

Теория

Наталия Мазур

Два Данте. О портрете поэта работы Аньоло Бронзино

Новое прочтение «Аллегорического портрета Данте» Бронзино исходит из нелинейных отношений между словом (терцины XXV песни «Рая» на картине) и изображением, сформированных традицией *paragone*. Ряд знаковых деталей, прежде всего не замеченную до сих пор фигуру Данте на горе Чистилища, мы связываем с текстом «Божественной комедии» и комментариями к ней Кристофоро Ландино и доказываем, что картина содержит ряд моральных уроков религиозного характера.

Ключевые слова:

слово и изображение,
ренессансные портреты Данте,
Бронзино,
традиция *paragone*.

Данте — самый узнаваемый человек Средневековья. Кто из нас сразу вспомнит, как выглядели Карл Великий или Фридрих Барбаросса, Петрарка или Эразм Роттердамский? А орлиный профиль Данте сам всплывает в нашей памяти. Откуда же он там взялся? Скорее всего, мы не раз видели его портреты. Флорентийские художники эпохи Возрождения особенно любили изображать своего знаменитого соотечественника, изгнанного из Флоренции в 1301 году и не вернувшегося туда и после смерти. Очевидно, что большинство созданных ими портретов поэта так или иначе связаны между собой¹.

Около 1450 года Андреа дель Кастаньо написал его на фреске в цикле портретов «славных мужей» (*uomini illustri*) на вилле Пандольфини близ Флоренции: в длинных белых одеждах, с поворотом головы на три четверти влево и с книгой в правой руке. (Ил. 1.) В 1465 году Доменико ди Микелино написал фреску с портретом Данте для главного собора Флоренции — церкви Санта Мария дель Фьоре (Дуомо): облик поэта напоминает фреску Кастаньо, но его одежды стали багряными, а книга в левой руке раскрыта на первых терцинах «Ада». Микелино добавил к портрету сложный фон: символические изображения Ада, Чистилища и Рая и вид современной ему Флоренции. (Ил. 2.) Около 1495 года Сандро Боттичелли создал выразительный профильный портрет поэта в лавровом венке. (Ил. 3.) На рубеже XV и XVI веков в кафедральном соборе Орвieto Лука Синьорелли выполнил цикл фресок, иллюстрирующий первые 11 песней «Чистилища», и поместил среди них профильный портрет Данте, сидящего над раскрытыми фолиантами. (Ил. 4.) Аньоло Бронзино в «Аллегорическом портрете Данте» (1532–1534) учел опыт Микелино в разработке фона и Синьорелли — в выборе позы поэта. (Ил. 9.) Джорджо Вазари подражал своему учителю

¹ Лучшим обзором иконографии Данте в XIV — начале XVI века остается [38]. Краткий очерк ранней иконографии Данте и свежую библиографию см.: [52]. Небесполезна также статья [27].



1. Андреа дель Кастаньо. *Данте*
Около 1450. Фреска, перенесенная
на дерево. 250 × 154
Галерея Уффици, Флоренция

Бронзино в групповом портрете шести тосканских поэтов (1544). (Ил. 5.)
И так далее и тому подобное.

Однако от смерти Данте в 1321 году все эти портреты отделяет век с лишним, а то и два. Откуда же эти художники знали, как выглядел поэт? Ответ кажется очевидным: наверное, они ориентировались на его прижизненные изображения. Однако автор первого очерка иконографии Данте напрасно искал знакомый образ в иллюминированных рукописях «Божественной комедии» XIV века. Хотя некоторые создатели этих иллюстраций были младшими современниками поэта, на страницах манускриптов Холбрук нашел множество «Данте с пухлыми невыразительными лицами, Данте со слабыми челюстями и скошенными подбородками, женоподобных Данте с женоподобными лицами, Данте — Протеев с вечно изменяющимися лицами, ни в одном из которых нет



2. Доменико ди Микелино. *Данте*
1465. Холст, масло. 232 × 290
Церковь Санта Мария дель
Фьоре, Флоренция

ничего от Данте, таких Данте, которые изначально могли иметь его характерные черты, но черты эти были стерты или искажены» [38, р. 13]. Неопределенность облика Данте в иллюминированных рукописях XIV века легко объяснить тем, что портрет в современном смысле слова, то есть точное воспроизведение внешности человека, в XIV веке был явлением редким.

Правда, первый историк искусств Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях» наиболее выдающихся живописцев, ваятелей и зодчих» утверждал, что манеру изображать мир таким, какой он есть, в начале XIV века возродил Джотто, и сообщал, среди прочего, что «в капелле Палаццо дель Подеста во Флоренции, между различными портретами современников Джотто находится изображение его любимого друга Данте Алигиери, который был прославлен как поэт, в то время, когда Джотто



3. Сандро Боттичелли.
Данте. Около 1495
Темпера, холст. 54,7 × 47,5
Частное собрание



4. Лука Синьорелли. Данте. 1499—1502
Фреска. Капелла Сан Брицио,
Кафедральный собор, Орвьето

стяжал себе славу великого живописца» [3, с. 15]. Палаццо дель Подеста — дворец городского головы, переживший немало пожаров и ремонтов, во время одного из которых фреска Джотто исчезла. В 1839 году любители искусств обратились к городским властям Флоренции с просьбой разрешить им расчистить побелку в нескольких залах Палаццо, чтобы найти драгоценный портрет, и в 1840 году в одном из залов обнаружился цикл фресок, характерный для капеллы: на стене у входа был изображен ад, а на противоположной стене — рай с Христом на троне, перед которым на переднем плане внизу стояла группа горожан в одеждах XIV века. Один из профилей в этой группе показался похожим на знакомый по более поздним портретам орлиный профиль Данте. Поскольку он пострадал от штыря, когда-то вбитого ему в глаз, было решено его реставрировать, а реставратор усилил сходство изображенного с известными ему портретами Данте². (Ил. 6.)

Находка в Палаццо дель Подеста многим показалась спорной³. Расчищенные фрески явно уступали в мастерстве другим созданиям

Джотто⁴. Они были выполнены при городском голове Фидемини из Верано, занимавшем этот пост с 1336 по 1338 год, а Джотто умер в начале января 1337 года. Обнаруженный профиль принадлежал молодому человеку, а Данте стал знаменит как автор «Божественной комедии», написанной им в зрелом возрасте. Защитники находки утверждали, что Джотто мог наметить общую композицию фресок и начертить дорожкой ему профиль, а довершение работы оставить ученикам. Молодость изображенного они объясняли тем, что это Данте накануне изгнания из Флоренции в 1301 году, известный еще не как поэт, а как политический деятель⁵. Скептики усомнились в том, что во дворце городского головы мог быть изображен политический преступник, каковым Данте продолжал считаться до посмертной реабилитации в 1342 году. Кроме того, выяснилось, что история большой дружбы Джотто и Данте выдумана Вазари.

Искусствоведы обратились за доказательствами к истории литературы, но извлеченный из нее ответ оказался двойственным. С одной стороны, в двух флорентийских текстах XIV века обнаружили упоминания прижизненного портрета Данте. В сонете Антонио Пуччи, родившегося около 1310 года и много лет прослужившего звонарем в Палаццо дель Подеста, был описан благородный облик поэта, запечатленный Джотто «точь-в-точь таким, каким он был во плоти при жизни» (*Perfetto di fattezze e qui dipinto/Com'a sua vita fu di carne cinto*)⁶. Однако в сонете не говорилось о том, где находился этот портрет. Точные указания нашлись в более позднем тексте: Филиппо Виллани в биографии Джотто (1396) упомянул не фреску, а картину в Палаццо дель Подеста, на которой художник изобразил Данте и самого себя, воспользовавшись для этого зеркалом [69, р. 73]⁷.

С другой стороны, Джованни Боккаччо включил в свою речь в похвалу Данте (1363–1364) его словесный портрет, не во всем совпадающий с привычным нам обликом: «...был поэт наш среднего роста, а когда

2 Об истории этой находки и о спорах вокруг нее см.: [38, pp. 73–103].

3 Эрнст Гомбрих, попытавшийся подвести черту под этой полемикой, в итоге пришел к выводу о том, что портрет Данте работы Джотто действительно существовал, но отказался отождествлять его с известным профилем в Палаццо дель Подеста и предложил продолжить поиски в других залах этого дворца [35].

4 Об авторстве этой фрески см.: [56, pp. 335–340].

5 См., например: [23, pp. 259–270].

6 Сонет Пуччи нашел и опубликовал Алессандро Д'Анкона: [57].

7 О Виллани как одном из источников для Вазари подробно говорится в [6].



5. Джорджо Вазари. *Шесть тосканских поэтов*. 1544
Дерево, масло. 132,8 × 131,1
Институт искусств, Миннеаполис

достиг зрелых лет, ходил, слегка ссутулившись, шагами тяжелыми и спокойными; одежды его всегда были опрятными и неизменно приличествовали его зрелым годам. Лицо у него было длинное, нос орлиный, глаза скорее большие, чем маленькие, челюсти широкие, нижняя губа слегка выпяченная; кожа у него была смуглая, волосы и борода — густые,

черные и курчавые, а выражение лица всегда оставалось печальным и задумчивым» [12, р. 465]⁸. Здесь же Боккаччо привел слова одной женщины из Вероны, которая, увидев Данте на улице, сказала, что он и вправду побывал в аду, где борода его закурчалась, а кожа потемнела от адского дыма и пекла. Наличие бороды у поэта подтверждается в XXXI песни «Чистилища», где Беатриче, исполненная праведного гнева, говорит ему «бороду подними» (*alza la barba*; Purg. XXXI, 68), а он думает о том, сколько яда она вложила в замену лица бородой (*e quando per la barba il viso chiese, / ben conobbi il velen de l'argomento*; Purg. XXXI, 74–75). В некоторых флорентийских манускриптах «Божественной комедии» XIV века Данте изображен бородатым⁹, а в 2021 году в муниципалитете Орвьето нашли его портрет работы неизвестного художника XVI века, в точности соответствующий описанию Боккаччо¹⁰. (Ил. 7.)

После объединения Италии неопределенность облика великого поэта стала политической проблемой¹¹. Накануне его 600-летия в 1864 году итальянское Министерство образования обратилось за помощью к экспертам, а те после года работы заключили, что прижизненный портрет поэта работы Джотто безвозвратно утерян, и предложили считать первым правдоподобным изображением Данте одну из фигур на фреске ученика Джотто Таддео Гадди в церкви Санта-Кроче, утраченную во время перестройки церкви в 1566 году. Вторым аутентичным изображением поэта они назвали иллюстрацию Джованни дель Понте в манускрипте середины XV века (MS 1040) из Риккардианской библиотеки во Флоренции¹². (Ил. 8.) Это решение было во многом продиктовано острой потребностью включить устойчивый образ Данте в национальный пантеон объединенной Италии. Очевидно, что многие знаменитые портреты XV века — с поворотом головы в три четверти (Андреа дель Кастаньо, Доменико ди Микелино) или его левый профиль (Боттичелли) не похожи на иллюстрацию дель Понте.

8 Словесный портрет Данте входит в XX главу этого «маленького трактата». Здесь и далее, если не оговорено иное, переводы выполнены мной. — Н. М.

9 О бородатом Данте в иллюминированных рукописях см.: [52, р. 85, п. 9].

10 Новость об этой находке облетела итальянскую прессу, а осенью 2021 года в Музее Клаудио Файна в Орвьето прошла посвященная ей выставка.

11 О важности фигуры Данте для движения за объединение Италии см.: [20].

12 Экспертами выступили историк искусства Джованни Миланези, работавший, среди прочего, над комментарием к «Жизнеописаниям» Вазари, и историк-генеалог Луиджи Пассерини. Результаты их работы см.: [49].



6. Джотто (?). *Профиль Данте (?)*. 1336
Фреска. Палаццо дель Подеста
(Национальный музей Барджелло),
Флоренция

Поиски не останавливались: еще один орлиный профиль был замечен на многофигурной фреске «Рай» работы Нардо ди Чоне в капелле Строцци в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (около 1350). По остроумному наблюдению Гомбриха, за такими находками стояла «растущая потребность в точном образе Данте, вылившаяся в тенденцию находить его профиль на многих ранних фресках, более или менее уверенно датируемых его эпохой <...>, благо недостатка в изображениях величавых фигур с орлиными носами и в капюшонах не было» [35, р. 480].

В 1921 году, накануне 600-летия смерти Данте было решено обратиться за помощью к серьезной науке — физической антропологии. Ученые из университета Болоньи обмерили череп поэта, хранившийся в его саркофаге в Равенне, и объявили, что его пропорции в точности соответствуют пропорциям профиля на фреске Джотто [47; 28]. Скептики предложили для начала измерить все остальные профили на фресках



7. Неизвестный художник. *Данте*. XVI в.
Холст, масло
Муниципалитет Орвьето



8. Джованни даль Понте. *Данте*
1450-е. Библиотека Риккардиана,
Флоренция. Ricc. 1040, с. 1v.

того времени, чтобы убедиться, что пропорции профиля, приписываемого Данте, уникальны [35, р. 476, п. 18].

Нет полной уверенности и в том, кому именно принадлежал этот череп. В 2003 году, готовясь к юбилею другого великого поэта, Франческо Петрарки, ученые из Университета Падуи решили провести генетический анализ его останков. Они взяли пробы костей скелета и черепа из саркофага в церкви в городке Аркуа, где скончался и был похоронен поэт. Анализ ДНК дал непредвиденный результат: оказалось, что скелет принадлежал мужчине, а череп — женщине, которая, судя по данным радиоуглеродного анализа, скончалась в 1207 году — без малого за век до рождения Петрарки. Неизвестные вскрывали его саркофаг в 1630 году; возможно, тогда и случилась пропажа [15].

С останками Данте произошло гораздо больше приключений, чем с останками Петрарки. Данте умер в 1321 году в Равенне. Его

тело положили в саркофаг, попечение о котором доверили местным братьям-миноритам. К концу XIV века флорентийцы горько пожалели об изгнании первого поэта Италии и стали просить вернуть им его прах. В 1396 году они задумали воздвигнуть в Дуомо мраморную гробницу для останков Данте, Петрарки, Боккаччо и Дзаноби да Страда. Однако власти Равенны отказались отдавать прах поэта, и флорентийцам пришлось заменить гробницу картиной. Изображение Данте на улицах Флоренции сопровождалось стихами, начинавшимися недвусмысленным призывом: «Почтите величайшего поэта, он наш, а присвоила его Равенна, ибо нет никого, кто о нем бы не пожалел» (*Onorate l'altissimo Poeta/Che nostro è, e tienlosi Ravenna,/Perché di Lui non è chi n'abbia pietà*) [38, p. 172]. Автор и судьба этой картины неизвестны, но известно, что к двухсотлетию Данте в 1465 году ее заменили уже упомянутой фреской Микелино¹³.

Флорентийцы еще не раз пытались вернуть прах Данте в родной город и укрепились в своих надеждах, когда в 1513 году на папский престол взошел Лев X из флорентийского рода Медичи. В 1519 году делегация из Флоренции, вооруженная указом папы Льва, явилась в Равенну, но обнаружила, что саркофаг поэта пуст: монахи предусмотрительно забрали оттуда его останки и отказались отдавать их флорентийцам. В XVII веке на прах поэта заявили свои права городские власти Равенны, поэтому в 1677 году монахи вновь забрали его из саркофага и спрятали в специально изготовленный для этого ящик. В конце XVIII века прах Данте вернулся в новую гробницу, но ненадолго: в 1810 году Наполеон упразднил в Королевстве Италия монашеские ордена, и миноритам пришлось покинуть Равенну. Они замуровали ящик с костями в стене монастыря, и местонахождение его было забыто. Только в 1865 году рабочие, ремонтировавшие стену монастыря, случайно нашли этот ящик, а оказавшийся рядом любознательный студент прочитал латинскую надпись на крышке и понял, что в нем хранилось. Чудесное обретение останков Данте совпало с шестисотлетием его рождения, когда только что объединенная Италия особенно нуждалась в символических событиях такого рода. Сомнения в принадлежности праха были бы восприняты как политическое святотатство¹⁴.

13 Об этой картине см. [8].

14 Историю останков Данте см.: [59].

Сегодня мы могли бы внести ясность в эту историю при помощи новейших технологий. Генетический и радиоуглеродный анализ позволят уточнить происхождение останков, а система распознавания лиц, примененная к флорентийским фрескам XIV века, поможет выявить всех обладателей орлиных носов и найти среди них тех, чьи головы ближе всего к пропорциям этого черепа. Правда, ответ, полученный при помощи этих методов, рискует оказаться отрицательным. Кости в саркофаге, возможно, не принадлежат Данте, а значит, надежды восстановить его облик и найти его аутентичный портрет у нас нет. Что же останется нам после таких открытий? Утешением для нас может стать портрет Данте работы Аньоло Бронзино¹⁵, ведь, как мы попробуем доказать далее, создавая его, художник испытывал те же сомнения, что и мы сейчас. (Ил. 9.)

В исследовательской традиции картину Бронзино принято связывать с бурными политическими событиями, которые предшествовали ее созданию. В 1527 году флорентийцы в очередной раз изгнали Медичи и восстановили республиканское правление. В ответ папа Климент VII (в миру Джулио Медичи) заключил союз с императором Карлом V, войска которого после нескольких кровопролитных сражений и многомесячной осады в 1530 году вернули Флоренцию под власть Медичи. После окончательного падения республики самые пылкие ее сторонники были вынуждены покинуть город.

В 1992 году Джонатан Нельсон первым предположил, что, помещая на портрете Данте начало XXV песни «Рая», в котором поэт говорит о своей надежде когда-нибудь вернуться во Флоренцию, Бронзино намекал на судьбу изгнанных республиканцев [50, pp. 65–71]. Гипотеза Нельсона строилась главным образом на личности заказчика картины: богатый флорентийский эрудит Бартоломео Беттини был убежденным, хотя

15 Оригинал этой картины долгое время считался утерянным; исследователи работали с копией из Национальной галереи в Вашингтоне (коллекция Самуила Г. Кресса), которую приписывали то мастерской Бронзино, то кругу Вазари. В начале 2000-х оригинал портрета был обнаружен в частном владении во Флоренции, сменил владельца и теперь находится на постоянной экспозиции в Палаццо Веккьо во Флоренции, покидая его для временных выставок. В конце 2021 — начале 2022 года портрет показывали в Эрмитаже и в Центре Вознесенского в Москве.

и умеренным республиканцем¹⁶. Вторым аргументом был сам предмет изображения: согласно мнению некоторых исследователей, используя знаковые для флорентийской культуры фигуры и образы, в 1530-е годы художники выражали тем самым свою симпатию к республике и презрение к Медичи¹⁷. Такое прочтение картины Бронзино было частью общей тенденции находить республиканские симпатии в большинстве его портретов начала 1530-х годов¹⁸. Тенденция эта, однако, не была общепризнанной: серьезной критике ее подвергли кураторы выставки «Бронзино: художник и поэт при дворе Медичи» (Флоренция, Палаццо Строцци, 2010)¹⁹, которая показала тесные связи Бронзино с династией Медичи, умело привлекавшей на свою сторону умеренных республиканцев, интеллектуалов и художников. Мы не станем вступать в дискуссию о политических убеждениях художника, но заметим, что новый образ Бронзино-придворного, как и старый образ Бронзино-диссидента остается в пределах политического поля, в то время как портрет Данте, на наш взгляд, должен быть связан с более обширным интеллектуальным контекстом.

Обстоятельства заказа этой картины известны благодаря Вазари. В «Жизни Якопо Понтормо» он сообщил, что Беттини так хотел украсить свои покои картиной Понтормо, что «не успокоился, пока его ближайший друг Буонарроти не сделал для него картон, изображавший обнаженную Венеру с целующим ее Купидоном, с тем чтобы заказать Понтормо картину с этого картона и повесить ее в центре одной из своих комнат, люнеты которой уже начал расписывать Бронзино, изобразив

16 Интерпретация Нельсона повторена в: [17, p. 20; 13, pp. 164–166; 21, p. 56; 5]. Единственный новый аргумент в пользу такой интерпретации был предложен Джулией А. Симон: она заметила в трактате Донато Джаннотти *Della Repubblica Fiorentina* отсылку ко второй терцине XXV песни «Рая», написанной и на картине Бронзино. Пламенный республиканец, Джаннотти в 1530 году был выслан из Флоренции на шесть лет; в трактате он писал, что после этих событий понял, почему Данте назвал флорентийцев «волками» [34, p. 129]. Впрочем, Симон признает, что это может быть простым совпадением, поскольку трактат Джаннотти датируется 1532–1538 годом, а портрет Бронзино — 1532–1534-м; кроме того, трактат не был опубликован и доказать знакомство с ним Бронзино невозможно. См.: [63, pp. 130–132].

17 Такая интерпретация флорентийского культурного патриотизма 1530-х годов предложена в [22].

18 Ярким проявлением этой тенденции стал каталог выставки в Филадельфии [65].

19 См. в особенности [26].

20 Вазари упомянул об этом заказе и в жизнеописании Бронзино: «В качестве заполнения нескольких люнет в одной из комнат Бартоломео Беттини он по его заказу написал великолепнейшие поясные портреты Данте, Петрарки и Боккаччо» [3, с. 495]. Портреты Петрарки и Боккаччо работы Бронзино утеряны.



9. Аньоло Бронзино. Аллегорический портрет Данте. 1532–1533
Холст, масло. 130 × 136
Частное собрание

Данте и Петрарку и собираясь изобразить в них также и других поэтов, воспевавших Любовь и в стихах, и в прозе на тосканском наречии» [3, с. 351–352]²⁰.

Такое сочетание сюжетов может показаться нам странным: на картине Понтормо нагая Венера полулежит на левом боку так, что зритель

может без помех наслаждаться созерцанием ее роскошных форм; ее целует маленький Купидон, чья ножка не столько закрывает треугольник между бедер богини, сколько дразнит нескромный взор. (Ил. 10.) Как согласовать это дышащее сладострастием изображение языческой богини любви с возвышенным обликом Данте на портрете Бронзино? Но Беттини и его современники не видели здесь непримиримого противоречия: неоплатонизм итальянских гуманистов был смягчен немалой долей эпикуреизма и гедонизма. Эудженио Гарин писал об этом мировоззрении в связи с трактатом Лоренцо Валлы «О наслаждении»: «Цель человека — не в том, чтобы насильственно ограничивать себя, а в том, чтобы действовать свободно и наслаждаться теми счастливыми движениями духа, той сладостной игривостью тела, в которых и состоит истинный гедонизм (ἡδονή). Наслаждаться в этом мире вопреки всякой стоической и христианской аскезе, признавая ценность наслаждения как награды и цели наших действий; наслаждаться в ином мире божественной санкцией наших действий: вот в чем, по мнению Валлы, и заключается признак неподдельной мудрости» [29, р. 71]²¹.

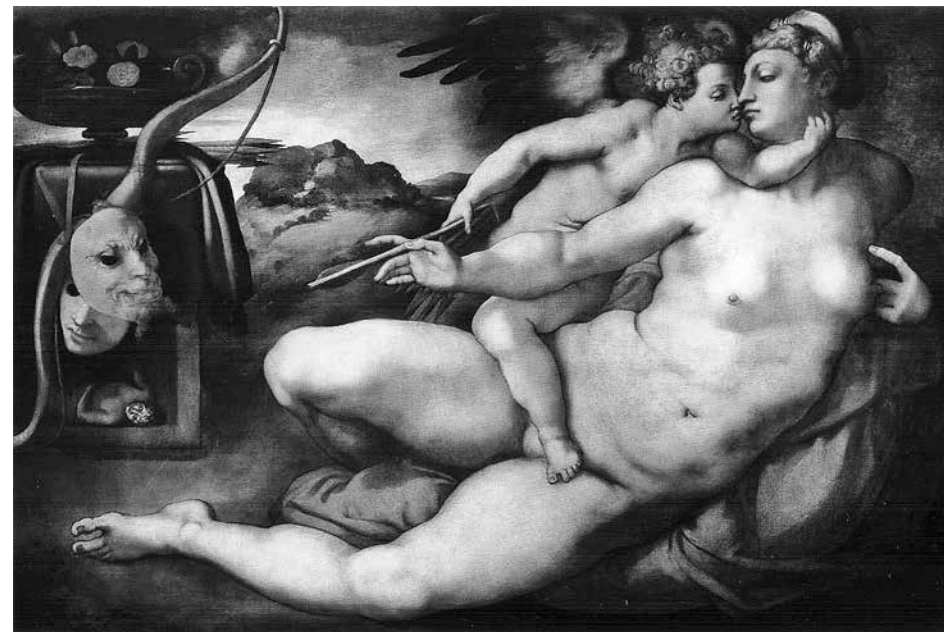
По-видимому, программа украшения спальни Беттини предполагала своеобразный контрапункт: картина Понтормо прославляла радости чувственной любви, а портреты Данте и Петрарки, воспевших своих покойных возлюбленных, Беатриче и Лауру, напоминали о силе платонической любви, предмет которой — не бренное тело, а бессмертная душа. Развивая это противопоставление, можно предположить, что портрет Данте должен был послужить своеобразной заменой мраморной гробницы, так и не воздвигнутой в Дуомо. Портрет был заказан в 1532 году, когда память о неудачной экспедиции в Равенну была еще свежа. Как и в случае с Беатриче и Лаурой, идеальный образ, созданный художником, мог напоминать о том, что почитать следует не прах, а дух великого поэта.

Наконец, пожелание изобразить «поэтов, воспевавших Любовь и в стихах, и в прозе», могло осмысляться и заказчиком, и художником в рамках традиции *paragone*. Хорошо известно, что эта античная традиция сопоставления разных искусств приобрела особую популярность

21 Об эпикурейской составляющей ренессансного неоплатонизма см. также [71].

22 Литература, посвященная традиции *paragone* в ренессансной Италии, слишком обширна для сноски. Сошлемся на ревизионистский обзор, близкий к теме нашей статьи: [31].

23 Об этом процессе см.: [62].



10. Якопо Понтормо. *Венера и Купидон*
1534. Дерево, масло. 128 × 194
Галерея Академии, Флоренция

в Италии второй половины XV — первой половины XVI века²², когда такого рода упражнения в остроте ума и риторическом мастерстве оказались связаны с постепенным изменением социального статуса художников²³. В средневековой схоластике живопись и скульптура не входили в число семи свободных искусств (*artes liberales*) и стояли наравне с ремеслами (*artes mechanicae*). Живописцы и скульпторы, как и ремесленники, еще объединялись в гильдии, когда поэты и писатели уже образовывали академии. Флорентийские художники упорнее многих отстаивали право живописи и скульптуры встать наравне с поэзией и свободными искусствами, однако им было легче добиться повышения своего социального статуса, доказав свои таланты в поэзии, как Микеланджело, или в науках, как Леонардо. Бронзино всю жизнь писал любовные сонеты в духе Петрарки и бурлескную поэзию, и дважды вступал во флорентийскую литературную Академию, созданную

в 1540 году. В 1547 году он был исключен из Академии, не справившись с новым требованием читать лекции, но после смягчения правил снова вступил туда в 1566 году, представив несколько стихотворений²⁴. Его настойчивость тем более примечательна, что в 1561 году он вместе с Вазари и скульптором Бартоломео Амманати основал флорентийскую Академию изящных искусств, но членства в ней, судя по всему, ему было недостаточно.

Чтобы продемонстрировать, как различались взгляды на статус живописи во времена Бронзино, процитируем несколько, скорее всего, хорошо известных ему текстов. В 1509 году флорентийский художник Франческо Ланчелотти опубликовал небольшую поэму под названием «Трактат о живописи». Поэма открывалась явлением плачущей Живописи, которая горько сетовала на то, что ее, рожденную в неизвестности, относят к числу механических, а не свободных искусств, не понимая, что она способна дать тем, кто следует за ней и любит ее, такую силу, которая «без крыльев вознесет их до небес»²⁵. Иными словами, первой и главной заслугой живописи Ланчелотти считал ее способность даровать смертным бессмертие. Ниже он повторил эту мысль: «живопись может заставить мертвую вещь казаться живой» (*fare una cosa morta parer viva*) [43, p. 11]. Эта формулировка вторила словам Леона Баттисты Альберти в одноименном трактате «О живописи» (1435–1436): «Живопись обладает божественной силой <...> сделать <...> мертвых спустя многие века как бы живыми, так что, взирая на них, испытывают изрядное восхищение их создателем и изрядное удовольствие. <...> Так лицо того, кто уже умер, живет долгой жизнью благодаря живописи»²⁶.

В XVI веке способность живописи создавать вторую реальность, не уступающую по достоверности и разнообразию миру, созданному Творцом, стала ключевым аргументом в ее защиту в традиции *paragone*. Соединившись со средневековым топосом Бога-мастера (*Deus artifex*), на протяжении XVI века этот аргумент постепенно развился в представ-

24 Об отношениях между Бронзино и Академией см.: [54]. О поэзии Бронзино см.: [53].

25 Ср.: *Sappi che sopra tutto mi dispiacque/Che io nelle sette arte liberali/Messa non son; e da ignoranza nacque./Non son ch' i sia e miseri mortali./Che posso far quel che mi segue e ama/Volar per forza in fino al cel senza ali* [43, p. 2].

26 Ср. в оригинале: *Tiene in sé la pittura forza divina <...> fa <...> i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono. <...> E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita* (Alberti. De pictura. Lib. II, 25).

ление о божественной природе творческого гения²⁷. Укреплению веры в родственность художественного творчества и божественного Творения особенно помогла посмертная слава автора «Божественной комедии» и репутация Микеланджело, сформировавшаяся еще при его жизни [25].

Бронзино был причастен к обсуждению репутации Микеланджело в связи с традицией *paragone*. В 1547 году влиятельный флорентийский гуманист Бенедетто Варки под эгидой флорентийской Академии прочел две публичные лекции, посвященные разбору сонета Микеланджело и обсуждению сравнительных достоинств скульптуры и живописи²⁸. В первой из них он доказывал, что величие Микеланджело основано на его способности к платонической любви, понимание которой так ясно проявилось в его сонете *Non ha l'ottimo Artista alcun concetto*. Достижения Микеланджело как живописца и скульптора тем самым отступали на второй план перед его душевными и интеллектуальными достоинствами. Во второй лекции Варки сравнивал живопись и скульптуру, опираясь на «Никомахову этику» Аристотеля. Он разделил умственные способности человека на спекулятивные и практические; первые отвечали за познание универсальных принципов устройства мира и человека (например, платонической любви); вторые — за их частное применение. Поэзию в лучшей ее ипостаси Варки относил к области спекулятивного разума, а живопись и скульптуру — к области практического, и ввиду отсутствия у них практической пользы, ставил эти искусства ниже медицины и архитектуры. Частные наблюдения Варки были оригинальны, но в целом его позиция отражает традиционное недоверие к живописи и скульптуре, восходящее к учению Платона, который осуждал эти искусства за то, что они создают подобию подобий и обманывают восприятие зрителя.

Лекции Варки были опубликованы в 1549 году с приложением ответов на них восьми лучших живописцев и скульпторов, среди которых был и Бронзино [67]. Знакомство Варки и Бронзино состоялось еще в конце 1520-х годов; художник считал гуманиста своим литературным ментором, а тот признавал в нем знатока и ценителя поэзии²⁹. Сохранилось письмо Варки к Бронзино и скульптору Никколо Триболо

27 Об этом топосе см.: [24, pp. 544–546]. О становлении культа гения в эпоху Ренессанса см. классическую работу: [42].

28 Мы следуем интерпретации лекций Варки, предложенной в [58].

29 О поэтическом диалоге между Бронзино и Варки см.: [33].

от мая 1534 года с просьбой критически оценить его перевод из «Метаморфоз» Овидия. Варки писал, что обращается к своим «дражайшим друзьям» «не только потому, что вы оба равно драгоценны мне в дружестве, не только потому, что вы не уступаете друг другу в величайшем совершенстве — один в скульптуре, а другой в живописи, но и потому что оба вы наслаждаетесь материями поэтическими и понимаете в них, особенно же Бронзино, о чем свидетельствуют его собственные сочинения и то, что он знает на память всего Данте, добрую часть Петрарки и еще много всего другого, во что не поверили бы те, кому не ведомо, что Поэзия есть не что иное, как говорящая живопись, а живопись — немая поэзия...» [51, р. 169].

Из этого письма можно заключить, что в начале 1530-х годов Бронзино имел репутацию знатока Данте, что Варки высоко ценил его понимание поэзии и что уже тогда традиция *paragone* была частью их интеллектуального диалога. Однако похвалы Варки своим «дражайшим друзьям» не означают признания им высокого статуса изящных искусств³⁰. Варки привел античный афоризм о родстве между поэзией и живописью, известный из сборника *Moralia*, приписывавшегося Плутарху. Этот афоризм процитирован там не один раз, но предметом специального внимания он стал в рассуждении «О славе афинян». Размышляя о природе истинной славы, Плутарх подчеркивал, что в ее основе лежат воинские доблести, а не заслуги писавших о них историков, ведь «если уберешь тех, кто свершает деяния, не станет и тех, кто [о них] пишет. <...> На пишущих ведь падает отражение творящих дела, и в них вспыхивает отражение чужой славы. <...> Однако же я не думаю, что живописца вы предпочтете полководцу или поддержите тех, кто ценит картину выше трофея, подражание — выше подлинника. Симонид, правда, называет живопись немой поэзией, а поэзию — поющей живописью. Ибо те же деяния, которые живописцы изображают как ныне происходящие, рассказываются и записываются в сочинениях как уже свершившиеся. Пусть одни показывают их красками и формами, а другие — словами и выражениями, различие лишь в материале и способе подражания, а конечный результат один в обоих случаях. <...> Так что если живописцев недостойно сравнивать с полководцами,

30 Р. Гастон полагает даже, что это письмо продиктовано желанием Варки поставить своих друзей на место, доказав им, что истинным знатоком поэзии является только он [31, pp. 23–24], но не приводит никаких аргументов в пользу такого чтения.

то не будем сравнивать с ними и историков»³¹. Варки, несомненно, читал «Моралии», а Бронзино упоминает Плутарха в своих бурлескных стихотворениях³², так что вполне вероятно, что им обоим был известен контекст этого афоризма, а значит, и скептическое отношение Плутарха к праву художников на истинную славу.

В рассуждении, приложенном к лекциям Варки, Бронзино не стал вступаться за изящные искусства, ограничившись сравнением живописи и скульптуры с честным перечислением аргументов *pro et contra*. Однако в портретах литераторов из круга Варки он не раз доказывал, что живопись не ограничивается созданием правдоподобных иллюзий для развлечения зрителей. Начало дружбы Бронзино и Варки связывают с портретом Лоренцо Ленци — юного ученика Варки и адресата его любовных сонетов. На этом портрете, датируемом концом 1520-х годов, мальчик держит в руках раскрытую книгу, на страницах которой читаются сонет Петрарки, обращенный к Лауре, и сонет Варки, обращенный к Лоренцо. (Ил. 12.) Исследователь этого портрета отметил созвучие между именами Лауры и Лоренцо и названием дерева лавр. В сонетах Петрарки лавр символизирует душевную метаморфозу, которую переживает платонический влюбленный, а также неувядающую славу, которую приносит платоническая любовь, претворенная в стихи³³. Игра между словом и изображением позволила Бронзино раскрыть не только литературные вкусы Ленци, но и возвышенный характер отношения к нему Варки.

На портрете другого ученика Варки, Уголино Мартелли юноша отмечает пальцем строку в книге, повернутой к зрителям так, что мы можем прочесть первые 14 строк девятой песни «Илиады» Гомера и увидеть отмеченную пальцем фразу «Агамемнон стоял». (Ил. 13.) В стихах Гомера описаны уныние и паника, овладевшие уставшими от безуспешной осады ахейцами, а выделенная фраза предшествует обращению Агамемнона к ахейскому войску с призывом снять осаду с Трои и вернуться домой. При этом за спиной юноши изображена принадлежавшая семейству Мартелли статуя Давида, которую в XVI веке приписывали Донателло. Юный Давид, победивший великана Голиафа,

31 Плутарх. О славе афинян, 1–3. Пер. И. Рушкина.

32 Упоминание Плутарха см.: [14, р. 124]. Латинский перевод «Моралий» вышел в Базеле в 1531 году.

33 Интерпретацию этого портрета см.: [16; 18].



11. Аньоло Бронзино. Портрет Лауры Баттиферри. Около 1560
Дерево, масло. 83 × 60
Палаццо Веккьо, Флоренция

служил символом республиканской Флоренции. Написанный на картине текст Гомера и статуя Давила создают сильный контрапункт, который разные исследователи объясняют по-разному. Одни видят в нем меланхолическое признание конца республики [22, 49-60], а другие, напротив, призыв к сопротивлению. Одним из аргументов в пользу второй точки зрения служит не написанное на портрете продолжение девятой песни «Илиады», в котором ахейцы отказываются снять осаду с Трои [63, 116–119].

Самый поучительный пример того, как Бронзино, не оспаривая позиции Варки в традиции *paragone*, отстаивал достоинства живописи и живописцев, можно найти в портрете Лауры Баттиферри³⁴. (Ил. 11.) Эта незаурядная поэтесса жила в счастливом браке со скульптором Амма-

34 Об отношении Бронзино к Лауре Баттиферри и о ее портрете см.: [64; 41; 55].



12. Аньоло Бронзино. Портрет Лоренцо Ленци. 1527–1529
Дерево, масло. 90 × 71
Кастель Сфорцеско, Милан



13. Аньоло Бронзино. Портрет Уголино Мартелли. Около 1540
Дерево, масло. 102 × 85
Галерея старых мастеров, Берлин

нати и славилась безукоризненной нравственностью и чрезвычайной набожностью — все это делало ее идеальным предметом для платонического обожания. Баттиферри считала Варки своим наставником, а тот поддерживал культ новой Лауры среди своих единомышленников. Бронзино входил в число поклонников поэтессы и обменивался с ней любовными сонетами. На его портрете Лаура держит в руках раскрытую книгу, на страницах которой ясно читаются два сонета Петрарки — LXIV и CCXL. В первом из них упомянут лавр, созвучный с именем Лауры (та же языковая и смысловая игра, что и в портрете Лоренцо Ленци), а во втором содержится реминисценция из первой строки «Божественной комедии». Поэтическая отсылка к Данте поддержана визуальной: вопреки вкусам XVI века Бронзино изобразил свою модель сидящей анфас, но с головой, повернутой строго в профиль, и придал ей легкое сходство с Данте. Таким образом, он продемонстрировал понимание высшей платонической любви и в портрете поэтессы, и в обращенных

к ней стихах, и в своем поклонении новой Лауре, то есть проявил те же добродетели, за которые Варки в первой лекции так хвалил Микеланджело.

Бронзино приступил к исполнению заказа Беттини, едва вернувшись во Флоренцию после двух лет работы в Пезаро. Для него это был первый частный заказ такого масштаба, сделанный человеком богатым, просвещенным и обладавшим очень широкими связями. Среди прочих, Беттини дружил с Микеланджело и Варки (именно он финансировал издание двух лекций Варки о Микеланджело, живописи и скульптуре³⁵). Вдобавок Беттини был знатоком поэзии (впоследствии он стал членом флорентийской Академии) и ценителем изящных искусств. Такой заказ давал Бронзино прекрасный шанс показать, как выросло его мастерство за два года отсутствия, и продемонстрировать свое понимание не только живописи, но и поэзии.

Портрет великого поэта прекрасно отвечал важнейшей задаче живописи, постулированной Альберти и вслед за ним Ланчелотти: заставить мертвого спустя многие века казаться живым. Однако эта задача усложнялась неизвестностью подлинного облика Данте³⁶. Судя по сохранившемуся подготовительному рисунку (ил. 15), Бронзино вначале попытался воссоздать внешность поэта, ориентируясь на его портрет во флорентийской рукописи XV века (ил. 8)³⁷ (этот же портрет отметят эксперты в 1865 году). Однако облик Данте на картине Бронзино немного отличается от подготовительного рисунка и довольно сильно — от портрета в рукописи: черты лица поэта чище, строже и одухотвореннее; это скорее идеальный тип, нежели портрет в понимании XVI века. Такое решение нуждалось в дополнительном обосновании, которое можно найти в написанном на картине тексте.

На страницах фолианта в руках Данте ясно читаются первые четыре и угадываются следующие двенадцать терцин XXV песни «Рая». Прочитаем легко читаемые строфы:

35 Наблюдение У.С. Хекшера сообщено в [50, p. 76, n. 69].

36 Важность достоверности для портретов исторических лиц в это время не вызывала сомнений: характерно, что Вазари, создавая свой портрет Данте в кругу других тосканских поэтов под явным влиянием Бронзино, утверждал, тем не менее, что опирается на «старинные изображения» (teste antiche). Об этом см.: [50, p. 59].

37 О связи портрета, рисунка и миниатюры см.: [50, p. 65, 75, n. 44].

*Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,*

*vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;*

*con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello...*³⁸

Вот буквальный перевод этих строк: «Если когда-нибудь случится так, что священная поэма, к которой были причастны небо и земля, а я совсем исхудал за многие годы [работы над ней], победит жестокость, закрывшую для меня прекрасную овчарню, где я спал ягненком, немил волкам, чинящим в ней разбой, я вернусь [туда] поэтом, уже с другим голосом и в другой овчине, и у источника моего крещения приму головной убор».

Слова Данте о возвращении во Флоренцию «с другим голосом и в другой овчине» можно прочесть как оправдание вольности в передаче его облика на картине Бронзино. Однако смысловой потенциал первых строф XXV песни гораздо богаче, а их связь с изображением не однозначна.

Заметим для начала, что в этих строфах содержится несколько резких стилистических перепадов [60; 66]. Чувствительность Бронзино и его современников к таким перепадам должна была обострить свежая книга Пьетро Бембо «О народном языке» (1525), в которой этот венецианский гуманист подверг критике языковую и стилистическую неоднородность поэмы Данте и отказал ему в праве считаться создателем итальянского литературного языка, отдав эту честь Петрарке и Боккаччо.

38 Литература, посвященная интерпретации XXV песни «Рая», с трудом поддается обзору. Мы будем ссылаться на отдельные важные для нас работы, каждая из которых содержит обширную историографию. В свое оправдание скажем, что в прочтении этой песни мы следуем мнению большинства современных дантологов, а тонкости в трактовке богословских подтекстов или лингвистических особенностей песни нам не так уж важны.



14. Аньоло Бронзино.
Аллегорический портрет Данте
1532–1533. Фрагмент



15. Аньоло Бронзино. *Данте*
Не позднее 1534. Бумага, черный
мел, красный мел. 29,1 × 21,8
Государственное собрание графики,
Мюнхен, inv. № 2147

В первой терцине XXV песни «Рая» Данте впервые называет свой текст не комедией (как в Inf. XVI, 128; Inf. XXI, 2), а священной поэмой, к созданию которой причастны небо и земля. Однако он сразу же снижает регистр в описании самого себя, подчеркнув этот перепад бурлескной рифмой *sacro/macro* («святой/худой»). Так же просто он говорит о себе во второй и начале третьей терцины: овчарня, ягненок, волки, овчина — все эти слова с точки зрения теории декорума допустимы только в буколической поэзии, но не в священной поэме. Он возвращается к высокому стилю в третьей терцине, заговорив о крещении, но завершает ее нейтральным словом *l cappello*, подходящим и для венка, и для митры, и для обычной шляпы³⁹.

Судя по тому, что Бронзино изобразил Данте в лавровом венке, надетом поверх шапочки, он внимательно прочел эти строфы. (Ил. 14.) Тем интереснее, что в главном текст терцин расходится с изображением: хотя в стихах поэт говорит о возвращении во Флоренцию, абрис которой виден слева от него, всем телом он подался в противоположную сторону — к горе Чистилища и разливающемуся из-за нее свету.

В этом Бронзино отошел не только от написанного на картине текста, но и от своего главного предшественника — Доменико ди Микелино, чья фреска в Дуомо продолжала заменять так и не воздвигнутую там мраморную гробницу поэта. У Микелино Флоренция и Ад помещены справа и слева от Данте, но связь между ними установлена его жестом и взглядом: поэт смотрит на родной город, а правой рукой указывает на муки грешников в аду. Внимательный исследователь заметил на телах этих грешников следы от укусов насекомых, свидетельствующие о том, что это равнодушные, чье наказание описано в третьей песни «Ада». Исходя из этого он предположил, что фреска служила предостережением тем флорентийцам, которые оставались безразличными к наследию Данте и к судьбе его останков [8, р. 42]. Бронзино должен был понимать смысл этой фрески не хуже современного исследователя; тем интереснее, что его Данте держит правую руку над городом⁴⁰, но отвернулся от него прочь. Да и Флоренция на его картине не похожа на любовно выписанный Микелино светлый город с прекрасными зданиями и крепкими стенами. У Бронзино город погружен во мрак, а под ним грозно светится адское пламя⁴¹. (Ил. 16.)

39 Обзор различных пониманий этого слова см.: [68].

Бронзино разошелся с Микелино и в изображении Чистилища. Микелино постарался уместить на горе множество узнаваемых персонажей поэмы [8, 42], а у Бронзино каменная громада безлюдна и только на краю второго уступа стоят две крошечные фигурки. Всякому помнящему топографию Чистилища, ясно, что это первая терраса, где искупают свой грех гордецы, которые бредут по ней, согнувшись в три погибели под тяжестью камней на шеях. Стоять прямо на первой террасе могли бы только Данте и Вергилий. (Ил. 17.)

Эта деталь возвращает нас к традиции *paragone*. В описании первой террасы Чистилища Данте отдал ей дань в обширном экфрасисе трех чудесных барельефов из белого мрамора (Purg. X, 30–99), которые создал и поместил их в вечное назидание гордецам сам Творец. На первом барельефе он изобразил смирение Девы Марии, принимающей благую весть архангела; на втором — смирение царя Давида, позабывшего о царском величии и пустившегося в пляс перед ковчегом Завета, на третьем — смирение императора Траяна, внемлющего просьбе бедной вдовицы. Этим описанием Данте напоминал о главной цели изящных искусств — учить зрителя добродетели, но подчеркивал при этом, что земным художникам никогда не сравниться в мастерстве с Творцом. В начале экфрасиса он упомянул о том, что эти барельефы превосходят не только великого скульптора Поликлета, но и саму природу (*d'intagli sì, che non pur Policleta, / ma la natura li avrebbe scorno*; Purg. X, 31–32), а завершил его хвалой тому, «кто сотворил эту зримую речь, новую для нас, ибо здесь [на земле] не найти подобной» (*produsse esto visibile parlare, / novello a noi perché qui non si trova*; Purg. X, 95–96). Метафора зримой речи (*visibile parlare*) стала одним из «общих мест» в итальянской традиции *paragone*, а невысокая оценка возможностей изящных искусств, данная в таких прекрасных стихах, подтолкнула многих художников к соревнованию с Данте⁴². Среди них был и Лука Синьорелли, изобразивший сцены

40 Нельсон считает это жестом защиты [50, р. 68], но защитить город от адского пламени рука Данте не может.

41 По остроумному предположению О. Седаковой, это пламя восьмого круга Ада, «где обитают лукавые советчики-политики и куда сам Данте, как мы помним, едва не свалился, слишком заинтересованно заглядевшись на языки пламени с каменного моста! Эта Двадцать шестая песня “Ада” начинается знаменитым «гимном» Флоренции: “Радуйся, Флоренция, ибо ты так велика, / что над морем и над землей раскинула крылья / и по всему Аду разносится твое имя!”» [7, с. 44].

42 Об этой традиции см.: [70]. Здесь же см. обширную библиографию работ, посвященных связям X и XI песней «Чистилища» с изобразительным искусством XIII–XVI веков.

из первых 11 песней «Чистилища» на фресках в соборе Орвьето⁴³. Бронзино знал эти фрески и ориентировался на Синьорелли в изображении профиля Данте, но от прямого соревнования между живописью и поэзией воздержался⁴⁴. В его картине едва угадываемые фигурки Данте и Вергилия — не более чем отсылка к описанию первой террасы Чистилища. Зачем же она ему понадобилась?

Рассказ о наказании гордецов продолжается в следующей, XI песни «Чистилища». Здесь Данте переосмысляет традицию *paragone* с точки зрения христианской морали и уравнивает живописца и поэта в правах, а точнее, в отсутствии у них права на вечную славу. Среди грешных душ поэт узнает знаменитого в свое время иллюстратора манускриптов Оде-ризи да Губбио и обращается к нему с лестным приветствием. Однако усвоивший урок смирения художник отвечает ему резкой отповедью (Purg. XI, 91–109):

*Oh vana gloria de l'umane posse!
com' poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!*

*Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.*

*Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccierà del nido.*

*Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.*

*Che voce avrai tu più, se vecchia scindi
da te la carne, che se fossi morto
anzi che tu lasciassi il 'pappo' e l' 'dindi'.*

43 О соревновании Синьорелли с Данте см.: [37].

44 О более позднем соревновании Бронзино с Данте в «Сошествии Христа в Лимб» (1552) см.: [31].



16–17. Аньоло Бронзино
Аллегорический портрет Данте
1532–1533. Фрагменты

*pria che passin mill'anni? ch'è più corto
spazio a l'eterno, ch'un muover di ciglia
al cerchio che più tardi in cielo è torto.*

Эти строфы довольно точно переведены Михаилом Лозинским:

*О, тщетных сил людских обман великий,
Сколь малый срок вершина зелена,
Когда на смену век идет не дикий!*

Кисть Чимабуэ славилась одна,
А ныне Джотто чествуют без лести,
И живопись того затемнена.

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

Мирской молвы многоголосый звон —
Как вихрь, то слева мчащийся, то справа;
Меняя путь, меняет имя он.

В тысячелетье так же сгинет слава
И тех, кто тело ветхое совлек,
И тех, кто смолк, сказав «ням-ням» и «вава»;

А перед вечным — это меньший срок,
Чем если ты сравнишь мгновенье ока
И то, как звездный кружится чертог.

В начале 1530-х годов, когда Бронзино работал над портретом Данте, пророческий оттенок речи Одеризи должен был ощущаться особенно остро. На смену Джотто пришли многие поколения славнейших живописцев, созданный им портрет Данте стерли годы, останки поэта исчезли из саркофага в Равенне, а право Данте считаться первым поэтом Италии только что оспорил Пьетро Бембо.

Переключку с речью Одеризи можно заметить в двух изобразительных деталях картины Бронзино. Одеризи говорит Данте: *com' poco verde in su la cima dura* («как недолго держится зелень на вершине»). *Cima* по-итальянски — это и вершина горы, и макушка головы. На голове поэта Бронзино изобразил зеленый лавровый венок, а на вершине горы Чистилища — пышную зелень Земного Рая. Однако лавровый венок выглядит вполне свежим, а зелени Земного Рая не страшен пылающий прямо под ней на последней террасе горы огонь сладострастия (проходя через него, души очищаются от этого греха).

Контрастная переключка есть и между речью Одеризи и началом XXV песни «Рая». Данте надеется вернуться во Флоренцию *con altra voce* («с другим голосом»), хотя Одеризи предупреждал его: *Che voce avrai tu*

più, se vecchia scindi/da te la carne, che se fossi morto/anzi che tu lasciassi il "pappo" e "l dindi"/pria che passin mill'anni? («Да какой у тебя будет голос спустя тысячу лет, хоть ты, умирая, скинешь с себя старое мясо, хоть умрешь, едва сказав «ням-ням» да «динь-динь»?»). Значит ли это, что Данте пренебрег уроком Одеризи?

Ответ на некоторые из этих вопросов можно найти в самых авторитетных в тот момент комментариях к поэме Данте, составленных флорентийским гуманистом Кристофоро Ландино. Впервые опубликованные вместе с текстом поэмы во Флоренции в 1481 году, они много раз переиздавались в течение следующих ста лет. Следы внимательного чтения этих комментариев обнаружили в таких далеких от «Божественной комедии» картинах Бронзино, как «Аполлон и Марсий» (1532–1534) [32, pp. 99–100] и «Пигмалион и Галатея» (1529–1530) [63, p. 35]. Тем более вероятно, что художник учитывал их при создании портрета Данте.

Ландино рассматривал человеческую жизнь как духовное паломничество или восхождение от жизни в наслаждениях (*vita voluptuosa*) через деятельную жизнь (*vita activa*) к жизни созерцательной (*vita contemplativa*)⁴⁵. Описание Земного Рая в финале «Чистилища» Ландино толковал как аллгорию праведной деятельной жизни, прямо предшествующей переходу к высшей созерцательной жизни. Олицетворением деятельной жизни он считал обитающую в Земном Раю прекрасную деву Мателду, о которой писал, что она «сочетает в себе гражданскую добродетель с истинной христианской верой. Она изображена в одиночестве не потому, что деятельная жизнь одинока, но в доказательство того, что и в такой жизни необходимы постоянные созерцательные размышления»⁴⁶. Такие размышления, по словам Ландино, позволяют человеку, живущему деятельной жизнью, то есть «гражданину нижнего Иерусалима возвыситься до созерцания Иерусалима, града небесного, описание которого дано в третьей книге» поэмы Данте⁴⁷. Под созерцательными размышлениями Ландино, скорее всего, имел

45 О философии жизни Ландино в связи с Данте см.: [48, pp. 166–200]. Ср. также интересную гипотезу о том, что толкование Земного Рая у Ландино стало одним из источников «Весны» Боттичелли: [46].

46 Ср. в оригинале: *in quella congiunse le virtù civile con la vera religione cristiana. Pone che sia sola non perchè la vita activa sia in solitudine, ma per dimostrare che ancora in questa è di bisogno assidua meditatione* (Purg. XXVIII, 40–42). Комментарий Ландино мы цитируем по базе данных Dante Project: <https://dante.dartmouth.edu/>.

47 Ср. в оригинале: *cittadino di questa Hierusalem inferiore, possa salire a contemplare Hierusalem città celeste, il che sarà la materia della terza cantica* (Purg. XXVIII, nota).

в виду практику эмпатической молитвы — своего рода религиозной медитации, которая широко распространилась в XV веке⁴⁸.

Комментарии Ландино подсказывают объяснение для визуальной рифмы между лавровым венком на голове Данте и зеленью Земного Рая на вершине горы Чистилища. Венки — это награда за земные добродетели, сочетание которых с христианской верой является первым условием для достижения Земного Рая. Еще одним условием для этого, по мнению Ландино, служат созерцательные размышления: по-видимому, именно в них и погружен Данте на портрете Бронзино. О чем же он думает? Напрашивающийся ответ — он думает о возвращении в родную Флоренцию, о котором говорится в написанном на картине тексте, — противоречит позе Данте и направлению его взгляда. Возможно, здесь, как и в портрете Уголино Мартелли, чтобы проникнуть в мысли изображенного, необходимо вспомнить продолжение написанного на картине текста.

XXV песнь «Рая» — центральная в цикле из трех песней, в которых три апостола экзаменуют Данте в понимании основных христианских добродетелей: Петр расспрашивает его о вере (песнь XXIV), Иаков — о надежде (песнь XXV), Иоанн — о любви (песнь XXVI). Иаков задает Данте три вопроса: что такое надежда, как она расцвела в его душе и откуда она в ней взялась (Par. XXV, 46–47). Данте бойко отвечает ему, «как школьник учителю» (*come discente ch'a dottor seconda*; Par., XXV, 64): «надежда — это твердое упование на грядущую славу, которое даруют божья милость и предшествующие заслуги» (*“Spene”, diss’ io, “è uno attendere certo/de la gloria futura, il qual produce/grazia divina e precedente merto”*; Par. XXV, 67–69). Упоминание школьника здесь не случайно: как указано в комментарии Ландино, это точная цитата из «Мастера Сентенций», то есть Петра Ломбардского. И во времена Данте, и во времена Бронзино его «Сентенции» служили основным учебником богословия.

Может показаться, что Данте вновь, как и в первых терцинах XXV песни, говорит о своей надежде на грядущую славу, против которой его предостерегал Одеризи. Но продолжение речи Данте доказывает, что он не забыл урок смирения, преподанный ему в Чистилище. Поэт говорит апостолу, что первым образцом надежды для него стал псалмо-

48 О важности эмпатической молитвы для религиозных практик XV века и о ее влиянии на живопись Возрождения см.: [61].

певец Давид, «сказавший в своей теодии, “на тебя [Господи] уповают все, кто знают имя твое”» (*“Sperino in te”, nella sua teodia/dice, “color che sanno il nome tuo”*; Par. XXV, 73–74). Как мы помним, танец «смирненного псалмопевца» (*l’umile salmista*; Purg. X, 65) перед ковчегом Завета изображен на одном из барельефов Творца на первой террасе Чистилища⁴⁹. Из этого можно заключить, что Данте, вслед за Давидом, надеется на такую славу, которую приносит поэту «воспевание Бога» (*teodia*) в сочетании с личным смирением, доходящим до самозабвения⁵⁰.

После этого Иаков спрашивает Данте, на что именно он уповает, а тот отвечает ему, что главная его надежда — вернуться в небесную отчизну (Беатриче, предваряя его ответы, уподобила эту надежду исходу евреев из Египта и возвращению в Иерусалим — Par. XXV, 55–56). Там Данте надеется, как обещал избранному народу пророк Исаия, сбросить с себя земные одежды, и облачиться в белые ризы, о которых сказано в Откровении апостола Иоанна⁵¹. Иными словами, главное чаяние Данте — воскреснуть во плоти для новой жизни⁵².

Три апостола так обрадованы его ответами, что вспыхивают ослепительным сиянием, от которого Данте на некоторое время теряет зрение⁵³. Исходящий от Иакова, Петра и Иоанна свет напоминает о Преображении: именно эти апостолы присутствовали при фаворском чуде, отблеск которого падает и на Данте.

Зная продолжение XXV песни, мы иначе понимаем ее первые терцины. Прежде всего, бросается в глаза разница в модусах изложения: возвращение во Флоренцию описано в сослагательном наклонении, а о возвращении в небесную отчизну Данте говорит с твердой уверенностью. Реальные биографические события, описанные в первых терцинах, проецируются на библейскую историю и получают новое, аналогическое толкование. Флоренция (овчарня, в которой правят

49 О Давиде как образце смирения для Данте см.: [45].

50 Характерно, что в позднем сонете Бронзино, обращенном к Варки, появится очень близкий образ «высокой смиренной славы» (*l’alta umile gloria*). Текст сонета см.: [33, p. 62].

51 О метафорах одежды в этих строках см.: [11; 19; 9].

52 Емкое изложение такого понимания надежды можно найти в одноименном стихотворении К. Н. Батюшкова (между прочим, знатока итальянской поэзии). Обращаясь к Творцу, поэт восклицает: «Все дар его, и краше всех/Даров — надежда лучшей жизни!/Когда ж узрю спокойный брег,/Страну желанную отчизны!/Когда струей небесных благ/Я утолю любви желанье,/Земную ризу брошу в прах/И обновлю существование?» [1, с. 57].

53 О метафорике света у Данте см.: [10; 40].

волки) оказывается местом земного плена души, а в метафоре ягненка, ненавистного волкам, проступают коннотации Агнца Божьего. Изгнание из Флоренции сопоставляется с исходом евреев из Египта и становится началом духовного паломничества, которое приведет Данте к небесному Иерусалиму⁵⁴. Прямое противопоставление места рождения и небесной отчизны появится ниже, в XXXI песни «Рая», где Данте, достигнув Эмпирея, скажет, что он, наконец, «пришел от человеческого к божественному, от временного — к вечному и из Флоренции — к народу праведному и здоровому» (*io, che al divino da l'umano, / a l'eterno dal tempo era venuto, / e di Fiorenza in popol giusto e sano*; Par. XXXI, 37–39). Изгнание направило Данте на путь духовного совершенствования и сделало его автором «священной поэмы», а только такая поэзия в сочетании с личным смирением дает право на вечную славу. Кратко суммировать содержание первых терцин можно так: когда бы ни вернулся Данте во Флоренцию — при жизни или после смерти («с другим голосом и в другой овчине»), он надеется вернуться туда поэтом веры.

Попробуем теперь посмотреть на картину Бронзино, отталкиваясь от текста «Божественной комедии» и комментариев Ландино. Начнем с самой любопытной детали: на портрете изображен не один, а два Данте: сидящий поэт смотрит на самого себя, стоящего на первой террасе Чистилища. Явная отсылка к X и XI песням «Чистилища» подсказывает, что в картине Бронзино может содержаться моральное наставление, подобное тому, которое Творец вложил в созданные им барельефы.

Действительно, в картине можно найти напоминания о важности смирения. Прежде всего на нее указывает само расположение маленькой фигурки Данте на первой террасе Чистилища, где терпят наказание гордецы. Кроме того, жест сидящего Данте можно истолковать как отказ от пышной гробницы в Дуомо. Огонь, пылающий на последней террасе Чистилища, предостерегает от греха сладострастия (намек, не лишний рядом с картиной Понтормо). Визуальная рифма между лавровым венком и зеленью Земного Рая поощряет деятельную жизнь, сочетающую гражданскую добродетель с христианской верой. Психологическое состояние Данте, поглощенного созерцанием горы Чистилища, не позволяет человеку, живущему деятельной жизнью (как Беттини),

54 О библейских проекциях биографической составляющей XXV песни «Рая» см.: [36; 39; 44].

забывать о важности созерцательных размышлений. Мрак, в который погружена Флоренция, и опасная близость к ней адского огня учат не привязываться к земной родине, а дивный свет, разливающийся по небу и озаряющий фигуру Данте, сулит душе преображение и возвращение в небесную отчизну. Об этом же говорит граница между темной небесной твердью слева и сияющим небом справа от Данте, которая проходит точно над его головой⁵⁵.

Похоже, что Бронзино все-таки вступил в соревнование с Данте, доказав, что живопись способна учить добродетели не хуже, чем поэзия. Не менее убедителен его ответ тем, кто, как Варки, считал, что удел художника — создавать ложные подобия. Не имея возможности воспроизвести подлинный облик Данте, Бронзино сделал много больше: он изобразил его надежды и чаяния.

Так надо ли и нам тревожить прах Данте и сличать между собой его изображения в поисках самого аутентичного, если, как писал Блок в Равенне,

...по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет⁵⁶.

55 Благодарю Д. Хворостова, обратившего мое внимание на эту деталь. Близкий образ можно найти у Мандельштама: «Я скажу это начерно, шепотом, / Потому что еще не пора: / Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра. // И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище — / Раздвижной и прижизненный дом» [4, т. 1, с. 233]. Это неожиданное на первый взгляд совпадение можно объяснить тем, что Мандельштам, работая над «Разговором о Данте», стал настоящим знатоком его творчества. Об этом см. в прекрасных комментариях Л. Г. Степановой и Г. А. Левинтона к «Разговору о Данте» [4, т. 2].

56 Блок А. А. Равенна [2, с. 98].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Батюшков К. Н. Сочинения. М.; Л., 1934.
2. Блок А. А. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 3. Стихотворения и поэмы 1907–1921. М.; Л.: ГИХЛ, 1960.
3. Вазари Д. Жизнеописание наиболее выдающихся живописцев ваятелей и зодчих эпохи Возрождения/Пер. Ф. Швейнфурта. Берлин, 1924.
4. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 т. Т. 1. М., 2009. Т. 2. М., 2010.
5. Маркова В. «Аллегорический портрет Данте» работы Аньоло Бронзино», живописца и поэта при дворе Медичи // Данте в веках. М., 2022. С. 12–37.
6. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 2006.
7. Седакова О. Увенчанный Данте и два пламени // Данте в веках. М., 2022. С. 38–53.
8. Altrocci R. Michelino's Dante // Speculum. 1931. Vol. 6. No. 1. Pp. 15–59.
9. Ariani M. Abyssus Luminis: Dante e la veste di luce // Rivista di letteratura italiana. 1993. Vol. 11. Pp. 9–71.
10. Ariani M. Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel "Paradiso" di Dante. Roma, 2010.
11. Bambeck M. Paradiso XXV, 91ff.: "Dice Isaia..." oder das Doppelgewand der Seele // Dante Alighieri 1985. In Memoriam Hermann Gmelin. Tübingen, 1985. Pp. 217–228.
12. Boccaccio G. Trattatello in laude di Dante // Boccaccio G. Tutte le opere. Vol. III. Milano, 1974.
13. Brock M. Bronzino. Paris, 2002.
14. Bronzino A. Rime in burla / A cura di F. P. Nardelli. Roma, 1988.
15. Caramelli D. et al. Genetic analysis of the skeletal remains attributed to Francesco Petrarca // Forensic Sci Int. 2007. No. 173 (1). Pp. 36–40.
16. Cecchi A. "Famose frondi de cui santi honori...", un sonetto del Varchi e il ritratto di Lorenzo Lenzi dipinto del Bronzino // Artista. 1990. Vol. 2. Pp. 8–19.
17. Cecchi A. Agnolo Bronzino. Firenze, 1996.
18. Cecchi A. Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea // Antichità viva. 1991. Vol. XXX. Pp. 17–28.

19. Chiavacci Leonardi A. "Le bianche stole": Il tema della resurrezione nel Paradiso // Dante e la Bibbia. Firenze, 1988. Pp. 249–271.
20. Ciccarelli A. Dante and the culture of Risorgimento: literary, political or ideological icon? // Making and remaking Italy: the cultivation of national identity around the Risorgimento. Oxford, 2001. Pp. 77–102.
21. Costamagna P. The Portraits of Bronzino // Bronzino as Draftsman. New Haven, 2010.
22. Cropper E. Prolegomena to a New Interpretation of Bronzino's Florentine Portraits // Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth. Firenze, 1985. Vol. 2. Pp. 49–60.
23. Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A New History of Painting in Italy. London, 1864.
24. Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages. New York, 1953.
25. Emison P. Creating the "Divine" Artist: From Dante to Michelangelo. Leiden, Boston, 2004.
26. Firpo M. Bronzino e i Medici // Bronzino: Pittore e Poeta alla corte dei Medici. Catalogo di mostra a cura di C. Falciani e A. Natali. Firenze, 2010.
27. Francini Ciaranfi A. M. Iconografia // Enciclopedia Dantesca, Treccani, 1970. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/iconografia_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (дата обращения: 19.02.2022).
28. Frassetto F. Dantis ossa: la forma corporea di Dante: scheletro, ritratti, maschere e busti. Bologna, 1933.
29. Garin E. L'Umanesimo Italiano. Roma, 1986.
30. Gaston R. W. The Body in Limbo: Bronzino, the Dante illustrators and the iconography of Inferno IV // Spunti e Ricerche. Rivista d'italianistica. Vol. 11, 1996. Pp. 70–97.
31. Gaston R. W. The Renaissance Artist as Dantista: a Reassessment // Lectura Dantis. 1998. Vol. 22–23. Pp. 5–44.
32. Geremicca A. Bronzino: La dotta penna al pennel dotto pari. Roma, 2013.
33. Geremicca A. Inedite corrispondenze in versi tra Benedetto Varchi e Agnolo Bronzino // Italique. 2019. Vol. XXII. Pp. 59–80.
34. Giannotti D. Opere politiche e letterarie. Vol. 1. Firenze, 1850.
35. Gombrich E. H. Giotto's Portrait of Dante? // The Burlington Magazine. 1979. Vol. 121, No. 917. Pp. 471–483.
36. Hawkins P. S. Self-Authenticating Artifact: Poetry and Theology in "Paradiso" XXV // Christianity and Literature. 1992. Vol. 41. No. 4. Pp. 387–394.

37. *Herzman R. B.* "Visibile parlare": Dante's Purgatorio X and Luca Signorelli's San Brizio frescoes // *Studies in Iconography*. 1999. Vol. 20. Pp. 155–183.
38. *Holbrook R. T.* Portraits of Dante from Giotto to Raphael: A Critical Study with a Concise Iconography. London, Boston, New York, 1911.
39. *Honess C. M.* "Ritornèrò poeta...": Florence, Exile, and Hope // "Se mai continga...": Exile, Politics and Theology in Dante. Ravenna, 2013. Pp. 85–104;
40. *Kemp M.* Visions of Heaven: Dante and the Art of Divine Light. London, 2021.
41. *Kirkham V.* Dante's Phantom, Petrarch's Specter: Bronzino's Portrait of the Poet Laura Battiferra // *Lectura Dantis*. 1998. Vol. 22–23. Pp. 63–139.
42. *Kris E., Kurz O.* Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment. New Haven, London, 1979.
43. *Lancilotti F.* Trattato di pittura. Roma, 1509.
44. *Ledda G.* L'esilio, la speranza, la poesia: modelli biblici e strutture autobiografiche nel canto XXV del "Paradiso" // *Studi e problemi di critica testuale*. 2015. Vol. 90. Pp. 257–277.
45. *Ledda G.* La danza e il canto dell' "umile salmista": David nella "Commedia" di Dante // *Les figures de David à la Renaissance*. Genève, 2015. Pp. 225–246.
46. *Marmor M. C.* From Purgatory to the "Primavera": Some Observations on Botticelli and Dante // *Artibus et Historiae*. 2003. Vol. 24. № 48. Pp. 199–212.
47. *Mather F. J. (Jr.)* The portraits of Dante compared with the measurement of his skull and reclassified. Princeton, 1921
48. *McNair B.* Cristoforo Landino: His Works and Thought. Leiden, Boston, 2018.
49. *Milanesi G., Passerini L.* Del ritratto di Dante Alighieri che si vuole dipinto da Giotto nella Cappella del Potestà di Firenze: Memoria presentata al ministro della pubblica istruzione in risposta alle opposizioni fatte al rapporto intorno al più autentico ritratto di Dante. Firenze, 1865.
50. *Nelson J.* Dante Portraits in Sixteenth Century Florence // *Gazette des Beaux-Arts*. 1992. № 119. Pp. 59–77.
51. *Opuscoli inediti di celebri autori toscani l'opere dei quali sono citate dal Vocabolario della Crusca*. Vol. 2. Firenze, 1809.
52. *Owen R.* The Image of Dante, Poet and Pilgrim // *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. London, 2007.
53. *Parker D.* Bronzino: Renaissance Painter as Poet. Cambridge, 2000.

54. *Plaisance M.* Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie Florentine // *Les écrivains e le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*. Vol. 2. Paris, 1974. Pp. 149–242.
55. *Plazzotta C.* Bronzino's Laura // *The Burlington Magazine*. 1998, Vol. 140. No. 1141. Pp. 251–263.
56. *Previtali G.* Giotto e la sua bottega. Milano, 1974.
57. *Pucci A.* In lode di Dante. Pisa, 1868.
58. *Quiviger F.* Benedetto Varchi and the visual arts // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1987. Vol. 50. Pp. 219–224.
59. *Ricci C.* L'ultimo rifugio di Dante Alighieri [1891]. Ravenna, 1965.
60. *Rigo P.* "Prenderò 'l cappello" // *Rigo P.* Memoria classica e memoria biblica in Dante. Firenze, 1984. Pp. 135–163.
61. *Ringbom S.* Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-Up in Fifteenth Century Devotional Painting. Åbo, 1965.
62. *Rossi S.* Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo. Milano, 1980.
63. *Siemon J. A.* Bronzino, Politics and Portraiture in 1530s Florence. Ph.D. Columbia University, 2015.
64. *Smith G.* Bronzino's "Portrait of Laura Battiferri" // *Notes in the History of Art*. 1996. Vol. 15. No. 4. Pp. 30–38.
65. *Strehlke C. B., ed.* Pontormo, Bronzino and the Medici: The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence. Philadelphia, 2004.
66. *Tateo F.* "Il poema sacro" (Par. XXXV 1-3) // *Versi controversi. Letture dantesche*. Foggia, 2008.
67. *Varchi B.* Due lezioni, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss, pittori et scultori sopra la quistione sopradetta. Fiorenza, 1549.
68. *Villa C.* Corona, mitria, alloro e cappello: per "Paradiso" XXV // *Studi danteschi*. 2005. Vol. 70. Pp. 119–137.
69. *Villani F.* De Cimabue, Giotto, Maso, Stephano et Taddeo pictoribus // *Il libro di Antonio Billi*. Berlin, 1892.
70. *Watts B. J.* Artistic Competition, Hubris, and Humility: Sandro Botticelli's Response to "Visibile Parlare" // *Dante Studies*. 1996. № 114. Pp. 41–78.
71. *Wind E.* Pagan Mysteries of the Renaissance. London, 1958.