



Государь перед лицом Свободных Искусств

Композиции Йоса ван Вассенхове для студиоло в Губбио*

Ольга Махо

Статья посвящена живописной декорации студиоло Палаццо Дукале в Губбио, которая была выполнена Йосом ван Вассенхове, нидерландским мастером, работавшим при дворе Федерико да Монтефельтро. Не все композиции цикла дошли до наших дней, но те, что сохранились, позволяют судить не только о высоком качестве их исполнения, но и о существенной роли живописи нидерландского мастера в оформлении студиоло. Программа ансамбля в целом была ориентирована на создание образа правителя-интеллектуала, не чуждого искусства и наук. Композиции Йоса дают возможность судить о том, как позиционирует себя правитель по отношению к науке. В статье дан анализ иконографии цикла.

Ключевые слова: культура Ренессанса, живопись XV века, студиоло, Палаццо Дукале в Губбио, Федерико да Монтефельтро, Свободные Искусства, Йос ван Вассенхове

На протяжении долгого времени представление о культуре, особенно изобразительном искусстве эпохи Возрождения зиждилось на несомненности приоритета Италии. Это касалось не только более раннего времени формирования новой культуры на итальянской земле, но и ее взаимодействия с заальпийскими странами, которое виделось сугубо односторонне – лишь из Италии вовне. Однако подобную точку зрения уже некоторое время как можно считать устаревшей. О внимании итальянцев к тому, что могло им дать искусство северных мастеров, свидетельствуют не только отдельные факты интереса к их работам и технике масляной живописи. Стоит также учесть присутствие в Италии заальпийских художников не просто в качестве учеников, впитывавших достижения нового ренессансного искусства, но в качестве мастеров, полноправно выполнявших важные заказы.

Показательна в этом отношении ситуация при одном из наиболее ярких ренессансных дворов Италии XV столетия – дворе Федерико да

* Основные положения статьи были изложены в выступлении на Международной конференции «Образование и воспитание в эпоху Возрождения» в МГУ 22 октября 2012 года.

Монтефельтро. Как известно, для него работали такие крупные итальянские мастера, как Пьеро делла Франческа или Франческо ди Джорджо Мартини. Однако интересно, что герцог, который, совершенно очевидно, мог пригласить едва ли не любого нужного ему художника, ангажирует нидерландского мастера Йоса ван Вассенхова и кастильца Педро Берругете. В биографии Федерико, написанной Веспасиано да Бистиччи читаем: «Не находя в Италии мастеров на свой вкус, которые умели бы писать маслом на доске, он велел найти во Фландрии великолепного мастера и пригласить его в Урбино, где заказал ему много картин, блестяще им выполненных»¹. Речь здесь идет о Йосте из Гента, который, так же как и Педро Берругете, в первую очередь известен своей работой для студиоло герцога в Урбино и Губбио, едва ли не наиболее ренессансных по своей природе ансамблей в его главных резиденциях. То есть сразу обращает на себя внимание, что для заказчика первостепенное значение имела программа, а не наличие при дворе художника или даже слава мастера. Федерико хотел получить именно ту живопись, которая была необходима для наиболее точного воплощения программы. Очевидно, что специфические качества масляной живописи и связанные с ними особенности манеры были в данном случае особенно привлекательны. Вряд ли проблема заключалась в сложностях выполнения фрески на высоте порядка двух с половиной метров – с такого рода задачей вполне успешно справлялись и художники Италии. Для своей цели герцог выбирал мастера из всего арсенала современного ему искусства, причем не только итальянского. Остановимся на живописных композициях для кабинета во дворце в Губбио.

Студиоло во дворце в Губбио (ил. 1), которому посвящена наша работа, стал вторым помещением, оформленным по желанию Федерико да Монтефельтро. Он создавался в 1479–1482 годах, вскоре после первого, созданного в 1473–1476 годах в Палаццо Дукале в Урбино. Может быть, в силу того, что строительство кабинета в Урбино было завершено при жизни Федерико, а в Губбио – после его смерти, второй кабинет иногда называют студиоло Гвидобальдо, связывая его с наследником Федерико. Это несправедливо, так как все здесь – и замысел, и программа – стало развитием того, что было сделано в Урбино. Кроме прочего, в год завершения работ в кабинете в Губбио, совпавший с моментом смерти Федерико, Гвидобальдо был слишком молод – ему исполнилось всего одиннадцать лет. Как и в урбинском студиоло, в Губбио нижняя часть стен была покрыта панно, выполненными в технике интарсии, с иллюзионистическими изображениями скамей, а также шкафов, полных разнообразнейших предметов; ярус, расположенный выше, был живописным. В верхней части стен студиоло в Губбио присутствовали изображения персонажей, коленапреклоненных перед Свободными Искусствами. Однако судьба этой живописной серии складывалась драматически: будучи увезена из студиоло еще



Ил. 1. Студиоло Федерико да Монтефельтро из Палаццо Дукале в Губбио. Интарсии. По проекту Франческо ди Джорджо Мартини. 1679–1682. Метрополитен-музей. Нью-Йорк

в XVII столетии², она оказалась разрознена, и большая часть ее не сохранилась до наших дней. Из семи композиций две были приобретены в 1821 году Кайзер-Фридрих-Музеумом у банкира Эдварда Солли и сгорели при пожаре в Берлине во время Второй мировой войны (ил. 4, 5). Они известны лишь по старым черно-белым фотографиям. Две другие в 1866 году были куплены Лондонской Национальной галереей у Уильяма Бланделла Спенса (ранее находились в коллекции Козимо Конти) (ил. 2, 3), три же оставшиеся были утрачены еще раньше³. Вероятно, для студиоло было выполнено произведение, сюжет которого – Федерико с юным сыном слушает лекцию гуманиста (находится в королевском собрании в Хэмптон-корте; ил. 7). Судьба интарсий сложилась не так трагически, но тоже непросто. В 1879 году они были куплены князем Массимо Ланчелотти для виллы во Фраскати, в 1937-м проданы немецкому антиквару Адольфу Лёве, который перевез их в Венецию. В 1939-м интарсии приобрел у него Метрополитен-музей. Так что в самом Палаццо Дукале в Губбио *in situ* не осталось ничего⁴.

В восприятии современников Федерико да Монтефельтро был едва ли не самым ярким образцом идеального правителя. Он стремился сделать свои резиденции в Урбино и Губбио образцовыми, и для XV века



Ил. 2. Йос ван Вассенхове и Педро Берругете (?). Музыка. Дерево, масло. 156,3x97,4. Национальная галерея. Лондон

они таковыми и являлись. Непременной составляющей образа ренессансного правителя была его причастность к гуманистической учености, и в структуре дворцов Федерико она нашла свое яркое воплощение — практически обязательным для идеальной резиденции стало присутствие студиоло. Для дворца в Урбино характерна более ярко выраженная ренессансная архитектура. Федерико пригласил сначала флорентийского мастера Мазо ди Финигуэрра, последователя Брунеллески, затем работу над строительством продолжили далматинец Лучано да Лаурана и, наконец, сиенец Франческо ди Джорджо Мартини, который много работал для герцога не только как архитектор, но и как военный инженер. В этом выборе можно увидеть, как герцог раз за разом привлекает к работе специалистов разного происхождения, способных решить задачу, стоящую на каждом этапе работы. Наиболее выразителен внешний облик дворца — особенно фасад,



Ил. 3. Йос ван Вассенхове и Педро Берругете (?). Риторика (?). Дерево, масло. 157,2x105,2. Национальная галерея. Лондон

обрамленный двумя башенками, между которыми расположена лоджия, увенчанная геральдическим орлом. Это не просто декоративный элемент – это та часть дворца, где были расположены личные комнаты герцога Федерико, среди которых и студиоло, находящийся рядом со спальней и гардеробной и одновременно по соседству с большим парадным залом.

История ренессансных студиоло, как и многое в эпоху Возрождения, начинается с Франческо Петрарки, писавшего о необходимости уединенной сосредоточенности для интеллектуальной работы⁵. Однако и он, и Леон Баттиста Альберти⁶ говорили о том, какое место должен занимать кабинет в доме современного интеллектуала. Впрочем, они рассуждали о комнате интеллектуала, тяготеющего к уединенному образу жизни. Князь же – это персона, ведущая, напротив, открытый образ жизни. Однако и его студиоло – сугубо частное помещение очень



Ил. 4. Астрономия. Ранее – Кайзер-Фридрих-Музеум. Берлин (утрачена во время Второй мировой войны)

маленького размера. Невозможно представить, что здесь происходит что-то публичное, хотя некоторая представительность и ощущается. Кабинет – помещение, программа которого связана с воплощением образа своего хозяина. Оба студиоло Федерико да Монтефельтро в этом отношении в высшей степени показательны. Петрарка подчеркивал необходимость связи человека с природой. Из урбинского студиоло можно выйти на лоджию, откуда открывается панорамный вид на окрестности Урбино, с другой стороны, неподалеку от кабинета в композицию дворца включен всячий (или секретный) сад. Таким образом, связь с природой здесь двоякая: это большой просторный внешний мир, открывающийся с лоджии, а также внутренний сад, свой собственный уголок природы. Но и это еще не все: напротив скрытой двери, ведущей на лоджию, находится панно с изображением аркады, за которой открывается иллюзорный пейзаж, то есть образ природы присутствует буквально внутри самого студиоло.

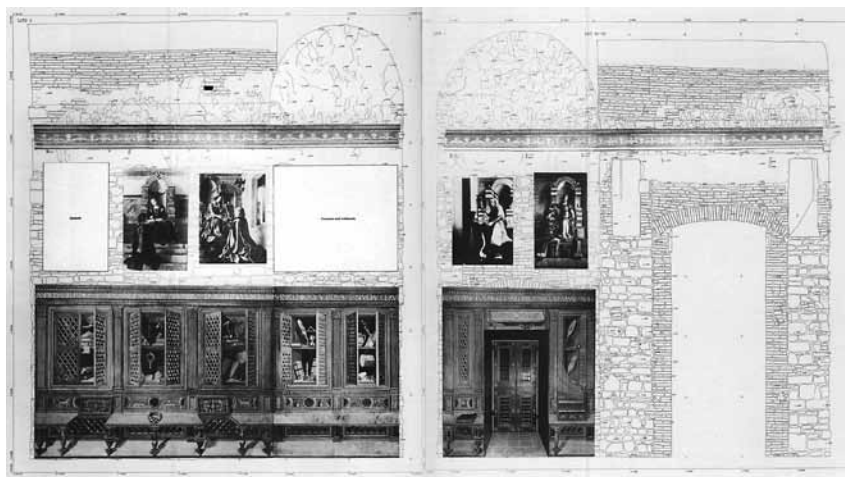


Ил. 5. Грамматика (Диалектика ?). Ранее – Кайзер-Фридрих-Музеум. Берлин (утрачена во время Второй мировой войны)

Если Урбино был столицей государства герцога Урбинского, то Губбио – это место, которым он очень дорожил: там родился он сам, там появился на свет и его долгожданный сын Гвидобальдо. Но все-таки главной резиденцией был дворец в Урбино. До того как Федерико превратил дворец в Губбио в герцогский дворец, Палаццо Дукале, в нем – в Палаццо Коммунале – работал городской совет. Преобразование осуществлял Лучано Лаурана, однако архитектурная композиция дворца не приобрела ни грандиозности, ни гармоничности, свойственных урбинской резиденции. В центре расположен двор, созданный под влиянием знаменитого двора Палаццо Дукале в Урбино сразу же по перестройке дворца в 1470 году.

Между студиоло в Урбино и Губбио, конечно, есть некоторые различия. Как уже говорилось, первый связан с самой эффектной частью фасада дворца, а второй находится в углу, рядом с непарадной лестницей, при этом первый меньше по размеру (примерно 3,35х3,60 м

первый и 5,13х3,81 м второй). Стилистически второй кабинет представляется несколько более цельным, связанным скорее с художественной манерой, показательной в большей мере для конца XV столетия. Программа студиоло в Губбио при этом имеет более камерный характер, о чем автору уже приходилось писать⁷. Однако между этими двумя кабинетами есть и несомненное сходство – оно состоит в их расположении относительно общей композиции резиденции, где студиоло находится в комплексе частных апартаментов князя и в то же время в непосредственной близости от парадных помещений. Но, в первую очередь, близость очевидна в художественном оформлении, что свидетельствует о вполне ясно сформировавшихся требованиях заказчика и о сложившейся в связи с ними системе декора студиоло. Нижняя часть стен помещения покрыта выполненными в технике интарсии панно с иллюзионистическим изображением скамей, а также шкафов с разнообразной утварью. Кроме того, в Урбино, как уже упоминалось, есть панно с изображением пейзажа, открывающегося между пилястрами через аркаду, с фигурами христианских Добродетелей, представленными в нишах, к которым присоединяется изображение самого Федерико в одеждах гуманиста. Они вносят разнообразие в композиции интарсий, пространство которых воспринимается достаточно замкнутым в Губбио (и стилистически, и буквально) в силу того, что ничто визуально не прерывает сплошной ленты шкафов и скамей, опоясывающей комнату. Над ними были размещены живописные композиции: в Урбино это серия из двадцати восьми исторических портретов *Uomini illustri*; в Губбио – изображения Свободных Искусств с предстоящими перед ними



Ил. 6. Реконструкция оформления студиоло в Палаццо Дукале в Губбио (по О. Раджо, 2001). Стены: южная, западная, северная, восточная

колени преклоненными правителями. Они значительно крупнее, чем урбинские⁸, хотя совершенно очевидно, что их количество было гораздо меньше, чем изображений ученых мужей. Как и в Урбино, композиции в Губбио расположены над карнизом. Надпись на нем гласит: «Посмотрите, как вечные ученики достопочтенной матери, мужи, выдающиеся своей ученостью и талантом, с обнаженной главой и преклоненными коленями простираются в молитве пред образом своей матери. Их достопочтенное благочестие превышает справедливости, и они не раскаиваются в том, что отдаются своей приемной матери». Под матерью, к которой адресует нас надпись карниза, понимается философия⁹.

Именно эта надпись стала основанием для возрождения ансамбля студиоло из Губбио после долгого забвения. В 1945 году хранитель Лондонской Национальной галереи М. Дэвис, обратив на него внимание, сделал предположение, что, подобно урбинскому, этот кабинет имел в верхней части стен живописную декорацию – ее сюжет должен быть связан со Свободными Искусствами – и что лондонские композиции, как и погибшие берлинские, – часть этой декорации¹⁰. Впрочем, эта же надпись является и основанием для определенных сомнений в том, что рассматриваемые композиции серии «Свободные Искусства» – часть оформления студиоло¹¹ хотя бы потому, что не все изображенные персонажи преклоняются перед одной общей покровительницей, а каждый перед своей¹².

Документальные свидетельства о живописи студиоло очень скудны. В описании Палаццо Дукале, сделанном Никколо Черретани для тосканского герцога Фердинандо II в 1631 году, упоминается «студиоло с интарсированными книжными шкафами и Живописью»¹³, кроме того, известны два архивных документа, связанных с демонтажом композиций и их перевозкой во Флоренцию¹⁴. До того как М. Дэвисом было высказано предположение о связи Свободных Искусств со студиоло в Губбио, бытовало мнение, что эта серия изображений находилась в урбинской библиотеке Федерико¹⁵. С нашей точки зрения, данное предположение представляется неубедительным хотя бы по причине неясности того, где располагалась живопись.

В студиоло, очевидно, присутствовали изображения всех семи Свободных Искусств. В состав тривиума, как известно, входят Грамматика, Риторика, Диалектика, а квадравиум составляли Арифметика, Геометрия, Музыка, Астрономия. Существуют разные точки зрения на то, какие аллегории представлены на сохранившихся известных композициях и кто перед ними стоит. Традиционно перед Свободными Искусствами представляли исторических персонажей, чьи занятия были связаны с этими искусствами. Наиболее устойчивое мнение о панно из Губбио – перед Астрономией находится Птолемей¹⁶. Однако в данном случае не только костюмы, но и очевидная определенность черт, более свойственная портретам, нежели условным изображениям вели-

ких ученых, дали основание для предположений о том, что здесь показаны современники¹⁷. Безусловно узнаваемым является сам Федерико да Монтефельтро перед Грамматикой¹⁸ (или Диалектикой, как считали прежде), принимающий книгу с фермуаром с изображением Геракла, перед Риторикой изображен коленапреклоненный юный Гвидобальдо, перед Музыкой – Костанцо Сфорца. Характеризуя Костанцо в своем весьма кратком жизнеописании, Веспасиано да Бистиччи отмечает, что он был образован¹⁹: «привержен наукам и ученым людям... он был блестящ во всех своих проявлениях, в своей одежде, лошадях, во всем»²⁰. Перед Астрономией, как уже отмечалось, присутствие Птолемея кажется нам не очень логичным, ведь остальные персонажи современны эпохе создания студиоло. Более уместным представляется видеть здесь неаполитанского короля Фердинанда I²¹, в облике которого можно найти некоторое сходство с известным гравированным портретом и бюстами, изображающими королевскую особу в старости. Фердинанд I возродил орден Горностая, к которому был причастен и Федерико да Монтефельтро, что подчеркнуто, например, изображением зверька над скамьей в интарсии его студиоло. К сожалению, о других персонажах цикла судить невозможно, но о вышеупомянутых можно сказать, что они отличались определенной ученостью и были так или иначе связаны фамильными узами через род Сфорца. Федерико, как известно, был женат на Батисте Сфорца (Гвидобальдо родился от этого брака). Костанцо – представитель побочной линии семейства Сфорца, а Ипполита Мария Сфорца являлась супругой Альфонсо, сына Фердинанда. Таким образом, персонажи, изображенные в аллегорических композициях студиоло, составляют не просто круг людей, объединенных причастностью Свободным Искусствам, но и семейный клан, что должно было усугубить их близость. Для студиоло как помещения, хоть и репрезентативного, но по сути своей относящегося к приватным апартаментам дворца, это можно считать существенным.

Женские аллегорические фигуры изображены восседающими в нишах, оформленных как пышные троны, к которым ведет зеленая ковровая дорожка. Это создает впечатление фронтального положения фигур, хотя каждая из них слегка или несколько более сильно развернута к предстоящему перед ней персонажу, которому она вручает свои атрибуты. Коленапреклоненные же князья представлены со спины в трехчетвертном ракурсе или же в профиль. Для всех портретов самого Федерико да Монтефельтро, по причине обезобразившего его в юности ранения, характерно профильное положение. Таким образом, опоясывающий кабинет живописный ярус студиоло с изображением стены, прорезанной нишами, поднятыми на четыре ступени, очевидно, должен был зрительно несколько расширить небольшое пространство помещения и привнести в него строгий ритм. Теплые оттенки золотисто-коричневой гаммы, в которой написана каменная облицовка стен на пан-



Ил. 7. Йос ван Вассенхове и Педро Берругете (?). Федерико да Монтефельтро с сыном Гвидобальдо, слушающий лекцию. 1480–1481. Дерево, масло. 130x211,8. Королевское собрание. Хэмптон-корт

но, и спокойный зеленый тон ковровой дорожки на ступенях органично сочетались с цветом дерева интарсий. Сами интарсии (на них, в отличие от урбинского студиоло, представлены исключительно шкафы и скамьи) характеризуются элегантно-строгими пропорциями и ритмом. В сочетании с ними живопись создает впечатление величавой гармонии. Фигуры же князей, с которыми, в силу избранного ракурса, может ассоциировать себя и находящийся в кабинете человек, придают общей композиции некоторую весьма сдержанную динамику.

Об общем расположении всех семи композиций судить сложно из-за неполной сохранности цикла. Известные нам части живописного ансамбля, в двух из которых (лондонских) ниша расположена на фоне гладкой стены, а в находившихся в Берлине изображался угол, дают основание для некоторых предположений об их возможном месте в интерьере. Впрочем, исследователи высказывают на сей счет различные мнения. Наиболее убедительной представляется точка зрения Ольги Раджо (ил. 6), основанная на исследовании фрагментов надписи, сохранившихся на трех из четырех известных нам композиций. В ней титулатура Федерико была дана предположительно в том же порядке, что и в Урбино²². В соответствии с этой точкой зрения, на западной стене находились аллегории тривиума: Диалектика, Риторика и Грамматика; на южной и северной стенах – аллегории квадриума: Астрономия, Музыка, Геометрия и Арифметика. Разногласия по поводу того, как

располагались композиции и предназначались ли вообще они для Губбио, основываются также и на характере освещения, которое использовано в панно цикла. В названной версии на часть фигур в живописной декорации свет падает в соответствии с реальным расположением окон в студиоло, в отношении же других это не так. Можно, конечно, оправдать эту неточность, например, спешкой, в которой выполнялись аллегории. Однако нам кажется, что далеко не всегда строго соблюдалось соответствие реального освещения и передачи освещенности в пространстве живописи. Кроме того, речь в данном случае идет не о фресках, которые выполняются непосредственно в самом зале на стене, а о декоративных панно, которые пишутся в мастерской и лишь в завершённом виде крепятся на предназначенное для них место.

Из четырех известных нам композиций только на одной аллегория Астрономии изображена наделенной чертами женщины зрелых лет, три же представляют Свободные Искусства в виде прекрасных молодых особ, облаченных в костюмы, которые скорее можно связать с ренессансной модой, чем назвать условными.

Одним из аргументов в пользу принадлежности этой живописи руке северного мастера является большое внимание к деталям фасона платья, фактуре тканей, обильным украшениям. Автором композиций может быть Йос ван Вассенхове (или ван Гент, как его именовали в Италии); это имя – наиболее убедительное на сегодняшний день предположение. Хотя назывались и другие имена, на основании, в частности, более итальянской манеры этой живописи в сравнении с серией *Uomini illustri* урбинского студиоло. Предположение, что автором цикла мог быть либо Джованни Санти, либо Брамантино (но их имена были отвергнуты достаточно быстро), высказывалось в XIX веке, а Мелощо да Форли как возможный автор аллегорий упоминался даже во второй половине XX столетия²³. В 1927 году появилось имя каталонского мастера Педро Берругете как вероятного автора панно²⁴. Однако «Свободные Искусства» из Губбио, выполненные позже урбинских, скорее всего, создавались для Федерико также нидерландским придворным мастером, а дорабатывались каталонцем²⁵.

Рассмотрение иконографических проблем, связанных с живописными панно студиоло из Губбио, имеет несколько аспектов. С одной стороны, коленапреклоненный персонаж, предстоящий перед восседающей на троне аллегорической фигурой, напоминает традиционные изображения поднесения рукописи, алтаря или храма, присутствовавшие в разных видах искусства – от миниатюр до монументальной живописи. С другой стороны, по своей типологии композиция напоминает изображения *Sacra conversazione* с предстоящим донатором. Наиболее близким примером – и на это указывалось неоднократно – можно считать «Алтарь Монтефельтро», выполненный Пьеро делла Франческа по случаю рождения в 1472 году наследника Федерико Гвидобальдо,

произведение, которое, несомненно, было хорошо знакомо художникам, работавшим при дворе герцога. Таким образом, иконографические источники рассматриваемых композиций обнаруживаются прежде всего в живописи, связанной с христианской тематикой.

Что касается светского искусства, то можно вспомнить: в студиоло урбинского дворца среди панно, выполненных в технике интарсии, присутствуют аллегорические изображения Добродетелей. Однако они представлены в виде фигур, стоящих в нишах, и отличаются большей условностью своих одежд и атрибутов. В светской же живописи мы находим определенное иконографическое сходство с фресками Зала Свободных Искусств дворца Тренчи в Фолиньо, которые относительно недавно исследователи связали с именем Джентиле да Фабриано (1411–1412)²⁶. Там аллегории Свободных Искусств восседают во главе с Философией на грандиозных, необыкновенных в своей готической пышности тронах, обращенных к центру композиции. Вероятно, более непосредственными предшественниками панно из Губбио можно считать изображения Муз для студиоло дворца Бельфьоре (1446–1473), создававшегося для Лионелло д'Эсте²⁷. Росписи были выполнены различными мастерами, и хотя фигуры Муз объединены некоторыми общими композиционными приемами, они не связаны единством стиля исполнения. В студиоло дворца Бельфьоре женские фигуры представлены на тронах более строгой ренессансной архитектуры, их фронтальный разворот определяет пространственное решение композиций, аналогичное тому, что реализовано и в Губбио. В этих композициях присутствует типичная для феррарской живописи напряженная причудливость игры линий и особое внимание к выразительности декоративных элементов. В 50-х годах XV века Агостино ди Дуччо выполнил серии рельефов, посвященных Музам и Добродетелям для Темпыо Малатестиано в Римини²⁸. Сиджизмондо Малатеста с помощью Леона Батисты Альберти, который проектировал это здание, стремился сделать его своей усыпальницей, уподобить античному храму и создать собственный образ совершенного в своей многогранности человека.

Аллегории Добродетелей, написанные Поллайоло и Боттичелли для зала Мерканция во Флоренции (ок. 1470 г.), ближе по времени исполнения циклу из Губбио. Флорентийские композиции отличает близость поз и жестов аллегорических фигур, сходство в изображении тронов, создающих ритм.

Что до собственно Свободных Искусств, то их изображения присутствовали в целом ряде произведений второй половины XIII – начала XV века. Это образы аллегорий во главе с Философией Никола Пизано (кафедра Сиенского собора, автор Никола Пизано, 1266–1268; фонтан в Перудже, авторы Никола и Джованни Пизано, 1273–1278; кафедра Пизанского собора, автор Джованни Пизано, 1302–1311), Амброджо Лоренцетти (медальоны под фреской «Плоды

Доброго правления» в Палаццо Публико в Сиене, 1338–1339), Джентиле да Фабриано (фреска в Зале Свободных Искусств Палаццо Тринчи в Фолиньо).

Однако наиболее известные и отличающиеся новым ренессансным характером образы появляются позже, нежели композиции из Губбио. Вскоре после состоявшейся 15 июня 1486 года свадьбы Лоренцо Торнабуони с Джованной дельи Альбицци были выполнены фрески Боттичелли на вилле Ламми (ныне хранятся в Лувре). Их программа связана с неоплатонической атмосферой интеллектуальной жизни медичейского круга. Во фресках виллы Ламми, в сравнении с композициями студиоло, преобладает действенная повествовательность, большая близость к типу *storia*.

Значительно более близкими к интересующим нас панно представляются композиции из Зала Свободных Искусств апартаментов Борджиа в Ватикане, оформленных Пинтуриккьо и его помощниками (1492–1494)²⁹. Показательно само присутствие в комплексе апартаментов специального зала, программа которого сосредоточена на образах, определяющих его тематику. Считается, что в этом зале располагалась библиотека папы, где заседал церковный суд. Как и в Губбио, аллегорические фигуры восседают здесь на величавых тронах, которые в студиоло составляли часть архитектуры стены. В Ватиканском же дворце в абсолютном большинстве случаев троны находятся в пейзаже, представляя собой архитектурные сооружения, типичные для умбрийской живописи последней трети XV века. Иногда их изображения дополнены невысокой стенкой, выделяющей пространство переднего плана. Если в студиоло существовала непосредственная связь аллегорических фигур с предстоящими перед ними князьями, которые получали дары наук, то в апартаментах Борджиа ее практически нет. Рядом с тронами можно увидеть немалое число персонажей, среди которых есть несомненно узнаваемые, как, например, Паоло Кортези в образе Цицерона в композиции «Риторика», или только что приехавший в то время в Рим, но уже весьма известный Донато Браманте в образе Евклида в «Геометрии». Однако сама множественность персонажей умягчает значительность контакта с Наукой, да и фронтальность положения почти всех фигур снимает идею непосредственного обращения к ней, заменяя ее на общее парадное предстояние.

С Губбио принято связывать и композицию, представляющую герцога Федерико с сыном Гвидобальдо, слушающим лекцию гуманиста (1480–1481, Хэмптон-корт, Королевское собрание)³⁰. Существуют разные мнения относительно возможности ее присутствия в студиоло³¹. Что касается изображенных, то в лекторе большинство исследователей хочет видеть священника, математика и автора проекта реформы календаря Поля де Миддельбурга из нидерландской провинции Зеландия³². За спиной Федерико представлены гуманист, секретарь

герцога и воспитатель Гвидобальдо Антонио Одазио и советник герцога Отавиано Убальдини с сыном. Даже оставляя в стороне проблему связи этой композиции со студиоло, представляется существенным обратить внимание на то, что в данном случае находит свое развитие композиционная идея предстояния князя перед лицом науки. Здесь мы видим не обобщенно идеальный образ одного из Свободных Искусств, а конкретную сюжетную сцену, в которой ученый муж читает лекцию в присутствии Федериги да Монтефельтро, его сына и двора. Причем обращает на себя внимание то, что персонажи одеты относительно скромно, ничто не указывает на высокое положение Федериги или парадность придворного мероприятия. Кроме того, для XV столетия не может быть случайным расположение фигур: при всей значительности изображения герцога (притом, что он изображен ближе, и поэтому его фигура крупнее) Федериги представлен ниже стоящего на кафедре гуманиста. Таким образом, различными композиционными приемами подчеркнуто подчиненное положение герцога по отношению к науке, как и в аллегорических панно студиоло в Губбио. Сам факт выполнения такого рода композиции придворным художником является несомненным свидетельством того, насколько важным заказчик считал подобное событие и как сильно хотел увековечить память о нем.

Портрет Федериги с сыном, выполненный для урбинского дворца несколько раньше (около 1476), имеет иную программу. Там герцог, как и юный Гвидобальдо, представлен в пышных парадных одеждах, но при этом перед пюпитром и с книгой. Не исключено, что этот портрет был выполнен в честь обретения Федериги нового статуса: в 1474 году папа Сикст IV присвоил ему титул герцога Урбинского и дал звание кавалера ордена Святого Петра, король Неаполя Фердинанд I – кавалера ордена Горностаея, а король Англии Эдуард IV – ордена Подвязки. Знаки всех этих отличий присутствуют в портрете Федериги. Ему немного за пятьдесят лет, он достиг вершины своей военной и государственной карьеры, имел, наконец, законного наследника – перед нами идеальный герой, которого в нем видели современники. В его образе соединяются приметы жизни деятельной и созерцательной, однако показательно, что на сей раз на картине запечатлен прежде всего правитель-гуманист. Федериги приобщился к ученым занятиям еще в раннем возрасте в знаменитой школе Витторино да Фельтре. Композиция портрета указывает на эти занятия как на важную часть миропонимания герцога, а также на то, что он воспитывал своего наследника именно в духе гуманистических убеждений. Если учесть, что в момент создания этого произведения Гвидобальдо было не больше пяти лет, становится очевидным, что программа портрета носит отчетливо декларативный характер.

Относительно авторства как одного, так и второго изображений существуют разные мнения. Что касается урбинского портрета, то его принадлежность Йосу ван Вассенхове представляется весьма убедительной.

тельной – по крайней мере, на начальном этапе работы над ним. Нельзя отрицать и присутствие руки Педро Берругете на завершающем этапе (так же, как и в живописи серии Великих мужей урбинского кабинета). Что же касается «Лекции», то стилистически она кажется связанной с манерой нидерландского мастера³³, но его отъезд из Италии в 1474 году (по крайней мере, отсутствие документальных свидетельств о более позднем пребывании там художника) делает его авторство несколько проблематичным.

Среди портретов Федерико да Монтефельтро можно найти еще несколько примеров, изображающих герцога предстоящим перед ученым мужем. Это миниатюра, приписываемая Франческо д'Антонио дель Кьерико, из рукописи «*Disputationes Camalduensis*» Кристофоро Ландино (ок. 1473–1474 гг., Ватикан, Ватиканская апостольская библиотека, Ms. Urb. lat. 508), рельеф с изображениями Федерико и Оттавиано Убальдини дела Карда, находящийся в Урбино (Палаццо Дукале и Национальная галерея Марке; считается работой Франческо ди Джорджо Мартини). Это погрудные двойные портреты (что само по себе весьма редко в искусстве эпохи Возрождения), на которых герцог и гуманист представлены симметрично и практически «на равных». Конечно, профильное изображение в силу причины, о которой мы уже вспоминали, стало неизменным в портретах Федерико. Однако эти произведения позволяют утверждать, что подобный тип композиции стал характерным для творчества художников из окружения герцога. Вероятно, для него была важна идея, которую воплощает такая иконография: правитель не доминирует над ученым мужем, а декларирует равенство персонажей.

Изображения государей перед Свободными Искусствами составляют значительную часть ансамбля студиоло во дворце в Губбио, программа которого в целом была ориентирована на создание образа правителя-интеллектуала, не чуждого искусств и наук. Композиции дают возможность судить о том, как позиционирует себя правитель по отношению к науке (по крайней мере, на декларативном уровне) и, как это интерпретируется иконографически. Кроме того, работа Йоса ван Вассенхове в Италии при дворе Федерико да Монтефельтро ставит вопрос о взаимовлиянии нидерландской и итальянской культур и о том плодотворном синтезе, который в этой сфере был достигнут.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Bisticci, V. da. *Le vite*. Firenze, 1970. Vol. I. P. 384.
- 2 О. Раджо приводит в своей книге документы, свидетельствующие о том, что в 1631 году живопись еще была на месте, а в 1673-м ее перевезли во Флоренцию. См.: Raggio O. *Lo studiolo di Federico da Montefeltro. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il restauro del suo studiolo*. Edizione italiana a cura di G. Benazzi. V. 1. Milano, 2007. P. 157.
- 3 Campbell L. *Justus of Ghent. National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. London, 1998. P. 274, 278, 282; Raggio O. *Ibid.* P. 159.
- 4 В 2009 году мастерской Минелли в Губбио была выполнена копия интарсий студиоло, которую разместили в Палаццо Дукале. (Mariucci F. *La misura della sfida. La bottega dei Minelli e la copia dello Studiolo // L'Eugubino. Speciale Studiolo*. Anno LX, n. 4. Settembre 2009. P. 15–23). В 2010 году к копии интарсий были добавлены копии (скорее в определенной части реконструкции, учитывая, что на данный момент сохранились лишь два фрагмента) живописи верхнего яруса. <http://goodmorningumbria.wordpress.com/tag/rinascimento/> (обращение 03.09.2013).
- 5 Petrarca F. *De vita solitaria*. 1360 // Francesco Petrarca. *Prose*. Milano–Napoli, 1955. P. 285–591.
- 6 Л.Б. Альберти подчеркивает, что его «рукописи должны быть расположены в кабинете в порядке, почти как предметы священные и религиозные», и неоднократно подчеркивает, что ни в коем случае туда нельзя допускать женщину. См.: Alberti L.B. *I libri della famiglia*. In: *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, I. Bari, 1960. P. 219.
- 7 Махо О.Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // *Пространство культуры*. 2010. № 4. С. 11.
- 8 Размеры урбинских композиций – в среднем примерно 100 х 60 см, в то время как панно из Губбио – около 150 х 100 см, хотя доказано, что они были обрезаны со всех сторон.
- 9 Clough C.H. *Federico da Montefeltro's Private Study in his ducal palace of Gubbio // Apollo*. 1967. Oct. P. 286.
- 10 Davies M. *Early Netherlandish School. National Gallery Catalogues*. London, 1945. P. 45–53.
- 11 На современном этапе против происхождения «Свободных Искусств» из Губбио выступает современный хранитель Лондонской Национальной галереи, высказывая предположение, что они находились в библиотеке дворца в Кастель Дуранте. См.: Campbell L. *Ibid.* Дискуссия на эту тему кратко приведена в: E. Sannipoli. *I dipinti dello studiolo. Ipotesi e dubbi // L'Eugubino. Speciale Studiolo*. Anno LX, n. 4. Settembre 2009. P. 27, 29.
- 12 Весьма остроумно обошелся с этим обстоятельством М. Либенвейн, отметив следующее: «мудрые мужи, с обнаженной головой преклоняющие колени перед своими матерями». См.: Liebenwein M. *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*. Modena, 2005. P. 140.
- 13 Raggio O. *Lo studiolo di Federico da Montefeltro. Il Palazzo Ducale di Gubbio e il*

- restauro del suo studiolo. Edizione italiana cura di G. Benazzi. V. 1. Milano, 2007. P. 157.
- 14 Ibid.
- 15 Например, в изданной в 1936 году книге Jacque Lavalleye «Juste de Gand. Peintre de Frédéric de Montefeltre» глава VII посвящена художественному оформлению библиотеки Федерико да Монтефельтро (P. 156–175); в вышедшей в 1942 году книге Hulin de Loo «Pedro Berruguete et les portraits d'Urbino» раздел назван «Живопись библиотеки» (С. 41–46). Еще в 1969 году эту позицию разделял А. Бруски. См.: Bruschi A. Bramante architetto. Roma–Bari, 1969. P. 84–86.
- 16 Так его именует в 1996 году Ольга Раджо. См.: Raggio O., Wilmering A.M. The Liberal Arts Studiolo from the Ducal Palace at Gubbio. The Metropolitan Museum of Art. 1996. P. 33.
- 17 Старые авторы заходили в своих предположениях весьма далеко, определяя портретность не только предстоящих князей, но и видя портретные черты в образах самих Свободных Искусств. Такой список, включающий в себя предположительные имена не только применительно к сохранившимся, но и к уже утраченным на тот момент композициям, со ссылкой на предшествующие публикации приведен в: Lavalleye J. Juste de Gand. Peintre de Frédéric de Montefeltre. Bruxelles. Rome, 1936. P. 165–167. Любопытно, что здесь присутствуют многочисленные члены семейства Федерико да Монтефельтро, в частности, его дочери – в виде аллегорических фигур. Сам автор справедливо замечает, что бессмысленно следовать этим предположениям, поскольку они не могут быть проверены (в особенности применительно к утраченным композициям). Только портреты самого Федерико и Костанцо Сфорца (благодаря сравнению с их изображениями на прижизненных медалях) беспорны.
- 18 Мнение, что на этой композиции мы видим Грамматику, высказывала, вслед за Л. Кэмпбел, О. Раджо. См.: Raggio O. Lo studiolo di Federico da Montefeltro... P. 159.
- 19 Bisticci, V. da. Le vite. Firenze, 1970. Vol. I. P. 429.
- 20 Ibid. P. 430.
- 21 См., например: Clough C.H. Federico da Montefeltro's... P. 283.
- 22 Raggio O. Lo studiolo di Federico da Montefeltro... P. 163, 166.
- 23 Особенно упорно имя Мелоццо утверждал А. Шмарзов. См.: Schmarsow A. Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst – und Kulturgeschichte Italiens im XV Jahrhundert. Berlin, 1886. Однако уже Ж. Лавалей приводит это мнение как не выдерживающее критики. См.: Lavalleye J. Juste de Gand. Peintre de Frédéric de Montefeltre. Bruxelles. Rome, 1936. P. 162–163.
- 24 Gamba C. Pietro Berrughete. Dedalo. VII. 1927. P. 638–662.
- 25 Весьма скрупулезно участие в работе нидерландского и каталонского мастеров было исследовано применительно к урбинским композициям серии «Uomini illustri». См.: Reynaud N., Resson C. Les portraits d'hommes illustres du studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete // Revue du Louvre. 1991. Т. 41. N 1. P. 82–113.
- 26 См.: Raggio O. Lo studiolo di Federico da Montefeltro... P. 161.

- 27 Anderson J. Il risveglio dell'interesse per le Muse nella Ferrara del Quattrocento. Le Muse e il Principe, Arte di corte nel Rinascimento padano. Cat. mostra di Milano, 1991. Vol. 2. P. 165–185.
- 28 Венедиктов А.И. Ренессанс в Римини. М., 1970; Смирнова И.А. Искусство Италии конца XIII–XV вв. М., 1987; Seymour Ch. Sculpture in Italy. 1400 to 1500. Baltimore, 1968.
- 29 Buranelli F. L'appartamento Borgia in Vaticano // Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino (cat. mostra a cura di M.G. Bernardini e M. Bussagli). Milano, 2008. I. P. 233–245.
- 30 Судьба этой живописной композиции тоже складывалась непросто: до того как попасть в собрание королевы Великобритании Виктории, она некоторое время использовалась во Флоренции как столешница. См.: Juste de Gant, Pedro Berruguete et la cour d'Urbino. Exp. Gand. 1957. P. 60–61.
- 31 В свое время Ж. Лавалей считал ее, как и рассмотренные аллегорические композиции, частью оформления библиотеки в Урбино (J. Lavallee. Juste le Gand... P. 146–147), С. Клуз (С.Н. Clough. Federico da Montefeltro's Private Study in his ducal palace of Gubbio...), Л. Шельс (L. Cheles. Lo studiolo di Urbino: Iconografiadi un microcosm principesco. Modena, 1991), М. Фабиански (M. Fabianski. Federogo da Montefeltro's Studiolo in Gubbio Reconsiderated. Its Decoration and Its Iconographic Program: Interpretation // *Attribus and Historiae*, vol. XI, n. 21 /1990/. P. 199–214) придерживаются мнения, что картина была частью ансамбля студиоло в Губбио, а в реконструкции О. Раджо (O. Raggio. Lo studiolo di Federico da Montefeltro...) места для нее не нашлось.
- 32 Таково мнение большинства исследователей. Однако существуют и другие: например, что лекцию читает Лодовико Одазио или какой-то другой гуманист; С. Клуз высказывала предположение, что здесь представлен Антонио Бонфини. См.: С.Н. Clouth. Federico da Montefeltro's Pivate Study in his Ducal palace of Gubbio... P. 285–286.
- 33 Таково мнение абсолютного большинства ученых, прежде всего, имевших возможность наиболее скрупулезно исследовать те из интересующих нас композиций, что хранятся в Великобритании, например Л. Кэмпбела. См.: L. Campbell. The Early Flamish Pictures in the collection of Her Majesty the Queen. Cambrige, 1985. P. 60–65.