьеро очевидны, но не из Пьеро времен Аретцо, а из Пьеро «Крещения» (ил. 1), созданного сразу после 1440 года, чье эхо заметно в жесте Франциска¹⁹¹, избавляющегося от одежды¹⁹². Пьеро должен был заехать в Монтефалько осенью 1458 года (если не раньше) по пути в Рим из Борго Сансеполькро через Валь Тиберина. Среди прочего там он видел фреску, изображавшую «Сон Иннокентия III» (ил. 26). Джотто в Ассизи передал разрыв между повседневной реальностью заснувшего папы и его видением, наклонив на сорок пять градусов фигуру Франциска, поддерживающего Латеранский дворец. Беноццо¹⁹³ же прибег к более современному лингвистическому приему, поместив папу вглубь фрески и вытолкнув Франциска на первый план. В «Бичевании» Пьеро воспользовался той же самой перспективистской уловкой, но инвертировал ее: повседневность изображена на первом плане, а *иная* реальность (мы вскоре увидим, как ее следует определять) спроецирована вглубь.

3

Между двумя планами существует, как мы сказали, дистанция – причем не просто физическая, но онтологическая. Почему пытка Христа изображена на фоне повседневности? Во фреске Беноццо видение явлено уснувшему папе. Здесь перед нами нет ни спящих, ни явления спящим. Однако гипотеза Кларка, что бичевание выражает мысли трех персонажей на первом плане, не учитывает разницу в их поведении. Так, бородатый мужчина говорит: его рот приоткрыт, левая рука поднята на уровне талии, это жест человека, утверждающего нечто¹⁹⁴. Без сомнений, он рассказывает о бичевании Христа (менее чем через век Лоренцо Лотто аналогичным образом изобразит проповедь о распятии монаха из Виченцы Григория Бело, на портрете, сегодня находящемся в Нью-Йорке, ил. 27). Джованни Баччи слушает и внимательно на него смотрит. Однако бородатый мужчина не отвечает ему взаимностью: его глаза устремлены вправо, за пределы картины. Между ними – юноша, который обратил свой чистый и

исследованиям правильно добавить работу: *Calvino I. I livelli della realtà in letteratura // Calvino I. Una pietra sopra*. Torino, 1980. P. 310–323.

¹⁹¹ Имеется в виду «Обручение святого Франциска с бедностью» Беноццо Гоццолли из музея Сан Франческо в Монтефалько. – *Примеч. перев.*

¹⁹² См.: *Padoa Rizzo A. Benozzo Gozzoli pittore fiorentino*. Firenze, 1972. P. 41–42 (здесь отмечено заимствование из лондонского «Крещения»). На с. 42 в примеч. 87, датировав «Бичевание» 1451-м, а заказ цикла в Аретцо – 1452 годом, исследователь подчеркивает «раннее время обращения Беноццо к искусству Пьеро», однако не доходит до переосмысления традиционной хронологии отношений между двумя художниками.

¹⁹³ Имеются в виду «Сон Иннокентия III» и «Утверждение устава францисканского ордена» из музея Сан Франческо в Монтефалько. – *Примеч. перев.*

¹⁹⁴ См.: *Baxandall M. Painting*. P. 61 (итал. перевод: P. 69).

неподвижный взор в точку, расположенную слева от зрителя. Таким образом, мы оказываемся исключены из игры пересекающихся и расходящихся взглядов. Тем не менее слова бородатого мужчины воскрешают сцену бичевания перед нами и для нас: стоящий спиной турок почти вынуждает нас принять в ней участие¹⁹⁵. С повествовательной точки зрения, именно жест говорящего мужчины скрепляет собой всю композицию.

4

Мы знаем, что картину в начале XIX века сопровождала надпись «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе»). Кови предположил, что речь шла о подлоге, поскольку надпись должна была располагаться на раме, а для означенного периода это достаточно нетипично. Впрочем, не невозможно: например, стихи «Credo» сопутствовали панно (*ante* 1412 года), которое приписывалось Таддео ди Бартоло¹⁹⁶. Кроме того, Гилберт по этому поводу вспомнил о реликвариях – категории образов, к которым по формату, иконографии и происхождению (сакристия одной из церквей), как кажется, примыкает «Бичевание». Реликварий серебряных предметов работы Беато Анджелико (ок. 1450) сопровождали фрагменты из Библии, написанные на ложных рамах (*ил.* 28)¹⁹⁷. Следовательно, нет никаких причин сомневаться в подлинности утерянной надписи. Как уже подчеркивалось, она прекрасно соответствовала изображению бичевания Христа: антифон, который читали во время первой всенощной на Святую пятницу, на заутрене, действительно, состоял из слов «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе»), начала второго стиха второго псалма¹⁹⁸. В этом месте, впрочем, возникает трудность: так как мы отрицаем, что картина Пьеро – это обычное бичевание, то какое значение следует приписать словам «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе»)? Ясно, что они должны относиться не только к сцене бичевания – как мы видели, второстепенному сюжету на картине, но и к сюжету главному, то есть загадочной сцене на первом плане. Иными словами, надпись давала зрителю подсказку о содержании речи бородатого мужчины, который изображен с приоткрытым ртом: он иллюстрирует стих «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе») примером о бичевании Христа.

Эта интерпретация подтверждается присутствием на картине турка в тюрбане, стоящего к нам спиной и следящего за бичеванием (или, возможно, прямо отдающего о нем приказ), и изображением Пилата в головном уборе и кармазиновых чулках византийских императоров¹⁹⁹. Именно они и есть цари и князья, упомянутые в псалме: бородатый человек комментирует псалом, используя отсылки к современной ему реальности. Кларк первым выдвинул гипотезу об аллюзии на собор в Мантуе 1459 года, созданный Пием II для сопротивления турецкой угрозе.

5

Если между группой на первом плане и бичеванием, изображенным в глубине, существует разрыв, то не исключено, что речь бородатого мужчины произносится в определенном месте и в определенное время. Начнем с места.

¹⁹⁵ Наблюдение принадлежит Гума-Петерсон (*Gouma-Peterson T. Historical Interpretation. P. 229*). С. Сеттис указал мне в связи с этим на работу, с которой я не был знаком: *Koch M. Die Rückenfigur im Bild. Recklinghausen, 1965*.

¹⁹⁶ Имеется в виду «Бичевание Христа» Таддео ди Бартоло (?) из музея дель Опера дель Дуомо в Сиене. – *Примеч. перев.*

¹⁹⁷ См.: *Carli E. Il Duomo di Siena. Siena, 1979. P. 87* (о панно с «Credo», с указанием предыдущих атрибуций); *Gilbert C. Figures. P. 41, примеч. 5*. Гипотезу о том, что «Бичевание» служило частью панно реликвария, см.: *Id. Change. P. 107*.

¹⁹⁸ См. выше, глава 3, примеч. 2 на с. 95.

¹⁹⁹ Как установила Т. Гума-Петерсон: *Gouma-Peterson T. Historical Interpretation. P. 219* и далее.

Крытая галерея, внутри которой происходит бичевание Христа, – это, безусловно, воображаемая постройка. Как мы помним, ее альбертианские черты Кларк использовал для датировки картины периодом около 1459–1460 года. Аронберг Лавин предположила, что Пьеро, кроме того, обратился к сведениям (на самом деле, чрезвычайно смутным) о «домах Пилата» из отчета одного из современников, путешествовавшего по Святой земле²⁰⁰. Недавно Борго (а вместе с ним и Аронберг Лавин) указал на возможный источник вдохновения Пьеро – упоминание Иосифом Флавием в «Иудейской войне» «башен» крепости Антония, которую считали преторианской резиденцией Пилата²⁰¹. Речь идет об очень шаткой гипотезе; и при всем том не кажется, что Пьеро когда-либо стремился создавать дотошные археологические реконструкции, похожие на те, что предпринимал Мантенья²⁰². Другое предположение Аронберг Лавин представляется куда более продуктивным, а именно что лестница, которую мы видим в дверном проеме, напротив которого на «Бичевании» сидит Пилат, содержит аллюзию на *Scala Santa*, Святую лестницу²⁰³.

Святая лестница оказалась на своем нынешнем месте после разрушения древней резиденции патриарха по воле Сикста V, приказавшего очистить пространство для нового латеранского дворца. По этому случаю Святая лестница была перенесена к подножию капеллы *Sancta Sanctorum* (Святая Святых), специально построенной Доменико Фонтана. Прежде, однако, она находилась, как писал Северано спустя почти полвека после основательной перестройки Латеранской базилики, «рядом с воротами нового латеранского дворца, обращенными к северу»²⁰⁴. Все свидетельства, датированные более ранним временем, сходятся в этом пункте. Деталь «Триумфа св. Фомы» Филиппино Липпи в капелле Караффа в церкви Санта Мария sopra Минерва (1489–1493) (ил. 29) и рисунок Мартина ван Хемскерка (1532–1536)²⁰⁵ дают представление о том, как выглядел тогда северный фасад патриаршей резиденции.

Реликвия глубоко почиталась начиная с юбилейного 1450 года. Как правило, она называлась «лестницей Пилата», *Scala Pilati*, вероятное искажение *Scala Palatii*, «Лестница Дворца». Согласно традиции, мать императора Константина св. Елена привезла в Рим лестницу из претории Пилата, которую Христос преодолел три раза, прежде чем его отвели на Голгофу. Одним из первых свидетельств о почитании реликвии и о (все еще актуальном) обыкновении паломников подниматься по лестнице, стоя на коленях, служит «Зибальдоне» Джованни Ручеллаи, бывшего в Риме на юбилее 1450 года. Упомянув о «премиленькой капелле... прозванной Святая Святых», расположенной «вне пределов церкви» Сан Джованни, Ручеллаи писал: «Подле сказанной капеллы Святая Святых имеется лестница, что спускается на площадь Святого Иоанна, шириной в шесть локтей и со ступенями из цельного мрамора. Каковая лестница прежде находилась во дворце Пилата в Иерусалиме, где стоял Христос, когда оглашался его смертный приговор. И каковая прибыла из Иерусалима, и те, кто приезжает на юбилей, особенно издалека, поднимаются по ней на коленях большего благочестия ради...» Затем он упоминал о конной

²⁰⁰ См.: Aronberg Lavin M. Triumph. P. 324–325.

²⁰¹ См.: Borgo L. New Questions. P. 550; Aronberg Lavin M. // Burlington Magazine. Vol. 121 (1979). P. 801.

²⁰² См.: Clough C. H. // Burlington Magazine. Vol. 122 (1980). P. 577.

²⁰³ См.: Aronberg Lavin M. Triumph. P. 325. Можно попутно заметить, что эта деталь, по всей видимости, вдохновила Луку Синьорелли, когда он использовал в одной из фресок Монте Оливето мотив открытой, расположенной в глубине двери (см.: Chastel A. La figure dans l'encadrement de la porte // Chastel A. Fables. Vol. II. P. 145–154, в особенности: P. 151).

²⁰⁴ См.: Severano G. Memorie sacre delle sette chiese di Roma. Vol. I. Roma, 1630. P. 543. Северано пишет о «святых лестницах», также имея в виду две лестницы, располагавшиеся по бокам от главной. О последней см. полезную краткую сводку: Cempinari M., Amodè T. La Scala Santa. Roma, 1974 (второе издание).

²⁰⁵ Оба изображения воспроизведены в работе: Lauer P. Le Palais. Figg. 10, 114. О первом из них см.: Bertelli C. Filippino Lippi riscoperto // Il Veltro. Vol. VII (1963). P. 59–60; о втором: Huelsen C., Egger H. Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck. Berlin, 1913–1916 (репринт. изд.: Soest, 1975). Vol. I. S. 36–39. В целом см. исследование: Veldman J. M. Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century. Maarssen, 1977 (перевод на английский язык, снабженный библиографией).

статуе Марка Аврелия (в ту пору считавшейся монументом Константину), которая располагалась перед Латеранским дворцом, а ныне находится на Капитолийской площади. Ручеллаи добавлял: «Там же, на площади, на обломке колонны – голова бронзового гиганта и рука с бронзовым шаром»²⁰⁶.

Таким образом, становится ясно, откуда происходит идол на колонне, к которой привязан Христос на «Бичевании» (ил. 20). Его образ, как первым отметил В. Хафтманн²⁰⁷, Пьеро почерпнул из остатков колоссальной статуи, стоявшей перед Латеранским дворцом. Начиная с XII века ее присутствие фиксируется сначала рядом путешественников, а затем в различных редакциях «*Mirabilia Urbis*» («Чудеса града Рима»). Согласно устойчивой легенде, статуя первоначально располагалась в храме Солнца; папа Сильвестр перенес ее остатки на площадь перед Латеранским дворцом. Основанная на вымысле иллюстрация в экземпляре «*Antiquitates*» Джованни Марканова (ил. 30), принадлежавшем д'Эсте, сильно отличается от почти современного ей точного описания в «Зибальдоне» Джованни Ручеллаи. Тем не менее на ней (очевидно, на базе устных рассказов) местоположение фрагментов в середине XV века помещено напротив северного фасада Патриархата, недалеко от конной статуи Марка Аврелия²⁰⁸. В конце века голова, рука и шар (широко известные как «*palla Sansonis*», «Шар Самсона») были перевезены на Капитолий и оказались сначала вне, а затем внутри Палаццо деи консерватори, где они сейчас и находятся. Общепринятая сегодня гипотеза гласит, что речь идет о фрагментах статуи из позолоченной бронзы высотой около трех метров, изображавшей, как было недавно доказано, императора Константина²⁰⁹.

Столь явная аллюзия исключает ее появление прежде путешествия Пьеро в Рим – документированной поездки в эпоху правления Пия II. Второе путешествие – при Николае V – следует считать плодом недоразумения у Вазари до тех пор, пока не будет доказано обратное.

²⁰⁶ См.: Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. Vol. I: il Zibaldone Quaeresimale / A cura di A. Perosa. London, 1960. P. 70–71. Следует отметить, что Джованни Ручеллаи и Джованни Баччи хорошо знали друг друга. 9 ноября 1473 года Баччи писал одному из Медичи: «О характерах всех представителей нашей семьи вы сможете узнать от вашего Джованни Ручеллаи и многих других ученейших и прекрасных людей» (ASF. MAP. XXIX. 982).

²⁰⁷ См.: *Haftmann W.* Das italienische Säulenmonument... Leipzig, Berlin, 1939. S. 95–97; см. также: *Heckscher W. S.* Sixtus III Aeneas Insignes Statuas Romano Populo Restituendas Censuit. 's Gravenhage, [1955] (на с. 46–47 см. резюме на английском языке). Баттисти (*Battisti E.* Piero. Vol. I. P. 320) связывает идола с остатками статуи, стоявшей напротив Латеранского дворца, отсылая, в свою очередь, к работе: *Vermeule C.* European Art and the Classical Past. Cambridge (Mass.), 1964. P. 40, в которой, впрочем, предлагается иная и неубедительная версия происхождения статуи.

²⁰⁸ См.: *Codex Urbis Romae Topographicus* / Ed. K. L. Ulrichs. Virceburgi, 1871. P. 121, 136, 160; *Codice topografico della città di Roma* / A cura di R. Valentini e G. Zucchetti. Vol. III. Roma, 1953. P. 196, 353; *Stevenson E.* Scoperte di antichi edifici al Laterano. Estratto da «*Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*». Roma, 1877. P. 52 (о традиции, которая касается храма Солнца); *Lauer P.* Le Palais. P. 24–25; *Borchardt P.* The sculpture in front of the Lateran as described by Benjamin of Tudela and Magister Gregorius // *Journal of Roman Studies*. Vol. XXVI (1936). P. 68 и далее. Об иллюстрации к «*Antiquitates*» Марканова см.: *Huelsen C.* La Roma antica di Ciriaco de Ancona. Roma, 1907. P. 29. Tav. VII. Об экземпляре этого произведения, принадлежавшем д'Эсте, см.: *Campana A.* Biblioteche della provincia di Forlì // *Tesori delle biblioteche d'Italia, Emilia-Romagna* / A cura di D. Fava. Milano, 1932. P. 97. Об экземпляре, ныне хранящемся в Принстоне, см.: *Van Mater Dennis H.* The Garrett Manuscript of Marcanova // *Memoirs of the American Academy in Rome*. Vol. VI (1927). P. 113–126. Об иллюстрациях в обоих экземплярах см.: *Lawrence E. B.* The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova // *Ibid.* P. 127–131. Версия о происхождении иллюстраций от рисунков Чириако, которую защищал Хьюэлсен, оказалась затем поставлена под сомнение (см.: *Weiss R.* Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia... // *Rinascimento*. Vol. IX (1958). P. 172) или отвергнута (см.: *Cocke R.* Masaccio and the Spinario. P. 22), в том числе по причине их недостоверности с археологической точки зрения. Кок расходится во мнении с Хекшером. Он считает (на с. 22–23), что колонны были ниже тех, что изображены в «*Antiquitates*» Марканова, а фрагменты, в свою очередь, – гораздо более заметны. В пользу этого утверждения можно вспомнить, что Джованни Ручеллаи описывает остатки «гиганта» «на фрагменте колонны». Об античных скульптурах, стоявших напротив Латеранского дворца, см. очень полезную работу: *Fehl P.* The placement of the equestrian statue of Marcus Aurelius in the Middle Ages // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 37 (1974). P. 362–367.

²⁰⁹ См.: *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collection of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* / Ed. by H. Stuart Jones. Oxford, 1926. P. 173–175 (там же см. библиографию). Небольшие следы позолоты заметны на руке (P. 174). О местонахождении фрагментов в Палаццо деи консерватори в 1510 году см.: *Albertini F.* Opusculum... // *Codice topografico*. Vol. IV. P. 491. Об отождествлении статуи с Константином см.: *Krasi K.* Das Silbermedaillon Constantins des Großen mit dem Christusmonogramm auf dem Helm // *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*. Vol. 5–6 (1954–1955). S. 177–178.

Это означает, что «Бичевание» могло быть написано в Риме в период между осенью 1458-го и осенью 1459 года, а затем перевезено в другое место, по всей вероятности в Урбино, или же создано непосредственно вслед за этим. В любом случае гипотезы о ранней датировке, начиная с версии Лонги, отпадают; при этом обнаруживается совпадение с вариантом (1458–1459), предложенным Кларком, но с иной аргументацией.

Однако Святая лестница – это не единственная реликвия из претории Пилата, хранившаяся в северной части латеранской резиденции патриарха. Там также находились три двери и две колонны, согласно традиции, привезенные в Рим матерью Константина императрицей Еленой²¹⁰. Их местонахождение может быть восстановлено, если мы соединим ряд свидетельств с подробнейшей картой Латерана, созданной в начале XVII века архитектором Контини²¹¹ (ил. 30). Согласно «*Tabula magna continens elenchum reliquiarum et indulgentiarum sacrosanctae ecclesiae Lateranensis*» («Великому списку, содержащему перечень реликвий и индульгенций священной Латеранской церкви»), составленному в 1518 году, три двери располагались в некоей «капелле» или «зале». В том же документе, впрочем, сообщается, что рядом с ними находилась другая знаменитая реликвия: камень, на котором были отсчитаны тридцать серебряников Иуды, а затем разыграны в кости одежды Христа. Камень поддерживали четыре мраморные колонны, высота которых, как считалось, равнялась росту Иисуса²¹². Итак, мы знаем, что эта «*mensura Christi*» («Мера роста Христа») находилась в так называемом зале Совета во дворце, который построен по воле Бонифация VIII за лоджией благословений, выходившей на площадь (см. номера 37–39 на карте Контини). Действительно, во время инкоронационной церемонии Иннокентия VIII папский трон был поставлен прямо напротив реликвии²¹³. Ее почитание, учитывая присущий ей авторитет, без сомнений, началось очень давно.

²¹⁰ См. отчет, составленный «per Magistrum Monacum Monasterii S. S. Andreae et Gregorii de Urbe» и опубликованный Дж. Соредини в приложении к труду: *Soresini G. De Scala Sancta ante Sancta Sanctorum in Laterano. Romae, 1672.*

²¹¹ Эта карта послужила основой для всех последующих реконструкций. Впервые опубликовавший ее Северано описал ее следующими словами: «план, который архитектор Франческо Контини со всем тщанием почерпнул из его (Латеранского холма) расположения и остатков; карты древнего Рима, напечатанной Буфалино во времена Юлия III; из рисунков в Сан-Пьетро Монторио и Ватиканской библиотеке и из сообщений тех, кто видел отдельные его части» (*Severano G. Memoria sacre. Vol. I. P. 534*).

²¹² См.: *Lauer P. Le Palais. P. 298*: «Item in cappella... est lapis quadratus quattuor columnis marmoreis, sub cujus... altitudo Domini Nostri Jesu Christi, antequam crucifigeretur, staturam corporisque magnitudinem denotat, supra quem numerati fuerunt triginta denarii a Judaeis Judae, ac etiam a Judaeis super Christi vestem jactae sortes. In fine presentis Aulae sunt tres Portae antiquae, quae erant in Domo Pilati, per quas transivit Jesus Christus, dum a Judaeis traheretur» («В капелле также... есть квадратный камень, [поддерживаемый] четырьмя мраморными колоннами, под которым... высота [расположения этого камня] указывает рост и величину тела Господа Нашего Иисуса Христа перед распятием. Над этим камнем иудеи отсчитали Иуде тридцать денариев и здесь же бросали жребий об одежде Христа. В конце настоящей Залы есть три древние Двери, которые были в Доме Пилата – через них прошел Иисус Христос, влекомый иудеями») (лакуны – так в тексте!).

²¹³ См.: *Jonahhes Burckhardi Liber Notarum ab anno MCCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI / A cura di E. Celani. Città di Castello, 1910 (Rerum Italicarum Scriptores. N.s., XXXII, I). Vol. I. P. 83* (от 12 сентября 1484 года): «Benedictione per pontificem, ut supra, data, ascendit per basilicam predictam ad palatium lateranense et quum pervenisset ad primam aulam magnam, que aula concilii nuncupatur, positum fuit faldistorium ante gradus lapidis, super quattuor columnas positi, qui mensura Christi appellatur, ubi papa sedit, renibus ad dictum lapidem versis» («Получая, как и прежде, благословение, понтифик восходит через упомянутую базилику к Латеранскому дворцу и оказывается в первом большом зале, который называется залом совета, там перед камнем, расположенным на четырех колоннах, который называется *mensura Christi*, мера роста Христа, был поставлен фалдисторий, где папа и сел спиной к тому самому камню») (см. также: *Ibid. P. 66*, от 26 августа 1484 года). Оба фрагмента относятся к церемонии интронизации Иннокентия VIII, а не Александра VI, как ошибочно писал Ж. Ро де Флэри: *Rohault de Fleury G. Le Latran au Moyen Age. Paris, 1987. P. 257*. «Зал», упомянутый в «*Tabula*» 1518 года (см. примеч. 34) – это, несомненно, «зал совета». Эти свидетельства лишь на первый взгляд противоречат фрагменту из труда: *Fulvio A. Antiquitates Urbis... [Romae], 1527. C. XXIIIr-v*: «Ab altera vero Basilicae parte ubi nunc aeneus surgit equus extant iuxta Sancta Sanctorum marmorei gradus numero XXVIII, per quos Christus ad Pilatum ascendisse dicitur, ubi pensilis et flexuosa longo incessu occurrit porticus ab Eugenio III instaurari coepta a Nicolao V et Syxto III successive restituta, ubi in primo aditu iuxta basilicam S. Ioannis occurrit a sinistris mensura staturae Christi ubi lapis super quo numerati dicuntur XXX argentei quibus venundatus est a discipulo Iuda. Paulo ulterius occurrunt tres portae marmoreae per quas ingressus dicitur ad Pilatum iuxta antiquam pontificum suggestum, deinde duae porphyreticae sedes ubi novus pontifex attrahitur...» («С другой стороны базилики, где теперь возвышается медный конь, рядом со Святой Святынь находятся мраморные ступени, числом двадцать восемь, по которым, как говорят, Христос поднялся к Пилату. Там можно увидеть навесной, изогнутый и далеко простирающийся портик, восстановление которого начал Евгений III, а Николай V и

Лауэр думал, что камень на четырех колоннах был реликвией стола Тайной вечери и назывался «*mêsa Christi*», что ошибочно оказалось прочитано как «*mensura Christi*». Упоминание «*mensa Domini*» в списке латеранских реликвий, составленном Иоанном Диаконом в 1170 году, как кажется, подтверждает это тонкое предположение²¹⁴.

В середине XV столетия все эти предметы должны были находиться в зале совета, где хранились две восьмиугольные колонны «с несколькими железными кольцами... которые, как говорят, стояли во дворце Пилата в Иерусалиме»²¹⁵. При переустройстве Латеранского дворца, осуществленном по желанию Сикста V, судьба реликвий сложилась по-разному. О Святой лестнице мы уже рассказывали. Двери оказались перенесены в коридор, находящийся напротив капеллы «*Sancta Sanctorum*» (ил. 32); «*mensura Christi*» (ил. 33) и две колонны, наоборот, поместились во внутреннем дворе вместе с двумя другими колоннами «Пилата» (цилиндрической формы, украшенные листьями плюща)²¹⁶.

То, что Пьеро в «Бичевании» исходил из этой группы латеранских реликвий, абсолютно точно. Это доказывается не столько двумя дверями «Пилата», использованными в качестве простой отправной точки при изображении двух дверей в глубине галереи, где происходит истязание Христа, сколько другой реликвией, хранившейся в зале Совета, – «*mensura Christi*».

Витковер и Картер в своей знаменитой работе определили шаблон, легший в основу архитектуры «Бичевания»²¹⁷. Этот шаблон соответствует пятой части образца, предложенного Лукой Пачоли в «*De divina proportione*» («О божественной пропорции»). Он равен 1,85 дюйма или 4,699 сантиметра. Картер подчеркивает, впрочем, что существует иная, независимая единица измерения, имеющая важное значение для формальной организации картины, – рост Христа²¹⁸, 17,8 сантиметра. Теперь высота колонн, какое-то время находившихся близ Святой лестницы и, как считалось, точно совпадавших с ростом Христа, равна 187 сантиметрам. Однако если мы посмотрим на их основание, то ясно различим линию, отделявшую подлинную колонну от более неровной части, издавна погруженной в землю. Если мы удалим этот фрагмент, когда-то остававшийся невидимым, то высота колонны окажется равной 178 сантиметрам²¹⁹. Это означает, что вне зависимости от того, совершал Пьеро измерения в футах и

Сикст III успешно завершили, где в первом проходе возле базилики св. Иоанна слева находятся мера роста Христа и камень, на котором, как говорят, были отсчитаны тридцать сребренников, полученные учеником Иудой. Немного дальше находятся три двери, через которые, как говорят, Он вошел к Пилату, рядом с древним портиком – кафедра, затем два порфирных кресла, где рукополагается новый понтифик»). Переводчик XVI века опустил темную фразу «*ubi in primo aditu iuxta basilicam S. Ioannis occurrit a sinistris mensura staturae Christi*» («где в первом проходе возле базилики св. Иоанна слева находится мера роста Христа»), отнеся «*ubi*» («где») к «*porticus*» («портику»), находящемуся выше в тексте: «и в первом проходе названного портика, расположенного вдоль церкви Сан Джованни, слева находится мера роста Христа» (*Fulvio A. L'antichità di Roma... con le aggiuntioni et annotationi di Girolamo Ferrucci... Venezia, 1588. C. 54r*). На самом деле, «*ubi in primo aditu*» («где в первом проходе») следует связать с северным фасадом патриаршей резиденции («*ad altera vero Basilicae parte*»): затем идут, действительно («*paulo ulterius occurrunt*»), три двери «Пилата» в зале Совета и далее («*deinde*») два порфирных кресла, поставленных напротив капеллы Сан Сильвестро (см.: *Johannes Burckhardi Liber. Vol. I. P. 83*, а также номера 39 и 43 уже упоминавшейся карты Контини). Фел (*Fehl P. The Placement. P. 363–364*, номер 10) почувствовал неясность во фрагменте Фульвио, не уточнив, однако, ее смысла. О Фульвио в целом см.: *Weiss R. Andrea Fulvio romano (c. 1470–1517) // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere etc. S. II. Vol. XXVIII (1959). P. 144*.

²¹⁴ См.: *Lauer P. Le Palais. P. 104; Mabillon J. Musei Italici tomus II. Lutetiae Parisiorum, 1689. P. 564*.

²¹⁵ См.: *Severano G. Memorie scarse. Vol. I. P. 587–588*. Северано фиксирует наличие двух колонн «возле» уже упомянутого «камня», однако не уточняет его местоположения, намекая, конечно, на зал Совета.

²¹⁶ О настоящем местонахождении трех дверей см.: *Lauer P. Le trésor du Sancta Sanctorum. Paris, 1906. Fig. 1; Id. Le Palais. P. 321; Cempenari M., Amodei T. La Scala Santa. P. 80*. О камне и колоннах «Пилата» см.: *Lauer P. Le Palais. P. 333; Josi E. Il chiostro lateranense. Cenno storico e illustrazione. Città del Vaticano, 1970. P. 17*, номера 167–168.

²¹⁷ См.: *Witkower R., Carter B. A. R. The Perspective of Piero della Francesca's «Flagellation» // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 16 (1953). P. 292–302*.

²¹⁸ См.: *Ibid. P. 296*.

²¹⁹ Аналогичное измерение см.: *Rohault de Fleury G. Le Latran. Atlante. Tav. 51*. Все это решительно опровергает и без того недоказуемое утверждение, согласно которому «Бичевание» Пьеро на самом деле изображает «Сон святого Иеронима». Этот тезис был выдвинут Дж. Поупом-Хенесси, а навели его на эту мысль указанные Э. Тримпи (*Burlington Magazine. Vol. CXXV (August 1983). № 965. P. 465*) структурные сходства между двумя сиенскими преддвериями с изображением «Сна свя-

саженях или в сантиметрах и метрах, рост Христа на «Бичевании» относится к высоте, которую приписывала ему традиция на основании латеранских колонн, в пропорции 1 к 10. Если мы примем рост Христа на «Бичевании» – 17,8 см – как единицу измерения, то окажется, что ширина картины равна $4\frac{1}{2}$ единиц, высота – $3\frac{1}{4}$ единиц, высота колонн на первом плане – $2\frac{1}{2}$ единиц, а расстояние между их основаниями – 2 единицам.

Таким образом, Пьеро организовал свою картину с педантичной точностью, на основе документа, очевидно казавшегося ему бесценным, – точных данных о росте Богочеловека, образца в том числе телесного совершенства. Бесценным, но далеко не единственным: в ту же эпоху письменные или монументальные свидетельства сообщали о росте Христа иные сведения, более или менее отличные от размеров латеранских колонн²²⁰. Некоторое время спустя бесчисленное количество мужчин и женщин начнет «развешивать на входной двери в доме или в мастерской» напечатанный текст молитвы, включавший изображение Христа и отрезок, который сопровождался следующими словами: «Таков рост нашего Спасителя, благословенного Иисуса Христа, который в пятнадцать раз превосходил сию меру» – в этом случае его высота была 150 сантиметров²²¹.

«Божественным образом измерены» – так Вазари определил коринфские колонны, ярко выделявшиеся во фреске «Встреча Соломона и царицы Савской» в Аретцо (*ил. 4*)²²². Кларк в связи с «Бичеванием» говорил о «мистике измерений»²²³. Эти слова ныне следует понимать не только в метафорическом, но и в буквальном смысле.

6

Итак, многие элементы иконографии, а также сама формальная структура «Бичевания» тесно связаны с памятниками, расположенными в северной части латеранской резиденции патриарха или перед ней: Святой лестницей, фрагментами статуи Константина, дверями «Пилата» и «mensura Christi» (см. номера 44, 39 и 38 на карте Контини). Теперь возникают два варианта: или Пьеро воспользовался латеранскими материалами, дабы изобразительными средствами воскресить в памяти бичевание Христа, которое разворачивается в неопределенном месте; или место действия – это именно Латеранский дворец, а сцена на первом плане происходит перед Святой лестницей.

того Иеронима» – работы Сано ди Пьетро (ок. 1440 года, ныне в Лувре) и Маттео ди Джованни (1476, сейчас в Институте искусства в Чикаго). Без сомнения, Пьеро заимствовал отдельные элементы у Сано ди Пьетро, а Маттео ди Джованни – у Пьеро; впрочем, этих композиционных сходств недостаточно, чтобы основать на них суждение об иконографическом сходстве между картинами.

²²⁰ О колонне в церкви Санто Стефано в Болонье (высотой около 173 сантиметров), которую также считали равной росту Христа, см.: *Uzielli G. L'orazione della misura di Cristo*. Firenze, 1901. P. 6 (оттиск из журнала «Archivio storico italiano»). О рукописных свидетельствах см. следующее примечание.

²²¹ См.: *Ibid.* P. 7 и далее. Начиналась брошюра так: «Святейшие молитвы, которые следует произносить ежедневно и с благоговением, а также развешивать их на входной двери дома или в мастерской, или носить с собой против чумы или иных напастей». В одной из рукописей из библиотеки Риккардиана указано, что рост Христа, напротив, равнялся 1,74 метра; в других случаях дело доходило и до больших чисел – вплоть до 1,80 метра (см.: *Uzielli G. Le misure lineari medioevali e l'effigie di Cristo*. Firenze, 1899). Линеарные единицы измерения, или «сажени», распространенные тогда в Италии, происходили, согласно Уцелли, от различных сведений о росте Христа, в соотношении 1 к 3: так, туринское «gasò», или сажень, равная 0,599 метра, соответствует (с разницей в 6 миллиметров) трети роста Христа, рассчитанного по плащанице (1,78 метра) (*Ibid.* P. 10). Это утверждение, по правде говоря, кажется более занятым, чем убедительным. Отметим попутно, что Уцелли пишет, будто рост человека, завернутого в плащаницу, равнялся 1,78 метра – то есть той же высоте латеранских колонн (о которых он не упоминает). При этом сторонники подлинности плащаницы убеждены, что рост Христа был равен 1,83 метра, и приписывают (вопреки очевидным фактам) аналогичную высоту латеранским колоннам, см.: *Savio P. Ricerche storiche sulla Santa Sindone*. Torino, 1957. P. 172 и далее. В связи с желанием представить себе Христа в плоти и крови значимым оказывается распространение в XV веке апокрифа «Эпистола Лентула», которое продолжилось в следующем столетии (см.: *Baxandall M. Pittura ed esperienze sociali*. P. 64–65; в итальянском переводе приведен оригинальный текст документа).

²²² См.: *Vasari G. Le vite*. Vol. II. P. 496.

²²³ См.: *Clark K. Piero*. P. 35.

Как кажется, вторая гипотеза неправдоподобна. Нет сомнений, что ни мраморные конструкции в глубине картины, ни здание розового цвета на первом плане нельзя отождествить со средневековым дворцом патриарха. Попробуем уточнить первую из гипотез, стремясь описать пространство с помощью времени, то есть определить тот самый момент, в который бородатый мужчина обращает внимание на бичевание Христа.

7

Мы еще не установили его личность. Конечно, некоторые считают, что такой вопрос неуместен; однако мы определили, что человек в парчовой мантии – это Джованни Баччи, что позволяет нам проследовать в том же направлении.

Справедливо отвергнув версию Аронберг Лавин об Оттавиано Убальдини, Гилберт заметил, что, кроме всех прочих соображений, борода персонажа исключает возможность того, что перед нами портрет: в то время мужчины в Италии ее сбривали. «Бороду», пишет он, «носили только а) люди прошлого, такие как Христос или Константин; б) иностранцы, в особенности греки, например Иоанн Палеолог; в) сами итальянцы, но приблизительно после 1485 года, когда борода мало-помалу стала вновь входить в моду»²²⁴.

Впрочем, герой «Бичевания» как раз соответствует категории «б». Как было многожды отмечено (в последний раз у Борго, который тем не менее приходит к совершенно другим выводам²²⁵), одежда с длинными рукавами и раздвоенная борода сразу указывают на то, что перед нами один из греческих прелатов, приехавших в Италию для участия в соборе 1438–1439 годов.

Одним из них или, лучше, самым известным из этой группы прелатов был Виссарион. К тому же выводу, как мы помним, почти пришла Гума-Петерсон, которая затем, однако, склонилась к тезису о «криптопортрете». Как мы уже сказали, в данном случае речь идет об утверждении, логически и исторически недоказуемом – и к тому же основанном лишь на беглом, а также пристрастном анализе существующей документации. Необходимо вновь вернуться к ее рассмотрению.

8

Известно, что две фотографии одного и того же человека могут содержать значительные расхождения; что же говорить о двух картинах или двух барельефах? На эту почву уместно ступать твердыми как свинец ногами. В случае Виссариона осторожность необходима еще и в связи с уникальными физиогномическими различиями, которые встречаются (как отметила сама же Гума-Петерсон²²⁶) на его дошедших до нас портретах.

К сожалению, большая часть иконографических свидетельств о Виссарионе утрачена. Фреска Галассо в болонской церкви Мадонна дель Монте, на которой Виссарион, в то время бывший папским легатом, изображен рядом с Николаем V вместе с собственным секретарем Николло Перотти, которого мы уже упоминали, оказалась уничтожена²²⁷. Полотно, созданное Джентиле Беллини для залы венецианского Большого Совета, на котором Виссарион появлялся с папой и дожем, отправлявшими посольство к императору Фридриху, больше не суще-

²²⁴ См.: *Gilbert C. Figures*. P. 43–44.

²²⁵ См.: *Borgo L. New Questions*. P. 549. Борго идентифицирует бородатого мужчину с иудейским жрецом, приписывая Пьеро мнение, будто греческие священники при выборе одеяний придерживались ветхозаветной традиции.

²²⁶ См.: *Gouma-Peterson T. Historical Interpretation*. P. 232, примеч. 87.

²²⁷ В числе разных свидетельств об этой утраченной фреске см. сообщение Гирардаччи (*Ghirardacci C. Historia*. Vol. III, I. P. 159) о том, что Виссарион изображен там «на коленях и без головного убора».

стует. Портрет, находившийся в том же зале и также принадлежавший кисти Джентиле Беллини, сгорел в 1546 году²²⁸. При этом на многочисленных картинах венецианской школы, на которых, согласно Васту, Виссарион фигурировал в образе святого Иеронима, его лица имеют очень мало общих черт, разве за исключением длинной бороды²²⁹. Если исключить сомнительные или слишком поздние портреты²³⁰, то останутся следующие изображения (список, условно, неполон).

А) Миниатюра, находившаяся во втором из восемнадцати хоралов, выполненных около 1455 года по поручению Виссариона, который затем подарил их монастырю братьев Оссерванцы в Чезене. Виссарион (идентификация портрета принадлежит Вайссу²³¹) облачен в одежду францисканцев, стоит на коленях, у его ног – кардинальская шапка, он предлагает Богу свою душу в виде младенца.

Б) Маленькая миниатюра, предшествующая труду «Summa de casibus conscientiae» («Сумма о случаях, касающихся совести») минорита Грациано (Париж, Национальная библиотека, nouv. acq. lat. 1002). Виссарион – в одеянии монаха василианца, на его голове – кардинальская шапка, он получает книгу в подарок от автора, стоящего около него на коленях. Рукопись датирована 14 октября 1461 года²³².

В) Медаль XV века, без даты, из коллекции Гёте, ныне хранится в Веймарском музее. Здесь Виссарион также изображен в профиль и в кардинальской шапке. По всей видимости, эта медаль стала источником портрета на памятнике, который Виссарион распорядился воздвигнуть еще при жизни, в 1466 году, в базилике Санти Апостоли. Сохранилась одна копия этого портрета (утраченного вместе с монументом, который заменяет надпись, датированная 1682 годом) – медный диптих из Ватиканской библиотеки, отправленный в Венецию в 1592 году²³³.

²²⁸ См.: *Sansovino F.* Venetia città nobilissima e singolare. Venezia, 1581. С. 131r, 132r.

²²⁹ См.: *Vast H.* Le cardinal Bessarion. P. 299. Васт среди прочего упоминает алтарное изображение Бартоломео Монтанья и «Святое Собеседование» Винченцо Катена, оба находящиеся в галерее Академии. Посмертный портрет Виссариона обнаружен и во фреске «Переход через Красное море» Козимо Росселли в Сикстинской капелле. Традиционно его автором считают Пьеро ди Козимо, чье участие в росписи этой группы фресок ныне чаще всего отрицается (см.: *Bacci M.* Piero di Cosimo. Milano, 1966. P. 128–129; Баччи приводит краткое описание дискуссии по проблеме).

²³⁰ Отдельный случай – это полотно (которое я смог увидеть благодаря любезности дона Камилло Леонарди), хранящееся в сакристии каноников собора Урбани. Э. Росси (*Rossi E.* Memorie ecclesiastiche di Urbana. Urbana, 1936. P. 104) считал его портретом Виссариона, сильно отличавшимся от остальных изображений в отношении черт его лица (см. об этом: *Clough C. H.* Cardinal Bessarion and Greek at the Court of Urbino // *Manuscripta*. Vol. VIII (November 1964). P. 166–167, примеч. 33). На самом же деле, это копия с портрета Таддео Барберини в образе префекта работы Маратты (см.: *Aronberg Lavin M.* Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art. New York, 1975. Fig. 5; P. 429). Среди посмертных портретов недостоверным является феррарский барельеф, воспроизведенный в книге: *Miscellanea Marciana di studi bessarionei...* Padova, 1976; полностью вымышленным – портрет, включенный в издание: *Boissard J.-J.* Icones quinquaginta virorum illustrium... Francofurti, 1597. Vol. I. P. 136. С физиогномической точки зрения, интересен, напротив (хотя речь идет о более поздней копии) небольшой портрет, дошедший до нас благодаря книге: *Ludovici Bentivoli virtutis, et nobilitatis insignia...* Bononiae, 1690 (университетская библиотека Болоньи, шифр: Aula V, Tab. 1, Н. III, 37.2; другой экземпляр этой редчайшей брошюры упоминается в работе: *De Marinis T.* La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI. Firenze, 1960. Vol. II. P. 3–4). Небольшой книжке предпослано посвящение Дж. де Бергоморису, а на ее страницах по рукописи, принадлежавшей семейству Бентивольо и датированной 10 ноября 1465 года, воспроизведен текст речи, которую Виссарион произнес в 1455 году по случаю передачи Людовико Бентивольо меча, подаренного ему Николаем V. В заглавную букву «L» начала («Leto iucundoque animo...», «Радостной и веселой душой...») помещен крошечный портрет Виссариона, своим происхождением обязанный, подобно прочим гравюрам из этого болонского издания, миниатюрам, украшавшим ныне утраченную рукопись Бентивольо. (В кодексе «Il Vat. Lat. 4037», который содержит текст той же самой речи Виссариона, миниатюры отсутствуют; вместе с болонским изданием он упоминается в работе: *Bandini L.* De vita e rebus gestis Bessarionis cardinalis Nicaeni... commentaries // PL. 161. P. XIX, примеч. 46.)

²³¹ См.: *Weiss R.* Two Unnoticed «Portraits» of Cardinal Bessarion // *Italian Studies*. Vol. XXII (1967). P. 1–5. Вайсс утверждает, что первый из портретов (который мы здесь не приводим) довольно стереотипен, а второй, по его мнению, можно считать подлинным портретом Виссариона, как он выглядел к 1455 году, когда ему едва стукнуло пятьдесят лет. О хоралах см. недавнюю исчерпывающую работу: *Mariani Canova G.* Una illustre serie liturgica ricostruita: i corali del Bessarione già all'Annunziata di Cesena // *Saggi e memorie di storia dell'arte*. Vol. II (1978). P. 9–20.

²³² Указано в работе: *Frati L.* Dizionario bio-bibliografico... Firenze, 1934. P. 83.

²³³ О медали см.: *Armand A.* Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Paris, 1883. Vol. III. P. 158, номер 6. Диптих, приведенный в монографии А. А. Кирова (в 2-х томах, Афины, 1947), хранился в библиотеке Марчиана, однако в 1954

Г) Барельеф – часть гробницы Пия II, изначально находившейся в соборе святого Петра, а сейчас – в церкви Сант’Андреа делла Валле. Виссарион в епископском облачении изображен в тот момент, когда передает папе реликвию головы св. Андрея. Церемония проходила в 1462 году; Пий II умер в 1464 году. Памятник восходит к 1465–1470 годам, его начал возводить Паоло Романо, а закончил, вероятно, один из последователей Андреа Бреньо²³⁴.

Д) Миниатюра, которой открывается дарственный экземпляр «Риторики» Гийома Фише, предназначенный Виссариону и напечатанный в Париже в 1471 году (Венеция, библиотека Марчиана, тембр. 53): она показывает автора, который вручает собственную книгу Виссариону, одетому как монах василианец, на его голове – кардинальская шапка²³⁵.

Е) Фронтиспис с миниатюрой на дарственном экземпляре «Epistulae et orationes» («Посланий и речей») Виссариона, предназначенном Эдуарду IV Английскому (Vat. lat. 3586: речь идет об инкунабуле из пергамента, напечатанной в Париже в 1471 году)²³⁶. Виссарион в черной мантии монаха василианца и в кардинальской шапке в знак защиты держит руку на плече Гийома Фише, который предлагает королю составленный им том.

Ж) Миниатюра с портретом Виссариона, вместе с изображением других шести философов обрамляющая начало «Obiurgatio in Platonis columniatorem» («Обличения клеветы на Платона») (Париж, Национальная библиотека, lat. 12947, с. 11r) Андреа Контрарио (ил. 34)²³⁷.

З) Медальон в лавровом венке, на котором в профиль изображены Виссарион и король Фердинанд Арагонский; речь идет о миниатюре, украшающей *incipit* парижской рукописи (Национальная библиотека, lat. 12946, с. 29r) «Adversus calumniatorem Platonis» («Против клеветы на Платона») самого Виссариона, законченной в Неаполе в 1476 году²³⁸. Как на этой, так и в предыдущей миниатюре на его голову надета кардинальская шапка (ил. 35).

И) Картина Джентиле Беллини в венском Kunsthistorisches Museum, написанная, вероятно, сразу после смерти Виссариона²³⁹, который предстает на ней в одежде монаха василианца, стоящим на коленях перед уже упоминавшимся ковчежцем, подаренным им Скуола Гранде делла Карита.

К) Картина, вероятно, созданная Педро Берругете по рисунку Джусто ди Ганда около 1480 года для небольшого кабинета Федерико де Монтефельтро, ныне находящаяся в Лувре²⁴⁰.

Речь идет об очень разнородном корпусе изображений – по формату, материальным носителям, адресации и качеству. Какую информацию он дает нам о чертах лица Виссариона?

Один факт сразу же бросается в глаза. Портрет, который сегодня можно увидеть в Лувре, с физиогномической точки зрения радикально отличается от остальной серии изображений.

году он считался отсутствующим (см.: *Luxoro M.* La biblioteca di San Marco nella sua storia. Firenze, 1954. P. 21, примеч. 14).

²³⁴ См.: *Ortolani S. S.* Andrea della Valle. Roma, s. a., подпись к изобр. 25; *Seymour Jr. C.* Sculpture in Italy – 1400 to 1500. London, 1966. P. 156, 158.

²³⁵ Изображение воспроизведено на странице, предшествующей фронтиспису «Miscellanea Marciana».

²³⁶ См.: *Miniature del Rinascimento.* Città del Vaticano, 1950. P. 55. Кардинал, изображенный на миниатюре (как сказано, «французской школы»), как считается, не является Виссарионом, однако на это см. указание в работе: *Rocholl R.* Bessarion. Leipzig, 1904. P. 213.

²³⁷ См.: *De Marinis T.* La biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Milano, 1947. Vol. II. P. 53–55; Vol. III. Tav. 77. Кодекс был создан в 1471 году Жоаном Марко Чинико и украшен миниатюрами Кола Рапикано: де Маринис предполагает, что с Рапикано сотрудничал тот же Андреа Контрарио, которого Перотти и Валла хвалили за его художественные способности.

²³⁸ См.: *De Marinis T.* La biblioteca. Vol. II. P. 28–29; Vol. III. Tav. 32. В период с 1472 по 1476 год кодекс был украшен миниатюрами Джоакино де Гигантибуса. Портреты (включая изображение Виссариона) оказались приписаны одному из помощников Джоакино, возможно даже миниатюристу кодекса, указанного в предыдущем примечании, см.: *Ruysschaert J.* Miniaturistes «romains» à Naples // *De Marinis T.* La biblioteca. Supplemento. Verona, 1969. P. 272–273.

²³⁹ См.: *Schaffran E.* Gentile Bellini. P. 153–157.

²⁴⁰ О спорном факте сотрудничества Джусто ди Ганда и Педро Берругете см.: *Gnudi C.* Lo studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino (Giusto di Gand – Pedro Berruguete) // *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo.* Forlì, 1938. P. 25–29. Пост (*Post Ch. R.* A History of Spanish Painting. Cambridge (Mass.), 1947. Vol. IX. 1. P. 134) приписывает «Виссариона» Джусто ди Ганду, отсылая к исследованиям Дж. Бриганти, который, однако, различал рисунок (руки Джусто) и изображение на картине (руки Педро), см.: *Briganti G.* Su Giusto di Gand // *La critica d'arte.* Vol. XV (1938). P. 111.

Речь идет о воображаемом Виссарионе, созданном спустя малое время после его смерти человеком, по всей видимости, никогда его не встречавшим. Поразительно, конечно, что этот портрет предназначался для двора в Урбино, с которым Виссарион имел столь длительные и тесные связи; однако перед лицом фактов придется смириться. Впрочем, именно на этот портрет прежде всего опиралась Гума-Петерсон (поместив его репродукцию на отдельной странице), дабы исключить возможность того, что бородатого мужчину на «Бичевании» следует отождествить с Виссарионом.

Остальная серия с физиогномической точки зрения представляется достаточно единой. Однако все же есть один элемент, который претерпевает более или менее подчеркнутые изменения: нос. На гробнице Пия II и на всех упомянутых миниатюрах он с небольшой горбинкой и округленным кончиком. Исключение составляет миниатюра из «Суммы» минорита Грациано, наименее визуальное достоверная в силу своего размера. На ней исчезают всякие следы горбинки, кончик носа становится отчетливо более мясистым. На веймарской медали горбинка просматривается хорошо, однако кончик более острый и обращен вниз. Можно было бы сказать, что на последних двух изображениях одна черта (уплотнение или горбинка) выделяется за счет другой. Отсюда исходят две различные традиции изображения, обе возникшие после смерти Виссариона (речь не может идти об обыкновенном совпадении). О первой из них свидетельствует венская картина Джентиле Беллини, на которой Виссарион наделен сильно акцентированным носом, лишенным какой бы то ни было горбинки. На копии XVI века, хранящейся в галерее Академии и написанной по памяти, вероятно с портрета Джентиле Беллини, украденного в 1540 году²⁴¹, нос кардинала становится откровенно приплюснутым. Вторая традиция отразилась в небольшой картине, ныне находящейся в библиотеке Марчиана, где Виссарион изображен с прямым, почти греческим носом. Схожим образом два разных профиля возникают на копиях с портрета Виссариона из музея Джовиано в Комо, выполненных соответственно Кристофоро Альтиссимо в 1566 году и неизвестным гравером для издания «*Elogia virorum literis illustrium*» («Описания прославленных ученостью мужей») Джовио, напечатанного в Базеле в 1577 году (ил. 36). Речь идет о копиях с другой копии, которую Рафаэль (как сообщает Вазари) заказал Джулио Романо с утраченных фресок Брамантино в Ватикане, где портрет Виссариона был помещен среди изображений знаменитых мужей. Впрочем, авторство Брамантино – это, без сомнений, результат ошибки, допущенной Вазари²⁴². Оригинал (кто бы ни был его создателем), по всей видимости, восходил к середине XV века. Разумеется, визуальная достоверность этих копий невелика. Тем не менее, пусть и с помощью минимального отклонения, они подтверждают стремление копиистов различным образом упростить профиль Виссариона.

²⁴¹ См.: [Schioppalalba G. B.] In perantiquam. P. 149–150. Сьоппалальба приписывает копию Джаннеттино Кордельяги по прозвищу Корделла, последователю Джованни Беллини (ошибочно идентифицированному Фоголари с Андреа Превитали, см.: Schaffran E. Gentile Bellini. P. 157, примеч. 17a). См.: Moschini Marconi S. Gallerie dell'Accademia di Venezia – opere d'arte del secolo XVI. Roma, 1962. P. 200–201.

²⁴² О связанных с собранием Джовио сюжетах, в частности о копиях с портретов знаменитых мужей, см.: Rovelli L. L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio... Il museo dei ritratti. Como, 1928. P. 144 и далее. О проблеме в целом см.: Ortwin Rave P. Das Museo Giovio su Como // Miscellanea Bibliothecae Hertzianae... München, 1961. P. 275–284. Фрагмент из Вазари взят из жизнеописания Пьеро: «После этого, будучи приглашен в Рим папой Николаем V, он написал в верхних помещениях дворца две истории, соревнуясь с Браманте из Милана» (Vasari G. Vite. Vol. II. P. 492; Вазари Дж. Жизнеописания. Т. 2. С. 248–249). Затем в тексте следует отступление о портретах Брамантино и копиях, сделанных по воле Рафаэля. О малой вероятности путешествия Пьеро при Николае V мы уже говорили; однако, как отметил уже Миланези, конкуренция между Пьеро и Брамантино невозможна по хронологическим причинам, поскольку последний должен был работать в Ватикане пятьюдесятью годами позже, в начале XVI века (см.: Vasari G. Le vite. Vol. VI. P. 528–529). При этом версия о том, что автором утраченных оригиналов, к которым восходят некоторые из портретов музея Джовиано (в том числе и Виссариона), был Брамантино, отвергалась и на стилистическом основании, см.: Suida W. Bramante pittore e il Bramantino. Milano, 1953. P. 91–93; согласно Суида, ряд портретов во фресках в Ватикане были созданы в середине XV столетия. Недавно Баттисти пришел к выводу, что Вазари ошибочно приписал Брамантино серию фресковых портретов, написанных Пьеро в соседней комнате (Battisti E. Piero. Vol. I. P. 110).

Гипотетическая реконструкция «*stemma nasorum*» кому-нибудь может показаться праздной, если не тривиальной. Однако, дабы отделить портреты Виссариона, имеющие наибольшую физиогномическую достоверность, надлежало пробиться сквозь заросли из носов – нарисованных, высеченных или вставленных в миниатюры. В итоге аутентичными являются первые восемь изображений серии, выполненные при жизни кардинала.

Можно ли добавить к ним бородатого мужчину с «Бичевания» (ил. 37)? Без сомнения, отдельными чертами лица он очень похож на портреты Виссариона – глубоко посаженными глазами, тяжелыми веками, выступающим и слегка дугообразным носом с округлым кончиком и четко выделенными ноздрями, пухлыми губами, чьи кончики опущены вниз, раздвоенной бородой, прекрасно видной, например, на миниатюре из Марчианы²⁴³. На ней, чезенской миниатюре и на гробнице Пия II мы прямо обнаруживаем то же положение головы и шеи, немного повернутой вперед.

Все это могло бы побудить нас прийти к утвердительному выводу. В частности, сравнение с миниатюрой из медальона парижского кодекса «*Adversus calumniatorem Platonis*» («Против клеветы на Платона») (ил. 34), кажется, с физиогномической точки зрения почти решает дело. Впрочем, существуют два серьезнейших препятствия. На первое уже указала Гума-Петерсон – это одеяние: в отличие от других портретов Виссариона, персонаж Пьеро не облачен в черную ризу монаха василианца и не обладает знаками кардинальского отличия²⁴⁴. Второе заключается в возрасте: в 1459 году Виссариону было пятьдесят шесть лет. Однако бородатый мужчина на «Бичевании» явно выглядит намного моложе: еще моложе коленопреклоненного монаха на чезенской миниатюре, которую Вайсс считает редчайшим изображением Виссариона в относительно нестаром возрасте. Впрочем, оба препятствия преодолимы, если мы предположим, оставаясь в пределах датировки 1459 года как границы *ante quem non*, что Пьеро живописал Виссариона до того момента, как он стал кардиналом.

9

Виссарион был назначен кардиналом 18 декабря 1439 года. 4 января 1440 года он получил титул Санти Апостоли *in absentia*, в то время как вместе с остальными греками, участвовавшими в работе собора, уже плыл в Константинополь. Он прибыл туда 1 февраля 1440 года после исключительно долгого путешествия, длившегося три с половиной месяца²⁴⁵. Считается, что ему не сообщили об этом назначении, хотя еще 11 августа папа Евгений IV предложил ему богатую пенсию с условием, по которому он должен был переехать в Италию, по возможности в Рим. В 1440 году (в любом случае после 4 мая, когда он участвовал в выборах нового патриарха) Виссарион оставил Константинополь, куда ему не суждено было уже более вернуться; 10 декабря он получил во Флоренции кардинальскую шапку²⁴⁶. Очевидно, тем временем до него дошла официальная новость о назначении кардиналом Святой римской церкви; когда и благодаря кому, мы не знаем. Я предлагаю считать, что сообщение он получил от Джованни Баччи, который на заказанной Пьеро делла Франческа картине увековечил, спустя почти двадцать лет после события, кульминационную точку своей политической карьеры.

²⁴³ Согласно знаменитому анекдоту, рассказанному Пием II, борода стоила Виссариону избрания понтификом, поскольку некоторые из кардиналов превратно ее интерпретировали – как признак его продолжающихся сношений с греческими схизматиками (см.: Pii secundi... commentarii. P. 42).

²⁴⁴ В целом см. об этом: Weiss R. Jan Van Eyck's Albergati Portrait // Burlington Magazine. Vol. XCVII (1955). P. 146.

²⁴⁵ Coccia A. Vita e opera del Bessarione // Il cardinale Bessarione nel V centenario della morte, 1472–1492. Roma, 1974. P. 25 (любезно указано мне д-ром К. Бьянка). В этом параграфе я принял во внимание возражения, выдвинутые С. Сеттисом в рецензии на первое издание книги (газета «La Stampa» от 1 июня 1981 года), которые оказались затем развиты в личном письме к автору от 7 июля 1981 года. Я очень благодарен Сеттису. Ответственность за возможные ошибки лежит на мне.

²⁴⁶ Loenertz R. Pour la biographie du cardinal Bessarion. P. 117–118.

В короткой биографической справке (самой ранней из дошедших до нас), составленной в середине XVII века Алессандро Чертини из Читта ди Кастелло, Джованни Баччи назван «клириком Палаты, нунцием к Цезарю, знаменитейшим правоведом»²⁴⁷. Смысл темного выражения «нунций к Цезарю» прекрасно прояснится, если мы предположим, что в 1440 году Баччи получил от папы задание в качестве чрезвычайного посланника отправиться в Константинополь, дабы передать Виссариону торжественную весть о его назначении кардиналом. В тот момент Баччи был клириком Апостольской палаты и находился на виду у Евгения IV, кроме прочего, и как родственник Джованни Тортелли, только что вернувшегося из политической и религиозной (а также и культурной) миссии в Грецию и Константинополь.

Речь, конечно, идет о гипотезе, поскольку мы все еще не можем документально подтвердить факт путешествия Баччи в Константинополь в 1440 году. Попробуем на время принять ее. Тогда станут понятными:

1) молодежавый вид (его борода также короче, нежели на более поздних портретах) Виссариона, которому в 1440 году было 37 лет;

2) отсутствие кардинальских знаков отличия на его одежде;

3) великолепное одеяние Баччи, конечно полагающееся папскому нунцию (кроме того, и живость его взгляда, изрядно отличающегося от взора слегка потухших глаз на профилях в Сансеполькро и Аретцо, можно приписать желанию Пьеро омолодить объект изображения);

4) присутствие Иоанна VIII Палеолога, императора в 1440 году, в обличье Пилата.

Тогда мы обязаны признать факт двойной функции картины: напомнить о миссии Баччи в Константинополь (сцена на первом плане) и о бичевании Христа (сцена в глубине). Слова Виссариона, стержневые для обеих сцен, вызывают к жизни – метафорически для Баччи, физически для нас, смотрящих на картину зрителей, – Пилата, палачей и Христа, привязанного к колонне. Перспективная дистанция воплощает разрыв – временной и онтологический – между профанной и священной историей, между реальностью и ее словесным изображением²⁴⁸. Древние артефакты и христианские реликвии, находившиеся напротив входа в Латеранский дворец и рядом с ним, спроецированы на воображаемый Константинополь. В итоге возникает фантастическая и пророческая архитектура, которая некоторое время спустя вдохновит (например, в обрамлении порталов) вероятного создателя Палаццо Венеция Франческо дель Борго, земляка Пьеро²⁴⁹.

Таким образом, сцена на втором плане визуализирует речь, с которой Виссарион принимает назначение кардиналом Святой римской церкви и решает покинуть (как оказалось, навсегда) Константинополь и греческую церковь, одним из самых просвещенных представителей которой он являлся. Смысл речи может быть дешифрован так: правящий император Иоанн VIII Палеолог ведет себя подобно Пилату и тем самым становится соучастником страданий, которые турок готовится причинить восточным христианам. Символом последних служит привязанный к колонне Христос. К обоим персонажам – императору и турку – Виссарион относит стих «*Convenerunt in unum*» («Совещаются вместе»), таким образом обосновывая принятие кардинальского титула. Перед лицом бедствий, угрожающих христианскому миру, выбор

²⁴⁷ «Compendio delle sette età di Arezzo descritto da Don Alessandro Certini Castellano» датируется 1650 годом (BCCF. Ms. 369, листы без пагинации). В книге, в рубрике «Представители церкви высокого звания», находим следующую биографию: «Gio. Francesco Bacci [точнее: Giovanni di Francesco], клирик палаты, нунций к Цезарю, знаменитейший правовед, которого любили в доме Медичи, он много работал на Святую Церковь. Год 1445» (смысл этой даты от меня ускользает). К этому свидетельству отсылает Дж. Б. Скармалпи, издатель сочинений Алиотти в XVIII веке (см.: *Aliotti G. Epistolae et opuscula*. Vol. I. P. 27, примеч. b).

²⁴⁸ Параллель между появлением линейной перспективы и возникновением современного исторического сознания многаяжды подчеркивалась Э. Панофским, см., например: *Panofsky E. Il significato delle arti visive*. Torino, 1962. P. 53–54 (см. об этом: *Ginzburg C. Da A. Warburg a E. H. Gombrich*. P. 1023, 1046–1047).

²⁴⁹ Об этом персонаже (которого в прошлом ошибочно считали родственником Пьеро) см. исследования К. Л. Фроммеля, частично представленные на недавней конференции в библиотеке Hertzsiana.

в пользу Рима – это единственное, что позволит спасти пошатнувшийся идеал единства между церквями.

Однако как объяснить присутствие на картине Иоанна VIII Палеолога в обличье Пилата?²⁵⁰ Виссарион с самой молодости был тесно связан с императором. Он призывал Джованни Баччи прославить Иоанна VIII в образе Константина во фресках в Ареццо, что свидетельствует (если наша гипотеза верна) о верности Виссариона его памяти. Вместе с тем на одной из картин, заказанных Баччи и, конечно, не противоречащей идеям Виссариона, Иоанн VIII изображался в виде Пилата. Перед нами противоречие, которое, впрочем, покажется менее серьезным, если мы вспомним о различной адресации двух произведений. Цикл в Ареццо являлся публичным восхвалением; «Бичевание» же – картиной, предназначенной для частного использования, на которой было возможно поместить завуалированное негативное суждение о политике и личности императора. Нежелание Виссариона участвовать, по возвращении из Италии в Константинополь, в жестоких схватках между партиями сторонников и противников союза с Римом привело к тому, что соглашения, подписанные во Флоренции в 1439 году, потеряли свою силу. В политическом смысле империя оказалась в изоляции²⁵¹. В глазах Виссариона, ставшего одним из самых горячих сторонников объединения с Римом со времени самого собора, поведение Иоанна VIII вполне могло быть сопоставлено с действиями Пилата – оба они своим бездействием обрекли Христа на мученичество.

Аллегория на литургию Великой пятницы в стихе «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе»), издавна соединенном с картиной, позволяет точно датировать проповедь Виссариона, представленную на первом плане: Константинополь, 25 марта 1440 года. Речь идет о вероятной дате: нунций, которому поручили передать Виссариону весть о его назначении кардиналом 18 декабря 1439 года, должен был покинуть Италию сразу после этого. Он приехал в Константинополь – предположим, что путешествие имело среднюю продолжительность, – к середине марта.

10

Зачем же Джованни Баччи нужно было предлагать Пьеро напомнить Федерико да Монтефельтро о своей миссии в Константинополь двадцатилетней давности? Можно исключить, что Баччи двигало лишь личное тщеславие. Протекшее время изменило смысл визуализированной речи, приписанной Виссариону в тот момент, когда он принимал назначение кардиналом, превратив ее в пророчество *a posteriori*, полное актуальных политических и религиозных подтекстов. Мраморные дворцы Константинополя косвенно указывали на разгром, учиненный турками в 1453 году; бичевание Христа – на страдания восточных христиан вплоть до совсем недавнего вторжения в Морею в 1458–1459 годах²⁵².

Мы уже выдвигали предположение о встрече Виссариона, Джованни Баччи и Пьеро делла Франческа в Риме в конце 1458-го – первые месяцы 1459 года, в связи с изменением иконографической программы цикла в Ареццо. В тот период Виссарион был захвачен идеей крестового похода. В Рим пришли новости о вторжении турецких войск в Морею и о сопротивле-

²⁵⁰ См.: Babelon J. Jean Paléologue et Ponce Pilate // Gazette des Beaux Arts. S. VI. Vol. IV (1930). P. 365–275 (на с. 367 в текст закралась опечатка – здесь Виссарион умирает сразу после Флорентийского собора). Как бы то ни было, следует заметить, что все изображения, упомянутые Бабелом, созданы после «Бичевания» и, следовательно, свидетельствуют о дальнейшей судьбе уподобления Иоанна VIII Пилату, предложенного (мы не знаем, впервые ли) Пьеро. См. также: Gouma-Peterson T. Historical Interpretation. P. 219.

²⁵¹ См.: Gill J. Personalities of the Council of Florence. Oxford, 1964. P. 104–124, и в особенности: *Id.* Il concilio. P. 477 и далее. Гилл настаивает, что нерешительность императора стала главной причиной провала Флорентийского собора. См. также: *Ibid.* P. 419, 451.

²⁵² О сложной позиции заказчика картины в этот период см. насыщенную статью: Settis S. Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento // Intellettuali e potere / A cura di C. Vivanti. Torino, 1981 (Storia d'Italia, Annali, 4). P. 701–761.

нии, подготовленном в первые месяцы 1459 года правителем Фомой Палеологом²⁵³. Папа Пий II решил, в частности, из-за давления со стороны Виссариона, созвать в Мантуе собор, которому надлежало убедить христианских властителей выступить против турок. 22 января Пий II покинул Рим в сопровождении шести кардиналов, дабы медленно двигаться к северу полуострова²⁵⁴. Оставшаяся часть коллегии кардиналов, состоявшая из людей слабого здоровья или почтенного возраста, должна была тронуться в путь в более благоприятное время года²⁵⁵. Виссариону, также обладавшему не самым крепким здоровьем, предстояло отправиться в дорогу в начале весны: мы точно знаем, что 7 мая он в одиночестве въехал в Болонью (где раньше он служил папским легатом), на два дня опередив кортеж понтифика²⁵⁶. Однако прежде его отъезда из Рима, в ходе обсуждений Виссариона с Баччи и Пьеро, о которых мы можем лишь строить предположения, должен был обрести контуры проект картины, обращенной к Федерико да Монтефельтро.

Бичевание Христа по приказу человека в тюбране напоминает, как уже подчеркивалось, о страданиях христиан, в особенности греков, живших под владычеством турок. Мы сказали, что галерея в классическом духе, внутри которой происходит истязание Христа, – это не плод археологической потребности в точности реконструировать преторию Пилата. Возможно, здесь уместно говорить о символической подоплеке. Для таких гуманистов, как Виссарион или Пий II, захват Константинополя турками означал не только политическую катастрофу и религиозную профанацию, но и исчезновение последнего свидетельства о классической Греции. «*O nobilis Graecia esse nunc tuam finem, nunc demum mortua es?*» – таким вопросом задавался Пикколомини, еще не ставший Пием II, в речи «*De Constantinopolitana clade et bello contra Turcos congregando*». «*Heu quot olim urbes fama rebusque potentes sunt extinctae. Ubi nunc Thebae, ubi Athenae, ubi Mycenae, ubi Larissa, ubi Lacaedemon, ubi Corinthiorum civitas, ubi alia memoranda oppida, quorum si muros queras, nec ruinas invenias? Nemo solum, in quo iacuerunt, queat ostendere. Graeciam saepe nostri in ipsa Graecia requirunt, sola ex tot cadaveribus civitatum Constantinopolis supererat...*» Выжил, но теперь его больше нет²⁵⁷.

Однако заказанная Пьеро картина не ограничивалась только напоминанием о прошлом и выражением боли о современных бедствиях. Второй псалом со словами «*Convenerunt in unum*» («Совещаются вместе») свидетельствует не только о горе, которое приносят цари и властители, атакующие Мессию. Сразу за приведенным стихом следуют слова о битве: «*Dirumpamus vincula eorum et proiciamus a nobis iugum ipsorum*»²⁵⁸. Четыре года спустя Виссарион в «*Instructio pro praedicatoribus per eum deputatis ad predicandum crucem*» («Наставление проповедникам, посланным им проповедовать крест Христов») советовал прочитывать 128-й псалом как побуждение к крестовому походу: «*Saepe expugnaverunt me a iuventute mea. Dicat nunc Israël: saepe expugnaverunt a iuventute mea; etenim non potuerunt mihi. <...> Dominus iustus*

²⁵³ См.: Babinger F. Maometto il Conquistatore / Trad. it. Torino, 1970. P. 174.

²⁵⁴ См.: Cerasoli F. Il viaggio di Pio II da roma a Mantova // Il Buonarroti. S. III. Vol. IV (1890). P. 213–218.

²⁵⁵ См.: Pii secundi... Commentarii. P. 68. Шестью кардиналами были – Каландрини, Борджа, д'Эстувиль, Тайбур, Колонна и Барбо. См. также: Voigt G. Enea Silvio de' Piccolomini... Berlin, 1863. P. 30–31.

²⁵⁶ См.: Ghirardacci C. Historia di Bologna / A cura di A. Sorbelli. Vol. III, I. Bologna, 1933. P. 169–170.

²⁵⁷ См.: Pio II. Orationes politicae et ecclesiasticae / A cura di G. D. Mansi. Lucae, 1755. Vol. I. P. 268 (перевод: «О благородная Греция, итак, пришел ли уже твой конец, твоя погибель? Сколько прежде знаменитых и могущественных городов уничтожено. Где ныне Фивы, Афины, Микены, Ларисса, Лакедемон, Коринф и другие памятные крепости, от которых не осталось не только стен, но даже и развалин? Никто не может показать место, где они находились. Часто Грецию искали в самой Греции, когда среди многих мертвых городов выжил лишь Константинополь...»).

²⁵⁸ Перевод: «Цепи их разорвем, говорят. / Оковы их сбросим» (итал. перевод по изданию: La Bibbia concordata... Milano, 1968. P. 713). О связи второго псалма с темой крестового похода уже писал Баттисти: Battisti E. Piero. Vol. I. P. 320 (в соответствии со своей интерпретацией, он видит здесь еще и возможное восхваление династической власти).

concidit cervices peccatorum. Confundantur et conventantur retrorsum omnes qui oderunt Sion, fiant sicut faenum tectorum, quod priusquam evellatur exaruit...»²⁵⁹

Так или иначе, Виссарион без колебаний прибег и к аргументам совсем иного рода. 20 мая в Ферраре, где он остановился вместе с папской свитой по пути в Мантую, он написал фра Джакомо делла Марка, провинциалу францисканцев Анконской Марки (затем причисленному к лику святых), длинное письмо, дабы побудить его собрать войско крестоносцев, которому надлежало отправиться в Морею, где ожидали нового нападения турок. Письмо открывалось описанием богатств Мореи: изобилия «panem, vinum, carnes, caseum, lanam, bombicem, linum, setam, chremisium, granum, uvas passas parvas, per quas fit tinctura... Frumenti dantur pro uno ducato staria magna Marchesana...». Он заключал письмо призывом поторопиться: лучше сейчас иметь в распоряжении пятьсот, четыреста или даже триста воинов, нежели многие тысячи потом²⁶⁰.

Виссарион не настаивал на более подходящих религиозных сюжетах в проповеди крестового похода в Марке потому, что они, конечно же, подразумевались сами собой. Наоборот, о них напоминало «Бичевание», которое, с этой точки зрения, можно считать визуальным увещанием, обращенным к тому, кто, казалось, недооценивал опасность турецкой угрозы.

11

То, что картина Пьеро предназначалась в Урбино, точно, по крайней мере до того, как будет доказано обратное. Итак, Гума-Петерсон справедливо напомнила, что Федерико да Монтефельтро был совсем не расположен к проектам крестового похода: в 1457 году он даже запретил всякий сбор денег в собственных владениях для этой цели, что грозило ему отлучением от церкви папой Каллистом III²⁶¹. Опасность турецкого вторжения в Морею, которая летом 1459 года побудила Виссариона торопить с организацией крестоносной экспедиции в Анконской Марке, очевидным образом оказывала давление и на Федерико. Очень вероятно, что по этой причине (но не только из-за нее одной, как мы увидим) «Бичевание» было отправлено ему в том же самом году.

«Бичевание» было заказано Джованни Баччи – это совершенно точно (в противном случае присутствие на полотне его портрета объяснить было бы нельзя). Связи с Федерико да Монтефельтро (свидетельство чему – должность подеста в Губбио, полученная тремя годами прежде при посредничестве Медичи²⁶²) вполне оправдывали отправку картины в Урбино по желанию Баччи. В уже процитированном письме 1472 года, упомянув властителей, для которых он был «дражайшим», Джованни Баччи, предлагая собственные услуги Лоренцо де Медичи, прибег к следующим выражениям: «напомню еще В.<ашей> М.<илости> о необходимости избрать человека, который будет иметь смелость сообщать и говорить вам о любом

²⁵⁹ Перевод: «Много раз ополчались на меня с юности моей, / – так да скажет Израиль / много раз ополчались на меня с юности моей, / – и вот, не одолели меня! <...> Господь праведный рассек шею грешников. / Да постыдятся и обратятся вспять все ненавидящие Сион! / Да станут, как трава на кровлях, которая, прежде чем ее вырвут, засохла...» (итал. перевод, исправленный в одном месте, по изданию: *La Bibbia concordata...* Milano, 1968. P. 841–842). См.: *Mohler L. Bessarions Instruktion für die Kreuzzugspredigt in Venedig (1463) // Römische Quartalschrift. Vol. III–IV (1927). S. 337–349.*

²⁶⁰ Перевод: «хлеба, вина, мяса, сыра, шерсти, шелковичного червя, льна, шелка, красной краски, зерна, мелкого изюма, которым красят ткани... Стоимость двух больших маркезанских бушелей зерновых – один дукат». См.: *Mohler L. Kardinal Bessarion. Vol. III. P. 490–493.* В те же дни Пий II отправил из Феррары Джакомо делла Марка два письма аналогичного содержания, см.: *Wadding L. Annales Minorum. Romae, 1735. Vol. XIII. P. 117–118.*

²⁶¹ См.: *Gouma-Peterson T. Historical Interpretation. P. 231.*

²⁶² См. письмо, посланное из Арrezzo 25 ноября 1455 года к Пьеро ди Козимо де Медичи (ASF. MAP. V. 632). В то же самое время Джованни Баччи отправил другое, ныне утерянное послание к Козимо, в котором с благодарностью вспоминал, «сколько пользы принесли мне ваши письма к сият. господину графу Урбинскому». О том же см.: ASF. MAP. VII. 3 (письмо к Пьеро ди Козимо де Медичи, датированное 18 февраля 1456 года).

деле: некоторые часто пренебрегали этим и попали в беду оттого, что не имели такого советника. Нынешний папа (Сикст IV) знает, что не каждый смел писать папе Павлу так, как я. Таким же образом я вел себя со всеми вышеназванными властителями»²⁶³. Как мы помним, среди последних числился и Федерико да Монтефельтро. Можно предположить, что вместе с «Бичеванием» он получил письмо, в котором Баччи «смело» настаивал на необходимости крестового похода. Подобный жест соответствовал его (изрядно уязвленным) амбициям политического советника.

Мысль о том, чтобы вложить в уста Виссариона визуализированную проповедь о бичевании, подкреплялась его отношениями с заказчиком и в особенности адресатом картины. Мы уже доказали существование первых, анализируя иконографические изменения, внесенные в аретинский цикл во время перерыва в работе, совпавшего с пребыванием Пьеро в Риме. (Обратите внимание, доказали, а не выдвинули предположение на основании «Бичевания» – что являлось бы самым настоящим порочным кругом, учитывая сомнения в том, что на картине нарисован именно Виссарион.) Связи Виссариона с Федерико восходят самое раннее к 1445 году, когда Виссарион был назначен коммендатарным аббатом во владение Монтефельтро – монастырь Кастель Дуранте²⁶⁴. В последующие годы он многожды останавливался при дворе в Урбино и стал близким другом Федерико, особенно тепло привязавшись к его сыновьям Буонконте и Антонио. По смерти Виссариона его портрет (уже упоминавшееся полотно работы Берругете) был помещен среди изображений знаменитых мужей, украшавших кабинет Федерико, вместе с надписью, обращенной к «ученейшему и лучшему из друзей»²⁶⁵.

12

Таким образом, Джованни Баччи, Федерико да Монтефельтро и Виссариона объединяла целая сеть взаимных и более или менее тесных связей. В любом случае эти отношения делают предлагаемую здесь реконструкцию вполне вероятной. Есть, однако, один персонаж картины, о котором мы прежде сознательно не говорили: загадочный белокурый юноша (*ил.* 42).

Никто не смог внятно объяснить его присутствия, хотя интерпретаций было выдвинуто очень много. Его одежда, лицо, поза, кажется, диссонируют с тем, что его окружает. Его ноги босы, он одет в простую тунику, в то время как двое других мужчин обуты, а их одеяние тщательно отделано и современно. Он не говорит (подобно мужчине справа) и даже не слушает (как мужчина слева)²⁶⁶. Торжественная важность первого, внимание второго его не касаются. Ни одна эмоция или заметное нам чувство не обезображивает его прекрасный лик. Его глаза устремлены к чему-то, что мы не видим.

Юноша мертв.

13

До сих пор мы старались расшифровать политические и религиозные подтексты «Бичевания». Теперь же мы добрались до самой интимной, частной его сути. Мы предлагаем отождествить юношу с Буонконте да Монтефельтро, незаконным сыном Федерико, признанным в 1454 году и умершим от чумы в Аверсе осенью 1458 года в возрасте 17 лет²⁶⁷.

²⁶³ ASF. MAP. XXIV. 371.

²⁶⁴ См.: *Mercati G.* Per la cronologia. P. 48, примеч. 1.

²⁶⁵ См.: *Gouma-Peterson T.* Historical Interpretation. P. 230–231.

²⁶⁶ Многие интерпретаторы, напротив, считали, что все три персонажа на первом плане увлечены разговором.

²⁶⁷ Год смерти Буонконте не подлежит сомнению, в отличие от даты его рождения. Согласно Ф. Уголини (*Ugolini F.* Storia dei conti e duchi d'Urbino. Vol. I. Firenze, 1859. P. 370 и далее), когда он отправился в Неаполь ко двору Альфонса Арагонского,

Федерико, любитель рукописей и древностей, дал мальчику, которому предстояло стать его наследником, полноценное гуманистическое образование. В 1453 году Виссарион и Флавио Бьондо остановились в Урбино. Пока они сидели за столом (как через несколько лет рассказывал Бьондо), Федерико показал в то время двенадцатилетнему Буонконте письмо, написанное на *vulgari materno* («родном народном языке») и к тому же «плохим почерком». Буонконте перевел его изящной латынью. Вероятно, уже тогда или чуть позже Федерико назначил наставником сына уроженца Чочарии, района Лациума, гуманиста Мартино Филетико да Филеттино²⁶⁸.

Виссарион был поражен ранним интеллектуальным развитием мальчика: когда он получил от него письмо на латинском и греческом языках, то, в свою очередь, ответил на греческом. До нас дошел лишь латинский перевод недатированного ответа Виссариона, сделанный его секретарем Никколо Перотти, который также отправил Буонконте записку²⁶⁹. Чудесно, писал Виссарион, что мальчик уже в столь нежном возрасте знает латынь и греческий: это настоящий дар Божий, утешение отца и его друзей, огромная надежда на будущее. Он указывал Буонконте на пример отца, призывая его подражать тому в добродетелях – мудрости, осторожности, смелости, справедливости, чести, милосердию, преданности, величии души. Он желал Буонконте ко всему этому добавить изучение словесности, самого главного (как говорил божественный Платон) из благ, дарованных нам Богом. Далее Виссарион выражал желание совершить миропомазание Буонконте, дабы с помощью духовной связи еще больше укрепить дружбу с его отцом. Так Буонконте, сын Федерико во плоти, станет (замечал Виссарион) его настоящим сыном и по духу. Затем он обещал как можно раньше приехать в Урбино и советовал Буонконте выучить текст его письма наизусть, для того чтобы уметь произносить не только отдельные его слова, но и целые фразы, на латыни или греческом, согласно его собственному выбору. Все это он потом подробно проверит²⁷⁰.

Без сомнений, Виссариона до глубины души тронул тот факт, что сын Федерико помимо латинского выучил и греческий язык. Однако то же восхищение испытывали и случайные

Буонконте было 14 лет – а это означает, что он родился в 1443 году. Вероятно, основываясь на этих сведениях, Аронберг Лавин утверждает, что Буонконте и Бернардино Убальдини, сопровождавший его в поездке в Неаполь, находились, согласно источникам, «in their early teens» («в раннем подростковом возрасте») (*Aronberg Lavin M. Triumph. P. 338*). Дж. Фраческини, напротив, считает, что когда Пьеро Кандидо Дечембрио гостил у Федерико в Урбино в 1449 году, Буонконте исполнилось 9 лет, то есть он родился в 1440 году (*Franceschini G. Figure del Rinascimento urbinato. Urbino, 1959. P. 115–116*). Речь идет о немаловажном расхождении: даже если юноша с картины Пьеро, по всей вероятности, изображен в несколько идеализированном виде, существенно понимать, сколько лет было Буонконте, когда он умер, – пятнадцать или восемнадцать (в пользу последнего утверждения см. также: *Franceschini G. La morte di Gentile Brancaloni [1457] e Buonconte da Montefeltro [1458] // Archivio storico lombardo. S. VIII. Vol. II (1937). P. 489–500*). Итак, единственное свидетельство, позволяющее установить возраст Буонконте, – это письмо, в котором Флавио Бьондо объявляет о его смерти Галеаццо Сфорца. В нем Бьондо вспоминает об одном эпизоде, случившемся во время его визита в Урбино вместе с Виссарионом, когда двенадцатилетний («*annum agens tertium decimum*») Буонконте представил доказательство своего знакомства с латынью (см.: *Biondo Flavio. Scritti inediti e rari / A cura di B. Nogara. Roma, 1927. P. 175–176*). Поскольку Бьондо и Виссарион находились при дворе Монтефельтро в 1453 году (см.: *Michellini Tocci L. Ottaviano Ubaldini della Carda e una inedita testimonianza sulla battaglia di Varna [1444] // Mélanges Eugène Tisserant. Città del Vaticano, 1964. Vol. VII. P. 103*), можно заключить, что на момент смерти Буонконте было 17 лет, а родился он в 1441 году. О месте его смерти см.: *Cronaca di ser Guerriero da Gubbio... / A cura di G. Mazzantini. Città di Castello, 1902 (Rerum Italicarum Scriptores. N.s. T. XXI. Parte IV). P. 68*.

²⁶⁸ См.: *Biondo Flavio. Scritti. P. 175–176*. В одном из писем к отсутствовавшему в Урбино Федерико Буонконте называл Филетико «*Philetus vero praeceptor meus amatissimus*» («Филетико же – мой любимейший наставник») (см.: *Ugolini F. Storia dei conti. Vol. II. P. 519*). Когда Филетико был принят ко двору в Урбино, неясно: по крайней мере с 1454 года, согласно Р. Саббадини (*Sabbadini R. Epistolario di Guarino Veronese. Venezia, 1919. Vol. III. P. 474–475*), который, впрочем, неправильно интерпретировал письмо Бьондо к Галеаццо Сфорца 1458 года, утверждая, что история с тринадцатилетним (на самом деле двенадцатилетним) Буонконте произошла «немного раньше» (на самом деле пятью годами прежде). Сомнение в гипотезе Саббадини уже выразил К. Дионизотти (*Dionisotti C. «Lavinia venit litora». Polemica virgiliana di M. Filetico // Italia medioevale e umanistica. Vol. I (1958). P. 296, примеч. 3*).

²⁶⁹ О записке Перотти, в свою очередь, отвечавшего на письмо Буонконте, см.: *Mercati G. Per la cronologia. P. 150–151*.

²⁷⁰ Письмо Виссариона, о котором уже сообщал Молер, опубликовано с исправлениями Л. Лабовски в работе: *Clough C. H. Cardinal Bessarion. P. 161–162*.

гости урбинского двора, такие как Бьондо, или профессиональные поэты, подобные гуманисту Порчеллио, воспевавшему в своих эпиграммах красоту, разум, силу и ловкость Буонконте: «Vera Iovis soboles forma facieque decora | Et mira ingenii nobilitate puer, | Romano eloquio indulget pariterque Pelasgo | Dulceque mellifluo stillat ab ore melos. | Aeacides qualis micuit Chirone magistro | Ense, oculis, dextra, mobilitate pedum | Talis in arma puer, vel si contenderet arcu | Et calamis Phrygium vinceret ille Parim. | Nunc spumantis equi duro permit ilia clavo | Dirigit in girum Tyndaridae assimilis. | Hic cantu hic choreis hic clarus in arte palestrae | Clarus et arte pilae, clarus et arte lirae...»²⁷¹

Буонконте начал участвовать в управлении государством весьма рано, будучи еще очень молодым человеком. В 1457 году в отсутствие отца он отвечал на письмо Сиджизмондо Малатеста, жалуясь тому на ущерб, который его воины причинили близ Сассоферрато²⁷². Следующим летом он вместе с Бернардино, сыном Оттавиано Убальдини делла Карда, отбыл из Урбино в Неаполь, к арагонскому двору. Когда они достигли Рима, то были приняты папой: «поразив его, – писал в своей хронике Гуэррьеро да Губбио, – и других кардиналов своим умом в столь юном возрасте»²⁷³. Конечно, Виссарион гордился бы своим воспитанником.

Из Рима оба молодых человека поехали в Неаполь. В Аверсе их настигла чума. Буонконте умер сразу же; Бернардино – на обратном пути, в Кастель Дуранте, чуть не доезжая Урбино. Когда именно – точно мы не знаем; однако Бьондо в письме к графу Павийскому Галеаццо Сфорца от 22 ноября 1458 года говорит о смерти Буонконте как о недавнем событии («*purer defuncto*», «недавно умерший»), вызвавшем огромное сожаление по всей Италии²⁷⁴.

Добродетели и ранняя смерть Буонконте и Бернардино удостоились упоминания в хрониках Джованни Санти и Гуэррьеро да Губбио, а также в эпитафиях Порчеллио²⁷⁵. Сохранился ответ Федерико да Монтефельтро на письмо с соболезнованиями от Франческо Сфорца: «... конечно, [ваше письмо] стало мне большим утешением в горе. Господин мой, я знаю, что по грехам моим наш Господь отнял у меня глаз и этого сына, жизнь мою и радость мою и моих подданных, что все, что я хотел от него, он всегда выполнял по моему желанию. Не помню, чтоб выпадала мне большая милость, никогда я ни о чем другом так не сожалел»²⁷⁶.

²⁷¹ Urb. lat. 373. C. 120r-v (название стихотворения, открывающего вторую книгу «Эпиграмм» Порчеллио, таково: «Ad Boncontem divino ingenio adolescentulum Federici prin. filium», «Буонконте, юноше с божественным талантом, сыну властителя Федерико»), в ряде мест исправлено по рукописи: Urb. lat. 708. C. 55r-v, которая содержит вариант стихотворения («Dirigit in girum nunc quoque victor eques», «Направляет в круг и сейчас победитель-всадник»). (Перевод: «Мальчик – подлинно из рода Юпитера: по красоте его тела и лица, по чрезвычайному благородству разума. Он говорит на латыни и на греческом, и дивная мелодия течет из его медовых уст. Как Эакид, которого учил Хирон, молниеносно владел мечом, очами, руками, ногами, так же и мальчик, если бы соревновался в стрельбе из лука, то победил бы Париса Фригийского. То он восседает на брызжущем пеной коне и давит его бока острыми шпорами; то ведет его по кругу, подобно сыну Тиндарея. Он известен своим умением петь, танцевать, упражняться в гимнастическом зале, играть в мяч и на лире...») Эти же стихи процитированы в работе: Zannoni G. Porcellio Pandoni ed i Montefeltro // Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Cl. di scienze morali ecc. S.v. Vol. IV (1895). P. 119.

²⁷² См.: Ugolini F. Storia dei conti. Vol. I. P. 371.

²⁷³ Cronaca. P. 67 (этот фрагмент см. в первой редакции текста).

²⁷⁴ См.: Biondo Flavio. Scritti. P. 175–176.

²⁷⁵ См.: Federigo da Montefeltro duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi / A cura di H. Holtzinger. Stuttgart, 1893. P. 52–53; Cronaca di ser Guerriero da Gubbio. P. 66–67; Urb. lat. 373. C. 125v–126r («Sepulchrum Boncontis Montefel.»). Другие стихотворения, посвященные Буонконте, см.: Ibid. C. 124r-v («Bonconti adolescentulo omni virtum [!] generum predisertissimo»). О Порчеллио, помимо работы: Zannoni G. Porcellio Pandoni, см.: Fritelli U. Giannantonio de' Pandoni detto il «Porcellio». Firenze, 1900.

²⁷⁶ См.: Franceschini G. La morte. P. 499.

Портретов Буонконте не существует²⁷⁷. Поэтому его идентификация с юношей на «Бичевании» предположительна. Тем не менее различные элементы делают ее достаточно правдоподобной. Прежде всего, своим ангельским обликом он уподоблен умершему человеку: обнаженные ноги и туника, как уже отмечалось, напоминают об ангелах Пьеро, начиная с «Крещения» (ил. 20 и 1) и заканчивая персонажами «Рождества Христова» из лондонской Национальной галереи. Бледность, контрастирующая с атлетичным строением тела, соотносится со столь же неестественным цветом лица на портрете Баттисты Сфорца из Уффици, обозначающим, что портрет посмертный²⁷⁸. Обособленность от остальной сцены – мы бы сказали, не чисто психологическая, но экзистенциальная, будто человек не видит сам и не доступен взору остальных²⁷⁹. Дата: если, как на то указывают схожие элементы, о которых мы постепенно рассказывали, картина была написана в 1459 году, то Буонконте умер приблизительно за год до этого. Связь с вдохновителем и адресатом картины, соответственно с духовным и телесным отцом Буонконте: посредством Джованни Баччи Виссарион посылал Федерико изображение в память о юноше, которого оба они любили при его жизни и чью смерть оба они оплакивали. (Именно Федерико, по всей вероятности, и есть тот отсутствующий слушатель, к которому Виссарион, устремив глаза за пределы картины, обращает свою проповедь.) Наконец, тема бичевания, которая, как было замечено, соответствовала и предназначалась для похорон, возможно как украшение реликвария²⁸⁰.

Впрочем, жест юноши напоминает жест Христа, привязанного к колонне. С помощью аналогии с христианским архетипом боли, страдания Буонконте (потенциального воина Христова, унесенного преждевременной смертью) уподоблялись мучениям греков, страдающих под турецким гнетом, а горе Федерико – горю церкви. Это переплетение отсылок к личным и частным чувствам и побуждений к политической и военной активности само по себе превращало «Бичевание» Пьеро в образ, с трудом поддающийся дешифровке. Неудивительно, что век спустя изображение умершего сына Федерико оказалось ошибочно принято за портрет его брата Оддантонио²⁸¹, в результате чего возникла до сих пор не исчезнувшая легенда-интерпретация. Еще более сложной для истолкования картину делали формальные характеристики, выстроенные вокруг контраста между перспективным единством и онтологической гетерогенностью представленных на ней уровней реальности. Умерший юноша, чьи страдания сравниваются с мучениями Христа, в духовном смысле присутствует и все же остается невидимым для двух мужчин на первом плане. Равно присутствующим и незримым является и бичевание, которое воскрешают в памяти слова Виссариона. Только для художника (и для нас, зрителей) этот контраст разрешается в высшем единстве, прежде всего пространственного порядка.

²⁷⁷ Его облик не запечатлен ни на монетах (см.: Reposati R. Della zecca di Gubbio e delle geste de' conti e duchi d'Urbino. 2 vol. Bologna, 1972; на с. 265 первого тома говорится, что Буонконте умер в четырнадцать лет, это неверная интерпретация утверждения Б. Бальди: Baldi B. Vita e fatti di Federigo da Montefeltro. Vol. II. Roma, 1824. P. 48), ни на медалях (его имя отсутствует в работе: Hill G. F. Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini. 2 vol. London, 1930).

²⁷⁸ См.: Battisti E. Piero. Vol. I. P. 357. Аронберг Лавин (Aronberg Lavin M. Triumph. P. 339, примеч. 100) заметила, что юноша намного бледнее двух персонажей, стоящих от него по бокам, и связала эту бледность с оттенком кожи истязаемого Христа.

²⁷⁹ Историю этого иконографического мотива следует писать, развивая интересные, но несколько беглые наблюдения, сделанные в работе: Fehl P. The Hidden Genre: a Study of the «Concert Champêtre» in the Louvre // Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. XVI (1957). P. 153–168.

²⁸⁰ См.: Battisti E. Piero. Vol. I. P. 507, примеч. 406.

²⁸¹ См. выше, с. 96, примеч. 1.

15

На все это можно возразить: даже если мы согласимся, что юноша изображен мертвым, его отождествление с Буонконте совсем не безусловно. В конечном счете оно основано на идентификации бородатого мужчины с Виссарионом, не лишенной, как мы видели, определенных трудностей. Мы преодолели их, выдвинув гипотезу, которой не хватает окончательного документального подтверждения. Вместе с тем если, установив личность Буонконте благодаря присутствию на картине Виссариона, мы попробуем подтвердить личность второго благодаря присутствию первого, то окажемся внутри порочного круга. Разрешить, помимо всяких сомнений, загадку «Бичевания» может лишь уверенность в том, что назначение «нунцием к цезарю», приписанное Джованни Баччи его биографом XVII века, относилось к константинопольской миссии 1440 года.

Впрочем, это не означает, что предложенная здесь реконструкция обречена на полный провал в том случае, если отождествление бородатого мужчины с Виссарионом окажется ошибочным. Составляющие его элементы – портрет Джованни Баччи, связь между первым и вторым планами, аллюзии на турецкое вторжение, отсылки к реликвиям Латеранского дворца – не зависят от гипотезы о присутствии портрета Виссариона, и так же отдельно надлежит их при случае опровергать. Все, но с одним исключением – присутствием Буонконте. Именно его отношения с Виссарионом побудили нас включить юношу в данный контекст. Этот шаг позволяет выдвинуть чрезвычайно цельную и непротиворечивую общую интерпретацию. Однако логичность истолкования, лишенного фактических оснований, всегда оставляет тень сомнения. Документы о заказе и первоначальном местонахождении, которые в разговоре о «Крещении» (ил. 1) позволили нам проверить точность иконографической интерпретации Теннер, в случае «Бичевания» пока еще не обнаружены; мы надеемся, это однажды случится. В ожидании новых документальных находок нужно признать, что представленная нами трактовка в значительной своей части гипотетична. При анализе нетипичной с иконографической точки зрения картины, адресат и первое местонахождение которой нам неизвестны, вероятно трудно было действовать иначе.

16

Когда и где было написано «Бичевание»? И здесь, при отсутствии документов, мы можем лишь выдвигать предположения. Речь идет о небольшой по размеру картине, и ничто не мешает нам думать, что Пьеро начал ее в Риме, а закончил в Ареццо. В пользу этой гипотезы говорит обнаруженное нами исправление в профиле черепа Джованни Баччи. Новость о смерти отца заставила Джованни вернуться в Ареццо, если он там уже не находился, в начале апреля; в тот же период Виссарион покинул Рим, дабы отправиться в Мантую. Вероятно, Пьеро приступил к работе над картиной вскоре после этого, пользуясь полученными от них обоих указаниями. Когда после смерти матери (6 ноября 1459 года) он вернулся в Борго Сансеполькро, то вновь увиделся с Джованни Баччи и мог поправить портрет по живому образцу. То же исправление, как мы знаем, он ввел в профиль Баччи, стоящего, по неизвестным нам причинам, у ног Мадонны делла Мизерикордия в алтарной фреске Сансеполькро, которая была тогда завершена им или находилась на стадии окончания²⁸². В случае с портретом Виссариона свериться

²⁸² Хронология работы над алтарем Мизерикордия темна: точно лишь то, что его роспись, которую, согласно контракту, следовало выполнить за три года (см.: *Battisti E. Piero. Vol. II. P. 10*), продлилась намного дольше. Заказанная в 1445 году, в 1455-м она еще оставалась незаконченной, до такой степени, что братство выдвинуло Пьеро своего рода ультиматум, призывая его завершить работу до Великого поста (см.: *Beck J. Una data*). Баттисти отметил, вопреки предположению Гилберта о

с реальностью ему не удалось: Пьеро давно уже уехал из Рима, когда Виссарион, после собора в Мантуе, посетив Венецию и затем Германию, вернулся туда в ноябре 1461 года.

Таким образом, завершение «Бичевания» могло совпасть с возвращением к фрескам в Аречцо после римского перерыва. Возможно, это позволяет с точностью определить момент, когда Пьеро их оставил. В своей знаменитой статье молодой Лонги обнаружил уникальную формальную близость между юношей с «Бичевания» и пророком из Аречцо, изображенным справа от большого окна хора – единственным из двух, созданным самим Пьеро²⁸³. Эта близость, ставшая менее очевидной из-за хронологии, предложенной затем Лонги (ок. 1445 года – «Бичевание», 1452 – *ante* 1459 – фрески в Аречцо), как нельзя лучше объясняется в свете нашей реконструкции. Так, две фигуры появились в одно время: как говорится, они сделаны из одного теста. Утверждение следует понимать буквально: «Пьеро имел обыкновение, – сообщает Вазари, – делать множество моделей из глины и набрасывать на них мягкие ткани с бесчисленными складками, чтобы их срисовывать и пользоваться этими рисунками»²⁸⁴. Именно с таким приемом, кажется, мы сталкиваемся и в случае двух фигур.

Если наша реконструкция верна, то Пьеро закончил «Бичевание» и написал располагавшегося справа пророка на рубеже 1459 и 1460 годов. Нет сомнений, что архитектура во фресках промежуточного уровня – «Встреча Соломона и царицы Савской» и «Обретение и испытание Креста» (ил. 4 и 10) – непосредственно переключается со строениями на картине из Урбино²⁸⁵.

17

В течение почти трех столетий, вплоть до нового появления в урбинских инвентарях середины XVIII века, о «Бичевании» не было никаких известий. Впрочем, косвенное влияние оно оказывало: в первую очередь, речь о полотне, традиционно именуемом «Святой Иероним в кабинете», входившем в серию картин, выполненных Карпаччо для Скуола ди Сан Джорджо дельи Скьявони. Не так много лет назад с помощью чрезвычайно пунктуального иконографического анализа было доказано, что на нем изображен другой сюжет: «Видение блаженного Августина». Согласно циркулировавшей в конце XV века легенде, бл. Августин писал письмо святому Иерониму и в этот момент заметил резкий свет. Загробный голос – принадлежавший самому св. Иерониму – объявил ему о собственной смерти, случившейся накануне; затем он ответил на разные вопросы о Троице, происхождении Сына от Отца, иерархии ангелов. Еще

том, будто это напоминание относилось к другому заказу (иным образом не документируемому), что в 1458 году Пьеро, по всей вероятности, еще не успел выполнить некоторые из контрактов, заключенных в то время, когда он был несовершеннолетним: поэтому в доверенности на имя брата Марко накануне поездки в Рим его подпись гарантировалась подписью отца. Это предположение, как кажется, подтверждает сумма, заплаченная Марко в январе 1462 года братством Мизерикордия в Сансеполькро «как часть платежа за картину, написанную мастером Пьетро его братом» (см.: *Battisti E. Piero*. Vol. II. P. 11). Эта «картина» («*taula*»), если не следовать громоздкой гипотезе Гилберта, могла быть лишь полиптихом, заказанным в 1445 году, который к тому времени уже точно был закончен («написанную», «*a depento*»). Когда именно, мы не знаем (утверждение Баттисти, что «1462 год следует считать далекой, а не близкой границей *ante quem*» (Ibid), ни на чем не основано). В любом случае хронология на базе документов не исключает того, что в 1459 году Пьеро вернулся к картине, дабы изменить портрет Джованни Баччи. Отметим, что хронология, предложенная Лонги на стилистическом основании, непосредственно сближает более позднюю часть, то есть портреты благочестивых мужей, с диптихом из Уффици (*Longhi R. Piero*. P. 207).

²⁸³ См.: *Longhi R. Piero dei Franceschi e le origini della pittura veneziana // Longhi R. Scritti giovanili (1912–1922)*. Vol. I. Firenze, 1961. P. 87, где Лонги иллюстрирует связь между Пьеро и Антонелло да Мессина, сближая «Святого Себастьяна» Антонелло из Дрездена с истязаемым Христом и белокурый юношей «Бичевания», последнего он сопоставляет с пророком из Аречцо («сходство совершенное»). См. также: *Longhi R. Piero*. P. 47.

²⁸⁴ См.: *Vasari G. Le vite*. Vol. II. P. 408–499; *Вазари Дж.* Жизнеописания. Т. 2. С. 252. На этот отрывок обратил внимание Э. Гомбрих: *Burlington Magazine*. Vol. 94 (1952). P. 178.

²⁸⁵ На основании этой и других формальных аналогий Гилберт (*Gilbert C. Change*. P. 31–32) установил хронологическую близость между картиной из Урбино и данным этапом работы над фресками в Аречцо, датируя их, впрочем, периодом около 1463 года.

раньше, руководствуясь сходством (на самом деле, весьма расплывчатым) с некоторыми из существующих портретов, Перокко предположил, что в образе святого гуманиста, погруженного в книги и кодексы, Карпаччо хотел изобразить Виссариона, который в 1464 году выдал Скуола ди Сан Джорджо индульгенцию. Эту блестящую гипотезу окончательно подтвердил Бранка, распознавший в полузачеркнутой печати на первом плане уникальную печать Виссариона²⁸⁶.

Когда создавалось это полотно, Виссарион был уже более тридцати лет как мертв. Малая физиогномическая верность портрета не может удивлять нас. Поражает, напротив, что никто (по крайней мере, насколько я знаю) не обратил внимание на тесную связь между знаменитым творением Карпаччо и «Бичеванием» Пьеро (ил. 38 и 20)²⁸⁷.

Прежде всего, сравним отделанный потолок на картине «Бл. Августин» с кессонным сводом «Бичевания»: перспективный наклон один и тот же. Две двери в стене кабинета святого, расположенной в глубине, в известной степени будто перенесены из лоджии Пилата; кроме того, в обоих случаях левая дверь растворена и открывает освещенное внутреннее пространство. Статуя Христа на венецианском полотне – это зеркальная и христианизированная версия идола, находящегося наверху колонны на урбинской картине. Пустующее кресло, размещенное напротив скамейки для коленопреклонения бл. Августина, имеет почти ту же форму, что и трон Пилата. Однако больше того: подобно Пьеро в «Бичевании», Карпаччо изобразил в своей картине два противостоящих друг другу источника света – естественный и сверхъестественный. Комната, которую мы различаем в глубине благодаря распахнутой двери, освещена слева; кабинет святого, наоборот, освещен справа. Этот контраст, созданный с помощью простого приема, сигнализирует зрителю о чудесной природе события, внезапно отвлекшего бл. Августина от работы. Здесь, так же как и на «Бичевании», мы присутствуем при наложении двух уровней реальности, различных с онтологической точки зрения, в рамках одной и той же сцены.

Из всего сказанного вытекает, что Карпаччо знал о «Бичевании». Посредством чего? На этот вопрос ответил Перокко, пусть и без отсылки к картине из Урбино. Именно в связи с «Бл. Августином» он предположил, что Карпаччо получил представление о разысканиях Пьеро о перспективе от Луки Пачоли, преподававшего в Венеции математику вскоре после 1470 года. Речь идет о гипотезе, которую можно дополнительно уточнить. Пачоли был земляком, почитателем и подражателем Пьеро делла Франческа, которого в одном из посвящений, обращенных к герцогу Урбинскому Гвидобальдо, он назвал «королем живописи наших дней». В молодости он жил в Венеции, а затем постригся в монахи и стал вести странническую жизнь. В частности, он посетил Перуджу, двор в Урбино, Флоренцию, где преподавал с 1500 до 1507 года, а затем вновь оказался в Венеции. Здесь 11 августа 1508 года в церкви Сан Бартоломео ди Риальто он прочел вступительную лекцию к курсу о второй книге Евклида, на которой присутствовало множество людей²⁸⁸. К тому же времени (предложенные даты колеблются в интервале между

²⁸⁶ См.: Roberts H. L. St. Augustine in «St. Jerome's Study»: Carpaccio's Painting and its Legendary Source // Art Bulletin. Vol. XLI (1959). P. 283–297; Lowinsky E. E. Epilogue: The Music in «St. Jerome's Study» // Ibid. P. 298–301. Кроме того, см.: Courcelle J., Courcelle P. Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XVI^e siècle. Paris, 1969. P. 104 (примеч. 2), 105, ил. LXIV, CIX; те же самые авторы опубликовали тома, посвященные циклам XIV и XV веков (Paris, 1965, 1972) и другим изображениям видения бл. Августина; Perocco G. La scuola di San Giorgio degli Schiavoni // Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte. Venezia, 1956. P. 221–224; Id. Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni. Venezia, 1964. P. 134; Wazbinski Z. Portrait d'un amateur d'art de la Renaissance // Arte veneta. Vol. XXII (1968). P. 21, 28, примеч. 5 (со ссылкой на устное сообщение В. Бранка).

²⁸⁷ На существование аналогии между двумя картинами мне указала моя дочь Лиза, которой в то время было двенадцать лет.

²⁸⁸ См.: Tutta la pittura del Carpaccio / A cura di G. Perocco. Milano, 1960. P. 12–13; Pacioli L. Summa de arithmetica... Venezia, 1523 (первое издание – 1494 год), посвящение; Euclide. Opera. Venetiis, 1509. C. 31r-v (со списком тех, кто присутствовал на лекции). Беглый обзор биографии Пачоли см. в приложении Дж. Мазотти Биджджеро к книге: De divina proportione. Milano, 1956.

1507 и 1511 годами) восходят последние полотна, созданные для Скуола ди Сан Джорджо, в частности и «Видение бл. Августина»²⁸⁹. В преамбуле к «Summa de arithmetica» («Сумме арифметики») 1494 года Пачоли вспоминал про беседы о перспективе, которые он вел с Джентиле и Джованни Беллини; по всей видимости, его возможные разговоры с Карпаччо во время нового пребывания в Венеции должны были быть столь же плодотворными. В ходе этих разговоров он, вероятно, мог показывать копию перспективистского шедевра Пьеро, находившегося в собственности Монтефельтро, и словесно его описывать.

Доказательство связи между «Видением бл. Августина» и «Бичеванием» дает конкретное обоснование тому, сколь многим Карпаччо обязан Пьеро, что уже много раз отмечалось прежде. Оно подтверждает гипотезу Перокко о специфической урбинской компоненте образования Карпаччо, которое он получил за пределами Венеции²⁹⁰. Возможно, тот факт, что Карпаччо, желая изобразить Виссариона, вдохновлялся именно картиной Пьеро, – это не чистое совпадение, но дополнительный аргумент – впрочем, гипотетический – в пользу предложенной выше идентификации личности бородатого мужчины с «Бичевания». Правда, с физиогномической точки зрения никакого сходства между бл. Августином у Карпаччо и бородатым мужчиной на «Бичевании» нет – притом что положение головы у них почти одинаковое (у бл. Августина – чуть более фронтальное). Если Карпаччо узнал о картине Пьеро именно от Пачоли, то он, возможно, имел перед глазами рисунок, подробно воспроизводивший структурные элементы, а не особенные черты изображенных персонажей. Однако близкий к урбинскому двору Пачоли должен был быть прекрасно осведомлен об их личностях.

Рисунки, связанные с «Видением бл. Августина» (ил. 40 и 41), в точности подтверждают наше предположение, позволяя шаг за шагом проследить за трансформацией замысла Карпаччо. На лицевой стороне рисунка, хранящегося в Пушкинском музее в Москве, сидящий за столом бородатый старик поворачивается налево, сжимая в руке компас. Кодексы и древние предметы, украшающие его кабинет, напоминают об убранстве с «Бл. Августина»; впрочем, выражение лица иное и в особенности отсутствуют какие бы то ни было отсылки к «Бичеванию» Пьеро. Напротив, его косвенное знакомство с картиной проступает на рисунке, расположенном на обороте того же листа: за спиной бородатого старика, который что-то пишет, впервые появляется одна из двух дверей крытой галереи, внутри которой происходит бичевание Христа, – точнее, открытой двери, позволяющей увидеть лестницу Пилата, ясно различимую на рисунке²⁹¹. Речь идет о точной цитате, отвергнутой затем Карпаччо. Этот элемент он заметил перечисленными нами и столь же точными дериватами. Рисунок, ныне находящийся в Британском музее (ил. 39), документирует намного более позднюю стадию работы, когда картина уже была близка к завершению. Некоторые едва набросанные части соответствуют альтернативным вариантам – в сравнении с окончательной редакцией: животное слева на первом плане (не собачка, а хорек) и фигура святого. Лицо последнего, слегка намеченное, полностью

²⁸⁹ См.: Tutta la pittura del Carpaccio. P. 59 (о ныне неразличимой дате на картине «Святой Георгий убивает дракона»). Перокко считает, что цикл предположительно был завершен в 1507 году, а Дж. Лотс – что в 1508-м (*Lauts J. Carpaccio. London, 1962. P. 31*).

²⁹⁰ См.: Tutta la pittura del Carpaccio. P. 15. На том, что Карпаччо многим обязан Пьеро (при посредстве Антонелло да Мессина), настаивает Лонги (*Longhi R. Il Carpaccio e i due «Tornei» della National Gallery // Longhi R. Ricerche sulla pittura veneta. Firenze, 1978. P. 82*; о связи с Антонелло см.: *Longhi R. Per un catalogo del Carpaccio // Longhi R. «Me pinxit» e quesiti caravaggeschi. Firenze, 1968. P. 78–79*).

²⁹¹ См.: Vittore Carpaccio – Catalogo della mostra / A cura di P. Zampetti. Venezia, 1963. P. 300, примеч. 10 (с библиографией). Предположительная последовательность двух рисунков установлена В. Голубевым, впервые их опубликовавшим (*Goloubeff V. Due disegni del Carpaccio // Rassegna d'arte. Vol. VII (1907). P. 140–141*). Он отметил, что персонаж на первом рисунке, скорее кажется астрологом или алхимиком. Лотс (*Lauts J. Carpaccio. P. 273*) считает, что два московских рисунка и близкий к ним по стилю рисунок из Британского музея, изображающий некоего молодого и безбородого ученого в профиль, входили в задуманную Карпаччо серию портретов философов. Поэтому он склоняется к тому, чтобы исключить всякую связь между рисунками и «Видением бл. Августина». Противоположного мнения придерживается Д. фон Хадельн: *Hadeln D. fon. Venezianische Zeichnungen des Quattrocento. Berlin, 1925. S. 57*.

отличается от вариантов как на подготовительных рисунках, так и на картине: отсутствует даже борода. Мураро совершенно разумно предположил, что лондонский рисунок – это материалы, подготовленные Карпаччо, возможно в ожидании инструкций, необходимых для того, чтобы написать лицо Виссариона²⁹². Конечно, в итоге Карпаччо не пошел дальше обобщенного сходства с существовавшими портретами Виссариона. Вероятно, здесь будет уместно заметить, что бородатый мужчина с «Бичевания» гораздо к ним ближе с физиогномической точки зрения, нежели к «Бл. Августину» Карпаччо, где личность изображенного персонажа гарантирована наличием кардинальской печати.

Как и Пьеро, Лука Пачоли был «завсегдатаем» урбинского двора²⁹³. По всей видимости, именно благодаря ему «Бичевание», картина, предназначенная исключительно для частного использования, несмотря на все, обрела свою известность в потомстве.

²⁹² См.: *Muraro M.* Caraccio. Firenze, 1966. P. 104, примеч. 10.

²⁹³ См.: *Pacioli L.* Summa, посвящение.

Заключение

Сложные иконографические намеки на объединение церковей и крестовый поход, обнаруженные в «Крещении» (ил. 1), «Бичевании» (ил. 20) и второй, более значимой части цикла в Ареццо, отсылают к культурным, политическим и религиозным интересам Джованни Баччи или каким-то образом связанных с ним людей. Это же доказывается от противного – исчезновением упомянутых сюжетов из живописи Пьеро после завершения цикла в Ареццо²⁹⁴, когда связи с заказчиком окончательно прервались.

Можно спросить: ограничивалось ли это влияние иконографией? Конечно, закончив фрески в Ареццо, Пьеро (которому тогда было немногим более сорока пяти лет) двигался вперед совершенно другими и менее тернистыми стилистическими путями. На фоне таких шедевров, как диптих в Уффици, Мадонна ди Сенигаллия (ныне в Урбино) или алтарь из Брера, говорить об упадке, как это, кстати, делалось²⁹⁵, не представляется возможным. В любом случае было бы абсурдным спорить со способом изображать манеру художника, изолированного внутри рамок его формальных разысканий, преувеличивая роль заказчика в выборе чисто стилистических средств. Самое большее, что можно сделать, – это выдвинуть осторожную гипотезу, что уникальные способности Пьеро в использовании перспективы привлекли к нему внимание интеллектуальной среды, заинтересованной во всякого рода технических инновациях. По этому поводу уместно вспомнить, что Тортелли включил в главу «Horologium» своего труда «De Orthographia» («Об орфографии») отредактированный Лоренцо Валла длинный список изобретений, неизвестных древним. Тортелли не пренебрег и теми новациями, что были связаны с искусствами, такими как клавикорд или ниелло. Тот же Виссарион в письме, отправленном вскоре после 1440 года, советовал правителю Морей Константину Палеологу овладеть завоеваниями Запада в области техники²⁹⁶.

Клиентская зависимость Джованни Баччи от Медичи скорее помогает объяснить парадоксальное отсутствие заказов Пьеро во Флоренции. Тот факт, что оно оказалось продиктовано и соображениями вкуса, не вызывает сомнений²⁹⁷. Однако столь же верно и то, что Баччи мог рекомендовать своего протеже Сиджизмондо Малатеста или Федерико да Монтефельтро благодаря посредничеству Медичи, не предлагая его при этом самим флорентийским властям. В письмах к патронам Баччи напоминал, одновременно с гордостью и ностальгией, о милостях, полученных в прошлом, и опыте, приобретенном во время перемещений от одного двора к другому. Он давал советы о ситуации в Ареццо, побуждая Пьеро ди Козимо назначить туда следившего за порядком офицера, «который бы ездил и рыскал по местности и устрашал жителей», дабы усмирить «наглость и заносчивость» крестьян против «торговых, ремесленных и благородных мужей»²⁹⁸. У Лоренцо он просил должности, которая позволила бы ему

²⁹⁴ Это отметил де Тольнай, но в самом сжатом (и слишком общем) виде: «Аллюзии на современную историю восточной и западной церковей служат лишь второстепенными эпизодами его живописи. Они исчезают после цикла в Ареццо. Что существенно, так это сила его веры, позволившая создать его собственный мир – заверченный и прочный...» (*Tolnay Ch. de. Conceptions religieuses*. P. 239; статья посвящена Ж. Маритену).

²⁹⁵ Этот тезис принадлежит Кларку и выдвинут в его монографии. Лонги в куда более расплывчатых выражениях говорит о нехватке «подлинного развития после... первого великого поэтического открытия, сделанного в Ареццо»; в другом месте он замечает, однако, что часть последующей художественной продукции Пьеро, начиная с римских фресок, оказалась утерянной (см.: *Longhi R. Piero*. P. 91, 57). О недоказуемости такой хронологии см. выше.

²⁹⁶ См.: *Keller A. A Renaissance Humanist Looks at 'New' Inventions: the Article 'Horologium' in Giovanni Tortelli's 'De Orthographia' // Technology and Culture. Vol. 11 (1970). P. 345–365*. Выводы Келлера следует дополнить и исправить на основании работы: *Besomi A. Dai 'Gesta Ferdinandi'; Keller A. C. A Byzantine Admirer of 'Western' Progress: Cardinal Bessarion // Cambridge Historical Journal. Vol. 11 (1965). P. 343–348*.

²⁹⁷ См.: *Longhi R. Piero*. P. 98.

²⁹⁸ ASF. MAP. XVII. 328 (адресат письма – Пьеро де Козимо де Медичи).

уехать из Ареццо, и скромно напоминал, что Федерико да Монтефельтро «всякое вознаграждение обыкновенно имеет удерживать и раздавать друзьям и людям своим»²⁹⁹. Однако Медичи не прислушивались к его просьбам. Напрасно Баччи настаивал: «Я нахожусь там, где никогда не был доволен, а потому прошу В<ашу>. М<илость>. соблагovolить извлечь меня из сего ада, поелику в сердце моем не знаю и не чувствую иного ада кроме, как жить в городе столь несчастном, как ни один из виденных мною городов»³⁰⁰.

Очередная мольба была послана 29 апреля 1476 года. Декабрем этого года датируется последнее дошедшее до нас письмо Баччи. Мы не знаем, когда он умер; возможно, вскоре после этого. Он хотел, чтобы его похоронили в Риме, в церкви Санта Мария Нуова, где уже покоился другой клирик Апостольской палаты, происходивший из Ареццо³⁰¹. Его надгробный памятник, уничтоженный в ходе перестройки церкви во второй половине XVII века, конечно, ностальгически напоминал бы о его краткой карьере в церковной администрации, столь резко прерванной тридцатью годами раньше из-за ссоры с кардиналом камерленгом Людовико Тре-визаном.

²⁹⁹ ASF. MAP. XXIX. 144 (письмо датировано 6 марта 1473 года).

³⁰⁰ ASF. MAP. XXXIII. 312 (адресат письма – Лоренцо де Медичи).

³⁰¹ «Много лет прожил монсеньор Джованни ди Франческо Баччи, клирик достопочтенной Апостольской палаты, как... это следует из его надгробия в римской церкви Сан Франческо ин Кампо Ваччино», – писал Гамуррини (*Gamurrini E. Istoria genealogica*. Vol. III. P. 328). На самом деле, речь идет о церкви Санта Франческа Романа, которая прежде носила имя Санта Мария Нуова. Вскоре после того как Гамуррини написал эти строки (1673), должна была пройти реставрация, которая радикально изменила облик церкви. Была разрушена добрая часть надгробных памятников, среди которых и монументы в честь Джентиле да Фабриано (см.: *Lugano P. o. s. b. S. Maria Nova [San Francesca Romana]*. Roma, s. a. P. 5) и «Flodericus de Aretio», клирика Апостольской палаты, умершего в 1403 году (см.: *Forcella V. Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*. Roma, 1873. Vol. II. P. 6). Форчелла не упоминает надгробия Джованни Баччи в числе памятников, существовавших прежде или находившихся тогда в церкви Санта Мария Нуова (см.: *Ibid.* P. 3–16, 527–528). Мои поиски в фонде «ms Vallicelliano G. 28, *Antiquae Inscriptiones Ecclesiarum Romanae Urbis collectae a Carolo de Secua* [sic! Следует читать: *Serva*] Antonio Bosio et Ioanne Severano» (о Санта Мария Нуова см.: С. 33–34) оказались безрезультатными. Кроме того, я не обнаружил никаких следов завещания Джованни Баччи – ни в Государственном архиве Флоренции, ни в сборнике нотариальных актов Санта Мария Нуова в Государственном архиве Рима (ASR. *Congregazioni religiose soppresse*, Olivetani, S. Maria Nova. № 5), ни в документах, опубликованных О. Монтеновези (*Montenovesi O. Roma agli inizi del secolo XV e il Monastero di Santa Maria al Foro // Estratto da «Rivista storica benedettina»*, 1926), которые в любом случае восходят к периоду, предшествующему тому времени, что нас интересует. К сожалению, я не смог попасть в Архив внецерковного братства Ареццо из-за работ по его реорганизации.

Приложение 1

Джованни ди Франческо, Пьеро делла Франческа и дата цикла в Ареццо ³⁰²

Посвящается Джованни Превитали

Экспозиция «*Pittura di luce*» («Живопись из света»), представленная Лучано Беллози и его сотрудниками во Флоренции в Каза Буонаротти в мае – августе 1990 года, выделялась на фоне все более насыщенной панорамы выставок – и не только высочайшим качеством выставленных полотен. Кроме того, она отталкивалась от самой настоящей исследовательской проблемы, тем самым разительно отличаясь, скажем, от циничной (и справедливо раскритикованной) операции, которую в Венеции задумали осуществить с Тицианом. Каталог открывается вводной статьей Беллози. Исключая некоторые случайные ошибки, о чем я скажу ниже, он составлен на столь же высоком уровне, что и выставка. В своих чрезвычайно содержательных рассуждениях Беллози возвращается к одному спорному вопросу: о хронологии фресок Пьеро делла Франческа в Ареццо.

Как известно, по мнению большинства ученых, фрески были окончены до путешествия Пьеро в Рим (1458–1459). Несколько лет назад, стремясь дополнительно уточнить датировку, я выдвинул иной тезис, уже сформулированный К. Кларком и К. Гилбертом с другим обоснованием: а именно что цикл, за исключением двух верхних люнет, завершенных прежде отъезда в Рим, был выполнен Пьеро после его возвращения в Ареццо, то есть в 1459 году и позже (1466 год – граница *post quem non*)³⁰³. В пользу первой датировки, которую я назвал бы слишком ранней, Беллози выдвинул недавно два новых аргумента, ныне воспроизведенных во вступительной статье к каталогу выставки «Живопись из света». Первый из них базируется на алтарном изображении в Читта ди Кастелло, выполненном в 1456 году Джованни ди Пьемонте, помощником Пьеро в Ареццо.

Основываясь на серии аналитических сопоставлений, Беллози утверждает, что алтарь в Читта ди Кастелло предполагает знакомство его создателя с люнетами в Ареццо, а его дата, вероятно, совпадает с полным завершением написанного Пьеро цикла³⁰⁴. Оставим пока в стороне гипотетические, но правдоподобные сведения, препятствующие точному расчету участия Джованни ди Пьемонте в аретинском цикле, – о реставрации церкви, порученной ему в 1486–1487 годах³⁰⁵. В действительности сама биография живописца, столь блестяще воссозданная Беллози, на мой взгляд, противоречит ранней датировке цикла Пьеро. Алтарь в Читта ди Кастелло 1456 года, конечно, обнаруживает культурное влияние Пьеро делла Фран-

³⁰² Этот текст появился в издании: Paragone. Vol. XLII (settembre 1991 [на самом деле: 1993]. № 499. P. 23–32 под чуть иным названием («Еще раз о Джованни ди Франческо и Пьеро делла Франческа»). Его сопровождало следующее примечание: «Редакция „Paragone“ счастлива опубликовать на своих страницах выступление К. Г., ученого, уже много лет ведущего чрезвычайно интересные междисциплинарные исследования, которые часто затрагивают сюжеты, как считалось прежде, относящиеся исключительно к компетенции историков искусства. Помещаемый здесь текст также касается чисто историко-художественных проблем – отождествления Джованни ди Франческо дель Червельера с мастером триптиха из коллекции Карранд и связанных с ним вопросов хронологии. Мы не разделяем выводов, к которым приходит исследователь, однако считаем, что публикация статьи может стимулировать новые и плодотворные дискуссии и способствовать тому, что решение столь давно дебатирваемой проблемы будет наконец найдено».

³⁰³ См. выше, с. 48–86.

³⁰⁴ См.: Bellosi L. Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo // Prospettiva. Vol. 50 (Luglio 1987). P. 15–35.

³⁰⁵ См.: Centauro G. Dipinti murali di Piero della Francesca. Milano, 1990. P. 37. Чентауро приписывает Джованни ди Пьемонте (Р. 113) недавно обнаруженную настенную надпись – «A di 22 di lugl[i]o Giani* Pimt* in manj[bus] 1487 | 1486*» («22 июля Джов. Пьем. руку приложил 1487 | 1486») – и связывает ее с реставрацией церкви, решение о которой было принято в 1485–1486 годах (Р. 37–37). (На этот фрагмент мне указал Сальваторе Сеттис.)

ческа. Однако его источник – это, возможно, утраченные ныне творения; оно вовсе не свидетельствует о близком знакомстве с эскизами работ Пьеро в Аретцо. Напротив, о воздействии последних прямо свидетельствует бесконечно более высокое мастерство при создании перспективы, заметное на другом датированном произведении, которое Беллози приписывает Джованни ди Пьемонте – алтарным изображением 1471 года, ныне находящемся в Берлине. Без сомнений, оно предполагает знание не только фресок в Аретцо, но и алтаря, сейчас хранящегося в Уильямстоуне (ил. 43) (его Лонги датирует как раз периодом между 1460 и 1470 годами)³⁰⁶.

Беллози допускает, что параллели между алтарем в Читта ди Кастелло и циклом в Аретцо рассыпаны по нижним уровням последнего, выполненным относительно поздно. Что же приводит его к утверждению, будто цикл Пьеро оказался завершен около 1456 года? Здесь в дело вступает второй аргумент, гораздо более убедительный, чем первый. Он основан на сходствах между пределлой Джованни ди Франческо в Каза Буонаротти, где изображались истории из жизни святого Николая, и фресками Пьеро: в частности, между батальной сценой, расположенной на правой стороне пределлы, и «Битвой Ираклия с Хосровом» (ил. 11), изображенной на одном из нижних уровней аретинского цикла.

Существование сходств отмечено давно – как авторами недоказуемых гипотез о раннем времени создания пределлы (Виттинг, Вайсбах), так и теми, кто выдвигал противоположное по смыслу предположение, благоприятствующее более ранней датировке цикла Пьеро (Шмарсов, Антадь)³⁰⁷. Убежденный сторонник последней, Лонги воспользовался этим аргументом, дабы заключить, что дата создания пределлы Джованни ди Франческо «едва ли предшествует 1455 году»³⁰⁸. Беллози делает обратное: Джованни ди Франческо дель Червельера, прозванный Джованни да Ровеццано, умер в 1459 году (похоронен 29 сентября); следовательно, в этот момент цикл в Аретцо должен был быть уже закончен³⁰⁹. Действительно, аргумент неоспоримый – при условии, что Джованни ди Франческо дель Червельера, почивший в сентябре 1459 года, на самом деле был автором пределлы из Каза Буонаротти. Именно это я и предлагаю проверить.

Так называемый «автор триптиха из коллекции Карранд» (условное название, под которым объединяли целый ряд стилистически однородных произведений) получил свое имя в статье Пьеро Тоэска 1917 года³¹⁰. Посмотрим, как это произошло. Вазари утверждал, что люнет с Богом Отцом и ангелами на дверях госпиталя Инноченти во Флоренции был создан Граффионе; Г. П. Хорн, благодаря документу, обнаруженному Дж. Поджи, приписал люнет некоему «Giovanni di Francesco» и предположил, что речь идет о Джованни да Ровеццано, названном Вазари в числе учеников Андреа дель Кастаньо³¹¹. Тоэска идентифицировал создателя люнета с «автором триптиха из коллекции Карранд» (ил. 44) и выдвинул гипотезу, согласно которой «Giovanni di Francesco dipintore», упомянутый в регистре госпиталя Инноченти в связи с рядом платежей, сделанных в 1458 и 1459 годах, и Джованни ди Франческо дель Червельера – это

³⁰⁶ См.: Longhi R. Piero della Francesca. Firenze, 1963. P. 222–223 (Longhi R. Opere complete. Vol. III).

³⁰⁷ Witting F. Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie. Strassburg, 1898. S. 158–162; Weisbach W. Der Meister der Carrandschen Triptychons // Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. Vol. 22 (1901). S. 35–55, в особенности: P. 52 (пределла приписана Джулиано Пезелло, умершему в 1446 году); Schmarsow A. // Kunsthistorischen Gesellschaft für photographischen Publikationen. Vol. 6 (1900). S. 6–7, где утверждается, что атрибуция пределлы из Каза Буонаротти Пезеллино (умершему в 1457 году) несовместима с фактом влияния на него аретинских фресок Пьеро; Antal F. Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich Museums // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. Vol. 46 (1925). S. 3–32, в частности S. 17.

³⁰⁸ См.: Longhi R. Ricerche su Giovanni di Francesco (1928) // Longhi R. «Me pinxit» e quesiti caravaggeschi. Firenze, 1968. P. 27 (Longhi R. Opere complete. Vol. IV).

³⁰⁹ Bellosi L. Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento. Milano, 1990. P. 42.

³¹⁰ См.: Toesca P. Il «pittore del trittico Carrand». Giovanni di Francesco // Rassegna d'arte. Vol. 17 (1917). P. 1–4.

³¹¹ См.: Horne G. P. Il Graffione // Burlington Magazine. Vol. VIII (1905). P. 189–196. О Граффионе см.: Vasari G. Le vite / A cura di G. Milanesi. Firenze, 1906. Vol. II. P. 598; о Джованни да Ровеццано см.: Ibid. P. 682.

одно и то же лицо. Если прав Миланези, то это был не кто иной, как Джованни да Ровеццано³¹². Смысл последней оговорки ясен: очевидные переклички с творениями Андреа дель Кастаньо, заметные в произведениях «автора триптиха из коллекции Карранд» (достаточно подумать о распятии Бродзи), заставляли отдать предпочтение Джованни да Ровеццано перед прочими художниками с аналогичным именем. Однако Тоэска осознавал ограниченный характер этого отождествления (анаграфического, но не стилистического); поэтому он завершил свою статью замечанием, что во Флоренции тех лет действовали и другие художники по имени Джованни ди Франческо, как, например, тот, что в 1462 году украсил золотом и лазурью капеллу Аннунциата в церкви деи Серви: «это вполне мог быть и художник, который тремя годами раньше расписал и близлежащую церковь дельи Инноченти»³¹³. Последняя гипотеза была явно несовместима с кандидатурой дель Червельера, который в 1462 году уже три года как умер.

Осторожность Тоэска сразу же оказалась позабыта: отождествление Джованни ди Франческо (поскольку это, конечно же, и есть настоящее имя «автора триптиха из коллекции Карранд») с Джованни ди Франческо да Ровеццано, *alias* дель Червельера, было сочтено доказанным фактом³¹⁴. Однако ситуация неожиданно запуталась из-за предложения (одного из многих за эти годы) расширить каталог работ Джованни ди Франческо. В небольшой монографии, посвященной триптиху, ныне находящемуся в музее Гетти в Малибу (*ил.* 45), который Лонги приписал некоему «мастеру из Пратовеккьо», Б. Фредериксен, следуя за старой гипотезой Беренсона, предположил, что «мастер из Пратовеккьо» – это и есть Джованни ди Франческо³¹⁵. Необходимо подробно рассмотреть аргументы Фредериксена: еще и потому, что, как мне кажется, обычно трезвомыслящий Беллози неправильно интерпретировал ключевой фрагмент его книги. Фредериксен отталкивался от иконографии – абсолютно нетипичного присутствия во фреске святой Бригитты со свитками в руках, помещенной в левой секции триптиха. Предположение, что картина происходит из монастыря сестер-бригитток Парадизо близ Баньо а Риполи, подтвердилось благодаря одному документу 1439 года. В нем говорилось, что художник Джованни да Ровеццано из близлежащего городка получил от монастыря заказ на изображение «Мадонны с младенцем на груди, и с одной стороны стоящей Святой Бригитты с двумя книгами в руках, окруженной коленопреклоненными братьями и сестрами, которым она давала наказ, а братья и сестры получали его от святой Бригитты; нашего Господа, Мадонны и окружающих ее и говорящих с ней ангелов, и с другой стороны святого Микеланджело, взвешивающего души» (затем следует описание пределлы)³¹⁶.

Теперь оказалось, что Джованни да Ровеццано и Джованни Франческо дель Червельера – это один и тот же человек, как следует из разных документов кадастрового и иного характера³¹⁷. Новации, обнаруживаемые в триптихе при сравнении с вышеприведенной программой, которая, как мы сегодня знаем, следовала столь важной для монастыря в Баньо а Риполи

³¹² См.: Ibid. Vol. II. P. 682, примеч. 2.

³¹³ См.: Toesca P. II «pittore del trittico Carrand». P. 4. На с. 3, в примеч. 2, Тоэска исправляет промах Миланези (*Vasari G. Le vite*. Vol. II. P. 444, примеч. 5), приписавшего украшение капеллы Аннунциата Джованни ди Франческо да Ровеццано. В книге «Libro di Fabbrica della cappella della Nunziata» просто упомянут некий «Giovanni di Francesco dipintore», см.: [Tonini P.] Il santuario della Santissima Annunziata di Firenze, guida storico-illustrativa compilata da un religioso dei Servi di Maria. Firenze, 1876. P. 87–89, 295–296.

³¹⁴ Оставляю в стороне возможность, прямо не относящуюся к интересующему меня здесь вопросу, что в этом человеке можно увидеть и Джованни ди Франческо, который возбудил громкий процесс против Филиппо Липпи (чьим учеником он был). Как кажется, существующие документы не позволяют дать ответ на этот вопрос, см.: Bellosi L. Pittura di luce. P. 17, примеч. 7.

³¹⁵ См.: Fredericksen B. B. Giovanni di Francesco and the Master of Pratovecchio. Malibu, 1974.

³¹⁶ Ibid. P. 11.

³¹⁷ См.: Ibid. P. 13–14. Фредериксен возвращается, внося кое-какие коррективы, к фундаментальным исследованиям М. Леви д'Анкона: *Levi d'Ancona M. Miniatura e miniatori a Firenze del XIV al XVI secolo*. Firenze, 1962. P. 144–147. Фредериксен пишет с излишней, на мой взгляд, осторожностью: «they are almost certainly the same person» («почти наверняка это один и тот же человек») (*Fredericksen B. B. Giovanni di Francesco*. P. 12).

иконографии Бригитты³¹⁸, на самом деле невелики числом. Поэтому Фредериксен, не колеблясь, приписал (по-моему, совершенно правильно) триптих Гетти кисти Джованни да Ровеццано, *alias* Джованни ди Франческо дель Червельера. Беллози пишет, что, учитывая расхождения между программой и картиной, «Фредериксен воздерживается от решительного вывода»³¹⁹. Это неточно. Сомнения Фредериксена касаются совсем иного, а именно отождествления «мастера из Пратовеккьо» и Джованни ди Франческо как собирательного образа индивидуального стиля. Как знаток, Фредериксен сопротивляется этой идентификации, уже предложенной прежде Беренсоном, считая при этом (напрасно), что обнаружил ее документальное доказательство³²⁰. Его опасение, наоборот, абсолютно оправдано: как прекрасно объясняет Беллози, мастер из Пратовеккьо и Джованни ди Франческо – это определенно два разных художника. И что тогда?

Путаницу очень легко рассеять.

1. «Мастер из Пратовеккьо» – как показал Фредериксен, это Джованни да Ровеццано, *alias* Джованни ди Франческо дель Червельера.

2. «Мастер из Пратовеккьо» и Джованни ди Франческо (прежде «автор триптиха из коллекции Карранд») – это два разных человека, как подозревал Фредериксен и подтвердил Беллози³²¹.

3. *Ergo*, Джованни ди Франческо, прежде «автор триптиха из коллекции Карранд», – это вовсе не Джованни да Ровеццано, *alias* Джованни ди Франческо дель Червельера. Речь идет о другом Джованни ди Франческо³²².

На это рассуждение можно выдвинуть два возражения.

А) Вазари утверждает, что Джованни да Ровеццано был учеником Андреа дель Кастаньо. Эти данные хорошо сочетаются с художественным обликом Джованни ди Франческо, намного меньше – с идентичностью «мастера из Пратовеккьо». Однако Вазари мог спутать двух Джованни ди Франческо, так же как (приведем лишь один из многих примеров) он приписал Граффионе люнет в госпитале Инноченти.

Б) Беллози отмечает, что дата 1439 год для триптиха в музее Гетти «в высшей степени маловероятна», поскольку это слишком рано для творения, столь явно навеянного живописью Доменико Венециано³²³. Однако Фредериксен уже писал, что 1439 год – это дата заказа, а не создания картины³²⁴. К этому можно добавить, что Доменико Венециано, как предполагает Лонги, вероятно работал во Флоренции приблизительно с 1435 года³²⁵. Беллози, косвенно

³¹⁸ См.: *Bacarelli G. Le commissioni artistiche attraverso i documenti: novità per il maestro del 1399 ovvero Giovanni di Tano Fei per Giovanni Antonio Sogliani // Il «Paradiso» in Pian di Ripoli / A cura di M. Gregori e G. Rocchi. Firenze, 1985. P. 96–103, в связи с алтарным изображением 1399 года на аналогичный сюжет, автором которого, по предположению Босковица, был Джованни ди Тано ди Феи.*

³¹⁹ См.: *Bellozi L. Pittura di luce. P. 31. До этого он писал: «И тогда Фредериксен склоняется к заключению, что картина из Гетти – это изображение из монастыря Парадизо, а его автор – Джованни ди Франческо, которого также иногда именуют Джованни да Ровеццано» (Ibid. P. 28). С его точки зрения (с которой, как станет понятно, я не согласен), Беллози должен был бы сказать: «Джованни ди Франческо, которого иногда именуют также Джованни да Ровеццано».*

³²⁰ См.: *Fredericksen B. B. Giovanni di Francesco. P. 13, 21 и в особенности P. 24, в связи с картиной из Дижона, изображающей «Святого Иакова, святого Антония и донатора» (приписанной Лонги Джованни ди Франческо): если бы она не была связана с триптихом Контини Бонакосс-Брицио-Лионе, «it might have been seen as a transitional piece» («его можно было бы рассматривать как промежуточное звено») между мастером из Пратовеккьо и Джованни ди Франческо. (См. новую работу К. Кристиансена (Burlington Magazine. Vol. CXXXII (October 1990). P. 738–739), который осторожно предлагает подвергнуть гипотезу Беренсона новому анализу.)*

³²¹ В этом же ключе высказывалась и Дж. Бакарелли (*Bacarelli G. Le commissioni. P. 100*), которая на этом основании дошла до того, что ошибочно исключила само имя Червельера.

³²² «Гений омонимов!» – воскликнул бы в этом месте Лонги.

³²³ См.: *Bellozi L. Pittura di luce. P. 31.*

³²⁴ Ibid. P. 12.

³²⁵ См.: *Longhi R. Il «maestro di Pratovecchio» (1952) // Longhi R. «Fatto di Masolino e di Masaccio» e altri studi sul Quattrocento. Firenze, 1975. P. 99 и далее, в особенности: P. 104–105 (Longhi R. Opere complete. Vol. VIII. 1).*

намекая на эту гипотезу, но не считая ее слишком убедительной³²⁶, замечает, что в любом случае триптих Гетти, как кажется, подразумевает знакомство с алтарем Санта Лючия деи Маньоли. Это соображение не представляется решающим, учитывая, что многие творения Доменико Венециано оказались утрачены (упомянем хотя бы фрески в Сант'Эджидио, дабы остаться в пределах обсуждаемого здесь периода).

Оба возражения кажутся мне не слишком весомыми, если сопоставить их с аргументами, изложенными мной выше. Можно на законных основаниях заключить, что пределла из Каза Буонаротти, столь явно ориентированная на фрески Пьеро, вовсе не подразумевает, что 1459 год (время смерти дель Червельера) – это граница *post quem non*. То же рассуждение актуально и для цикла Пьеро. Аргументы в пользу того, что он создавался в течение долгого времени (как известно, Пьеро работал очень медленно), с перерывом на поездку в Рим в 1458–1459 годах, можно считать более или менее убедительными; и конечно, их нельзя опровергнуть, основываясь на дате смерти Джованни ди Франческо. Мы ничего о ней не знаем.

В этом обосновании сходятся (вещь, сама собой разумеющаяся для любого исследователя, начиная с Беллози) стилистические материалы и документы иного рода: книги со счетами, кадастры и пр. Жаль видеть, что есть еще люди, продолжающие противопоставлять одни из них другим на страницах с кричащими лакунами, обезображивающими в остальном первоклассный каталог³²⁷. Ни один историк искусства не способен с легкостью отказаться от пояснений, содержащихся в заурядном регистре рождений и смертей³²⁸. Я хотел бы проиллюстрировать это утверждение с помощью, скажем так, аргумента от противного.

В 1933 году Оффнер оставил отзыв о выставке сокровищ Флоренции, приписав Джованни ди Франческо антепендиум со святым Бьяджо из церкви Петриоло³²⁹. Он отметил, что речь шла о его единственном датированном творении (1453 года по флорентийскому стилю; 1454 год по нашему календарю) вместе с люнетом госпиталя Инноченти, написанным в 1459 году. В случае с люнетом он сделал отсылку к документу, опубликованному Тоэска, не упомянув, впрочем, о его гипотезе, согласно которой Джованни ди Франческо и Червельера были одним и тем же лицом. Это не было простой забывчивостью. В стиле Джованни ди Франческо, писал Оффнер, различимо эхо Андреа дель Кастаньо и Алессо Бальдовинетти; в частности, его стиль можно счесть развитием манеры Бальдовинетти. Однако единственные датированные произведения Джованни относятся к шестому десятилетию XV века, когда Бальдовинетти был еще молод; следовательно, маловероятно, чтобы Джованни был намного старше его. Отсюда вывод: если триптих из коллекции Карранд создан в шестое десятилетие, то алтарное изображение, одна часть которого находится в Лионе, а другая – в собрании Контини Бонакossi, должно было быть написано позже, в зрелый период³³⁰, следующий, могли бы мы добавить, за смертью (1459) Джованни ди Франческо дель Червельера.

Эта хронология, диаметрально противоположная той, что предложил Лонги в 1952 году³³¹, совпадает с гипотезой Беллози. Оффнер говорит о стилистических аналогиях между Феррарой, Падуей, Сиеной (и позже Германией), продиктованных «by a mysterious sympathy» («таинственным родством душ»); Беллози видит в «Мадонне» Контини Бонакossi почти что передачу наследия художественной культуре феррарцев³³². Можно привести обрат-

³²⁶ См.: *Bellosi L. Pittura di luce*. P. 31: «даже если бы и можно было предположить, что он [Доменико Венециано] работал во Флоренции и раньше».

³²⁷ См.: *Agosti G. Ai ragionati margini di un'esposizione // Pittura di luce*. P. 191–197 (в особенности P. 197).

³²⁸ Личности, созданные из стиля, тоже умирают (этим замечанием я обязан L. C.).

³²⁹ См.: *Offner R. The Mostra del Tesoro di Firenze // Burlington Magazine*. Vol. LXIII (October 1933). P. 197.

³³⁰ См.: *Ibid.* «If, as I believe, the Carrand triptych also belongs to this decade [la sesta], the Lyon-Contini altarpiece should have been painted later in a period of advanced maturity».

³³¹ См.: *Longhi R. Il «Maestro di Pratovecchio» // Longhi R. Fatti*. P. 115.

³³² См.: *Bellosi L. Pittura di luce*. P. 45.

ный пример (хотя и с аналогичным содержанием) – очевиднейшее родство одной из инкунабул Косса, полотна, изображающего «Оплакивание Христа со св. Франциском», ныне находящегося в музее Жакмар-Андре, с драматичной «Пьетой», которую Джованни ди Пьемонте (как признал Беллози) написал в капелле Ручеллаи³³³.

Раннее путешествие Косса во Флоренцию, которое подразумевается при приведенном сопоставлении, не исключает параллельную циркуляцию в Ферраре флорентийских образцов³³⁴. Однако кажется все более очевидным, что апеннинские перевалы играли в развитии итальянской живописи середины XV века роль, схожую со значением отрезка адриатического побережья между Пезаро и Венецией, отмеченным Лонги. Речь идет о сердцевине проблемы. Ее интерпретаторы неизбежно извлекут выгоду из исчезновения фальшивой личности и в особенности ложной даты смерти Джованни ди Франческо.

³³³ См. соответственно: *Longhi R. Officina ferrarese*. Firenze, 1968. P. 29, 98, ил. 83 (*Longhi R. Opere complete*. Vol. V); *Bellozi L. Giovanni di Piamonte*. P. 16, ил. 4. В связи с «Пьетой» из музея Жакмар-Андре К. Вольпе говорил о «торжественном и простом изображении неподвижных масс в духе Пьеро делла Франческа» (*Volpe C. La grande officina ferrarese // Tuttitalia. Emilia-Romagna*. Vol. II. Firenze, Novara, 1961. P. 479), цит. по: *Benati D. La pittura rinascimentale // La basilica di San Petronio*. Vol. II. Milano, 1984. P. 158. Полотно из Жакмар-Андре находится в ужасном состоянии (особенно его левая часть) и нуждается в реставрации. Оно не выставляется на публике. Мне удалось увидеть его весной 1990 года благодаря любезности госпожи Юиг, тогдашнего директора музея.

³³⁴ На этом настаивает Д. Бенати: *Ibid.*

Приложение 2

«Бичевание»: догадки и опровержения ³³⁵

1

За последние сорок лет знаменитая картина Пьеро делла Франческа из Национальной галереи Марке в Урбино стала объектом целого ряда отличающихся друг от друга иконографических интерпретаций. Разногласия между учеными в этой области исследований – не новость; однако в этом случае расхождение оказалось столь сильным, что подтверждало, на первый взгляд, правоту тех, кто полагает, будто любое истолкование текста или изображения допустимо³³⁶.

Мне несколько не нравится столь модный ныне радикальный скептический подход. Дабы опровергнуть его, я воспользуюсь собственными разысканиями вокруг «Бичевания» Пьеро и проанализирую границы доказуемости в поле иконографических исследований. В заключении методологического упражнения я объявлю о выводах, к которым пришел, – хотя (как будет ясно) речь идет об итогах, достаточно пагубных для меня самого. Впрочем, размышление о неудаче может быть столь же (и, возможно, даже более) поучительным, что и рассуждение об успехе.

Я начну с того, что вкратце изложу интерпретацию «Бичевания», предложенную мной в книге «Загадка Пьеро» (*Indagini su Piero*, 1981). Подобно многим моим предшественникам, я также считал, что дистанция, отделяющая трех персонажей на первом плане от сцены в глубине, препятствует тому, чтобы считать картину Пьеро «стандартным» изображением бичевания Христа. Следуя гипотезе Кеннета Кларка, я предложил видеть в фигуре Христа, истязаемого на глазах стоящего к нам спиной человека в тюрбане, аллюзию на современные политические события: страдания христианских общин в Греции в результате турецкого нашествия. Подхватывая указание Талии Гума-Петерсон, я счел кармазиновые чулки и остроконечную шапку Пилата точной отсылкой к одному из византийских императоров. Указанные элементы оказались несовместимы со старой интерпретацией (принятой и Роберто Лонги), усматривавшей в картине чествование Оддантонио да Монтефельтро, убитого во время заговора в 1444 году. Они позволяли отнести дату создания картины к рубежу 1450-х и 1460-х годов. Согласно Кеннету Кларку, датировку подтверждала и изображенная Пьеро архитектура, перекликавшаяся с Темпьетто Руччеллаи Леона Баттиста Альберти. Я утверждал, что уточнить время появления картины можно, если допустить, что в сцене бичевания Христа заключены воспоминания о древностях и реликвиях Святой земли, которые в середине XV века находились около Латеранского дворца: помимо Святой лестницы (аллюзия, уже отмеченная Мэрилин Аронберг Лавин), двери и колонны, происходившие, согласно традиции, из дворца Пилата; колонна, которая, как считали, соответствовала росту Христа – так называемая «*mensura Christi*»; фрагменты гигантской бронзовой статуи, ныне хранящиеся в Палаццо деи консерватори. Римские отсылки показались мне настолько точными, что подразумевали

³³⁵ Я привожу здесь с минимальными исправлениями текст моего устного выступления в Государственном музее Франкфурта в октябре 1993 года. Предыдущие версии доклада, отражавшие другие стадии исследования, были прочитаны в Палаццо коммунале Борго Сансеполькро (в сентябре 1992 года, по случаю закрытия международной конференции о Пьеро делла Франческа) и в Институте итальянской культуры в Лондоне в январе 1993 года. От души благодарю тех, кто всякий раз приглашал меня выступить: Маргрет Стафманн, Маризу Далаи, Франческо Виллари.

³³⁶ См.: *Carrier D. Piero della Francesca and His Interpreters: Is there Progress in Art History? // History and Theory. Vol. XXVI (1987). P. 450–465.*

границу *ante quiet non* в датировке картины: документированное пребывание Пьеро в Риме в 1458–1459 годах. Однако вероятность того, что сцена из Священного писания в глубине указывала на современные политические события, также давала ключ к интерпретации светской сцены на первом плане. Я предположил, что бородатый мужчина, изображенный (как видно из положения его руки и наполовину открытых уст) в момент говорения, рассуждал о бичевании Христа. Пространственная дистанция между двумя сценами намекала и на иную дистанцию – хронологическую и онтологическую одновременно. Слова второго псалма «Convenerunt in unum» («Совещаются вместе»), одно время читавшиеся в картине (вероятно, на ее раме), – это часть литургии на Страстную пятницу. Из этого, по-моему, вытекало, что на заднем плане «Бичевания» Пьеро изображает содержание проповеди, произносимой бородатым мужчиной на первом плане. Ряд физиогномических сопоставлений заставил меня разглядеть в этом персонаже слегка идеализированный портрет кардинала Виссариона (в то время как Талия Гума-Петерсон с осторожностью, продиктованной слишком ограниченным характером сравнения, говорила о криптопортрете) (ил. 37). Человека, стоящего справа и облаченного в парчовую мантию, внимательно смотрящего на Виссариона и слушающего его, я предложил считать вероятным заказчиком картины. Как уже было указано (среди прочих Кеннетом Кларком), Пьеро изобразил того же персонажа еще дважды: в Ареццо, в числе членов семейства Баччи, окружающих Хосрова, и в группе людей, стоящих на коленях у ног Мадонны дела Мизерикордия на одноименном полиптихе (ил. 24 и 21). В последнем случае мы обнаруживаем изменение, внесенное в контур черепа, идентичное тому, что характеризует человека в парчовой мантии на «Бичевании» (ил. 22 и 23). Я установил личность этого персонажа – это Джованни Баччи, происходивший из аретинской купеческой семьи, для которой Пьеро написал цикл об Истинном Кресте в церкви Сан Франческо. Согласно моей гипотезе, он оказался изображен в кульминационный момент своей краткой карьеры при папском дворе: чрезвычайного посольства в Константинополь, в задачи которого входило сообщить Виссариону о назначении кардиналом Святой римской церкви, дарованном ему *in absentia*. Мы точно знаем, что некий нунций в Константинополь был тогда отправлен; мне показалось вероятным, что речь шла о Джованни Баччи – в свете очень краткого (и уникального) послужного списка XVII века, в котором Баччи именовался «нунций к Цезарю», то есть к императору. Серия схожих элементов утвердила меня в мысли, что речь идет о точном месте и времени, когда разворачивалась написанная Пьеро сцена: Константинополь, 1440 год, Страстная пятница (тогда выпавшая на 25 марта). Виссарион изображался в момент принятия кардинальского сана и, следовательно, отъезда из Константинополя в Рим; свой выбор он мотивировал (согласно моей интерпретации) с помощью проповеди, в которой сравнивал императора Иоанна VIII Палеолога с Пилатом, из-за его бездействия перед лицом турецкой угрозы. Безмолвная проповедь, изображенная Пьеро, была призвана увековечить память, дорогую для заказчика картины Джованни Баччи. Однако она имела свой актуальный смысл и для предполагаемого адресата полотна – Федерико да Монтефельтро, которого в 1459 году Виссарион и Пий II Пикколомини пытались вовлечь в собственные проекты по организации крестового похода против турок. Такая попытка увещевания объясняла бы и присутствие босого юноши, обернутого в тунику, неподвижно смотрящего за пределы картины: речь шла о Буонконте, родном сыне Федерико, который был дорог Виссариону (восхищавшемуся его рано развившимся умом). Буонконте умер от чумы совсем молодым в 1458 году.

2

Наша интерпретация встретила почти единогласное порицание³³⁷. Я буду последним человеком, кого это удивит. В попытке обнаружить на картине Пьеро, при отсутствии явных внешних свидетельств, столь плотное переплетение религиозных, политических и личных аллюзий содержалась, я хорошо понимаю это, доля объективной провокации. Аномалия, *hарах*, иконографический *unicum*, подобный тому, что я предложил, – был ли он исторически возможен?³³⁸ И, если так, можно ли его действительно расшифровать? В статье, опубликованной в «Oxford Art Journal», Роберт Блэк в связи с моей книгой говорил о «use and abuse of iconology» («использовании и злоупотреблении иконологией»): это те же возражения (справедливое возмездие), которые мне случалось в прошлом обращать против исследований Панофского о Тициане. Однако, помимо прочего, меня критиковали за то, что я выстроил аргументацию, основанную лишь на ряде недоказуемых гипотез. Эта критика не кажется мне приемлемой. Напротив, я думаю, что мне удалось с педантичностью отделить догадки от доказательств. Отношение один к десяти между ростом Христа и «mensura Christi» Латеранского дворца, на мой взгляд, – это неопровержимое доказательство, которое венчает римские аллюзии, обнаруженные в сцене на втором плане, – вывод, который позволяет, полагая, окончательно оспорить раннюю хронологию, предложенную прежде в связи с картиной Пьеро. Отождествление босого юноши с Буонконте, наоборот, как я прямо предупреждал, полностью предположительно: это догадка, которую вероятной (но не несомненной) делает идентификация бородатого мужчины с Виссарионом. Я заявил, что последняя весьма возможна, хотя доказательство на основании физиогномического сходства всегда неполно. Впрочем, я сигнализировал о наличии двух препятствий – молодости и отсутствия кардинальских знаков, которые наличествовали на всех остальных известных нам портретах Виссариона. Так, по крайней мере, было сказано в первом издании «Загадки Пьеро» («Indagini su Piero»), где вопреки всякой очевидности я упорно отказывался сближать вероятную дату создания картины (около 1459 года) с тем временем, когда происходила описанная на ней сцена. Мне удалось исправить мою ошибку благодаря вопросу, заданному Сальваторе Сеттисом в рецензии на мою книгу: «Не является ли этот человек Виссарионом, еще не получившим кардинальского сана?» Лишь в этот момент я сопоставил сцену на первом плане с сообщением Виссариону новости о его назначении кардиналом, произошедшим *in absentia*: назначении, материально засвидетельствованном, как мне казалось, красной полосой, тонкой, но отчетливо различимой, свисающей с правого плеча Джованни Баччи и вновь появляющейся рядом с его щиколоткой (ил. 20).

3

Насколько мне известно, красная лента ускользнула от внимания всех исследователей, занимавшихся «Бичеванием»: единственным, кто *увидел* ее, оказался Эудженио Баттисти, истолковавший ее в совершенно другом ключе – как символ политической власти³³⁹. Обнаружение этой детали побудило меня изменить точку зрения по одному важному пункту моей

³³⁷ «A mythomaniacal study, filled with imaginary history» («Мифоманиакальное исследование, полное воображаемых историй») (Pope-Hennessy J. The Piero della Francesca Trail. London, 1991. P. 10, сказано о «Indagini su Piero»).

³³⁸ См.: Lollini F. Ancora la «Flagellazione»: addenda di bibliografia e di metodo // Bollettino d'arte. Vol. 67 (Maggio-giugno 1991). P. 149–150.

³³⁹ См.: Battisti E. Piero della Francesca. Milano, 1971. Vol. I. P. 325. Баттисти считает, что этот персонаж – Филиппо Мария Висконти или Франческо Сфорца. Последнее отождествление вновь предложено, с неубедительной аргументацией, в работе: Lightbown R. Piero della Francesca. Milano, 1992. P. 67–69.

книги. Мне показалось, что я наконец постиг смысл сцены на первом плане, дату которой я отодвинул на двадцать лет назад (с приблизительно 1460 на 1440 год). Я внезапно определил место в интерпретативном *пазле* «Бичевания», предназначенное титулу «нунций к Цезарю», который традиция приписывала Джованни Баччи.

Я всегда думал, что склонность к смелым гипотезам и строгость в поиске доказательств могут и должны сосуществовать. В приложении к третьему изданию моей книги я писал, что красная лента, брошенная на плечо Джованни Баччи, – и та окончательно ничего не доказывает: лишь документ, который удостоверял бы путешествие Баччи в Константинополь в 1440 году в качестве папского посланника, мог разрешить последние сомнения, остающиеся в моей интерпретации. Я не нашел его; однако мне показалось, что я обнаружил нечто лучшее.

Небольшая картина из галереи Академии, на которой изображен «Святой Иероним с донатором», – это одно из очень немногочисленных творений, подписанных Пьеро (*ил.* 46). Надпись большими буквами, которая прочитывается под фигурой молящегося, – *PIER. AMADI AUG F.*, – напротив, сделана не Пьеро, хотя и в его время. Пока не доказано обратное (и несмотря на мнимые трудности, о которых писал Баттисти)³⁴⁰, этого персонажа, Джироламо Амади, сына Агостино, следует считать заказчиком картины. Святой Иероним грозно и мрачно смотрит на своего омонима, изображенного в профиль и на коленях. Таким же образом – в профиль и на коленях – запечатлен (на куда большем по масштабу изображении, описывавшем несопоставимо более высокую социальную среду) и Сиджизмондо Малатеста, стоящий напротив своего святого покровителя во фресках в Римини, созданных, вероятно, несколькими годами раньше картины из галереи Академии³⁴¹.

Сомнения, возникшие у кого-то по поводу личности святого, изображенного на картине, явным образом безосновательны: речь идет о сочетании «Святого Иеронима в пустыне» и «Святого Иеронима, читающего в своем кабинете», двух иконографических типов, возникших в итальянской живописи в течение XV века³⁴². Причину этих сомнений нужно искать в многожды отмеченном³⁴³ отсутствии кардинальских атрибутов, которые обычно сопровождают изображения св. Иеронима начиная с середины XIV века и далее: прежде всего галеро, то есть красной шляпы, появляющейся на первом плане на картине Пьеро «Святой Иероним», хранящейся в Берлине (*ил.* 47).

На картине из галереи Академии нет и следов галеро. Однако никто не заметил, что красная лента там тем не менее присутствует: также в виде полосы, брошенной на правое плечо молящегося. Тончайшая нить исчезает, затем возникает, изгибается на уровне талии, пропадает вновь и наконец опять появляется, утолщаясь у колен донатора (*ил.* 46).

Баттисти, который оказался в состоянии разглядеть – но не интерпретировать – красную ленту, ее все-таки упустил. В связи с физическими характеристиками картины он писал:

Не только коричневые оттенки, но и красный цвет одежд донатора оказался измененным. Это, как мне кажется, подтверждает тот факт, что изменение цветов в основном произошло из-за растворителя. Кроме того, здесь заметны два исправления на мантии – на спине сверху и внизу,

³⁴⁰ См.: Battisti E. Piero della Francesca. Vol. I. P. 522–523, примеч. 517.

³⁴¹ Отметим, что Баттисти, хотя и исключает, что донатором является Джироламо Амади, датирует картину на основе известия, связанного с миссией в Тоскану в 1475 году его брата Франческо (*Ibid.*).

³⁴² См.: Rice jr. E. F. Saint Jerome in the Renaissance. Baltimore, 1985. P. 75 и далее. Об обратной комбинации («Святой Иероним в кабинете, совершающий покаяние») см.: *Ibid.* Fig. 44 (круг Йоса ван Клеве, принстонская «Art Gallery»). О теме в целом см. все еще актуальную работу: Pöhlmann A. Von der Entwicklung des Hieronymus-Typus in der älteren Kunst // *Benediktinische Monatsschrift*. 1920. № 2. S. 428–522. Книга Д. Руссо очень слабая: Russo D. Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité XII-e – XVII-e siècle. Paris, Rome, 1987.

³⁴³ См. справку М. К. Кастелли в книге: Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali / A cura di P. Dal Poggetto. Padova, 1992. P. 110 и далее.

спереди, непосредственно ниже рукава, где цвет ярче, как на домашних туфлях [поистине загадочное упоминание. – К. Г.], вероятно, поскольку он был добавлен чуть более сухой кистью. Этот цвет следует считать более соответствующим оригиналу³⁴⁴.

В описании С. Москини Маркони в каталоге галереи Академии, где учтены замечания Мауро Пелличчоли в связи с чисткой картины в 1948 году, напротив того, говорится:

В результате недавней реставрации картина благодаря легкой общей очистке стала светлее. При этом оказались устранены пятна от старых искажений и поправок, на земле, в небе, на скамье и особенно на лице молящегося, притом что равномерно нанесенные лакуны остались на виду. Кроме того, удалось восстановить некоторые линии, разъединенные проступившей на поверхность зеленью, как в случае с шарфом на спине молящегося³⁴⁵.

Сам Баттисти приводит этот фрагмент на другой странице своей объемной монографии. Он не заметил, что идентифицированные им «исправления» на накидке молящегося полностью соответствовали «шарфу», упомянутому в «аккуратнейшем» описании (заслуженно высокая оценка принадлежит Баттисти) каталога галереи Академии.

Я рассудил, что предполагаемый шарф – это и есть кардинальская лента. Мне показалось, что небольшая картина из галереи Академии абсолютно точно подтвердила гипотезу, к которой я самостоятельно пришел: бородатый мужчина с «Бичевания» – это Виссарион, которому доставили знаки кардинальского отличия. Идентификация Виссариона на физиогномических основаниях ненадежна. Между тем идентификация св. Иеронима на иконографических основаниях – на сто процентов несомненна. Вероятный *ганакс* – красный кардинальский шарф, брошенный на плечо того, кто кардиналом не является, – как я подумал в тот момент, это одновременно формальный и повествовательный прием, составлявший часть «*usus pingendi*» («художественной манеры») Пьеро.

Объяснение аномалии на картине «Св. Иероним и донатор» следует искать по двум разным, но, я убежден, взаимодополняющим направлениям. С одной стороны, изображение св. Иеронима без кардинальских знаков, даже в частичной и уменьшенной версии Пьеро, шло навстречу требованиям агиографии, более соответствовавшей филологии и истории. В течение Средних веков св. Иероним сначала был священником, затем кардиналом Святой римской церкви, наконец (в биографии, созданной в середине XII века Николой Маньякутья или Маньякорья) – кардиналом с титулом Св. Анастасии. В первые десятилетия XIV века болонский специалист по каноническому праву Джованни д'Андреа в брошюре под названием «*Hieronymianus*» указал, что главным атрибутом святого, почитание которого он стремился поддержать (наряду со львом), служит галеро. Тот же д'Андреа в серии ныне утраченных фресок, украшавших фасад его дома в Болонье, повелел включить в число основных сцен из жизни св. Иеронима его посвящение в кардиналы³⁴⁶. Дабы эта легенда исчезла, потребовался Эразм. В знаменитой биографии, предшествующей изданию творений святого, печатавшемуся Фробеном в Базеле с 1516 года и далее, Эразм прямо утверждал, что св. Иероним никогда не был кардиналом. Более того, он даже не мог стать им, учитывая, что в то время не существовало ни такого названия, ни должности³⁴⁷. Однако следы критики агиографической традиции появились уже в ходе XV столетия в среде гуманистов или людей, так или иначе затронутых

³⁴⁴ См.: Battisti E. Piero della Francesca. Vol. I. P. 523.

³⁴⁵ См.: Ibid. Vol. II. P. 60.

³⁴⁶ См.: Rice jr. E. F. Saint Jerome. P. 64–65.

³⁴⁷ Ibid. P. 116 и далее, в частности: P. 131.

гуманистической культурой. Юджин Райс-мл. в своей последней книге «Святой Иероним в эпоху Ренессанса» (где, к сожалению, картина Пьеро «Св. Иероним и донатор» не упомянута) отмечает, что епископ Флоренции св. Антонин сообщил в своем «Chronicon» об анекдоте, уже ставшем частью легенды. Речь шла об истории о женских одеждах, в шутку подложенных под кровать святого и затем обнаруженных там, дабы выставить его на публичное осмеяние. Антонин сухо комментировал анекдот: «sed hoc non est multum autenticum» («но это не очень-то соответствует истине») («mihi non fit verisimile» («мне не кажется правдоподобным»)) – писал Эразм в связи с тем же эпизодом)³⁴⁸. Похожий скептицизм св. Антонин выказал и в отношении одного из чудес, упомянутого в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского³⁴⁹. «Chronicon» св. Антонина создан в 1458 году, следовательно, почти в то же самое время, когда, вероятно, был написан «Св. Иероним и донатор». Почти десятью годами раньше сиенскому гуманисту Агостино Дати удалось подробно говорить о св. Иерониме в посвященный ему праздник (30 октября), совсем не упоминая о его назначении кардиналом³⁵⁰. Хватало и тех, кто выражался яснее: Андреа Барбацца, знаменитый профессор канонического права в университете Болоньи, в своем «De praestantia cardinalium» («О превосходстве кардиналов») долго взвешивал все «за» и «против» традиции считать св. Иеронима кардиналом и в итоге приходил к отрицательному выводу. Произведение Барбаццы, написанное в 1450 году или вскоре после этого, было посвящено папскому легату, в то время только что достигшему Болоньи, – кардиналу Виссариону³⁵¹.

Отголоски сомнений в исторической подлинности кардинальского звания св. Иеронима (сомнения, которые Барбацца связывал с текстами двухвековой давности, возводя их к известному специалисту по каноническому праву и лексикографу Угуччоне да Пиза), думаю, достигли и Пьеро. Они могли подвигнуть его к осторожной декардинализации св. Иеронима. Однако как мог отреагировать на подобного рода идею заказчик картины Джироламо Амади? К несчастью, для нас он остается просто именем. Впрочем, определенный свет на проблему может пролить история его семьи, странным образом забытая исследователями³⁵². В середине XVI века литератор и любитель древности Франческо Амади обладал богатейшим собранием картин, куда входили творения «Джованни Беллини, Тициана, Джорджоне, Порденоне, Рафаэля Урбинского, Микеланджело и других прославленных живописцев; кроме того, древние медали из золота, серебра и металла, статуи, драгоценности, мрамор, вазы и другие древности, о которых он много знал и понимал, настолько, что все любители то и дело обращались к нему, когда он был первым венецианским антикварием, и зависели от его суждения». Вполне правдоподобно, что богатая коллекция семейства Амади (дела которого до сих пор мне не удавалось воссоздать) включала также «Св. Иеронима и донатора» Пьеро делла Франческа, где изображен Джироламо, брат деда Франческо Амади.

Цитата, которую я только что привел, взята из «Венецианских надписей» Чиконьи. Чиконья же, в свою очередь, позаимствовал ее из рукописи (уже находившейся в распоряжении семьи Градениго и ныне хранящейся в библиотеке Марчиана) под заглавием «Хроника город-

³⁴⁸ См.: *Erasmus da Rotterdam. Vita di san Girolamo* / Ed. critica a cura di A. Morisi Guerra. L'Aquila, 1988. P. 58.

³⁴⁹ См.: *Rice jr. E. F. Saint Jerome*. P. 123–124.

³⁵⁰ См.: *Dati A. Opera*. Senis, 1503. P. LVIv – LVIIIr («Oratio prima de laudibus divi Hieronymi»). О датировке (до февраля 1447 года) см.: *Rice jr. E. F. Saint Jerome*. P. 95 и далее. Райс приводит список других речей более или менее того же времени, произнесенных по похожим поводам.

³⁵¹ См.: *Barbazzza A. De praestantia cardinalium* // *Tractatus illustrium in utraque tum pontificii, tum Caeserei iuris facultate iuriconsultorum*. T. XIII. Pars II. Venetiis, 1584. C. 63r–85r. Как сообщает статья в «Биографическом словаре итальянцев», «editio princeps» («первое издание») вышло в 1487 году.

³⁵² «Обширный отчет об исследованиях в венецианских архивах об этом Амади», проведенных Баттисти (так пишет Бертелли: *Bertelli C. Piero della Francesca*. P. 182), на самом деле изрядно разочаровывает. Стремясь связать заказчика картины с Сансеполькро, Баттисти отвлекся (*Battisti E. Piero della Francesca*. Vol. II. P. 60–61) и почти полностью упустил из виду известия, сообщаемые Чиконьей о семействе Амади (*Cicogna E. A. Delle iscrizioni veneziane*. Vol. VI. I. Venezia, 1853. P. 576–585), начиная со сведений о Франческо Амади и его собраниях.

ских семейств венецианского происхождения». Она включает целый ряд известий о семействе Амади, по всей вероятности, собранных уже упоминавшимся Франческо Амади и уточненных его сыном Агостино³⁵³. К этой семье «палатинских графов» – читаем мы в «Хронике» – принадлежали «множество достойных и прославленных мужей – как в воинском деле, так и в словесности, а также облеченные церковными званиями, не считая тех, кто благодаря своим великим богатствам заслужил в отечестве честное имя и достоинство великих и замечательных граждан. Среди них числятся три кардинала Святой церкви, семь епископов, три аббата, двенадцать докторов и богословов, многие каноники, рыцари и графы как по владениям, так и по палатинскому званию». Рукопись дает нам имена трех кардиналов, открывающих список: Раиналдо, «выбранный епископом Фаэнцы в 947 году вместо Раиналдо Интельминелли, своего дяди, связанного с папским престолом при императоре Лотаре, наконец сделанного кардиналом с титулом Сант’Аквила и Приска папой Бонифацием VII в 975 году»; затем следует «Джованни, знаменитый доктор права», который «в последние годы своей жизни был избран епископом Венеции вместо Пауло Фоска в 1379 году, когда он находился при Императоре, вскоре после этого Урбан VI назначил его кардиналом Святой церкви с титулом [*пустое пространство*], свидетельство о чем находим у Пьетро Джустиниани в книге „Dell’Historie Venete“, не считая Платины и других авторов»; наконец, Даниэле, которого его «большой друг» папа Бенедикт XII сделал «священником кардиналом Санта Сабина вместе с Анджело Гуиддичони, также венецианцем, и другими, представлявшими восемь разных народов, все они после смерти Бенедикта были утверждены в кардинальском звании. Кардинал сей умер в 1402 году в Авиньоне...»³⁵⁴

Эти три кардинала – Раиналдо, Джованни и Даниэле Амади – как убедительно показал Чиконья, никогда не существовали³⁵⁵. Речь идет о выдумке, порожденной расчетливой стратегией продвижения по социальной лестнице. Представители Амади, семейства, которое в уже упоминавшейся «Хронике» изображено как палатинские графы древнего баварского происхождения, приехавшие в Италию вслед за Карлом Великим, на самом деле торговали сукном и жили в Лукке³⁵⁶. В 1570 году сын Франческо Амади Агостино просил о признании его статуса венецианского гражданина³⁵⁷. Однако семейство претендовало на большее:

Если бы они жили в Венеции, – сказано в «Хронике», – то в 1297 году остались бы в Совете; однако они торговали во Франции и Англии, и семья не вошла в венецианский Совет. Если бы не умерли Марко и Николо, то, без сомнения, они оказались бы в Совете, и тогда она [то есть семья] обрела бы привилегию венецианской знати. Да и без нее она всегда имела хорошую репутацию и всегда они брали жен и отдавали дочерей за благородных, и всегда были богаты, числили среди себя кардиналов, и венецианских и иных епископов, и прочих прелатов и вели обширную торговлю; и имели они в своем

³⁵³ См.: *Cicogna E. A. Delle iscrizioni*. Vol. VI. I. P. 581. В «Хронике городских семейств венецианского происхождения» (Marc. It. VII. 27 (=7761)), бумажном кодексе XVII века из собрания Градениго, часть, посвященную Амади, см.: С. 7r —17v. Вероятно, она основана на бумажном кодексе из 54 страниц из того же собрания, который содержал «книгу записей венецианца Франческо Амади о его семье» (*Degli Agostini G. Notizie istorico-critiche intorno la vita, e le opere degli scrittori viniziani*. Vol. II. Venezia, 1754. P. 486), см.: Museo Correr. Ms Gradenigo Dolfin. № 56. «Memorie lasciate da Francesco Amadi della sua famiglia», цит. по: *Lightbown R. Piero della Francesca*. P. 286, примеч. 22.

³⁵⁴ *Cronaca di famiglie cittadine originarie venete* (Marc. It. VII. 27 (=7761)). С. 8r-v, 11r-v, 12r.

³⁵⁵ См.: *Cicogna E. A. Delle iscrizioni*. Vol. VI. I. P. 577, 585–586.

³⁵⁶ См.: *Bini T. I Lucchesi a Venezia. Alcuni studi sopra i secoli XIII e XIV*. 2 vol. Lucca, 1853, 1856. В особенности см.: Vol. 2. P. 291–292, 335 (в 1568 или 1569 году некий Агостино Амади был главой Скуола Луккезе в Венеции); на с. 332 Бини обещает подробно рассказать о семействе Амади в третьей части произведения (полагаю, так никогда и не появившейся на свет).

³⁵⁷ *ASV. Avogaria di Comun, Cittadinanze originarie*. B. 365.

владении несчетное множество своих собственных судов, и великое число строений и угодий³⁵⁸.

Таким образом, в центре семейной легенды Амади располагалась похвала тому факту, что «они числили среди себя трех кардиналов». Если, что возможно, начало этой легенды восходит к середине XV века, то Джироламо Амади благосклонно принял бы предложение (которое могло исходить только от Пьеро) изобразить его в момент передачи св. Иерониму кардинальской ленты.

Иконографическая аномалия «Св. Иеронима и донатора» появилась в результате совмещения и переплетения трех элементов: социальных амбиций купеческой семьи, гуманистической критики средневековой агиографической легенды, формального и повествовательного изобретения, столь дорогого Пьеро. Единственным достоверным элементом из трех является последний. Изобретение, о котором я говорю, присутствует уже в «Крещении Христа», ныне хранящемся в Лондоне (ил. 1). Майкл Баксендолл тонко подметил, что розовая лента, положенная на плечо стоящего справа ангела, – это одеяние Христа³⁵⁹. Это тот же самый ярко розовый цвет облачения Христа в Борго Сансеполькро³⁶⁰.

То, что долго казалось мне абсолютной аномалией, *gapаксом*, на самом деле было серией из трех элементов. В «Крещении», «Св. Иерониме и донаторе» и «Бичевании» Пьеро с вариациями повторил один и тот же мотив³⁶¹. Во всех трех случаях он передал второстепенному персонажу деталь – одежду или кардинальскую ленту, – коннотирующую главного героя. Таким образом, он скрыл деталь до такой степени, что она стала почти невидимой (и действительно большая часть ученых ее не заметили)³⁶². На «Бичевании» тонкая красная полоса, наброшенная на плечо Джованни Баччи, казалась мне тайной нарративной осью картины – одновременно сакральной и профанной, публичной и частной.

4

Какое-то время я думал, что красная лента неопровержимым образом доказывает истинность интерпретации «Бичевания», предложенной мной более десяти лет назад. Внезапно я столкнулся с непредвиденной трудностью. Я проверял фрагмент одной статьи о гуманисте Джованни Тортелли, друге Джованни Баччи. Как я установил, Баччи был одним из заказчиков Пьеро. Я много раз читал эту статью, но не обращал внимания на деталь, неожиданно бросившуюся мне в глаза при просмотре скверной черно-белой репродукции начальной буквы «De Othographia» («Об орфографии») Тортелли в рукописи «Urbinate latino 303». Автор статьи отмечал, что в букву был вписан портрет Тортелли, изображенного с красным шарфом на правом плече³⁶³.

Я сразу же осознал, что эта деталь разрушала мою аргументацию о кардинальской ленте. Красная полоса, обнаруженная мной на «Св. Иерониме» из галереи Академии и на «Бичева-

³⁵⁸ Cronaca di famiglie cittadine originarie venete (Mar. It. VII. 27 (=7761)). С. 9v–10r.

³⁵⁹ См.: Baxandall M. Patterns of Intention. P. 129. К тому же выводу пришел К. Бертелли: Bertelli C. Piero della Francesca. P. 59 (он не цитирует Баксендолла).

³⁶⁰ Имеется в виду «Воскресение» Пьеро делла Франческа. – Примеч. перев.

³⁶¹ «Персонажи, населяющие вселенную Пьеро, – это почти интеллектуальные „рифмы“ в связанных друг с другом „строфах“, – как убедительно написал М. Буссалли (Bussagli M. Piero della Francesca // Arte e dossier. Inserto allegato al n. 71. Settembre 1992. P. 17–18.

³⁶² Прямо не высказываясь об интерпретации картины Пьеро, Беллози писал, что «кажется, одна нить связывает загадку „Бичевания“ из Урбино с – пользуясь термином Сеттиса – „тайным сюжетом“ „Грозы“ Джорджоне». Он отмечал, что «таким образом восстанавливается связь между уроженцем Борго и венецианской живописью, которую столь настойчиво отстаивал Лонги» (Bellosi L. Una scuola per Piero. P. 44).

³⁶³ См.: Mancini G. Giovanni Tortelli. P. 237, ил. 1.

нии» из Урбино, очевидным образом представляла из себя шарф или ленту, не имевшую никакого особого церковного смысла. Я сделал запрос Лучано Беллози, и он определил, что речь идет о «*becchetto*», широко распространенном в Италии XV века длинном шарфе, концы которого свисали со своего рода тюрбана³⁶⁴. Он обратил мое внимание, что мужчина с красным «*becchetto*» на плече изображен в профиль на правой стороне одной из картин Барберини: творении художника, которого сегодня отождествляют с фра Карневале, близким к Пьеро делла Франческа (ил. 48).

Моя попытка доказать, что Джованни Баччи, «нунций к Цезарю», был тем человеком, который отправился в Константинополь, дабы сообщить Виссариону о его назначении кардиналом Святой римской церкви, провалилась. Ясно, что эта неудача не отменяет всего, что я писал о «Бичевании». Мои аргументы в пользу датировки картины, Джованни Баччи как вероятного заказчика, Виссариона как ее возможного вдохновителя и т. д. могут быть ошибочными, однако в любом случае они совершенно независимы от кардинальской ленты, которую я по недоразумению разглядел на картине Пьеро. Я мог бы утешаться, думая о том, что серия ложных гипотез позволила мне обнаружить нечто новое об Амади, заказчике венецианской картины, изображающей «Св. Иеронима и донатора», и об «*usus pingendi*» («художественной манере») Пьеро. Впрочем, представляя свой доклад как рефлексии над провалом, я не шутил. Мне было бы гораздо более приятно говорить об успехе.

И догадки, и опровержения служат частью исследования. Я надеюсь, что не отнял у вас много времени.

³⁶⁴ В дискуссии после моего доклада в лондонском Итальянском институте культуры Чарльз Хоуп возразил: то, что я считал кардинальской лентой, на самом деле было палантином, который носили венецианцы, поскольку римские наряды были у них в большой моде. Интерпретация Беллози уточняет и, по сути, подтверждает истолкование Хоупа, которое я первоначально отверг.

Приложение 3

Беренсон, Лонги и открытие Пьеро (1912–1914) ³⁶⁵

Посвящается Чезаре Гарболи в честь его 65-летия

1

Предисловие, примечания к предисловию, документы, примечания к документам, примечания к приложениям. Переписка Беренсона и Лонги, изданная под редакцией Чезаре Гарболи при участии Кристины Монтаньяни и Джакомо Агости (ему мы обязаны статьей «Лонги-издатель между Беренсоном и Вентури»), является нашему взору в виде пересеченной местности³⁶⁶. Те, кто читал книги Гарболи, начиная с памятного тома о Пасколи, испытывают знакомое ощущение. Увлекательное удовольствие от рассказа растекается по множеству ручейков (приложений и примечаний), побуждающих читателя помедлить, вернуться назад, сопоставить и перечитать.

Эта небольшая, чрезвычайно насыщенная книга вынуждает нас по-новому взглянуть на Лонги и Беренсона через призму контактов между ними, соперничества, явного и скрытого напряжения, скреплявшего и, главное, разъединявшего их. Гарболи показывает, что эти отношения оказали огромное влияние на деятельность двух столь явно непохожих друг на друга ученых. Прежде всего, в центре внимания оказывается личность Лонги. Впрочем, вводная статья содержит ценные указания и о Беренсоне. Я попытаюсь развить некоторые из них.

2

В опубликованных Гарболи бумагах молодой Лонги задавал себе вопрос в связи с одним из ключевых понятий Беренсона: «Как совершенствоваться в жизни (life-enhancement). Физиология или Life of spirit („жизнь духа“)?» Дилемма сразу разрешалась в записи между строк: «смотри Рибо», то есть физиолога-позитивиста Теодюля Рибо³⁶⁷. Дистанция между культурами, сформировавшими Беренсона (родился в 1865 году) и Лонги (родился в 1890 году), была колоссальной и предсказуемой. Тот факт, что Беренсон сначала примкнул к идеям Морелли, подтверждает это. В предисловии к книге о Лотто (1901, второе исправленное издание) Беренсон заметил, что менее яркие детали, такие как уши, руки, волосы, драпировки, требуют минимума внимания и максимума ремесла: это отличная примета, полезная при воссоздании процесса формирования любого художника³⁶⁸. С помощью означенных инструментов Беренсон попытался показать, без особенного успеха, что Лотто учился у Альвизе Виварини. Впрочем, акцент на идеях Морелли в генеалогическом и позитивистском контексте, в столь далекой от романтизма атмосфере, уже заключал в себе ростки будущего отдаления. Пятнадцатью годами позже Беренсон отметит, что метод Морелли, на первый взгляд отстраненный, хирургический, иконоборческий, на самом деле подпитывался романтическим идеалом гения и недоказуемой

³⁶⁵ Эти страницы я прочитал в Фонде Лонги в декабре 1993 года во время презентации тома с перепиской Беренсона и Лонги. Здесь я публикую их в слегка переработанном виде. Помимо издателей книги, на презентации также выступали Мина Грегори и Энрико Кастельнуово.

³⁶⁶ Berenson B., Longhi R. Lettere e scartafacci 1912–1957 / A cura di C. Garboli e C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti. Milano, 1993 (далее – Berenson – Longhi).

³⁶⁷ Garboli C. Berenson – Longhi. P. 198 (так разрешается недоумение Гарболи, высказанное на с. 189).

³⁶⁸ Berenson B. Lorenzo Lotto / 2nd ed. London, 1901. P. XIX–XXI.

аксиомой, будто великий художник никогда не опускается ниже своего величия³⁶⁹. В этой критике можно усмотреть преддверие обвинения, которое против Морелли выдвинул Лонги – на совсем иных основаниях: в нечувствительности к различию между «качеством» и «производством»³⁷⁰.

Морелли и в то же время «Art Nouveau», Боттичелли сквозь призму японцев, Бергоньоне рядом с Уистлером³⁷¹. Долгое время методы и вкусы молодого Беренсона предопределяли его деятельность. Однако ретроспективная фраза, написанная им в годы Второй мировой войны, – «что касается моего подлинно концептуального вклада, то думаю, что если бы я умер в возрасте пятидесяти лет, ситуация не слишком бы изменилась» – вероятно, указывает на существование цезуры в его интеллектуальной биографии³⁷². Ровно накануне пятидесятилетия Беренсон действительно избрал (пусть и на короткое время) неожиданный путь. Это произошло между 1912 и 1913 годами – ключевыми для Беренсона, Лонги, а также для их отношений.

3

В марте 1913 года Беренсон опубликовал в «Gazette des Beaux-Arts» статью о «Мадонне с младенцем» из коллекции Бенсона (ныне в Вашингтоне, *ил.* 49), назвав ее важнейшей работой Антонелло да Мессина³⁷³. Ее коническая структура, отмечал Беренсон, напоминает о кубизме наших дней. Он называл Мадонну «almost as wonderful as that „Head of a Young Girl“ by Vermeer van Delft, at the Hague, which, as an achievement, points backward to Piero dei Franceschi and forward to Cézanne»³⁷⁴ («почти столь же прекрасной, что и „Голова девушки“ Вермеера ван Делфта в Гааге, как достижение, отсылающее в прошлом – к Пьеро деи Франчески и в будущем – к Сезанну»). «Это означало – в 1913 году почти бессознательно описать, – пунктуально комментирует Гарболи, – черты системы Лонги еще до ее создания»³⁷⁵. Как мог Беренсон сделать эти утверждения, столь далекие от культуры его молодости?³⁷⁶

Ответ очень прост. Летом 1912 года он получил августовский номер «Camera Work», журнала Альфреда Штиглица, великого американского фотографа, галериста и коллекционера. Беренсону прислала его из Парижа Гертруда Стайн, поместившая в том номере две

³⁶⁹ *Id.* Leonardo (May 1916) // *Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art. Vol. III. London, 1927. P. 34–35.*

³⁷⁰ Об этом см.: *Romano G. Studi sul paesaggio. 2da ed. Torino, 1991. P. XXV.* В фрагменте «Rudiments of Connoisseurship» («Рудименты знаточества») (написанном около 1890 года) Беренсон отмечал, что значение механического контроля обратно пропорционально величю художника. Он заключал: «The Sense of Quality is indubitably the most essential equipment of a would be connoisseur» («Чувство Качества, без сомнения, – это самое главное орудие того, кто обладает способностями знатока»; *Berenson B. The Study. Vol. II. London, 1920. P. 147).*

³⁷¹ См. соответственно: *Berenson B. Florentine Painters of the Renaissance. London, 1896 (второе издание – 1909). P. 74; Id. North Italian Painters of the Renaissance. London, 1907. P. 101–102.*

³⁷² *Berenson B. Rumour and Reflections*, цит. по: *Garboli C. Berenson-Longhi. P. 18.* Злая шутка Кеннета Кларка («For almost forty years after 1900 he [Berenson] did practically nothing except authenticate pictures», «В течение почти сорока лет после 1900 года он [Беренсон] практически ничем не занимался, кроме установления подлинности картин»; *Clark K. Another Part of the Wood. A Self-Portrait. New York, 1974. P. 141–142*) датирует цезуру на одно десятилетие раньше.

³⁷³ Оригинальный английский текст («A Madonna by Antonello da Messina») вновь и с небольшим приложением напечатан в: *Berenson B. The Study. Vol. III. London, 1927. P. 79–97*; французский перевод, появившийся в «Gazette des Beaux-Arts», который цитирует Гарболи, не всегда соответствует оригиналу.

³⁷⁴ *Berenson B. The Study Vol. III. P. 82, 90.* Фраза почти буквально воспроизводится в примечании к книге «North Italian Painters» («Северо-итальянские живописцы»), добавленном, по словам Гарболи, для создания «анти-лонгианского духа» (*Berenson-Longhi. P. 58*; см.: *Berenson B. I pittori italiani del Rinascimento / Trad. Cecchi. Roma, 1936. P. 183, примеч.*).

³⁷⁵ См.: *Garboli C. Berenson – Longhi. P. 17.*

³⁷⁶ Как бы то ни было, следует отметить изолированное указание в «Northern Italian Painters» («Северо-итальянских живописцев») в связи с берлинской «Осенью», приписанной Косса: «She is as powerfully built, as sturdy and firm on her feet, as if she had been painted by Piero himself; but in atmospheric effect and in expression she reminds us of Millet and Cézanne» («Она столь хорошо сложена, столь крепко и твердо стоит на ногах, будто ее писал сам Пьеро; однако атмосферным эффектом и экспрессией она напоминает нам Милле и Сезанна»; *P. 62–63*). Фрагмент отсутствует в сборнике о наследии Пьеро, изданном Лонги.

небольшие статьи о Матиссе и Пикассо вместе с серией репродукций их произведений³⁷⁷. Стайн и ее брат Лео, подобно Беренсону, экспатриированные американские евреи, начали посещать виллу Татти весной 1902 года. Их отношения постепенно становились все ближе. Стайн обрела привычку посылать Беренсонам собственные тексты по мере их публикации: «Three Lives» («Три жизни») в 1909 году, «Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia» («Портрет Мейбл Додж на вилле Курония») в 1912-м³⁷⁸. Беренсон встречался с Гертрудой и Лео в Париже в их квартире на улице де Флёрю, где видел их коллекцию картин: работы Сезанна, Пикассо, Матисса. Благодаря Стайн он познакомился в 1908 году с Матиссом, а в 1913-м – с Пикассо. Матисс с энтузиазмом говорил ему о Джотто и Пьеро делла Франческа. Пикассо на вопрос, почему он стал кубистом, ответил (как Лютер, комментировал Беренсон в письме к жене): «Поскольку не мог поступить иначе»³⁷⁹.

23 ноября 1912 года Беренсон писал Стайн, что попытается, когда будет свободен, расшифровать смысл некоторых рисунков Пикассо (на самом деле, одного-единственного³⁸⁰), приведенных в номере «Camera Work»; проза Стайн в сравнении с ними казалась ему «намного более темной». «Я ничего не понял, у меня кружится голова; некоторые работы Пикассо, по правде говоря, производят на меня то же впечатление. Но я еще попробую»³⁸¹.

Размышления о намерениях Пикассо, вероятно последовавшие за письмами, должны были немало способствовать лихорадочной умственной деятельности Беренсона в грядущие месяцы. В феврале 1913 года Мэри Беренсон писала своей американской подруге Элис Смит Рассел, что Бернард проводил утра, «сочиняя свои статьи куда быстрее, чем я успевала печатать их на машинке»³⁸². Мы знаем, о каких статьях шла речь: на работе об Антонелло внизу подписана дата – «январь», на тексте о «Св. Юстине» из миланской коллекции Багатти-Вальсекки, приписанной Джованни Беллини и прежде считавшейся работой Альвизе Виварини, – «апрель» 1913 года³⁸³.

Статья об Антонелло, комментирует Гарболи, «должна была сильно потрясти молодого Лонги»³⁸⁴. Причины этого сейчас понятны. Статья Беренсона позволила Лонги в 1913 году мысленно перенестись в Париж, как его друг Боччони сделал в 1911 году. Боччони написал заново свой «Смех», увидев парижские работы Пикассо³⁸⁵. Чтение работы Беренсона об Антонелло, в которой исходя из связи Сезанн – Пикассо по умолчанию переосмыслилась целая художественная традиция, должно было подвигнуть Лонги к радикальным изменениям в его великой статье «Пьеро деи Франчески и истоки венецианской живописи» (1914), над которой он тогда работал³⁸⁶.

³⁷⁷ В неподписанной статье «От издателя» Штиглиц утверждал, что номер появился благодаря статьям «Miss Gertruda Stein, an American resident in Paris» («Мисс Гертруды Стайн, американки, живущей в Париже»). Они уподоблены своего рода «Розеттским стелам», позволяющим истолковать художественное движение, составной частью которого они служили.

³⁷⁸ Письма Мэри Беренсон фиксируют растущее раздражение против Стайн, см.: *Mary Berenson. A Self Portrait from her Letters and Diaries* / Ed. by B. Strachey and J. Samuels. New York, London, 1983. P. 103, 156, 184, 187. Штиглиц напечатал «Портрет Мейбл Додж на вилле Курония» в специальном номере «Camera Work» (июнь 1913 года).

³⁷⁹ См.: *Samuels E. Bernard Berenson. The Making of a Legend*. Cambridge (Mass.), 1987. P. 32, 154–155, 160 (чрезвычайно добросовестное изложение фактов, уснащенное мириадами цитат из писем Беренсона).

³⁸⁰ Имеется в виду рисунок Пабло Пикассо «Обнаженная женщина», ныне в собрании Альфреда Штиглица в Нью-Йорке. – *Примеч. перев.*

³⁸¹ «In a moment of perfect peace when I feel my best I shall try again to see whether I can puzzle out the intentions of some Picasso's design. As for your prose I find it vastly more obscure still. It beats me hallow, and makes me dizzy to boot. So do some of the Picasso's by the way. But I'll try again» (*Gallup A. The Flowers of Friendship. Letters written to Gertrud Stein*. New York, 1953. P. 66, частично цит. по: *Samuels E. Bernard Berenson. The Making of a Legend*. P. 155).

³⁸² «Spinning out his articles faster than I can type» (цит. по: *Samuels E. Bernard Berenson. The Making of a Legend*. P. 155).

³⁸³ См.: *Garboli C. Berenson – Longhi*. P. 16–17, 160–161.

³⁸⁴ См.: *Ibid.* P. 24.

³⁸⁵ См.: *Ballo G. // Boccioni a Milano*. Milano, 1982. P. 42–43.

³⁸⁶ Беренсон, читаем мы в этой работе, «триумфально» вернул «Мадонну Бенсона» ее истинному автору (*Longhi R. Scritti*

Эту гипотезу заранее опроверг сам Лонги в дополнении 1962 года к работе об исторической судьбе Пьеро делла Франческа: «Моя современность, сложившаяся около 1910 года, – писал он тогда, – основывалась, вынужден повторить это еще раз, уже ни на элементах кубизма, ни, тем более, на „метафизике“, время которой еще не наступило [полемиический намек на статью Отто Курца], но на реконструктивистском постимпрессионизме Сезанна и Сёра. Оба они, с их способностью к синтезу между формой и цветом посредством перспективы („le tout mis en perspective“ уже было произнесено, как можно думать, самим Сезанном), открыли путь не эстетической путанице в искусстве последних пятидесяти лет, но по крайней мере критическим разысканиям, способным вновь вернуть историю великой поэтической идеи, возникшей в первой половине XV века. Таким образом, с точки зрения критики, Пьеро был заново обнаружен Сезанном и Сёра (или еще кем-то), но уже не гениальным рапсодом Пикассо»³⁸⁷.

Однако эти заявления сделаны, что Лонги и не скрывал, задним числом, в свете полувекowego развития. Тот, кто хочет восстановить «хронологические тонкости», которые сам Лонги хвалил, рецензируя Беренсона³⁸⁸, не сможет не отметить: выражение «около 1910 года» мешает пониманию интеллектуальной метаморфозы, произошедшей за весьма малое число лет или даже месяцев.

В статье «Художники футуристы» (опубликованной в «Vose» в апреле 1913 года) Лонги критиковал статичность Сезанна и кубистов, противопоставляя им динамичность футуристов и делая исключения лишь для Пикассо:

К статике, впрочем, тяготели и известные советы Сезанна: сфера, конус, цилиндр. Возможно, лишь Пикассо в «Обнаженном мужчине» понял, какова природа изгибов, которые заключают в себе движение: из эллипсоидного ядра высвобождаются редкие и крупные кривые, которые своими извилами создают иллюзию движения³⁸⁹.

В работе «Футуристическая скульптура Боччони» Лонги вновь говорит о «формальной заморозке, привнесенной Сезанном и кубистами». Он использует категории, перекликающиеся с терминами самих футуристов: «они [кубисты] упорно рисуют неподвижное, замерзшее и все, что только есть статичного в природе»³⁹⁰. Однако в тот же самый год в статье «Пьеро деи Франчески и истоки венецианской живописи» он пересматривает Пьеро через призму Сезанна. Когда Лонги пишет, что «пространственность Пьеро – это архитектурная пространственность, достигнутая благодаря регулярным интервалам между регулярными объемами», он думает о Сезанне, прямо упомянутом в связи с городком, изображенным на верхней части «Испытания Креста» в Арещо, «где, кроме арки входа, нет ни одной кривой; застытие, которое удалось передать лишь Полю в его „Виде на Гарданн“» (ил. 50 и 51). Лонги доходит до того, что воображает Пьеро, обращающегося к некоему другу-художнику («Антонио Риццо, например») со словами, позже произнесенными Сезанном: «все в природе лепится в форме шара, конуса,

giovani. Firenze, 1956. P. 83).

³⁸⁷ См.: Longhi R. Piero della Francesca. Firenze, 1963. P. 168. Другие отрывки в том же духе приведены Гарболи: Garboli C. Berenson – Longhi. P. 56–57).

³⁸⁸ См.: Longhi R. Scritti giovanili. P. 377.

³⁸⁹ См.: Ibid. P. 50.

³⁹⁰ См.: Ibid. P. 137; Prima esposizione pittura futurista Roma ridotto del Teatro Costanzi – Galleria G. Giosi. [Roma], 1913. P. 5 (каталог подписан именами Боччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини). В статье «Футуристическая скульптура Боччони» Лонги заявляет, что был единственным, «кто извне футуризма отстаивал его глубинную независимость и превосходство над кубизмом» (P. 136).

цилиндра!»³⁹¹ В «Краткой, но подлинной истории итальянской живописи», законченной в июле 1914 года, он прославляет Сезанна как «величайшего художника современности», того, кто

примирил поиски формы у Курбе, цвета у Мане, пространства у Дега в рамках нового монументального абсолюта. Его художественное завещание – «traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque objet au côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central»³⁹² («трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса – причем все должно быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана была направлена к центральной точке»³⁹³); как вы видите, таким же могло быть и завещание Пьеро дела Франческа или Антонелло да Мессина³⁹⁴.

«Футуристическая скульптура Боччони», как мы могли бы, несколько упрощая, сказать, завершает юность Лонги; «Пьеро деи Франчески и истоки венецианской живописи» раскрывает двери его блестящей зрелости. Между той и другой, в промежутке лишь в несколько месяцев, суждение о Сезанне (о «статичности» Сезанна) радикально меняется. Оглушительное расставание с Боччони – необходимая предпосылка открытия центральной роли Пьеро и восходящей к нему традиции. Возможно, Лонги не был чужд размышлениям о Сезанне³⁹⁵, посещавшим Боччони в те два года, что предшествовали его неожиданной смерти³⁹⁶.

Перелом Лонги стал возможен благодаря Беренсону, с чьей помощью он, если пользоваться метафорой, прополоскал белье в Сене, и, косвенно, Гертруде Стайн. Как мы видели, Беренсон в 1913 году процеживал Сезанна сквозь Пикассо. Произошло ли так и с Лонги? Несмотря на отрицательный ответ, данный Лонги пятьдесят лет спустя, вопрос, вероятно, все еще открыт.

5

Гарболи показал, как спор с Беренсоном тайно подпитывал деятельность Лонги, побудил его вступить на пути, которые бы другой на его месте пропустил или даже отверг, подтолкнул его присоединить к знанию итальянской живописи области, до тех пор ему неизвестные. Это примерная реконструкция, и все же я подозреваю, что наряду с импульсом к сепарации у Лонги существовал также и противоположный импульс: открыто соперничать с Беренсоном и победить его в открытом бою. Здесь я вновь хотел бы привести две цитаты. Первая взята из «Северо-итальянских живописцев» Беренсона, напечатанных в 1907 году:

Фигуры Козимо Тура сделаны из кремня, великолепны и неподвижны как Фараоны; сдержанная энергия перекручивает их, как шершавые и сучковатые стволы олив. Нежность редко освещает их лица. Их улыбки затвердевают в архаичных ухмылках; их руки кажутся когтями. Архитектура перегружена и барочна; она напоминает не столько о зданиях с полотен раннего

³⁹¹ См.: Longhi R. Scritti giovanili. P. 67, 69, 86.

³⁹² У Лонги цитата из письма Сезанна приведена с небольшой неточностью, правильный вариант: «traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central». – *Примеч. перев.*

³⁹³ Цит. по: Мастера искусств об искусстве. Т. III. М., 1934. С. 219; пер. с фр. П. П. Кончаловского.

³⁹⁴ См.: Longhi R. Breve ma veridica storia della pittura italiana. Firenze, 1980. P. 183–186.

³⁹⁵ См. «Портрет Бузони» Умберто Боччони, ныне в римской Национальной галерее современного искусства. – *Примеч. перев.*

³⁹⁶ См.: Volpi Orlandini M. Roberto Longhi // Annali della Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari. Vol. XXIII. Par. II (1970). P. 1–15 (оттиск).

Возрождения, сколько о дворцах спесивых Мидян и Персов. На его пейзажах веками не появлялось ни травинки, ни цветка; там нет ни комьев земли, ни борозд, лишь повсюду бесплодный камень. <...> Во всем этом видна совершенная связность. Эти создания из минералов могли бы обитать только в мире, вырезанном из кристалла; им было бы неуютно среди менее громоздкой архитектуры. Состоящие из алмазов, они принимают формы, подходящие для этого вещества; формы окаменелых вещей, искаженные в попытке сдвинуться с места. <...> Ничего мягкого, уступчивого, смутного. Его мир – наковальня, а его представление – молот; и ничто не должно смягчать грохот удара. Лишь кремь и алмаз способны стать сырьем для такого художника³⁹⁷.

Я процитировал страницу из прекрасного перевода Эмилио Чекки, напечатанного в 1936 году. Чекки, разумеется, была известна книга «Мастерская Феррары», опубликованная двумя годами раньше («одна из самых лонгианских книг Лонги», замечает Гарболи³⁹⁸). Я приведу лишь начало из по праву знаменитого фрагмента Лонги, посвященного Козимо Тура:

Нас восхищает его воображение, развившееся из метода и взявшее у него безжалостную связность, временами одержимость. <...> Все остальное в его творениях – в высшей степени прочно, жесточайше ровно. Организм, советуют архитекторы-флорентийцы, и Тура создает сверхорганизм своей архитектуры, который тяготеет к чему-то ассирийскому и Соломонову. Подобное по воле гордого мастера происходит и в других царствах мироздания. Средневековое влияние заранее убеждает его, что нет живописи без конкретного материала – редкого и отборного (средневековая мистика камней и самоцветов); представьте себе, что из этого последует при встрече с органическими принципами, разработанными в Тоскане. Природа сталагмитов; человечество из эмали и слоновой кости с кристаллическими швами <...>. На небесах из лазурита из трещин появляются фигуры с изумрудами или рубинами по краям³⁹⁹.

Это необыкновенный поединок, шаг в шаг, между двумя волшебниками *экфрасиса*. Подобные страницы с лихвой возмещают нам утраченный перевод «Итальянских художников Возрождения», которому мы обязаны столь чудесно здесь представленной перепиской.

³⁹⁷ См.: Berenson B. I pittori italiani del Rinascimento. Milano, 1936. P. 202 (Berenson B. Northern Italian Painters. London, 1907. P. 56–57: «His [Tura's] figures are of flint, as haughty and immobile as Pharaohs, or as convulsed with suppressed energy as the gnarled knots in the olive tree. Their faces are seldom lit up with tenderness, and their smiles are apt to turn into archaic grimaces. Their claw-like hands express the manner of their contact. Tura's architecture is piled up and baroque, not as architecture frequently is in painters of the earlier Renaissance, but almost as in proud palaces built for the Medes and the Persians. His landscapes are of a world which has these many ages seen no flower or green leaf, for there is no earth, no mould, no sod, only the inhospitable rock everywhere. <...> There is a perfect harmony in all this. His rock-born men could not fitly inhabit a world less crystal-hard, and would be out of place among architectural forms less burdensomely massive. Being of adamant, they must take such shapes as that substance will permit, of things either petrified, or contorted with the effort of articulation. <...> Nothing soft, nothing yielding, nothing vague. His world is an anvil, his perception is a hammer, and nothing must muffle the sound of the stroke. Naught more tender than flint and adamant could furnish the material for such an artist») <...>.

³⁹⁸ См.: Garboli C. Berenson – Longhi. P. 37.

³⁹⁹ См.: Longhi R. Officina Ferrarese. Firenze, 1968. P. 23–24.

Приложение 4

Абсолютная и относительная датировка: о методе Лонги ⁴⁰⁰

1

A Jove principium («Начало от Юпитера»). Повод к этим размышлениям дал – и иначе и не могло быть – Роберто Лонги, безоговорочный мастер таких исследований. В моей книге «Загадка Пьеро» («Indagini su Piero») я хотел отдать дань уважения его трудам (хотя и не все это поняли) – единственно возможным способом: обсудив и покритиковав их.

Вновь публикуя в 1956 году свои ранние тексты, Лонги назвал статью 1913 года о Маттиа Прети «наполненной ложной антифилологической и антипсихологической идиосинкразией, хотя она и основывалась на моих первых и незрелых опытах знаточества, также относившихся к филологии»⁴⁰¹. Это суждение не было плодом ретроспективного искажения. Несомненно, «чистая художественная критика» (подзаголовок статьи о Прети) предполагала реконструкцию каталога живописца, включавшего, например, «Мученичество св. Варфоломея», которым «любовались» тогда «в запасниках Национальной галереи в Риме». Впрочем, презрение к биографическим и хронологическим данным, саркастически выказанное в финале раннего труда, имело в том числе и теоретическую подоплеку, проявившуюся несколько лет спустя (1920) в ходе дискуссии с покойным Э. Петраччоне, недавно оказавшейся в центре внимания. «Под художественной критикой мы всегда понимали занятия историей», – писал Лонги – и объяснял, что стремился испытать единство критики и истории «с отдельными историческими исследованиями, которые всегда велись „чистым“ художественным методом, то есть всегда с помощью точных наблюдений над всеми формальными элементами. С тонкостью проанализированные в контексте отношений между творениями, они неизбежно укладывались *в ряд исторического развития, чья связь с каждой из хронографических серий тем не менее несущественна*» (курсив мой. – К. Г.). Смысл последнего утверждения уточнялся далее: «для создания такой истории форм чистая художественная критика как наука, в сущности, не нуждается в биографических и хронографических пособиях исторической критики; разве они могут быть полезными, дабы облегчить работу в организационном смысле; иногда они помогают сэкономить время, позволяя быстрее достичь критической констатации, которой просто было необходимо достичь, однако никакой их заслуги в этом не будет <...>. Биохронологическая критика, таким образом, – это почти материальный, но никогда не интеллектуальный инструмент той художественной критики, которая прекрасно могла быть понята – как, впрочем, ее недавно предсказал Вельфлин – как форма „Kunstgeschichte ohne Namen“, история искусства без имен; *и, добавлю, без дат*»⁴⁰² (курсив мой. – К. Г.).

Как примирить эти утверждения с одержимостью хронологией, преобладавшей в трудах Лонги, – одержимостью, подкрепленной уникальным взглядом и памятью, которая позволяла ему (как вспоминает Контини) выносить суждения вроде «Кремона 1570 год», «культура 1615 года» и так далее? Перед нами двоякая проблема – историографическая и теоретическая. Несомненно, рано сформировавшееся основное ядро научной идентичности Лонги постепенно расширялось, однако никогда не ставилось под сомнение. И тем не менее я думаю, что

⁴⁰⁰ Эта статья, написанная по следам лекции, прочитанной на учебном семинаре в «Фонде Лонги» в январе 1982 года, опубликована в: Paragone. № 386 (aprile 1982). P. 5–17.

⁴⁰¹ Longhi R. Scritti giovanili. Firenze, 1980 (3a ed.). Vol. I. P. IX.

⁴⁰² Longhi R. Scritti giovanili. P. 455, 458 (см.: Garboli C. Longhi lettore // Paragone. № 367 (1980). P. 19–21, где уже кратко оговаривается различие между историей и морфологией, которое мы анализируем ниже.

1) несмотря на упорное использование термина «история» (или его синонима «критика»), у Лонги с самого начала сосуществовали два разных подхода к произведению искусства: один, скорее, собственно морфологический, а другой – исторический;

2) оба подхода неразрывно связаны друг с другом, однако отсылают к разным типам проверки;

3) тезис Лонги, согласно которому второй подход (исторический) чисто *инструментален* в сравнении с первым (тем, который я предлагаю называть морфологическим), фактически сводится к нетребованию определять не только относительные, но и абсолютные датировки;

4) акцент на абсолютной датировке дает возможность Лонги продолжить исследование, следуя путями отчасти схожими, отчасти отличными от его собственного маршрута.

2

Я постараюсь обосновать все это, пользуясь примерами из атрибутивной методики Лонги, начиная с тондо со «Святым семейством» из галереи Боргезе, которое он считал творением фра Бартоломео⁴⁰³. Традиционное мнение об авторстве Лоренцо ди Креди отвергается немедленно, равно как и последующие попытки других исследователей связать тондо со школами Вероккьо и Содомы или с псевдо-Лоренцо ди Креди: «нет сомнений, что речь здесь идет об ошибочных уточнениях, сделанных на основе широкого и неточного обобщения; чисто дедуктивная форма, всегда страшно опасная в пространстве истории итальянского искусства, состоящем из плотно уставленных отдельных ячеек». Следует отталкиваться от уникальности произведения, идти индуктивно: при соприкосновении с творением высекается искра «исторического суждения, извлеченного из возвышенного молчания графических символов», так появляется атрибуция⁴⁰⁴. В «Очерке истории» Дройзен определяет акт исторического понимания как «непосредственную интуицию... как будто одна душа погрузилась в другую душу, созидательно, как зачатие при совокуплении»⁴⁰⁵. В похожих выражениях Лонги утверждает:

Способ, с помощью которого критик приходит к истине, – это столь загадочная форма духовного освоения, что если мы захотим описать все так, как оно происходит, без обиняков, то нас никто не поймет, нам никто не поверит. Так, мы вынуждены предъявлять как *gradus ad veritatem* (объективное доказательство) те элементы, которые, благодаря науке, скапливаются на поверхности, как проверка убеждения, сформировавшегося на более глубоком уровне.

Таким образом, обретение истины здесь явно противопоставлено ее трансляции. Первое состоит в синтетическом, непосредственном, интуитивном суждении; вторая – в суждении аналитическом, опосредованном и как таковом подлежащем проверке. Лонги продолжает:

Допустим, я скажу: уверенность в том, что данное творение принадлежит фра Бартоломео, зародилась во мне сразу же в силу качественного тождества, которое мой дух усматривал между витальной и даже пламенной манерой обращения с чувственной и безупречной академической техникой, заметной в этом произведении, и собственным, присущим в последние годы XV века лишь фра Бартоломео стилем. На это мне бы возразили: вторая часть утверждения

⁴⁰³ Longhi R. Precisioni nelle Gallerie italiane. Galleria Borghese // Longhi R. Saggi e ricerche, 1925–1928. Firenze, 1967. Vol. I. P. 279–282.

⁴⁰⁴ *Id.* Un chiaroscuro e un disegno di Giovanni Bellini // *Ibid.* P. 180.

⁴⁰⁵ Droysen G. G. Sommario di istorica / A cura di D. Cantimori. Firenze, 1943. P. 15; рус. перевод: Дройзен И. Г. Очерк истории // Дройзен И. Г. Историки / Пер. с нем. Г. И. Федоровой. СПб., 2004. С. 464.

предполагает наличие целого набора исторических сведений, позволивших мне использовать указательное местоимение «quello» («тот»), хронологизм «последние годы XV века», ограничительную частицу «лишь», корреляцию с человеком по имени «Фра Бартоломео». Тогда я бы ответил: к мысли о тождестве я мог бы прийти и без особенных знаний о хронологии и об исторических персонажах. Впрочем, я не отрицаю, что восприимчивость к формам следует подпитывать сведениями об их разнообразии, по большому счету это уже и есть зачаточная и абстрактная история.

В заявлении об иррелевантности «особенных знаний о хронологии и об исторических персонажах» для задач атрибуции слышится точная перекличка с «историей искусства без имен и дат», которую предлагал Лонги в ответе Петракконе несколькими годами прежде. Однако «зачаточная и абстрактная история», необходимость которой Лонги здесь признает, кроме названия не имеет с историей ничего общего. На самом деле, речь идет о морфологии: о чрезвычайно богатом реестре форм, позволяющем уловить «*differentia specifica*» («специфическую особенность») тондо из галереи Боргезе и затем идентифицировать его автора с фра Бартоломео. Таким же образом, скажем, ботанику, благодаря его знакомству с семейством сосновых, достаточно одного взгляда, дабы отличить лист *Pinus silvestris* от листа *Pinus pinea*. Аналогия между двумя умственными операциями кажется очевидной: отдельный элемент (лист или картина) относят к определенному классу (*Pinus silvestris*, полотно фра Бартоломео), распознав его формальные черты. Во всем этом нет ничего мистического: просто-напросто мгновенное обобщение целой серии рациональных процессов⁴⁰⁶. Впрочем, есть одно отличие: творческие личности, из которых состоит морфология Лонги, сколь бы однозначно они ни характеризовались, не являются ни изолированными, ни неизменными. Если пользоваться метафорами, то они – часть движущейся галактики, внутри которой малые светила отклоняются от орбиты, будучи притянуты светилами большего размера; астероиды сталкиваются с планетами и распадаются. Интеллектуальный проект Лонги можно было бы назвать динамической морфологией. Проект грандиозный, который, как известно, гуманитарные и естественные науки различным образом реализуют начиная с XIX века. Однако динамическая морфология становится основанием для «ряда исторического развития, чья связь с каждой из хронографических серий тем не менее несущественна». Мир художественных форм полностью отделен от мира повседневности (в этом, как хорошо увидел Гарболи, источник отвращения Лонги ко всякому эстетизму, основанному на смешении искусства и жизни)⁴⁰⁷. Попытка «био-хронологической критики» возвести мост между первым и вторым абсолютно иллюзорна. Реконструированная историком-знатоком хронология произведений искусства в этом случае будет чисто относительной, а ее совпадение с календарными датами – чисто символическим.

Тот факт, что Лонги называл «историей» морфологический подход – пусть даже «зачаточной и абстрактной историей» – не удивляет, учитывая культурный контекст, в котором он формировался и работал. Однако это не должно укрыть от нас глубокую близость указанного подхода с морфологическими исследованиями, до сих пор очень скудно описанными в их совокупности, которые в те же годы проводились или предлагались в таких дисциплинах, как литературоведение, фольклор или антропология. Процитированные мной страницы Лонги написаны в 1926 году; «Морфология сказки» Проппа создана тогда же; «*Einfache Formen*» («Простые формы») Жолле, начатые в 1923 году, вышли в свет в 1930-м; заметки Витгенштейна о «Золотой ветви» Фрейзера были составлены в 1931 году. Эксплицированной точкой отсчета Проппу и Жолле (а равно и Витгенштейну) служили морфологические рассуж-

⁴⁰⁶ См.: *Contini G. Sul metodo di Roberto Longhi // Contini G. Altri esercizi (1942–1971). Torino, 1972. P. 15* (на с. 117, в статье «Лонги-прозаик» приводится отрывок из фрагмента об атрибуции тондо Боргезе фра Бартоломео, о котором см. выше).

⁴⁰⁷ См.: *Garboli C. Longhi lettore. P. 21.*

дения Гете⁴⁰⁸. В случае Лонги эту роль, возможно, играли Ригль⁴⁰⁹ и, по-видимому, в рамках отношений «*concordia discors*», Морелли, для которого (область, требующая еще основательной реконструкции) Гете-морфолог, вероятно, значил очень много. Сарказмы Лонги в адрес фундаментальной ограниченности Морелли, отсутствия чувства качества (повторенные и в связи с тондо из галереи Боргезе)⁴¹⁰ не исключают частичного, глубинного схождения их целей. Лонги был большим последователем Морелли, чем соглашался признать (к этому пункту я скоро вернусь), однако он никогда не являлся простым его последователем. Его морфология намного более артикулирована и тонка.

3

Впрочем, тождество фра Бартоломео = «Святое семейство» из галереи Боргезе, полученное «мгновенно», дабы быть убедительным, должно разворачиваться в аналитическое повествование: иначе «нас никто не поймет, нам никто не поверит». В общем, «зачаточной и абстрактной истории» следует уступить место, по чисто практическим соображениям, «истории конкретной и созданной с помощью общих категорий пространства и времени». Благодаря серии все более и более строгих формальных сравнений произведение распределяется по постепенно сужающимся классам вплоть до того момента, пока оно в точности не помещается в ячейку под названием «фра Бартоломео». Происходит переход от «последнего десятилетия XV века, Флоренции» к категории «опора на Леонардо, отчасти напрямую, отчасти... через поиски Пьеро ди Козимо» и далее к «фра Бартоломео». В это мгновение сравнения становятся внутренними, «поскольку лишь они, как многим кажется, позволяют перейти от близкого к тождественному»: драпировки, типы лица, распределение светотени, детали пейзажа сопоставляются с аналогичными элементами «Благовещения» из Вольтерры 1497 года, «Страшного суда» 1499 года и т. д. Все эти сличения выполнены со снисхождением: «обратим внимание и на это», «лишь они, как многим кажется, позволяют», «воздержимся, однако». Лонги, непревзойденный фокусник, с нетерпением ждет, пока изумленная публика наконец додумается до истины, до которой сам он дошел уже давно, иным путем: «Тем не менее поспешим, *после всех поблажек, сделанных нами методике доказательства*, вернуться к чувству качественного сходства, которое одно лишь поможет нам решить вопрос об этой картине в пользу фра Бартоломео» (курсив мой. – К. Г.).

Однако на самом ли деле речь шла о *доказательстве*? Да, если понимать понятие метафорически, как синоним аргументации, которая неизбежно заставляет согласиться с Лонги. Тем не менее формальные аналогии, проиллюстрированные сопоставлением деталей с использованием ли фотографии или без него и в любом случае опосредованные достойным восхищения переводом в словесную форму, не могут претендовать на строгость доказательства. Полное наложение двух геометрических фигур, завершающее теорему Евклида (что и требовалось

⁴⁰⁸ См.: *Propp V. Morfologia della fiaba*. Torino, 1966. P. 205; *Jolles A. Forme semplici*. Milano, 1980. P. 7; *Wittgenstein L. Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*. Milano, 1975. P. 28–29 (об этом см.: *Schulte J. Coro e legge. Il «metodo morfologico» in Goethe and Wittgenstein // Intersezioni*. Vol. II (1982). P. 99–124). Дольфини отрицает сближение Проппа и Жолле под знаком Гете в том, что касается Проппа, см. его введение в: *Jolles A. Forme semplici*. P. 7. Недавно М. Фуко предложил рассматривать исследования, «проводимые в СССР и странах Центральной Европы в 1920-е годы <...> в лингвистике, мифологии, фольклоре», в качестве предшественников французского структурализма 1960-х годов. Они повлияли на него «более или менее тайными путями, о которых в любом случае известно очень немного» (*Trombadori D. Colloqui con Foucault*. Salerno, 1981. P. 48). Впрочем, если исключить известнейший сюжет с Якобсоном, познакомившим Леви-Стросса со своей интерпретацией фонологии Трубецкого (см.: *Mounin G. Lévi-Strauss use of linguistics // The Unconscious in Culture / Ed. by I. Rossi*. New York, 1974. P. 31–52), то не кажется, что Пропп как-то повлиял на Дюмезиля или Леви-Стросса, как это утверждает Фуко.

⁴⁰⁹ На флорентийской конференции о Лонги, состоявшейся в сентябре 1980 года, о чтении Лонги текстов Ригля прекрасно рассказывал Эцио Раймонди, чей доклад, думаю, до сих пор остается неопубликованным.

⁴¹⁰ См.: *Longhi R. Saggi e ricerche*. Vol. I. P. 282.

доказать), немыслимо в случае двух фигур фра Бартоломео на основании их единства, столько раз провозглашенного Лонги. По той же причине следует отказаться от обращения к геометрическому моделированию, как это успешно делалось при анализе естественных форм (кристаллов, очевидным образом, но, кроме того, листьев или раковин)⁴¹¹. Лонги *показывает* (обозначает, сигнализирует, заставляет увидеть), не *доказывает*. По крайней мере, в этом случае обращение к «общим категориям пространства и времени» иллюстрирует формальную связь, возникающую на почве «зачаточной и абстрактной истории», но не свидетельствует о ней.

4

Все это несколько не ослабляет ни субъективной уверенности Лонги, ни истины, о которой ему столь часто удавалось сообщить читателям. Однако следует подчеркнуть научность *sui generis*, связанную с доступным для специалиста по атрибуции типом проверки, которая в чем-то сближает эту процедуру с другими когнитивными практиками, например психоанализом.

Тондо из галереи Боргезе лишено какой бы то ни было внешней характеристики, которая бы позволила выявить, помимо автора, дату его создания, заказчика, первоначальное местоположение. Посему стилистического анализа было не избежать. В других случаях внешняя документация существовала, и Лонги, не колеблясь, ею пользовался. Рассмотрим статью 1927 года о «„Ночи“ Рубенса в Фермо»⁴¹². Лонги пошел по следам указания в старом путеводителе по Фермо, где говорилось о приписанном Рубенсу вертепе. Без особой надежды он входит в церковь Санто Спирито, также называвшуюся Сан-Филиппо, ожидая увидеть самое большее «посредственную картину какого-нибудь северного подражателя Караваджо, проезжавшего область Марке». И тем не менее он обнаруживает самого настоящего Рубенса, «собственной персоной». Впрочем, он не ограничивается этой констатацией или узнаванием. Из анализа «внешних исторических обстоятельств» следует, что существуют отличные «материальные данные, способные подтвердить правдоподобие и древность атрибуции», как оказалось, восходящей к Менгсу. Вот они: «Церковь Санто Спирито, переданная, согласно одной надписи, ораторианцам еще при жизни св. Филиппо Нери (следовательно, до 1595 года), была построена в ее нынешнем виде на месте небольшой старой церкви стараниями архиепископа Алессандро Строцци, работы велись с 1597 года, а освящение церкви состоялось в 1607 году». Из этого вытекают «два уникальнейших совпадения»: «первое – храм возвели те же монахи Филиппа, что доверили Рубенсу украшение кафедры их римской церкви; второе, хронологическое, – освящение церкви в Фермо и вместе с тем, по всей видимости, начало работ над основными подвижными орнаментами случились в те же самые дни, когда Рубенс расписывал римскую Кьеза Нуова (1606–1608)». Все это подводит основание под «гипотезу (чистую гипотезу, разумеется), согласно которой картина в Фермо, созданная для провинциального собора отцов ораторианцев и освященная в 1607 году, была заказана Рубенсу Отцами из столицы, чтобы дать ему возможность показать свои способности живописца, прежде чем окончательно поручить ему более важную комиссию для главного собора в Риме: большого алтаря Санта Мария ин Валличелла».

Столкнувшись со столь поразительным совпадением элементов разных документальных цепочек, было бы безумием сомневаться в предложенной Лонги атрибуции. Таким образом, можем ли мы в этом случае говорить о доказательстве? Конечно, в значении, которое мы обычно имеем в виду, говоря об исторических доказательствах. Никогда не надо забывать, что всякое историческое доказательство, по природе своей, вращается в области вероятного, порой

⁴¹¹ Классическая книга Томпсона (*Thompson D. W. Growth and Form*) вышла в 1917 году; существует итальянский перевод ее сокращенного издания: *Thompson D. W. Crescita e forma*. Torino, 1969.

⁴¹² См.: *Longhi R. Saggi e ricerche*. Vol. I. P. 221–232.

(как здесь) – чрезвычайно вероятного, но не точного. С меньшим красноречием перефразируя один из фрагментов «Апологии истории» Блока⁴¹³, мы могли бы предположить, что картина из Фермо создана учеником или подражателем Рубенса; что совпадение заказчиков ораторианцев в Риме и в Фермо, равно как и возможная хронологическая близость двух произведений, – это чистое совпадение, и т. д. Мне возразят, что само творение «от первого лица» свидетельствует в пользу Рубенса. Однако мы уже видели, что такая наглядность не приводит к доказательству – ни в точном геометрическом, ни в более вольном историческом значении слова.

5

Итак, два типа аргументации: внутренний и внешний. Первый основан на сходстве и демонстрирует формальные (морфологические) аналогии, способные вызвать субъективную уверенность в том, что два или три произведения восходят к одному и тому же автору, имени которого мы можем и не знать. Второй базируется на смежности и показывает правдоподобие, а в ряде случаев чрезвычайную вероятность того, что произошло определенное число связанных между собой событий. На основании первого мы видим «рубенсовское» в Рубенсе из Фермо. На основании второго мы утверждаем, что Рубенс написал картину для отцов ораторианцев из Фермо, вероятно, до того, как получил заказ в главном соборе в Риме и при любых раскладах в те же самые годы. Я бы попытался сравнить типы аргументации с двумя полюсами языка – соответственно метафоры и метонимии, напомнив, что в своей великой статье «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» Якобсон приписал дихотомии метафора/метонимия «первостепенную значимость для языкового поведения во всех его аспектах и для поведения человека вообще»⁴¹⁴.

Но вернемся к Лонги. Он никогда не подвергал сомнению превосходство внутренней (формальной) наглядности над внешней. Однако идет ли речь о превосходстве или о первоочередности для опыта исследователя? Ясно, что эти две вещи отнюдь не равны друг другу. Одно дело – это то, как мы совершаем, скажем, акт атрибуции, другое – относительный удельный вес инструментов, позволяющих ее проверить. О них – и в особенности о проверках в духе Морелли – Лонги рассуждает скептически как об избыточной вещественности, годной для «Фомы неверующего», до такой степени, что почти никогда прямо о них не говорит. «Хотя бы один раз я воздержусь от очередных мелких проверок в духе Морелли», – писал он в 1925 году в связи с фрагментом алтаря Санта Лючия деи Маньоли Доменико Венециано⁴¹⁵. «С тем же успехом я мог бы сложить какой-нибудь мореллианский пазл, – утверждал он годом позже, завершая атрибуцию Джироламо ди Джованни одной из фресок из церкви „дельи Эремитани“, – пусть этим занимаются другие. Я же уверен, что выводы о художественной природе не появляются через черный ход»⁴¹⁶. Таким образом, упорное презрение к методам Морелли не мешает Лонги воспользоваться ими, даже в неэвристических целях. Если он о них не говорит, то это потому, что они подтверждают его выводы.

Однако в других случаях роль внешней очевидности совсем иная, стратегическая. Возьмем великолепную статью 1943 года о «Флорентийце Стефано». Реконструкция *ex nihilo* творения одного из главных живописцев XIV века (затем сомнительно идентифицированного другими исследователями с Пуччо Капанна)⁴¹⁷ строится вокруг анализа одной ватиканской

⁴¹³ См.: Bloch M. *Apologia della storia o mestiere di storico* / A cura di G. Arnaldi. Torino, 1969. P. 112 (где приводится пример Делэ), 117 и далее.

⁴¹⁴ См.: Jakobson R. *Saggi di linguistica generale* / Trad. it. a cura di L. Heilmann. Milano, 1966. P. 42.

⁴¹⁵ Longhi R. *Saggi e ricerche*. Vol. I. P. 7.

⁴¹⁶ См.: *Id.* *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco* // *Ibid.* P. 90.

⁴¹⁷ См. документ, найденный Дж. Абате (*Abate G. Miscellanea Francescana*. 1956. P. 25–30) и затем приведенный П. Скарпеллини: *Scarpellini P. Giotto e i giotteschi in Assisi*. Roma, 1969. P. 246 и далее.

картины, изображавшей «Мадонну на троне между двух ангелов», создателем которой прежде считался Пьетро Лоренцетти. С привычным мастерством Лонги стремится найти словесный эквивалент уникальному стилю живописца, которого он называет «новым человеком во флорентийской живописи». Впрочем, один из изолированных элементов описания – внешний, в конечном счете мореллианский, хотя он и истолкован в экспрессивном духе: «нимбы сделаны не по шаблону, но начертаны рукой, их лучи неравномерны». Так Лонги допускает нас в свою лабораторию: небольшая картина из Ватикана, «вероятно, очень ценная, объект приватного благочестия, едва ли на ней не было чехла; другими словами, будучи закрытой, она не соседствовала с другим изображением в диптихе. В традиционной иконографии ее почти всегда сопровождало распятие. Так, я помню, что маленькое „Распятие“ из собрания Кресса, которое я видел несколько лет назад, сначала напомнило мне ватиканскую картину. Причин для этого было в избытке, поскольку, если мы поместим его рядом с орнаментом римского изображения, все прекрасно сложится: размеры, кернение по краям, словно случайно начертанные нимбы; новая картина, ныне лишенная (утраченных) краев, оказалась разорвана рамкой от другого изображения. Именно здесь становится совсем очевидной принадлежность автора к флорентийцам».

Затем следует анализ стилистических черт таволетты Кресса. Однако элементы, давшие жизнь этому фрагменту, со всей очевидностью внешние: иконография, размеры, кернение, начертанные нимбы. Те же нимбы, впрочем, вновь появляются на одной из фресок в Ассизи, которую Лонги приписал загадочному «Стефано», на «Распятии»: «легко заметить, что лучи нимбов – хотя во фреске они обычно делались по известке с использованием шаблона – здесь располагаются неравномерно: та же непонятная импрессионистическая причина побудила начертать вручную и нечетко, по позолоте, нимбы и на ватиканском диптихе»⁴¹⁸.

6

Процитированная статья – самый настоящий дневник исследования – фактически опровергает утверждение, которое так часто повторял Лонги, о постоянно зависимом характере нестилистических цепочек при реконструкции художественных индивидуальностей. Иконография, размеры, кернение, начертанные нимбы, позволившие Лонги восстановить ватиканский диптих, помимо прочего, впервые вывели его создателя на сцену истории итальянского искусства. В этом случае между «тем, как критик добирается до истины» и ее представлением – не разрыв, как это произошло с тондо фра Бартоломео, но почти полное совпадение. Здесь нет риска, что «нас не поймут, нам не поверят». Лонги продвигается в пространстве доказательств – пусть даже и в пределах доказательства исторического. В теории совпадение размеров, кернения и пр. может также оказаться совпадением, однако это – лишь в теории. На самом деле, сближение различных цепочек сводит эту вероятность почти к нулю.

Разумеется, одно дело – утверждать, что две картины составляют единый диптих, другое – говорить о том, что они восходят к одному и тому же автору. Возможное расхождение стилистической цепочки создало бы новые трудности. Впрочем, когда показать и доказать – это одно и то же (что, к сожалению, не всегда возможно), то достижение состоит не только в более основательной проверке результатов. Таким образом, на нет сводится и экстремистский тезис Лонги 1920 года, согласно которому «ряды исторического развития», состоящие из произведений искусства, «несущественны» в отношении «любой хронографической серии». Сам же Лонги фактически доказывает обратное, например, в изумительной реконструкции разделенного полиптиха Гриффони, написанного Франческо дель Косса и, в меньшей степени, Эрколе де Роберти для Сан Петронио. Проследим этапы аргументации. Прежде всего, два

⁴¹⁸ См.: Longhi R. «Giudizio sul Duecento» e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale (1939–1970). Firenze, 1974. P. 64–82.

Святых и тондо с изображением «Распятия», ныне хранящиеся в Вашингтоне, на стилистических основаниях отнесены к творениям Косса (кое-кто оспаривал этот тезис применительно к тондо). Отличающее их расположение перспективы «снизу вверх» показывает, что они составляли верхнюю часть одного полиптиха. Гипотеза представляется вероятной с иконографической точки зрения, поскольку речь идет о заимствовании от тосканских образцов. Сравним их с двумя Святыми из Брера, которые уже были идентифицированы как часть полиптиха. Два Святых из Вашингтона «свидетельствуют о единстве произведения и экспрессивном моменте». Здесь появляются и доказательства в духе Морелли – на сей раз на них указано прямо, хотя и с неизменным сарказмом: «Морелли упорно занимался бы какой-нибудь морщинкой на тыльной стороне ладоней, изгибом мизинца. Ну ладно, пусть будет морщинка». И, наконец, размеры: «Однако, при условии соответствия стиля, что говорит нам сама конструкция? Вперед, ибо я прав в той степени, на которую я и не думал претендовать. Изображения Святых Либерале и Лючии в ширину имеют 555 миллиметров, а двое Святых из Брера – 550 миллиметров; картина Сан Винченцо из Лондона шириной в 595 миллиметров, а диаметр тондо с Распятием – 592 миллиметра. По-человечески нельзя было требовать большей точности от плотника, что готовил для Косса доски для алтаря Гриффони»⁴¹⁹. Триумфальный вывод. К нему добавляется подтверждение датировки с помощью стиля – 1470–1475 годы с предположительным началом прежде 1474 года, следствие из документа, свидетельствующего о том, что уже 19 июля 1473 года «известный резчик из Кремы Агостино де Марки» получил плату «за ковчежец „quam fecit circa tabulam altaris Floriani de Grifonibus“» («который он сделал для алтаря Флориана де Грифонибуса»)⁴²⁰.

Таким образом, мы видим, что вокруг полиптиха Сан Петронио толпились не только художники – Франческо дель Косса, Эрколе де Роберти, – но и заказчик Флориано де Гриффони, его супруга (вероятнее всего, ее звали Лючия)⁴²¹, резчик Агостино де Марки и анонимный плотник. Произведение искусства выходит из замкнутой сферы, куда его пыталась полемически заключить «чистая художественная критика» молодого Лонги, и оказывается в более обширном и грязном пространстве. Взаимная переводимость различных документальных цепочек делает возможными, с одной стороны, материальность объекта, и с другой – абсолютную датировку. Единство календарной серии, в которую вписываются как дата создания полиптиха, так и время составления нотариального документа, открывает дорогу аналогичным сближениям с теоретически бесконечным числом документальных цепочек. На мой взгляд, здесь проходит путь социальной истории искусства, отправной точкой и конечным пунктом которого служит конкретность произведения, способная не затеряться в бессодержательных обобщениях.

⁴¹⁹ *Id.* Officina ferrarese. Firenze, 1968. P. 32 и далее.

⁴²⁰ *Ibid.* P. 128–129.

⁴²¹ *Ibid.* P. 130–131.

Иллюстрации



1. Пьеро делла Франческа. Крещение Христа
Лондонская национальная галерея, Лондон



2. Пьеро делла Франческа. Смерть Адама Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо



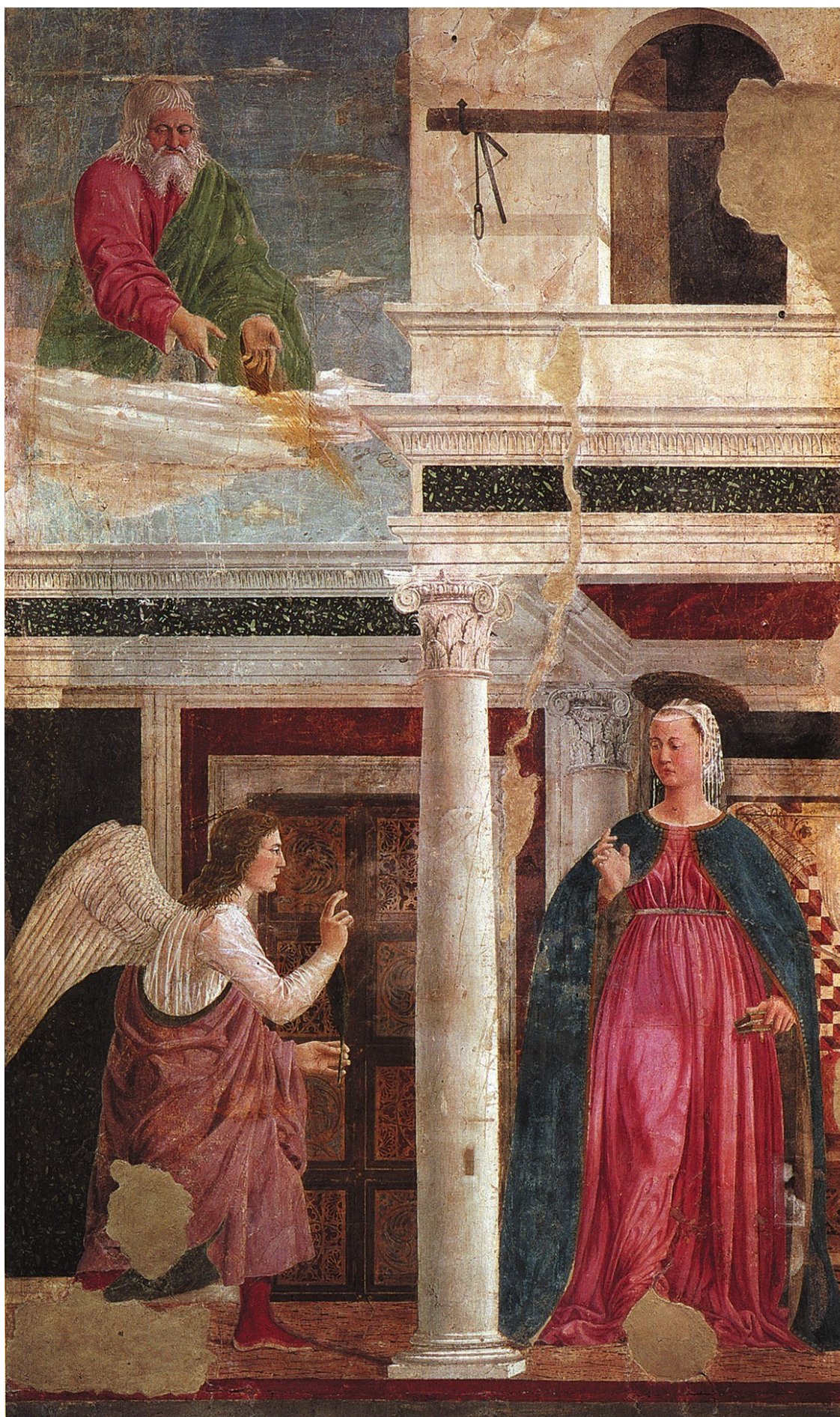
3. Пьеро делла Франческа. Перенесение Священного Древа Фреска. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



4. Пьеро делла Франческа. Поклонение царицы Савской Священному Древу и Встреча Соломона с царицей Савской Фреска. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



5. Пьеро делла Франческа. Сон Константина Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо



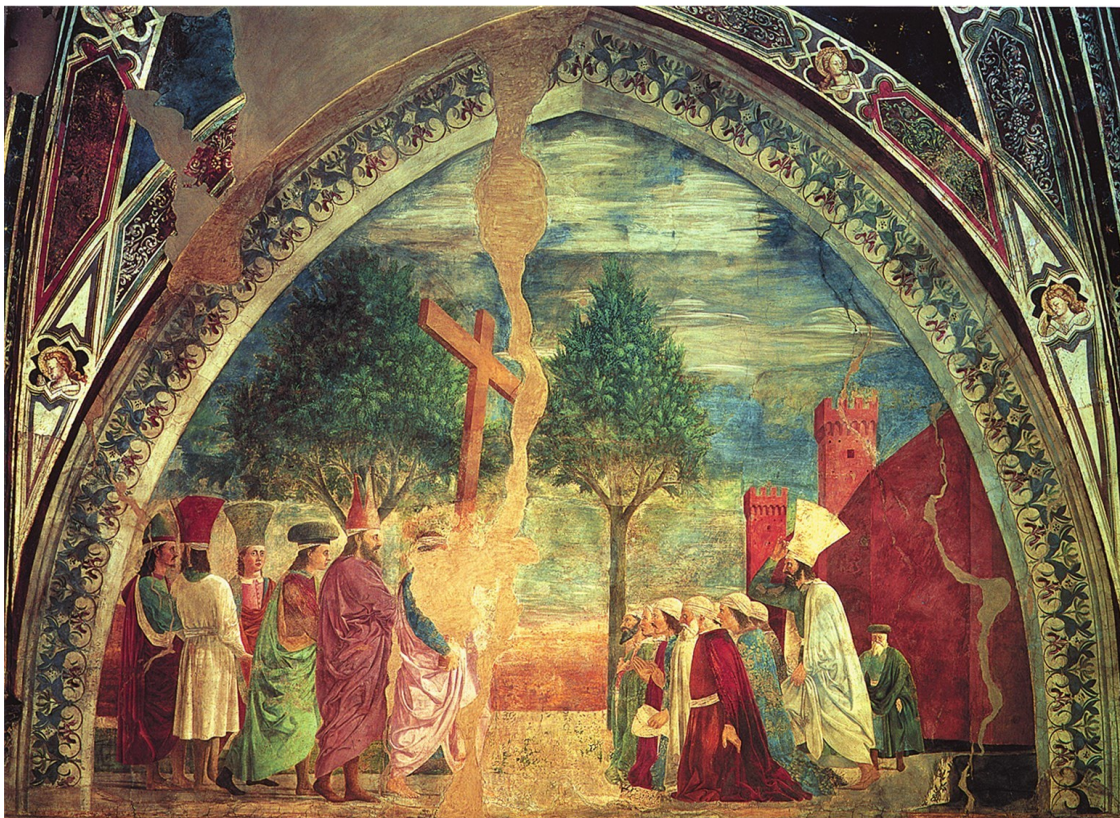
6. Пьеро делла Франческа. Благовещение Фреска. Базилика Сан-Франческо, Аретцо



7. Пьеро делла Франческа. Битва Константина с Максенцием Фреска. Базилика Сан-Франческо, Аретцо



8. Пьеро делла Франческа. пытка иудея Иуды Фреска. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



9. Пьеро делла Франческа. Ираклий возвращает истинный крест в Иерусалим. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



10. Пьеро делла Франческа. Обретение и испытание Креста Фреска. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



11. Пьеро делла Франческа. Битва Ираклия с Хосровом Фреска. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



12. Лоренцо Гиберти. «Райские врата»: Встреча Соломона и царицы Савской Баптистерий Сан-Джованни, Флоренция (Флорентийский баптистерий)



13. Антонио ди Пуччо Пизано (Пизанелло)

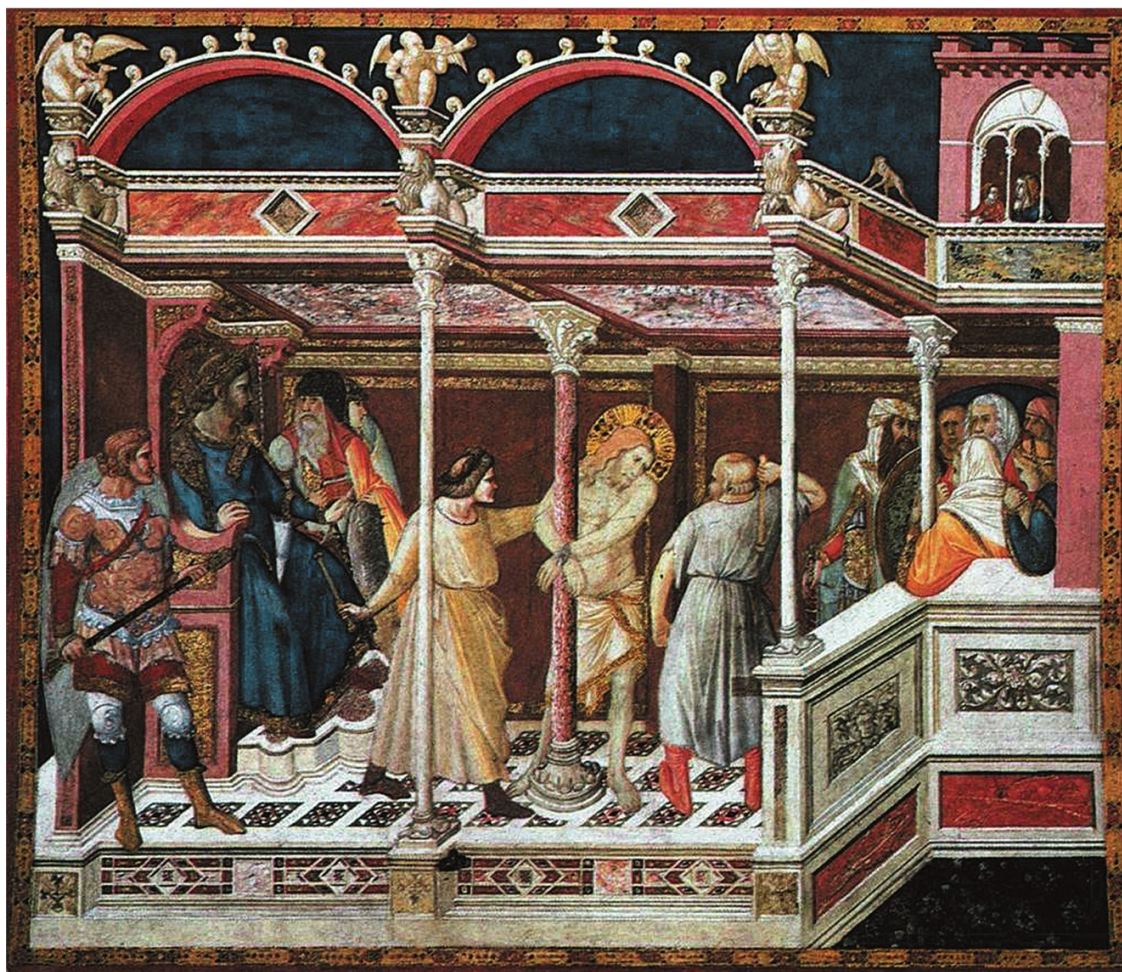
Медаль с изображением византийского императора Иоанна VIII Палеолога
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



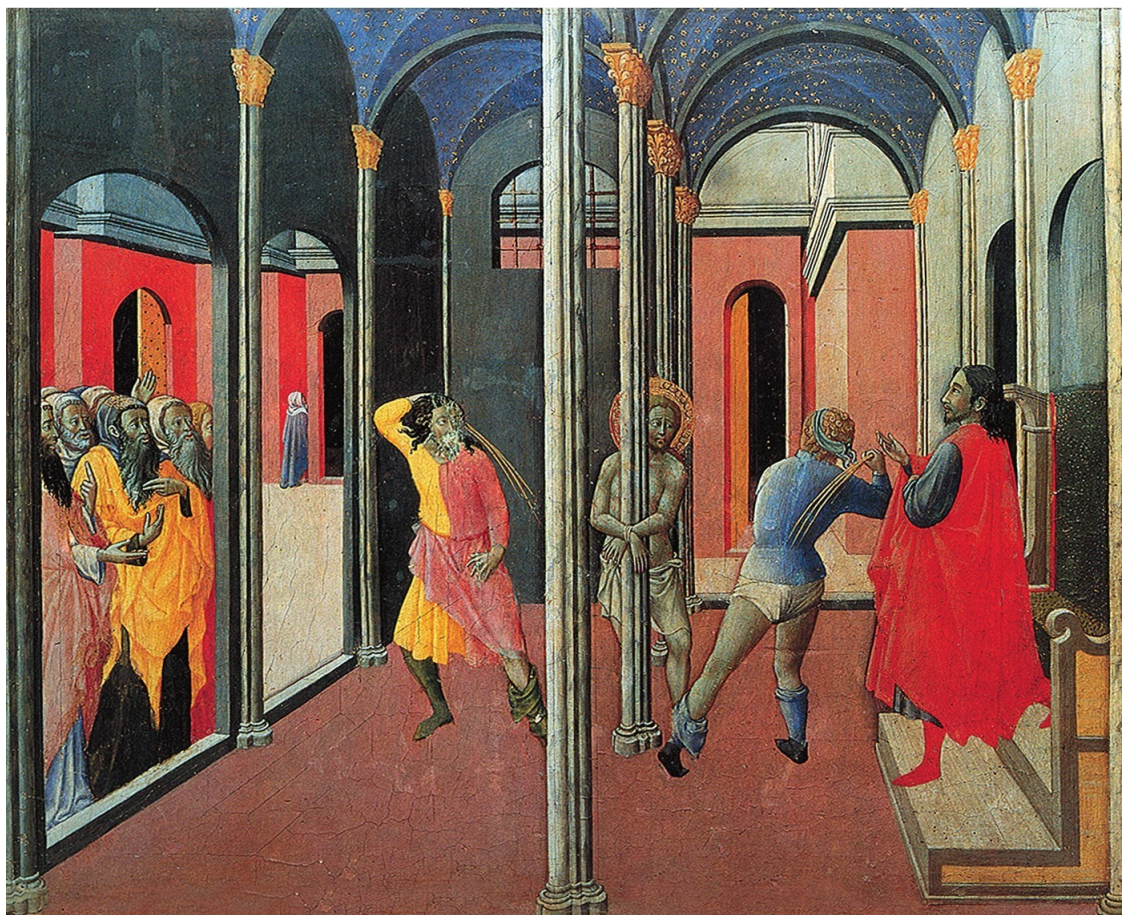
14. Медаль с изображением византийского императора Константина. Медный сплав Франция, 1402–1413 (модель); XVI век (литье). Метрополитен-музей, Нью-Йорк



15. Медаль с изображением византийского императора Ираклия с истинным Крестом у ворот Иерусалима. Серебро. Франция, 1402–1413. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



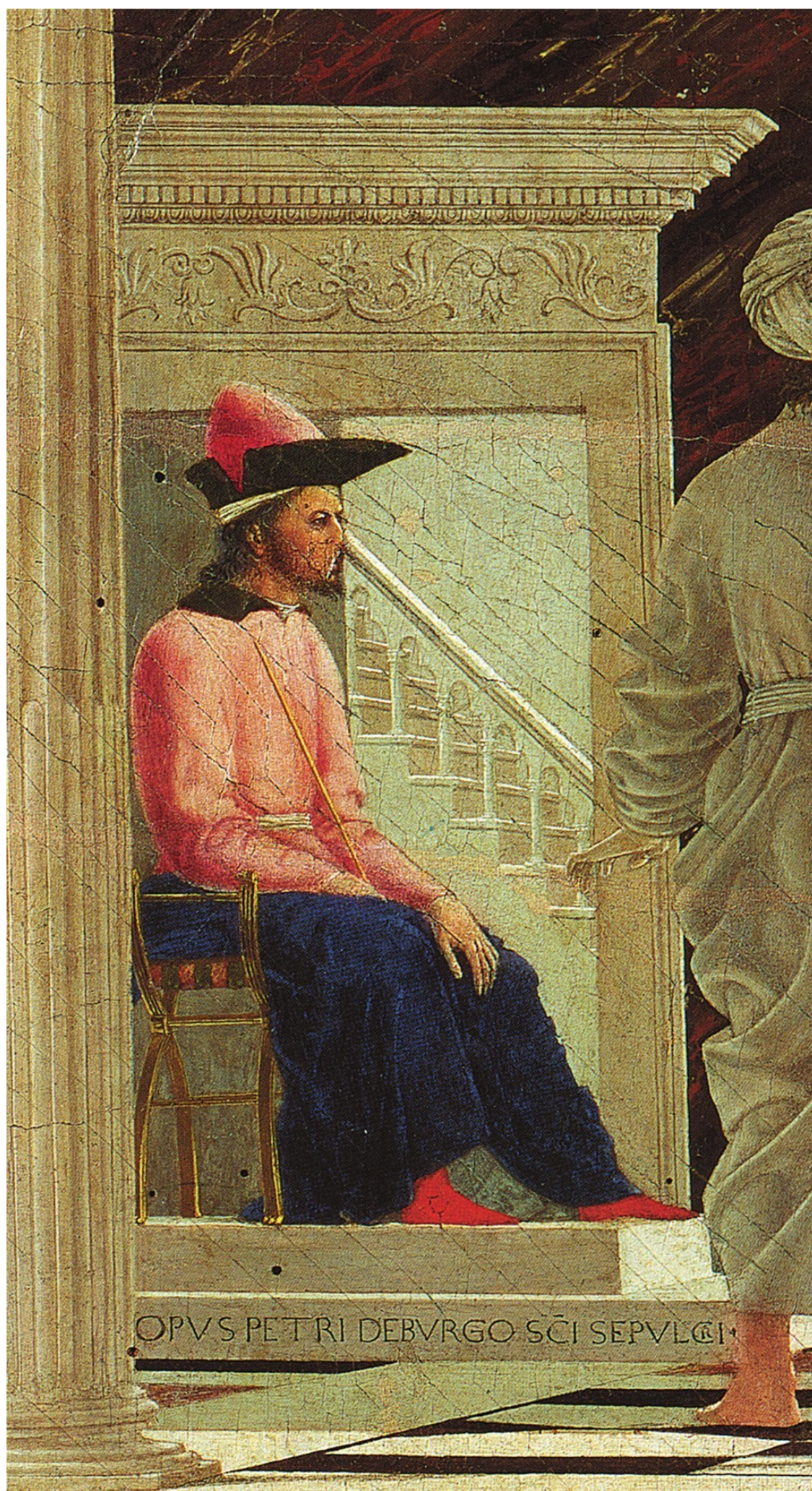
16. Пьетро Лоренцетти. Бичевание Христа
Церковь Сан-Франческо, Ассизи



17. Мастер Оссерванца. Бичевание Христа 1440–1444 гг. Ватикан, Пинакотека



18. Алехо Фернандес (?). Бичевание Христа Прадо, Мадрид



19. Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино



20. Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа
Национальная галерея Марке, Урбино



21. Пьеро делла Франческа. Мадонна Мизерикордия Фрагмент. Пинакотека Комунале, Сансеполькро



22. Пьеро делла Франческа
Мадонна Мизерикордиа
Фрагмент. Пинакотека Комунале, Сансеполькро



23. Пьеро делла Франческа
Бичевание Христа
Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино



24. Пьеро делла Франческа. Битва Ираклия с Хосровом
Фрагмент. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



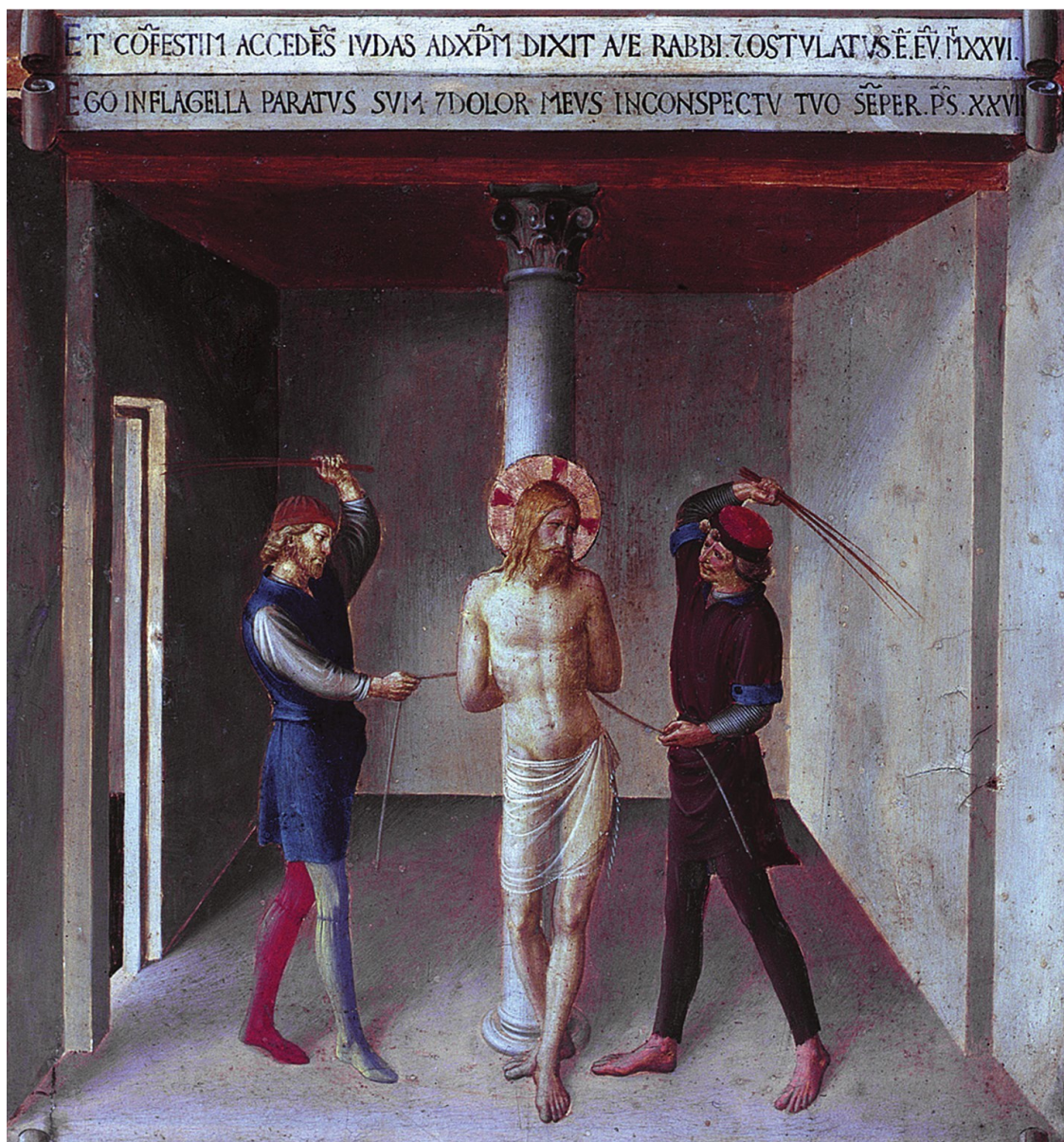
25. Пьеро делла Франческа. Битва Ираклия с Хосровом
Фрагмент. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



26. Джотто. Сцены из жизни святого Франциска: Сон Иннокентия III
Базилика Сан-Франческо, Ассизи



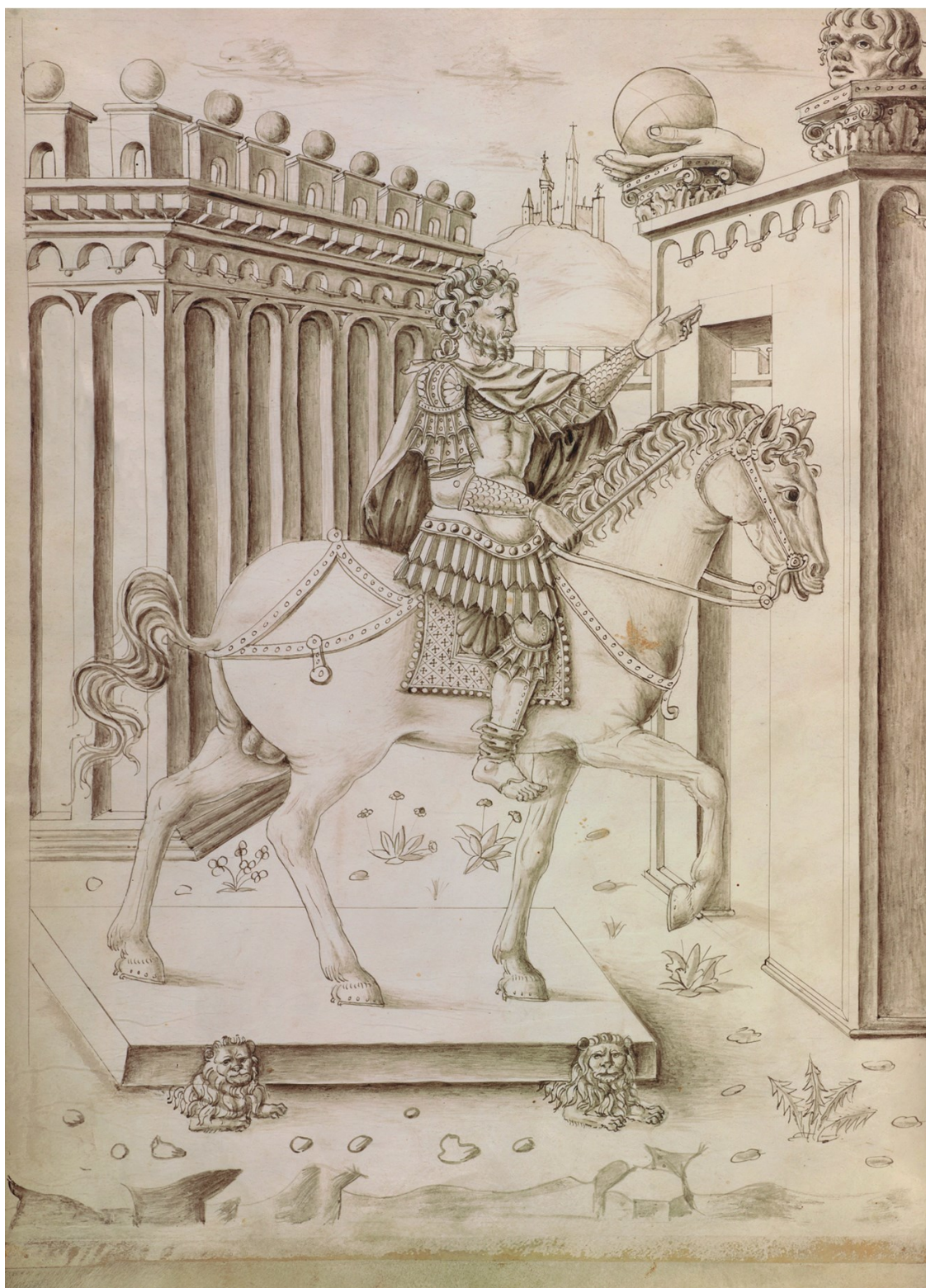
27. Лоренцо Лотто. Портрет Грегорио Бело да Виченца 1547. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



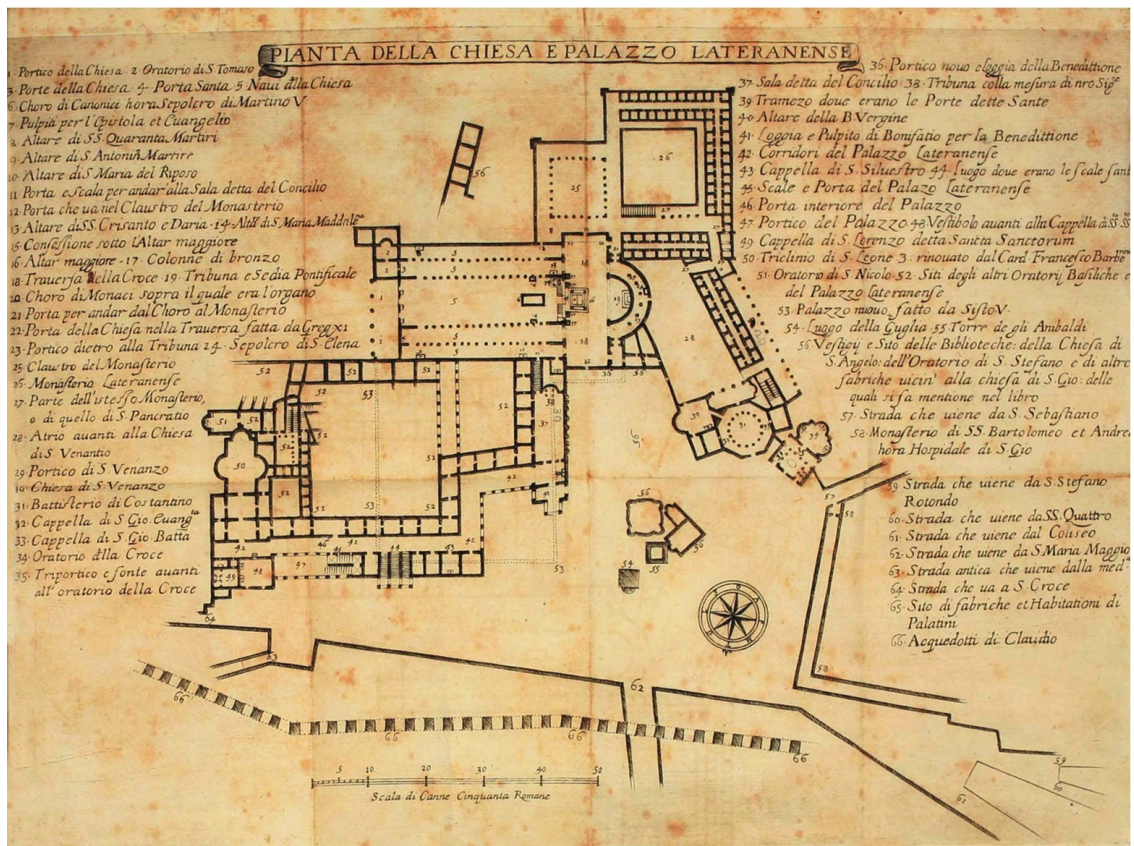
28. Фра Беато Анджелико. Бичевание Христа
Музей Сан-Марко, Флоренция



29. Филиппино Липпи. Триумф св. Фомы. Фрагмент. Фреска 1488–1493 гг. Санта Мария sopra Минерва, капелла Караффа, Рим



30. Джованни Марканова. *Antiquitates*: вид на Латеранский дворец Библиотека Эстенсе, Модена



31. Франческо Контини. План церкви и латеранского дворца, из книги Джованни Северано «Memorie sacre dell'esettechiese di Roma e di altri luoghi, che si trovano per le strade di esse», том 1, Рим, 1630. Getty Research Institute



32. Двери «Пилата» рядом со Святой Лестницей
Рим. Фотография



33. Камень и колонны с «mensura Cristi»

Базилика Сан-Джованни ин Латерано. Рим. Фотография



34. Кола Рапикано. Виссарион. Изображение на полях книги Андреа Контрарио «Objurgatio in calumniatorem Platonis», f. 11r. Национальная библиотека Франции



35. Джоакино ди Джованни де Гигантибус. Виссарион и Альфонс V Арагонский. Изображение на полях книги Виссариона «*Adversus Georgium Trapezuntium, calumniatorem Platonis*», f. 29r. Национальная библиотека Франции

VIRORVM DOCTORVM

43

Bessarion.



IN celeberrimo gentium omnium Concilio, quo Florentiæ discipulantibus Græcis & Latinis, præsidenteque Eugenio, Christiani dogmatis fides publici consensus autoritate firmata est, Bessarionis Niceni mirifica virtus Senatorij ordinis ornamenta promeruit. Datum est enim honori totius Græciæ ab anti-
qua pertinacia discedenti, ut duo eius nominis, Isidorus scilicet atq; Bessarion in sacra purpura conspicerentur. sed in Bessarione virtutes omnes usque adeo præcellenti temperamento, concentuque ad admirationem responderunt, ut nemo eo Christiana probitate spectatior, nemo admirabilior doctrina, & nemo deniq; generosis moribus ornator atq; splendidior, hoc ipso à morte eius sexaginta annorū curriculo in Senatu conspectus sit. Senatoriā enim gravitatē,

d 4

36. Титульный лист книги Паоло Джовио «Pavli Iovii novocomensis episcopi nucerini Elogia virorum literis illustrium: quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere: ex eiusdem Mvsaeo (cuius

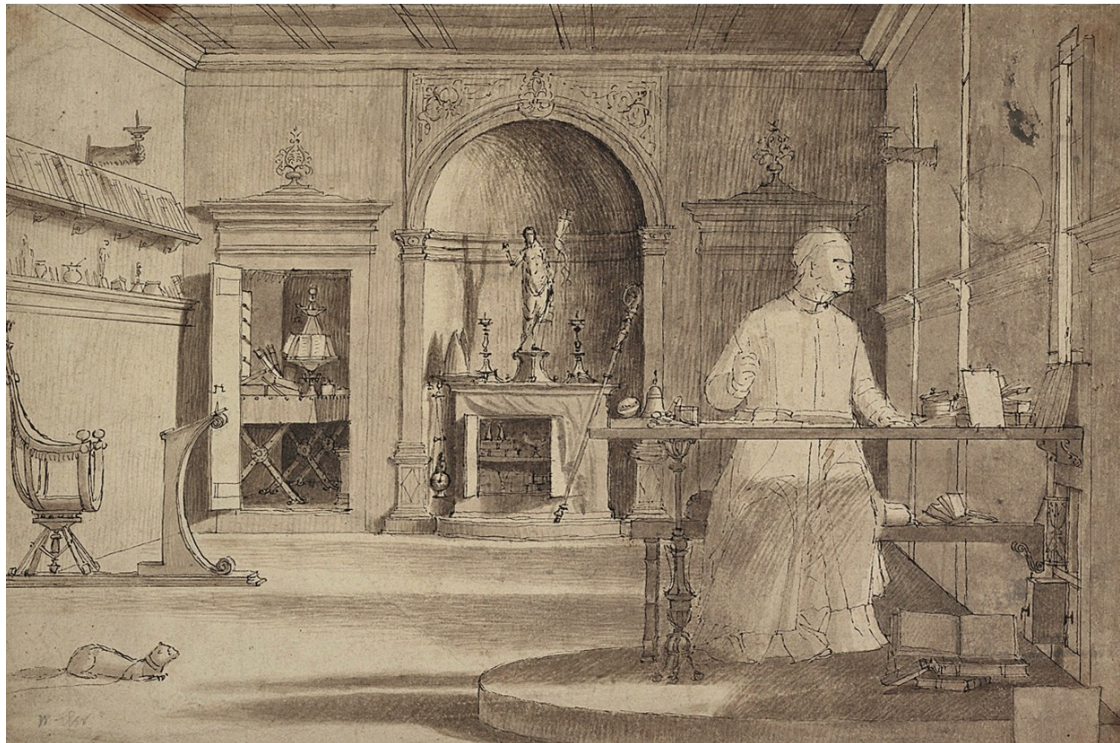
descriptionem vnà exhibemus) ad viuum expressis imaginibus exornata». Getty Research Institute, Лос-Анджелес, США



37. Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа
Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино



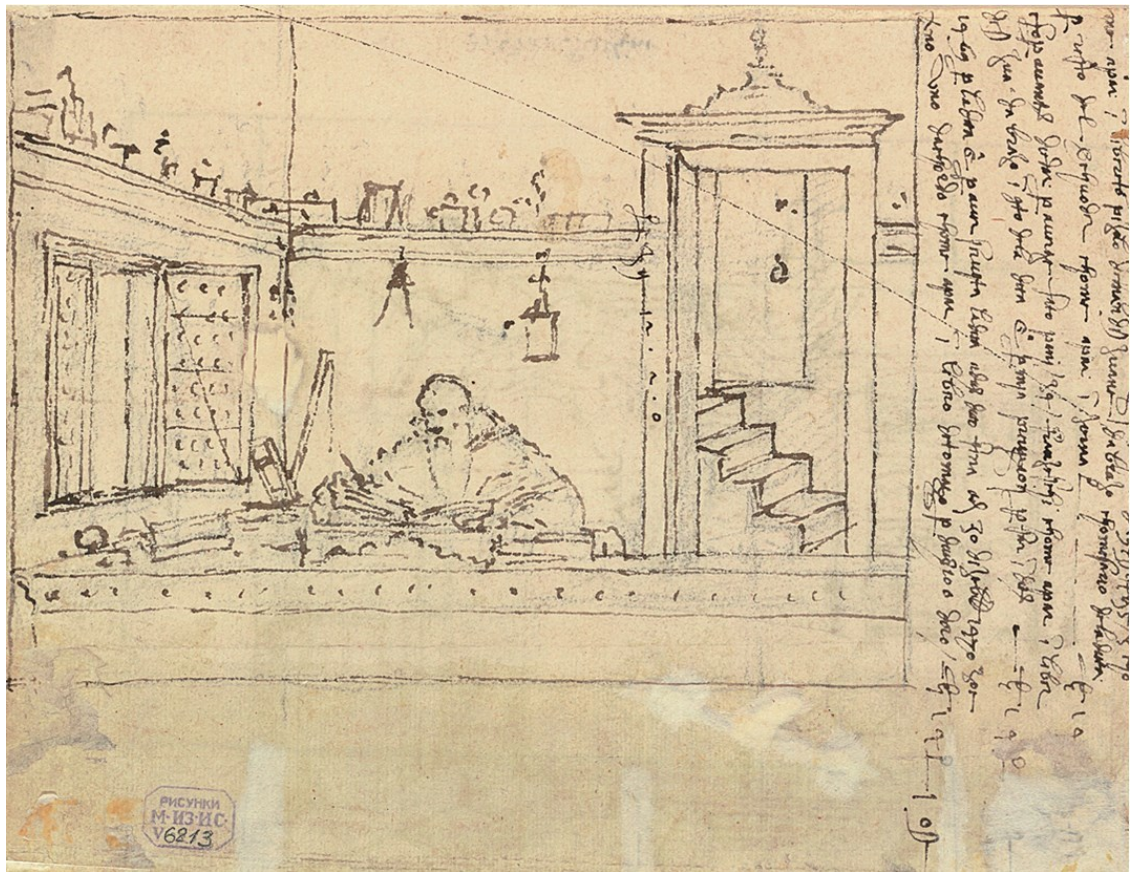
38. Витторе Карпаччо. Видение бл. Августина Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони, Венеция



39. Витторе Карпаччо. Рисунок («Видение бл. Августина») Британский музей, Лондон



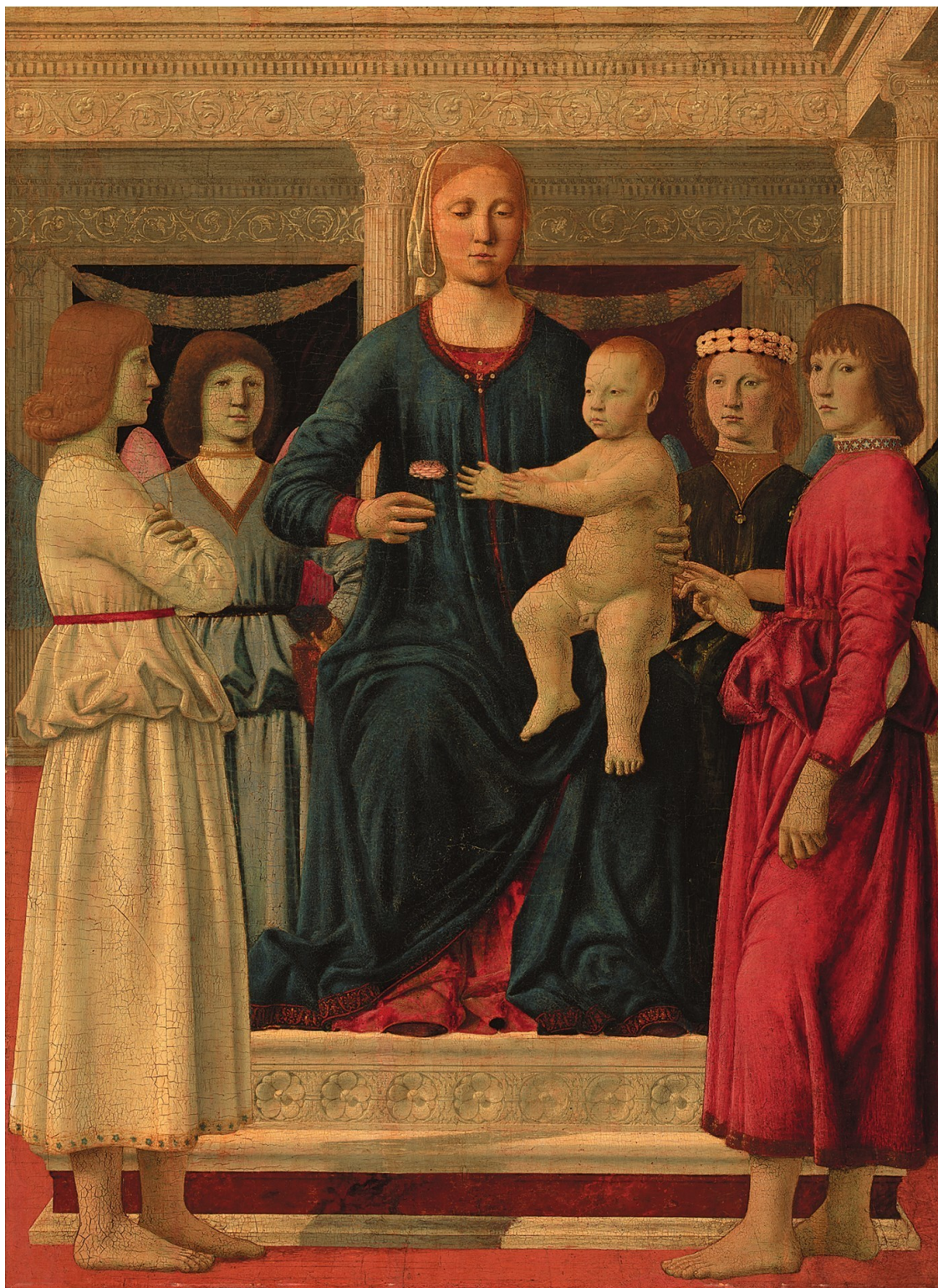
40. Витторе Карпаччо. Философ в студии, занятый геометрическими измерениями. 1465–1525/26 гг. Коричневые чернила, перо по наброску карандашом. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва



41. Витторе Карпаччо. Философ с пером в руке, склонившийся над фолиантом. Оборот № 2. Коричневые чернила, перо по наброску карандашом. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва



42. Пьеро делла Франческа. Бичевание Христа
Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино



43. Пьеро делла Франческа. Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами. Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Уильямстаун, Массачусетс, США



44. Триптих из коллекции Карранд («Мадонна с младенцем и св. Франциском, Иоанном Крестителем, св. Николаем и св. Петром»)
Национальный музей Барджелло, Флоренция



45. Джованни ди Франческо. Мадонна с младенцем и св. Бригиттой и Михаилом. Частная коллекция, прежде находилась в музее Пола Гетти, Малибу



46. Пьеро делла Франческа. Святой Иероним с донатором Джироламо Амади. Галерея Академии, Венеция



47. Пьеро делла Франческа. Святой Иероним Государственный музей, Берлин



48. Фра Карневале (?). Введение Марии во храм 1467. Музей изящных искусств, Бостон



49. Антонелло да Мессина. Мадонна с младенцем (Мадонна Бенсон)
1470. Национальная галерея искусства, Вашингтон



50. Пьеро делла Франческа. Испытание истинного Креста
Фрагмент. Базилика Сан-Франческо, Арреццо



51. Поль Сезанн. Вид на Гарданн. Фрагмент
Бруклинский музей, Нью Йорк

Список иллюстраций

1. Пьеро делла Франческа. Крещение Христа. Лондонская национальная галерея, Лондон. © The National Gallery, London
2. Пьеро делла Франческа. Смерть Адама. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
3. Пьеро делла Франческа. Перенесение Священного Древа. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
4. Пьеро делла Франческа. Поклонение царицы Савской Священному Древу и Встреча Соломона с царицей Савской. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
5. Пьеро делла Франческа. Сон Константина. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo
6. Пьеро делла Франческа. Благовещение. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
7. Пьеро делла Франческа. Битва Константина с Максенцием. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
8. Пьеро делла Франческа. пытка иудея Иуды. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
9. Пьеро делла Франческа. Ираклий возвращает истинный крест в Иерусалим. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
10. Пьеро делла Франческа. Обретение и испытание Креста. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
11. Пьеро делла Франческа. Битва Ираклия с Хосровом. Фреска. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.
12. Лоренцо Гиберти. «Райские врата»: Встреча Соломона и царицы Савской. Баптистерий Сан-Джованни, Флоренция (Флорентийский баптистерий). Фото Richardfabì.
13. Антонио ди Пуччо Пизано (Пизанелло). Медаль с изображением византийского императора Иоанна VIII Палеолога. Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York.
14. Медаль с изображением византийского императора Константина. Медный сплав. Франция, 1402–1413 (модель); XVI век (литье). Метрополитен-музей, Нью-Йорк/ The Metropolitan Museum of Art, New York.
15. Медаль с изображением византийского императора Ираклия с истинным Крестом у ворот Иерусалима. Серебро. Франция, 1402–1413. Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York.
16. Пьетро Лоренцетти. Бичевание Христа. Церковь Сан-Франческо, Ассизи. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Assisi.
17. Мастер Оссерванца. Бичевание Христа. 1440–1444 гг. Ватикан, Пинакотека. Фото © Vatican Museums. All rights reserved.
18. Алехо Фернандес (?). Бичевание Христа. Прадо, Мадрид. © 2018. Museo Nacional del Prado, Madrid.

19. Пьеро дела Франческа. Бичевание Христа. Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Galleria Nazionale delle Marche – Urbino.

20. Пьеро дела Франческа. Бичевание Христа. Национальная галерея Марке, Урбино. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Galleria Nazionale delle Marche – Urbino.

21. Пьеро дела Франческа. Мадонна Мизерикордиа. Фрагмент. Пинакотекa Комунале, Сансеполькро. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Museo Civico di Sansepolcro.

22. Пьеро дела Франческа. Мадонна Мизерикордиа. Фрагмент. Пинакотекa Комунале, Сансеполькро. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Museo Civico di Sansepolcro.

23. Пьеро дела Франческа. Бичевание Христа. Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Galleria Nazionale delle Marche – Urbino.

24. Пьеро дела Франческа. Битва Ираклия с Хосровом. Фрагмент. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.

25. Пьеро дела Франческа. Битва Ираклия с Хосровом. Фрагмент. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.

26. Джотто. Сцены из жизни святого Франциска: Сон Иннокентия III. Базилика Сан-Франческо, Ассизи. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Assisi.

27. Лоренцо Лотто. Портрет Грегорио Бело да Виченца. 1547. Метрополитен-музей, Нью-Йорк / The Metropolitan Museum of Art, New York.

28. Фра Беато Анджелико. Бичевание Христа. Музей Сан-Марко, Флоренция. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Museo di San Marco, Firenze.

29. Филиппино Липпи. Триумф св. Фомы. Фрагмент. Фреска. 1488–1493 гг. Санта Мария sopra Минерва, капелла Караффа, Рим. Ministero dell'Interno – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto – Area I – piazza Viminale 1 00184 Roma.

30. Джованни Марканова. Antiquitates: вид на Латеранский дворец. Библиотека Эстенсе, Модена. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Gallerie Estensi – Biblioteca.

31. Франческо Контини. План церкви и латеранского дворца, из книги Джованни Северано «Memorie sacre dell'esettechiese di Roma e di altri luoghi, che si trovano per le strade di esse», том 1, Рим, 1630. Getty Research Institute.

32. Двери «Пилата» рядом со Святой лестницей. Рим. Фотография.

33. Камень и колонны с «mensura Cristi». Базилика Сан-Джованни ин Латерано. Рим. Фото: Anthony Majanlahti, www.flickr.com.

34. Кола Рапикано. Виссарион. Изображение на полях книги Андреа Контрарио «Objurgatio in calumniatorem Platonis», f. 11r. Национальная библиотека Франции. Фото: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

35. Джоакино ди Джованни де Гигантибус. Виссарион и Альфонс V Арагонский. Изображение на полях книги Виссариона «Adversus Georgium Trapezuntium, calumniatorem Platonis», f. 29r. Национальная библиотека Франции. Фото: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

36. Титульный лист книги Паоло Джовио «Pavli Iovii novocomensis episcopi nvcerini Elogia virorum literis illustrium: quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere: ex eiusdem Mvsaeo (cuius descriptionem vnà exhibemus) ad viuum expressis imaginibus exornata». Getty Research Institute, Лос-Анджелес, США.

37. Пьеро дела Франческа. Бичевание Христа. Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Galleria Nazionale delle Marche – Urbino.

38. Витторе Карпаччо. Видение бл. Августина. Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони, Венеция. Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Venezia.

39. Витторе Карпаччо. Рисунок («Видение бл. Августина»). Британский музей, Лондон. © The Trustees of the British Museum. All rights reserved.

40. Витторе Карпаччо. Философ в студии, занятый геометрическими измерениями. 1465–1525/26 гг. Коричневые чернила, перо по наброску карандашом. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.

41. Витторе Карпаччо. Философ с пером в руке, склонившийся над фолиантом. Оборот № 2. Коричневые чернила, перо по наброску карандашом. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.

42. Пьеро дела Франческа. Бичевание Христа. Фрагмент. Национальная галерея Марке, Урбино. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Galleria Nazionale delle Marche – Urbino.

43. Пьеро дела Франческа. Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами. Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Уильямстаун, Массачусетс, США. Image courtesy of the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA.

44. Триптих из коллекции Карранд («Мадонна с младенцем и св. Франциском, Иоанном Крестителем, св. Николаем и св. Петром»). Национальный музей Барджелло, Флоренция. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Museo Nazionale del Bargello, Firenze. Фото: Gallerie degli Uffizi. Gabinetto Fotografico.

45. Джованни ди Франческо. Мадонна с младенцем и св. Бригиттой и Михаилом. Частная коллекция, прежде находилась в музее Пола Гетти, Малибу.

46. Пьеро дела Франческа. Святой Иероним с донатором Джироламо Амади. Галерея Академии, Венеция. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Gallerie dell'Accademia, Venezia.

47. Пьеро дела Франческа. Святой Иероним. Государственный музей, Берлин. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Фото © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.

48. Фра Карневале (?). Введение Марии во храм. 1467. Музей изящных искусств, Бостон

49. Антонелло да Мессина. Мадонна с младенцем (Мадонна Бенсон), 1470. Национальная галерея искусства, Вашингтон / National Gallery of Art, Washington.

50. Пьеро дела Франческа. Испытание истинного Креста. Фрагмент. Базилика Сан-Франческо, Ареццо. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Basilica di San Francesco, Arezzo.

51. Поль Сезанн. Вид на Гарданн. Фрагмент. Бруклинский музей, Нью Йорк. Brooklyn Museum, Ella C. Woodward Memorial Fund and Alfred T. White Fund, 23.105. Фото: © Brooklyn Museum.