

# **История**

---

Светлана Козлова

## Петрарка и образ Прекрасной Дамы в искусстве Возрождения

В статье рассматривается влияние образа Лауры из «Канцоньере» Петрарки на представление о прекрасной женщине в искусстве Возрождения. В эту эпоху, когда существовали «сестринские» отношения между живописью и литературой, в Петрарке увидели художника, который словно бы красками и кистью нарисовал портрет своей возлюбленной. Двуетьединство идеализации и реальных черт в описании поэтом его дамы нашло преломление в XV–XVI веках, с одной стороны, в составлении ее «биографий» с «жизненными» подробностями, а с другой — в неоплатоническом истолковании возвышенной красоты, наложившем печать также на образцы петраркистской лирики. Обширный социокультурный пласт представлений о Лауре породил в живописи Ренессанса немало разнообразных и преображенных граней ее красоты.

Ключевые слова:

изобразительное искусство Ренессанса, художественная теория Ренессанса, Петрарка, образ Лауры, неоплатонизм, петраркизм в литературе XVI века.

В истории западноевропейской культуры Франческо Петрарке принадлежит переходное место: один из первых вдохновителей нового мировоззрения, он сохраняет связи со средневековыми понятиями, еще укорененными в его времени. Отпечаток противоречивости проступает в идейных позициях и — шире — в творчестве Петрарки, при всей гармоничности формы, в которую он облакает свои образы и мысли. Показателем подобной двойственности выступает, в частности, его «Канцоньере». Эта книга сонетов и канцон о любви восходит к традициям куртуазной лирики Позднего Средневековья<sup>\*</sup>. В концепции любви поэзия трубадуров, расцветшая в Провансе XII века и распространившаяся затем прежде всего в странах Южной Европы, предполагает сословное неравенство между поэтом и воспеваемой им знатной дамой. Предмету своей любви поэт оказывает прямо-таки феодальные почести, подобно служению рыцаря собственному суверену. Любовное чувство спиритуализируется, образ дамы, вознесенной на пьедестал, наделяется абстрактным совершенством и обретает черты религиозной значимости, почти как если бы речь шла о благоговении перед Девой Марией. Однако при всем том, в этом отвлеченном, идеализированном представлении о любви мог возникать и мотив чувственного удовлетворения — имеется в виду «альба», утренняя песня; правда, в Италии эта стихотворная форма получила малое распространение.

Если в конце XIII века поэты *dolce stil nuovo*, нового сладостного стиля, в Италии видоизменяют идею возвышенной любви, вводя в нее более определенные, земные очертания, то и теперь важную роль играет принцип «ангелизации» дамы, чей внешний и внутренний образ столь недостижимо благороден и прекрасен, что может служить оправданием

\* Исходя из задачи настоящей статьи, соотношение поэтической концепции Петрарки с предшествовавшей ей куртуазной лирикой будет представлено лишь в самой схематической форме.

чувства к ней, поистине достойного, устремленного к духовному началу. В силу своей гениальности Данте придал в рамках стильновизма («Новая жизнь») космический масштаб преклонению перед земной женщиной Беатриче Портинари, видя в ней отображение трансцендентного мира. Этот религиозный оттенок отношения к прекрасной даме подчеркивает и магия числа в поэтической структуре «Новой жизни», и конечная идентификация Беатриче с аллегорией теологии в «Божественной комедии», хотя и тут не затухает волнение чувств, которое при виде Беатриче поэт испытывал в юности, и тут любовь к ней оказывает спасительное действие на духовную судьбу Данте (см. «Чистилице» XXX — XXXI).

«Канцоньере» (1336–1373) Франческо Петрарки питают обе литературные линии, идущие как от трубадуров, так и от стильновистов. С одной стороны, объект его любовных восторгов недостижим в своей небесной прелести и нравственной чистоте и близок идеалу поэтов того и другого направления. С другой стороны, чувство, испытываемое Петраркой к мадонне Лауре — это не та добродетель, которая превозносится в лирике долгие стили нуово, а наполненное жизнью переживание потрясения, любования красотой, горечи, грусти, отчаяния, надежды, одним словом, целый мир, в который погружена душа лирического героя<sup>1</sup>. Всю эту тончайшую гамму эмоций, связанных с его отношением к Лауре, Петрарка передает пусть и не без влияния стильновистской лексики, но, безусловно, с новой психологической достоверностью,

1 Отметим, что, анализируя истоки поэзии «Канцоньере» в связи с традицией стильновизма, английский исследователь Дж. Тук сближает концепцию Петрарки с видением скорее «историческим», чем трансцендентным в рамках этой традиции. «Беатриче “Новой жизни”, — пишет он, — событие, представляющее в категориях воплощения, в порядке истины, трансцендентной с точки зрения исторической, но обнаруженной, явленной через ее посредство». В лирике Чино да Пастоя, почитаемого Петраркой, новое, по мнению Тука, — это «дискурс, обращенный не к трансисторическому *что* его опыта как поэта-влюбленного, но к историческому *как* и *когда*, к вопросу не сущности, но качества». См.: Took J. Cino da Pistoia: A Moment in the Pre-history of the Canzoniere // Proceedings of the British Academy, 146: Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, and Translators over 700 Years/Ed. by M. McLoughlin, L. Panizza with P. Hainsworth. Oxford University Press, 2007. Pp. 113–128.

2 Приведем в этой связи меткую характеристику М. Гершенсоном психологического опыта Петрарки, отразившегося в его поэзии: «Петрарка с любознательностью истинного психолога изучил самые отдаленные уголки своей души... Эта способность чувствовать каждую свою эмоцию как неделимое, сделала его незаурядным лириком, потому что каждый его сонет есть законченное изображение одного едва уловимого движения души из сплошного потока многих таких же, составляющих однообразную историю его любви к Лауре; это как бы моментальная фотография его сердца». См.: Гершенсон М. Вступительный очерк // Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты / Пер. М. Гершенсона и Вяч. Иванова. М., 1915. С. 6.

окрашенной личностным ощущением<sup>2</sup>. В подходе поэта здесь заметна некоторая параллель тому оттенку «интимности», непосредственности контакта с «собеседником», который он впервые после Цицерона ввел в свою собственную переписку<sup>3</sup>. Его «Канцоньере» воспринимается как подлинный поэтический дневник о высокой любви, и в этом контексте героиня истории, Лаура, также обретает иллюзию реального существования<sup>4</sup>.

Конечно, взгляд влюбленного идеализирует ее, но уже сам факт физического присутствия Лауры воспламеняет чувства и воображение Петрарки, а внешние приметы ее облика описаны им так, что флер эстетической условности не мешает различить живую красоту дамы. Так, в сонете 157 читаем строки, из которых складывается прекрасный образ:

*La testa or fino, e calda neve il volto,  
ebeno i cigli, e gli occhi eran due stelle,  
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;  
perle, e rose vermiglie, ove l'accolto  
dolor formava ardenti voci e belle;  
fiamma i sospir, le lagrime cristallo*<sup>5</sup>.

То есть Петрарка отмечает и золото волос Лауры, и напоминающую «горячий снег» кожу лица, и брови цвета эбенового дерева, глаза-звезды, из которых Амур без промаха разит стрелами тех, кто смотрит

3 О новой стилистике писем Петрарки к друзьям и близким и о ренессансном раскрытии собственной индивидуальности см.: Eden K. The Renaissance Rediscovery of Intimacy. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2012. Pp. 11–72.

4 Чтобы не нарушить равновесия в представлении о литературной оценке образа Лауры на протяжении веков, упомянем попутно, что вопрос о том, существовала ли она в действительности или это лишь воображаемая поэтом фигура, не закрыт до сих пор. Например, известный исследователь итальянской литературы Треченто В. Бранка утверждал в 1970-х годах: «Лаура жива только в его [Петрарки] поэзии». См.: Branca V. Dizionario critico della letteratura italiana. Torino, 1974. Vol. II. Pp. 419–432. И в своей работе уже от 2001 года Дж. Б. Трэпп назвал ее «воображаемой возлюбленной» Петрарки. См. примечание 10. Мнение автора настоящей статьи, естественно, расходится с подобным подходом.

5 *Власы — как злато; брови — как эбен;  
Чело — как снег. В звездах очей угрозы  
Стрелка, чьим жалом тронутый — блажен.  
Уст нежных жемчуг и живые розы —  
Умильных горьких жалоб сладкий плен...  
Как пламя — вздохи; как алмазы — слезы.*  
(Перевод Вяч. Иванова).

на красавицу. Поэт отмечает жемчуг ее зубов и красные розы губ... В «Канцоньере» рассеяны замечания, рисующие и другие прелести донны: свежесть и блеск ее облика (30)<sup>\*</sup>, руку, белее слоновой кости и снега (181), грацию и достоинство поведения (112, 181). Петрарка касается также конкретных деталей, связанных с антуражем Лауры: то она изображена в зеленом платье, расшитом фиалками, или в пурпурном с голубой каймой, по которому разбросан рисунок из роз (например, 12, 29, 185). То поэт видит ее в окружении цветущей природы, то дает как бы мгновенный эскиз возлюбленной, омывающейся в водах, подобно богине Диане (52)<sup>6</sup>. И наконец, убедительность того, что Лаура была реальной женщиной, содержится в сонетах 77 и 78, где Петрарка восхваляет своего современника Симоне Мартини за написание им на пергаменте ее портрета<sup>7</sup>: художник словно бы мысленно пребывал в Раю, изображая возвышенную красоту дамы столь подлинно, как, казалось бы, не могут увидеть ее глаза смертных (здесь в качестве типажа нам представляются изысканные мадонны Симоне Мартини).

В этой ситуации возникает раздвоенность между абсолютном красоты и добродетели замужней дамы и страстным притяжением к ней влюбленного, который осознает, что его любовь греховна, но вместе с тем не может и не хочет отказаться от нее<sup>8</sup>. Это порождает контрасты в структуре сборника: наряду со светским текстом на вольгаре здесь помещено ровно 366 стихов, 365 по числу дней года (+1), будто это — бревниарий, католический требник. Контрастно также сочетание образов у Петрарки, как то: *Pace non trovo, e non ho da far guerra* («не мира не ищю, и не веду войны» — 134) или

\* Здесь и далее арабскими цифрами обозначен № сонета в «Канцоньере» Петрарки.

6 В подтверждение реальности пережитого им сильного чувства Петрарка оставил следующее свидетельство в своем «Письме к потомкам»: «В юности страдал я жгучей, но единой и пристойной любовью и еще долгие страдал бы ею, если бы жестокая, но полезная смерть не погасила уже гаснущее пламя» (Пер. М. Гершенсона). *Петрарка Ф.* Сонеты. Автобиографическая проза. М., 1984. С. 395. Подобную запись поэт сделал и на странице своего собственного манускрипта Вергилия. См.: *Nolhac P. de. Pétrarque et l'humanisme.* Paris, 1907. T. 2. Pp. 286–287.

7 Сведения об этом портрете, столь дорогом для Петрарки, находим и в его сочинении «Моя тайна». Блаженный Августин упрекает поэта за любовь к земной женщине Лауре: «И — верх безрассудства: не довольствуясь видом ее живого лица, ввергавшего тебя во все эти беды, ты добыл себе его изображение, созданное талантом знаменитого художника, чтобы иметь возможность всюду носить его с собою, предлог для неиссякаемых слез» (пер. М. Гершенсона). *Петрарка Ф.* Избранное. М., 1974. С. 184.

8 Драматический внутренний диалог Петрарки с собой о своей любви см.: *Моя тайна // Петрарка Ф.* Избранное... С. 153–214.

*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?  
Ma s'egli è amor, per Dio, che cosa et quale?  
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?  
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?* (132)<sup>\*</sup>

*Любовь ли это, иль что-либо иное?  
И что же это, ежели Любовь?  
Коль в ней добро — что цепенеет кровь?  
А если зло — в чем действие благое?*  
(Перевод А. Эфроса).

Парадоксальный характер часто носит и метафорика «Канцоньере», к примеру, *viva morte* — жизнь в смерти, *diletto male* — любовная агония, *dolce errore* — сладостный грех и так далее. И сам образ Лауры, наделенный яркой красотой (ослепительная белизна кожи, черные брови, глаза, как светила, золото волос, розы губ...), немислим вне исключительного морального совершенства, уподобляющего ее ангелоподобному созданию; не случайно происходит трансформация фигуры Лауры в аллегорию Целомудрия в «Триумфах» Петрарки.

Когда — прежде всего в Италии — познакомились с «Канцоньере» и вскоре, с начала XV века, эти стихи обрели популярность, личность Лауры начинает привлекать к себе пристальное внимание, почти как сам Петрарка, хорошо известный в Европе. Воспринимая Лауру как персонаж исторический, авторы ее «биографий», включенных в ренессансные издания «Канцоньере», наполняют ее жизнь реальными подробностями — уже в рамках представлений новой эпохи по отношению ко времени, когда писал Петрарка<sup>9</sup>. Они указывают на высокое социальное положение дамы, на то, была ли она женой и матерью, либо не вступала в брак, определяют место первой встречи героев романа в Авиньоне, а также характер их отношений (так, по мнению Франческо Патрици (1478), эта любовь не была целомудренной, а Франческо Филельфо (между 1444–1447/1476) и вслед за ним Алессандро Велутелло (1525), напротив, говорят о ее исключительной

\* Цит. по изд.: *Petrarca F.* Rime. Biblioteca Universale Rizzoli, 1985.

9 Наиболее последовательно эта тема рассмотрена в статье: *Panizza L.* Impersonations of Laura in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italy // *Proceedings of the British Academy*, 146, op. cit. Pp. 177–200.



1. Мастер Жизни цезарей. *Лаура коронует Петрарку на берегу реки Сорги*. Миниатюра из кодекса *Канцоньере*. Ок. 1440. Апостолическая библиотека, Ватикан, MS Barb. lat.3943, fol. 17

возвышенности<sup>10</sup>). В духе времени возлюбленной Петрарки приписывают талант поэтессы, и в 1552 году в Венеции были опубликованы будто бы случайно найденные сонеты и канцоны, которыми она отвечала на стихотворные послания Петрарки. Так что ренессансным читателям Лаура представляется идеалом прекрасной земной женщины<sup>11</sup>.

Образ ее, как бы обретший плоть в «комментариях» XV–XVI веков, материализуется и в иллюстрациях манускриптов, а также печатных изданий «Канцоньере»<sup>12</sup>. Однако аутентичного портрета этой дамы не сохранилось. Тот, что был сделан Симоне Мартини, Петрарка хранил у себя как драгоценное сокровище, и если показывал, то лишь избранным. В свое время существовали версии, будто бы современные Лауре художники запечатлели ее облик во фресках; например, тот же Симоне Мартини — в соборе Нотр-Дам в Авиньоне, в сцене со святым Георгием — композиция была разрушена, а рисунок с нее, относящийся к XVII веку, демонстрирует лишь изящный женский силуэт с ниспадающими длинными волосами. Изображение Лауры с распущенными

локонами иногда видят в работе Маттео Джованетти в капелле Святого Иоанна Папского дворца в Авиньоне (1346–1348)<sup>13</sup>. Кроме того, Джорджо Вазари и Джованни Баттиста Джелли идентифицировали с Лаурой персонаж в зеленом платье (как в сонетах Петрарки) в росписи Испанской капеллы церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (1365–1367)<sup>14</sup>. Однако остается проблематичным, могла ли в этих случаях идти речь о передаче подлинных черт Лауры, — по этому поводу высказывались скептические замечания уже в конце XVIII — начале XIX века<sup>15</sup>.

Характерно, что от данных моделей не отталкивались ренессансные иллюстраторы изданий «Канцоньере». Изысканные для конкретного периода черты стилистики в трактовке прекрасной женщины одинаково характерны для предполагаемых изображений Лауры и книжных иллюстраций, где в той или иной мере ставилась цель отобразить приметы ее внешности. В последнем случае присутствуют и детали из сонетов Петрарки. Миниатюристы представляют Лауру как образец стройности, обыгрывая ее подобие прямизне лавра (к примеру, Франческо д'Антонио дель Керико, ок. 1460, Библиотека Ватикана, MS Chigi L. N. 114, fol. 10; падуанский мастер, ок. 1508, Библиотека Бодмера, Женева, MS 130, fol. 10v). Движения мадонны в иллюстрациях сдержанно изящны, обличая ее духовное благородство; на ней одеяние зеленое или пурпурно-алое с цветочным узором (см. падуанский мастер,

10 См.: *Trapp J. B. Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2001 (LXIV). Pp. 61, 62.

11 В эпоху Возрождения сложилась даже практика паломничества в Прованс по местам, связанным с личностью Петрарки, и считается, например, что Габриэль де Сад — Лаура якобы вышла замуж в семью де Сад — показывал французскому петраркисту Морису Сэву ее гробницу в капелле Св. Креста во францисканской церкви в Авиньоне. См.: *Trapp J. B. Op. cit.* P. 63.

12 Обобщающей работой об иконографии Петрарковой Лауры является капитальная статья Дж. Б. Трэппа: *Trapp J. B. Op. cit.* Pp. 55–194.

13 *Laclotte M., Tiébaud D. L'école d'Avignon*. Paris, 1983. Pp. 162, 173, 174.

14 *Вазари Дж. Жизнеописание Симоне и Липпо Мемми // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова. М., 1956. Т. 1. С. 340. Характерно его описание фрески, автором которой он считал Симоне Мартини: «На небесах мы видим славу святых и Иисуса Христа, внизу же, на земле, остались светные развлечения и удовольствия в образе человеческих фигур и главным образом восседающих женщин; среди них и мадонна Лаура Петрарки, написанная с натуры в зеленом одеянии с огненным язычком между грудью и шеей». См. также: *Gelli G. B. Lezioni petrarchesche / Ed. C. Negrone*. Bologna, 1884. Pp. 255–256.*

15 См., например: *Lanzi L. Storia pittorica della Italia / Ed. M. Capucci*. Firenze, 1968. Vol. I. P. 222; *Cicognara L. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*. Venezia, 1913. Vol. I. (Nota al Simone Memmi); *Séroux d'Argincourt J.-B. L'histoire de l'art par ses monuments*. Paris, 1823. Vol. III. P. 136.

ок. 1410, Музей Коррер, Венеция, MS Correr 1494, fol. 1; или Мастер Жизни цезарей, ок. 1440, Библиотека Ватикана, MS Barb. lat. 3943, fol. 17). (Ил. 1.) И всюду повторяющиеся приметы, такие как золото волос и нежность лица, завершают условный «портретный» очерк Лауры.

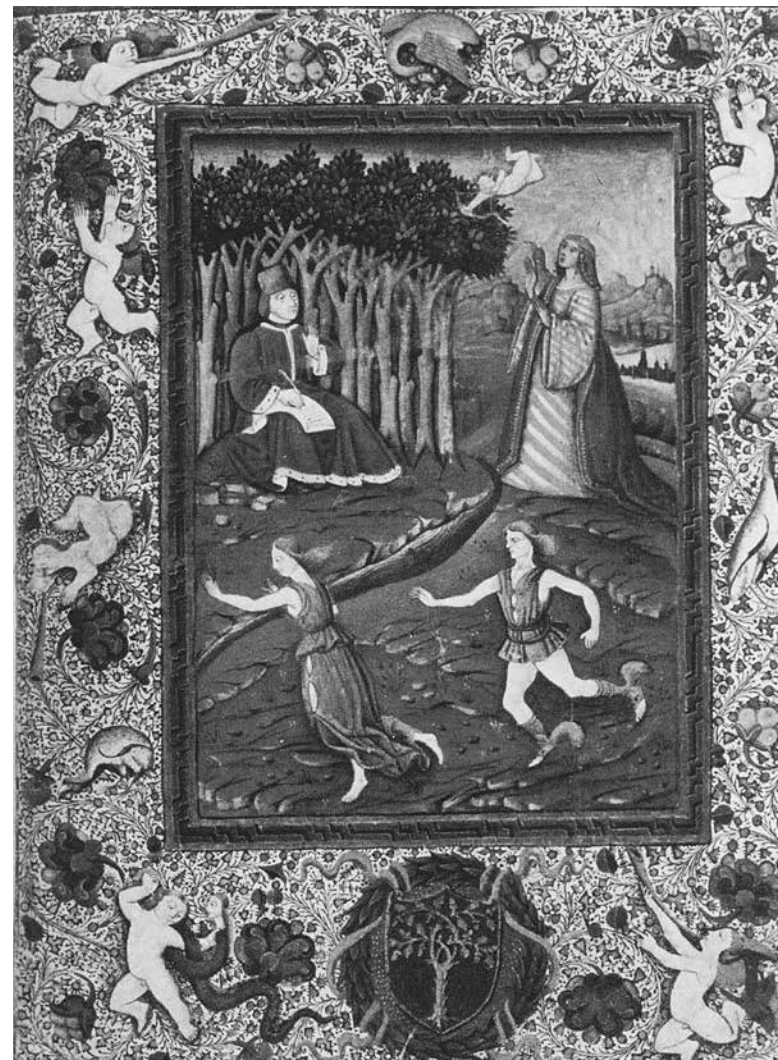
Что касается отображения стержневой линии «Канцоньере» — отношения между его героями, — то оба, Лаура и Петрарка, могут быть изображены пронзенными стрелой Амура, это — в унисон с некоторыми интерпретациями текста, но расходится собственно с ним (неизвестный мастер конца XIV века, Библиотека Университета Джона Райлэндса, Манчестер, MS Ital. 1, fol. 3). Однако чаще акцентируется роль Лауры, возвышающая поэта. Соединяющая в себе образ знатной дамы и воплощение поэзии, она коронует Петрарку лавровым венком (ломбардский мастер, ок. 1475, Линли-холл, Шропшир, MS, fol. 9). В иллюстрации вводятся также мифологические мотивы, которые носят у Петрарки светскую окраску. Так, сцена преследования Аполлоном Дафны не только указывает на любовную одержимость поэта, но и образно отождествляет Лауру с этой нимфой, превратившейся в лавр — в данном контексте символ славы Петрарки и его сонетов (Кристофоро Майорана, XV век, Библиотека Ватикана, MS Ottob. lat. 2998, fol. 2; Франческо д'Антонио дель Керико, ок. 1460, там же, MS Chigi L. N. 114, fol. 10). (Ил. 2.)

На данной почве стало закономерным возникновение в Италии подвоя культа Лауры и самого «Канцоньере». В XVI веке нередки женские и мужские портреты с малоформатным, элегантным томиком «Канцоньере» в руках, их можно видеть у Андреа дель Сарто (ил. 3), Понтормо, Бронзино, Лотто и других мастеров<sup>16</sup>. Этот сборник сонетов и канцон имел широкую читательскую аудиторию, сложилось даже нечто вроде обычая носить с собой *petrarchino*, как называли тогда эти карманные книжечки<sup>17</sup>. Лаура становится нарицательным именем красавицы, одаренной притом и духовной значительностью. Его, например, связывали с поэтессой Лаурой Баттифери, изображенной Бронзино (ок. 1560, Палаццо Веккьо, Флоренция)<sup>18</sup>, хотя это имя было дано ей при крещении.

16 Emiliani A. Bronzino. Milano, 1950; Сонина Т. В. Андреа дель Сарто. «Портрет девушки с томиком Петрарки» // Франческо Петрарка и европейская культура. М., 2007. С. 146–150.

17 Этому обычаю следовали даже куртизанки, что высмеял Аретино. *Aretino P. Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia*/Ed. G. Aquilecchia (Venezia, 1534). Bari, 1962. Pp. 94–95.

18 *Plazzotta C. Bronzino's Laura* // Burlington Magazin. CXL. 1998. Pp. 251–263.



2. Кристофоро Майорана  
Петрарка и Лаура в Воклюзе. Лаура  
в образе Дафны, преследуемая  
Петраркой-Аполлоном. Миниатюра  
из кодекса Канцоньере. XV век  
Апостольская библиотека, Ватикан,  
MS Ottob. lat. 2998, fol. 2



3. Андреа дель Сарто. Портрет девушки с томиком стихов Петрарки. 1528  
Дерево, масло. 87 × 69. Уффици, Флоренция



4. Джорджоне. Так называемый Портрет Лауры. 1506  
Холст, перенесенный на дерево, масло. 41 × 33,6. Музей истории искусства, Вена

Лаурой называли и неизвестную даму с лавровой ветвью в руке, написанную Джорджоне в 1506 году (Музей истории искусства, Вена), ибо изображение считали своего рода аллегорией женской красоты и поэтического таланта<sup>19</sup>. (Ил. 4.) Петраркистские аллюзии на женское совершенство современные исследователи находят и в «Портрете Джиневры Бенчи» Леонардо да Винчи (1478–1484, Национальная галерея, Вашингтон). На обороте здесь изображены ветки можжевельника, пальмы и лавра с девизом *Virtutem forma decorat* («Добродетель придает форму красоте»). Если первое растение составляет эмблему имени портретируемой, то два других символизируют, по Петрарке, моральную победу — так представлена умершая Лаура в его сонете 359 (7–9)<sup>20</sup>. Отметим также, что жизнеописания Лауры в типографских изданиях «Канцоньере» авторы нередко посвящали самым прекрасным и благородным синьорам, в своих достоинствах, словно бы являвшимся зеркальным отражением

возлюбленной Петрарки<sup>21</sup>. Очарование Лаурой вело к подражанию ей и тем знакам поклонения, которые поэт оказывал своей мадонне. Так, будто бы соревнуясь с Петраркой, поручившим Симоне Мартини запечатлеть ее, Пьетро Бембо сделал аналогичный заказ Джованни Беллини, приравняв тем самым свою *inamorata* Лауре из Авиньона<sup>22</sup>.

В конце XV — XVI веке на представлении о женской красоте в изобразительном искусстве Италии (а также других стран Европы, особенно Франции и Англии) оказал сильное воздействие сборник сонетов и канцон Петрарки. Во многом это было связано с укорененностью образа Лауры в итальянской культуре, получившего в том числе свое философское и литературное обоснование, где органично слились неоплатонические и петраркистские мотивы.

Понятия Красоты и Любви приобретают у неоплатоников вселенское измерение, ибо им принадлежит основополагающая роль в платонической идее макрокосма. Бог — абсолютное единство, обнимающее все ступени бытия, — творит мир путем эманации света своей любви, а божественная красота, пронизывающая в своем постепенном нисхождении уровни мироздания, «зарождает во всем любовь, то есть стремление к себе, — как читаем у Фичино, — [и] если бог влечет к себе, а мир влеком к нему, существует один непрерывный поток, берущий начало от бога, проходящий через мир и наконец завершающийся в боге...»<sup>23</sup>. К этому кругу любви и красоты в высшей степени причастна душа человека, составляющая центр вселенной. Но в присущей ей

19 Pignatti T. *Giorgione*. Venezia, 1970. Pp. 99–100; Anderson J. *Giorgione, the Painter of Poetic Brevity*. New York, 1996. Pp. 299–300.

20 Shapley F. R. *Catalogue of the Italian Paintings*. National Gallery of Art. Washington D. C., 1979. Vol. I. Pp. 251–252.

21 Panizza L. *Op. cit.* Pp. 187, 193.

22 Вазари Дж. *Жизнеописание Якопо, Джованни и Джентиле Беллини* // Вазари Дж. Указ. соч. М., 1963. Т. II. С. 446–447. У Вазари читаем об этом: «Так, Джованни написал и для мессера Пьетро Бембо перед отъездом того к папе Льву X портрет одной его возлюбленной столь живо, что подобно тому как Симоне-сиенец заслужил себе прославление от первого флорентинского Петрарки, так и Джованни — от второго венецианского Петрарки в его стихах, как, например, в сонете: “О образ мой небесный и столь чистый”... Изображением возлюбленной Пьетро Бембо иногда считают «Девушку с зеркалом» Джованни Беллини из Музея истории искусства в Вене (1515), где содержится петраркистский мотив зеркала, которое обладает исключительной привилегией созерцать эту совершенную красоту. См.: Goodman-Soellner E. *Poetic Interpretations of the “Lady and her Toilette”*. Theme in Sixteenth Century Painting // *Sixteenth Century Journal*. 1983. Vol. 14. Pp. 426–442.

23 См.: Фичино М. *Комментарий на «Пир» Платона*. Речь вторая, гл. I/Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка // *Эстетика Ренессанса/Сост. В. П. Шестаков*. М., 1981. Т. I. С. 151.

«способности к самодвижению и самовыражению»<sup>24</sup> душа свободна в выборе как чувственной, физической красоты, так и красоты интеллигентной, небесной. Это определяется источником любви — тем, порождается ли она разумом или неосознанным желанием. Если чувственная любовь связывает красоту лишь с воплощающим ее телом, то возвышенная, «которую можно назвать любовью совершенной человеческой природы»<sup>25</sup>, осознает, что красота не происходит от материального тела, более того, она являет совершенство, будучи отделенной от телесного начала. Так что тяга к идеальной красоте сопряжена со стремлением как можно больше отделиться от тела, подчинив его душе. И Пико делла Мирандола описывает этот путь к постижению подлинно прекрасного как экстатическое движение души ввысь: «...Поднимаясь от совершенства к совершенству, человек достигает той степени, где... становится ангелом, целиком охваченный пламенем этой ангельской любви, как материя, зажженная огнем, и, трансформируясь в пламя, он очищается от всякой скверны земного тела и превращается в духовное пламя силой любви»<sup>26</sup>.

Напряжение всех возможностей разума, воли и духа, которое диктовало ренессансный неоплатонизм, было чрезмерным для образованной светской аудитории ценителей красоты. Усложненные построения неоплатоников подвергаются здесь адаптации, и, сохраняя идеализирующую основу, любовь к прекрасной даме составляет главный мотив лирики петраркистов, так же как определение параметров женской красоты и рассуждения по поводу разных типов ее лицемерия — стержень трактатов и близких к ним литературных сочинений<sup>27</sup>. Пьетро Бембо стоял во главе этого литературного движения. Если Петrarке платонизм не был чужд, то Бембо прочно соединил петраркизм с нео-

24 См.: Cassirer E. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. New York, 1963. P. 66.

25 Цит. по: Chastel A. *Marcile Ficin et l'art*. Genève; Lille, 1954. P. 123.

26 См., например: Robb N. A. *The "Trattato d'Amore"* // Robb N. A. *Neoplatonism of the Italian Renaissance*. London, 1935. Pp. 176–211; Rogers M. *The Decorum of Woman's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Woman in Sixteenth-Century Painting* // *Renaissance Studies*. 1988. Vol. 2. №1. Pp. 47–88. Ренессансные представления о любви подробнее рассмотрены в статье: Юсим М. А. Ренессансный неоплатонизм и земная любовь // *От Средних веков к Возрождению*: Сборник в честь профессора Л. М. Брагиной. СПб., 2003. С. 257–265.

27 Подробнее об этом см.: Bossche B. van der. "Quelli amori che son dolci senza amoritudine". *The Petrarchist Bembo in The Book of the Courtier* // *Petrarch and His Readers in the Renaissance*/Ed. by K. A. E. Enkel, J. Papy. Leiden; Boston, 2002. Pp. 193–207.

платоническим учением. Описывая в «Азоланах», как изысканный кружок придворных, собравшись в садах, обсуждает вопросы любви и красоты, Бембо представил разные аспекты любви. Это и *amore umano* в ее природной и цивилизующей функциях, воспринимающая красоту посредством физического зрения, и божественная любовь, обращенная от земной красоты к созерцанию внутренним зрением красоты возвышенной. Как истинный арбитр прекрасного Бембо избран Кастильоне участником его диалога «О придворном»<sup>28</sup>. Здесь (книга IV), допуская чувственную любовь лишь у молодых людей, он призывает облагораживать свое чувство так, чтобы в духовном восхождении красота представала все более свободной от физических уз и все расширяющей свои горизонты. Тогда влюбленному откроется красота-благо в ее универсальном охвате. Красота женщины, способная увлечь ее обожателя к столь высокому полету внутреннего видения, фактически идентифицируется с универсальной красотой, с космической силой.

Применительно к даме подобного физического и духовного совершенства Бембо и его последователям кажутся едва ли не бессильными их поэтические строки. Поэтому, используя лексику Петrarки, они усиливают свойственные ему антитезы, гиперболизируют значения, чтобы передать почти невыразимое. Так, в сонете Бембо находим все приметы красоты, перешедшие из «Канцоньере», но очерченные резче. Чистейший янтарь локонов ветер развеивает над снегом (белизной лица); глаза сияют ярче солнца, превращая ночь в ясный день; улыбка смягчает любую муку; жемчуг зубов и рубины губ; рука из слоновой кости, которая держит сердца узников в плену; в пении дамы звучит божественная гармония; она мудра в своем юном возрасте, а несравненное изящество соединено в ней с высочайшей добродетелью. Перед нами не только внешнее и внутреннее совершенство, в образе проступают и черты экспрессии — чарующая мимика, грация, достоинство движений, пленительный голос<sup>29</sup>.

28 Рус. пер. О. Кудрявцева: Кастильоне Б. О придворном. [Кн. IV, гл. LI–LXXIII] // Эстетика Ренессанса цит. Т. I. С. 346–361.

29 Имеется в виду следующее стихотворение Пьетро Бембо:  
*Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura  
ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,  
occhi soavi e più chiare che'l sole,  
da far giorno seren la note oscura,  
riso, ch'acqueta ogni aspra pena a dura,  
rubini e perle, ond'escono parole,*



Этот тип женской красоты, данный в лирическом ключе, дополняет эпическая традиция ее описания, которую можно проследить в итальянской литературе от XIV до конца XVI века. От «Амето» и «Тезейды» (XII, 53–63) Боккаччо до «Неистового Роланда» (VII, 11–16) Ариосто и далее варьируются, по сути, близкие петраркистским черты, но разыгранные в иной тональности<sup>30</sup>. Так что к началу Возрождения существовала сумма идеальных критериев женской красоты. Переводу их в изобразительное искусство, безусловно, способствовали «сестринские» отношения, которые связывали тогда слово и образ в духе *Ut pictura poesis*, — «как живопись, так и поэзия». Именно Возрождение увидело в Петрарке живописца. Так, гуманист и литератор Джанджорджо Триссино писал, что поэт «первым придал окраску волосам своей возлюбленной, сделав их тончайшего золотистого оттенка, прекрасней блеска чистого золота, и лицо — тональности теплого снега или, скорее, белых роз, смешанных с красными в золотой вазе, а губы — цвета алой розы, брови — словно бы эбеновыми, и прекрасными, сладостными, нежными красками, черной и белой [нарисовал] ее глаза, подобные сияющим звездам...»<sup>31</sup>.

В общем культурном контексте эпохи Ренессанса обнаруживается немало содержательно-художественных параллелей между литературой и живописью в трактовке женских образов. Нормативные детали из поэзии и прозы отразились в женском портрете XV века<sup>32</sup>. Можно согласиться с наблюдением американской исследовательницы Э. Кроппер о том, что Флора в боттичеллиевской картине «Весна» (1478, Уффици, Флоренция) излучает ауру наподобие нимфы Симонетты,

*sì dolci, ch'altro ben l'alma non vole,  
man d'avorio, che i cor distingue e fura,  
cantar, che sembra d'armonia divina,  
senno mature a la più verde etade,  
leggiadria non veduta, unque fra noi,  
giunta a somma beltà somma onestade,  
fur l'esca del mio foco, e sono in voi  
grazie, ch'a poche il ciel largo destade.*

Цит. по: Forster L. *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge, 1969. P. 28.

30 Близость лирической и эпической традиции представлений о женской красоте в Италии XIV–XVI веков во многом объясняется общностью источников, на которых они основывались: средневековый экфрасис и средневековая кантилена.

31 Trissino G. *I ritratti*. 1524. Цит. по: Spagnoletti G. *Il Petrarchismo: Antologie del saper tutto*. Milano, 1959. P. 110.

32 Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2 т. М., 1996. Т. I. Гл. III.

в платонически окрашенном образе которой Полициано претворил и реминисценции лирики Петрарки («Стансы на турнир» I, 43–46, 50)<sup>33</sup>. Но заметим также, что если в фигуре Флоры больше иллюстративных подробностей из «Стансов», то и другой персонаж этой композиции, Венера в центре пространства, навевающего воспоминание о золотом веке или Рае, также родственна в своей «величавой кротости» нимфе Полициано.

В XVI веке использование нормативных примет в передаче идеального женского образа проявляется шире. Изначально двойственное отношение Петрарки к мадонне Лауре как к объекту «человеческой любви» и вместе с тем как к недоступному небесному созданию породило разнообразие отраженных и преображенных граней ее красоты в живописи Ренессанса. Неоплатонический подтекст и сам петраркизм, приспособленные для разного типа заказчиков, позволяли развернуть

33 См.: Cropper E. *On Beautiful Woman, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style* // *Art Bulletin*. LVIII. 1976. Pp. 373–394 (pp. 388–389).

Напомним несколько отрывков из «Стансов» Полициано, близких образу боттичеллиевской Флоры:

*Она бела и в белое одета;  
Убор на ней цветами и травой  
Расписан, кудри золотого цвета  
Чело венчают робкою волной.  
Улыбка леса — добрая примета:  
Никто, ничто ей не грозит бедой.  
В ней кротость величавая царицы,  
Но гром затихнет, вскинь она ресницы.*

*Спокойным очи светятся огнем,  
Где факела свои Амур скрывает,  
И все покоем полнится кругом,  
К чему она глаза ни обращает.  
Лицо небесным дышит торжеством,  
И дуновенье каждое смолкает  
При звуке неземном ее речей,  
И птицы словно подпевают ей.*

.....  
*Оборотясь к нему, она в ответ  
Улыбкой лик прекрасный озарила,  
И мог бы горы этот райский свет  
Раздвинуть и остановить светило.  
И голос был таким теплом согрет,  
Когда она жемчужины открыла  
Среди фиалок, что в любовный плен  
Мог заключить бы и самих сирен.  
(Перевод Е. Солоновича. I, 43, 44, 50)*



5. Пальма Веккьо. Женский портрет в голубом. 1512–1514  
Дерево, масло. 63,5 × 51  
Музей истории искусства, Вена

емкий диапазон образа Прекрасной Дамы, то в галантно-светском, придворном вкусе, то с более интимным, подчас даже фривольным отношением.

Примером изображения дамы, в котором «перечислены» черты петраркистского идеала, представляется «Женский портрет в голубом» Пальмы Веккьо (1512–1514, Музей истории искусства, Вена). (Ил. 5.) Художник фиксирует внимание на золотом отливе волос, уложенных в красивую прическу, выразительном взгляде под разлетом тонких черных бровей, на нежных красках, белизне кожи, легко сопрягающейся с метафорой «слоновая кость», из которой словно бы выточены изящный овал лица, стройная шея, великолепные плечи и красивые руки с удлиненными пальцами. Облик портретируемой приветлив и сдержан, в руке ее — перо, свидетельство того, что внешняя красота модели сочетается с литературными способностями и интеллектуальностью. «Женщину в голубом» естественно вообразить украшением образованного ренессансного общества. Кажется, что ее поза, движения



6. Бронзино. Портрет Лукреции Панчатики. Дерево, масло. 104 × 84  
Уффици, Флоренция



7. Тициан. Виоланта. 1515. Дерево, масло. 64,5 × 50,8. Музей истории искусства, Вена

и даже сама физическая структура, которая сродни слоновой кости или мрамору, подчинены четкому контролю. Все в этом образе легко укладывается в чинквечентистский кодекс поведения женщины в свете, определяемого социальной «уместностью» человеческих проявлений. Портрет словно бы олицетворяет предписание Аньоло Фиренцуолы из его трактата «О красотах женщины» (1542/1548): «*Leggiadria* не что иное, как соблюдение некоего молчаливого закона (*legge*), данного и предписанного природой вам, женщинам, о том, как двигать, держать и применять все тело в целом и отдельные его части с изяществом (*grazia*), скромностью, благородством, мерой, достоинством так, чтобы не было ни единого движения, ни единого действия без правила, без лада, без меры и без рисунка»<sup>34</sup>.

34 Фиренцуола А. О красоте женщин/Пер. А. Габричевского // Фиренцуола А. Сочинения. М.: Л., 1934. С. 320.

Подобный в полноте своих достоинств типаж, который мог бы быть воспет поэтом-петраркистом, предстает и на «Портрете Лукреции Панчатти» работы Бронзино (Уффици, Флоренция). (Ил. 6.) Здесь та же *leggiadria* и *grazia*, отвечающие сложившемуся этикету, и та же холодноватая «мраморность», создающая вокруг фигуры атмосферу психологической дистанции. В композиционном отношении изображению «Женщины в голубом» близка «Виоланта» Тициана (ок. 1515, Музей истории искусства, Вена). (Ил. 7) Как и у Пальмы Веккьо, полуфигура дана в трехчетвертном повороте, завершаясь кистью руки; пышное платье открывает роскошные плечи, шею и грудь, золотистые волосы служат обрамлением лица. Но Тициан трактует свою модель с несомненным обаянием чувственности, передавая фактуру пышных волос, ткани платья и словно бы «дышащей» кожи, которая вызывает ощущение реальной плоти в отличие от мраморной застылости «Женщины в голубом», так что у созерцателя складывается иного рода контакт с портретируемой. Хотя в изображении Виоланты просматривается оттенок петраркистской идеализации, это также живая женщина, чей образ предполагает не только эстетическую оценку, но и радость чувственного любования.

Более того, к воплощению художниками идеи женского совершенства подчас примешивается элемент эротики, как, например, в серии картин Тициана «Венера и музыкант» (1550–1565, Прадо, Мадрид; Государственный музей прусского культурного наследия, Берлин; Музей Фицуильяма, Кембридж; Музей Метрополитен, Нью-Йорк). (Ил. 8.) Название их условно, как теперь доказано, живописец изобразил влюбленного и предмет его поклонения в природном пространстве в соответствии с петраркистской традицией<sup>35</sup>. В лирическом замысле «Канцоньере» природа играет существенную роль — поэт видит свою даму на лугу, среди цветов, трав и источников, его душевные переживания проецируются в окружающий ландшафт, где он различает образ любимой то в дереве, то на воде или в облаке. Эта пейзажная среда составляет объединенный малый космос лирического героя «Канцоньере». Такой принцип созвучия внутреннего и внешнего, движений души и мира природы переходит от Петрарки к его последователям,

35 Goodman E. L. Petrarchism in Titian's the Lady and the Musician // Storia dell'arte. 49. 1983. Pp. 179–186.

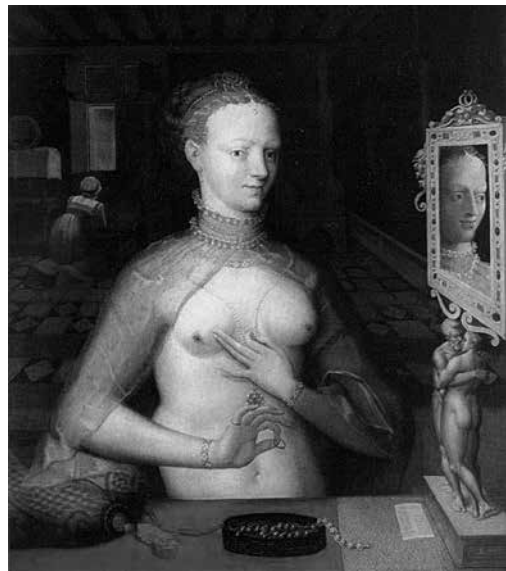


8. Тициан. *Венера и музыкант*  
Середина 1550-х  
Холст, масло. 150,2 × 218,2  
Прадо, Мадрид

авторам мадригалов. Как раз их мотивы и легли в основу композиций Тициана из серии «Венера и музыкант». За героями, представленными на первом плане в лоджии виллы, разворачивается парк, который заключает в себе целый ряд изобразительных метафор, намекающих на прелесть дамы или пламя чувств влюбленного. Идеальная женщина показана обнаженной; мыслится, что во всех своих чертах она является абсолютное совершенство, это — вторая Венера, вторая богиня красоты. Предполагаемые звуки музыки усиливают возвышенную тональность изображения. Оно пронизано ясной гармонией, которую словно бы порождает игра на музыкальном инструменте, и это согласие всех составляющих композиции, в свою очередь, выступает метафорическим обозначением гармонии, олицетворяемой красотой и моральным достоинством дамы. В этом смысле созерцание влюбленным ее совершенств должно нести в себе неоплатонический подтекст. Но, с другой стороны,



9. Рафаэль. *Форнарина*  
Ок. 1520. Дерево, масло.  
85 × 60. Национальная галерея  
старинного искусства, Рим



10. Мастер школы Фонтенебло  
*Портрет Дианы де Пуатье*. Вторая поло-  
вина XVI века. Дерево, темпера. 115 × 98,5  
Художественный музей, Базель

живописный язык мастера вносит в рамки целого множество чувственных аллюзий — зрительных, осязательных, слуховых, и сам женский образ своей соблазнительностью волнует воображение, допуская и скрытую эротическую подоплеку.

Форнарина представлена Рафаэлем (ок. 1520, Национальная галерея старинного искусства, Палаццо Барберини, Рим) с явными приметами идеальной красоты. Нормативу совершенства, как он понимался в эпоху Ренессанса, соответствуют овал лица, темные выразительные глаза, осененные высокими дугами черных бровей, изящные пропорции тела, красивые руки и так далее. (Ил. 9.) Это муза, вдохновительница творчества мастера, его натура, близкая к совершенству. В ее нагоде, слегка прикрытой прозрачной тканью, нет чувственного вызова, а лишь достоинство, скромность, естественность и, как будто бы, едва уловимый личный контакт с изображающим ее художником, который заметен во взгляде модели и доверительности ее позы. Рафаэль

достигает здесь равновесия, запечатлев некий эталон красоты и вместе с тем образ живой женщины. Зависимость художника от петраркизма легко прокомментировать не только тем, что петраркистские мотивы в представлении о «прекрасной даме» были распространены в поэзии, трактатах и живописи ренессансной эпохи. Известно также о близости Рафаэля к литературной среде своего времени, прежде всего — к «главному» петраркисту XVI века Пьетро Бембо. У художника был также опыт сочинения собственных лирических стихов в духе петраркизма, а стилистику его живописи, в частности — портреты, современники соотносили именно с грациозной красотой образов Франческо Петрарки<sup>36</sup>.

В параллель рафаэлевскому изображению Форнарины приведем пример из французского искусства — «Портрет Дианы де Пуатье», исполненный неизвестным мастером школы Фонтенебло (Художественный музей, Кассель). Дама предстает обнаженной; конечно же это не натурщица художника, а знатная госпожа, фаворитка короля, в точной красоте своих мраморных форм подобная увековеченной античным скульптором над-человеческой красотой богини. Горделивое достоинство портретируемой как знак ее физического совершенства и превосходства в социальной иерархии подчеркнуто пластическими определениями и метафорами, которые обильно заимствуются из петраркистской лирики<sup>37</sup>. (Ил. 10.) Золото волос на ее изящной головке, прекрасные глаза, эбеновые брови, кораллы губ, нежнейший тон щек на белизне лица, стройная шея — из всего этого, что так характерно для поэзии Петрарки и его последователей, кристаллизуется абсолютный идеал. И сравнения, черпаемые из того же источника, развертывают его далее. Драгоценности вплетаются в прическу дамы, даже достигают ее обнаженной талии, но, по замыслу художника, они воплощают не столько роскошь украшений, сколько «петраркистский комплимент», согласно которому самоцветы и блеск золота меркнут перед ее красотой. Исключительность образа Дианы де Пуатье обыгрывается и другими деталями в духе «Канцоньере». Рядом с ней зеркало, где частично отразился ее облик в профиль, и если в этом можно увидеть ренессансный прием,

36 См.: *Файетти М.* Рафаэль, безмолвный поэт // Рафаэль, поэзия образа. Выставка произведений из Галерей Уффици и других собраний. М., 2016. С. 24–45 (с. 32–37); *Больцони Л.* Рафаэль: фрагменты литературного портрета // Там же. С. 57–72; см. также: *Barolsky P.* Raphael and Laura // *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*. University Park, 1991. Pp. 38–39.

37 *Forster L.* Op. cit.

способствующий расширению изобразительных возможностей на двухмерной поверхности картины, то уж, во всяком случае, очевидно — здесь образно запечатлена и сентенция влюбленного из сонетов Петрарки и его подражателей о том, что худший враг обожателя дамы — зеркало, которое демонстрирует ей великолепие собственной красоты и тем самым усугубляет ее высокомерную недоступность. В этом женском образе, созданном мастером школы Фонтенбло, к петраркизму слегка примешивается оттенок неоплатонизма, но над платонической идеей созерцания абсолютного идеала преобладает французский придворно-галантный вкус, с его игровой антитезой красоты и ее недоступности, с пикантными подробностями типа нагого тела, украшенного драгоценностями.

Иная грань петраркизма, окрашенного неоплатонической тональностью, отразилась в «Портрете Джованны Арагонской», написанном Рафаэлем (Лувр, Париж). Изображена женщина замечательной красоты, утонченное благородство линий очерчивает ее совершенные формы. С физической прелестью дамы гармонирует грациозность ее жестов, нежная одухотворенность облика и достоинство, свидетельствующее о нравственной высоте этой неаполитанской принцессы. (Ил. 11.) Перед ренессансным зрителем предстала «икона» женского совершенства, которую он мог восторженно созерцать и воспевать в возвышенных петраркистских сонетах. Джованна (Жанна) Арагонская действительно славилась в Италии XVI века своей красотой, поэты ставили ее в ряд самых прекрасных женщин прошлого — среди них и Петрарковой Лауры, — а также немногих современниц. Внешность Джованны, казалось бы, снимала вопрос о соотношении природы и искусства, столь существенный в творчестве мастера эпохи Возрождения, который, опираясь на натуру, искал совершенного ее претворения, приближающего образ к его идеальному прототипу в духе платонических представлений. Возможно, что, в случае изображения этой модели Рафаэля, природа и искусство предельно сблизились, — так, Агостино Ницо, посвятивший Джованне Арагонской свой трактат «О красоте и любви» (*De pulchro e de amore*), обратил к ней такой комплимент — если бы древнегреческий живописец Зевксис мог видеть ее, ему не пришлось бы искать несколько

38 Cropper E. Op. cit. Note 60.

39 В данном случае использованы слова Фиренцуолы. Фиренцуола А. Указ. соч. С. 313.



11. Рафаэль. Портрет Джованны Арагонской. Ок. 1518  
Холст, масло. 120 × 96. Лувр, Париж

самых красивых девушек, чтобы составить из их отдельных достоинств образ античной Елены, прекраснейшей из женщин<sup>38</sup>.

Но, конечно, в основе этого портрета Рафаэля лежит тонкий художественный расчет. Мастерски выдержана стилистика изображения с его идеальной системой пропорций, акцентированы самые изысканные черты портретируемой и облик ее излучает просветленность, «сияние души», словно бы открывающее тому, кто смотрит на нее, «видение рая», как это мог бы выразить неоплатонически настроенный ценитель женской красоты<sup>39</sup>. Красота женщины здесь синонимична произведению искусства. Преломляясь сквозь призму живописи, петраркистские мотивы красоты кодифицируются. Это имеет место наряду с различием вкусового подхода, предпочитающего свой тип «золотоволосой дамы». В идеале красоты, восходящем, пусть лишь отчасти, к «Канцоньере», нормативный характер носит не только набор красок и черт (о чем говорилось выше), — вырабатывается также эталон форм и пропорций.



12. Пармиджанино. *Мадонна с длинной шеей*. 1534–1540. Дерево, масло  
216 × 132. Уффици, Флоренция

Из ряда известных сочинений, специально посвященных вопросам женской красоты, таких как, например, «Портреты» Джанджорджо Триссино (1524), «Книга о прекрасной даме» Федерико Луиджини (1554) или «О красотах женщин» Аньоло Фиренцуолы (1542)<sup>40</sup>, остановим внимание на последнем. Хотя каждое из этих произведений построено в форме светской беседы, в трактате Фиренцуолы эстетический аспект выявлен наиболее отчетливо.

Свою «программу» автор развертывает с неоплатонических позиций, согласованных с куртуазным этикетом. «Красивая женщина есть самый прекрасный объект, каким только можно любоваться, а красо-

та — величайшее благо, которое господь даровал человеческому роду, ведь через ее свойства мы направляем душу к созерцанию, а через созерцание — к желанию небесных вещей...» — читаем в начале этого трактата<sup>41</sup>. Абсолютную, законченную красоту Фиренцуола связывает с «упорядоченным созвучием... сокровенным образом вытекающим из... соединения... многих частей» целого<sup>42</sup>. Эти качество и мера, присущие общему, находят отражение в каждой, вплоть до мельчайших, составляющих целостного образа совершенства. Предлагая эстетические критерии красоты женщины, Фиренцуола характеризует все детали ее облика с головы до пят. Так, считает он, волосы золотистых оттенков от медового до сияюще солнечного должны быть длинными, густыми и волнистыми, лоб — гладким, сияющим и в пропорциональном отношении ширины к высоте — составлять 2:1. Брови дамы рисуются в трактате темными, шелковистыми и дугообразными, крупные продолговатые глаза — ясными, а не посаженными глубоко и затененными. Идеально соответствующим пропорциям лица представляется изящный прямой нос, с легким «намеком на вздернутость»; отмечено, что небольшой рот не должен иметь резких очертаний и излишней полноты. И далее, под тем же углом зрения, что все в строении прекрасной женщины подчинено идеальному замыслу, рассматриваются ее алые губы, жемчуг зубов, овал щеки, подбородок, стройная гибкая шея. От шеи дамы к ее развернутым и изящно закругляющимся плечам, а от них — к удлинённым рукам следует естественный переход. При этом плечи «должны несколько приподниматься, а затем с незаметным склонением служить местом прикрепления рук», линия которых образует нечто подобное ручкам античного сосуда, «сделанного рукой хорошего мастера»<sup>43</sup>.

По сути, сочинение Фиренцуолы стало для Возрождения первым теоретическим обобщением вопроса о совершенном строении женского лица и женской фигуры. Первостепенную роль в решении его играли в соответствии с эстетикой эпохи система пропорций, идея симметрии, правильных форм и их конструктивной взаимосвязи. Но, суммируя

40 Trissino G. I ritratti. Roma, 1524; Luigini F. Il libro della donna. Venezia, 1554; Firenzuola A. Dialogo delle bellezze delle donne // Prose di M. Agnolo Firenzuola. Firenze, 1548 (последний трактат был написан в 1542 г., опубликован — в 1548 г.).

41 Фиренцуола А. Указ. соч. С. 284–285 (41–48).

42 Там же. С. 290.

43 Там же. С. 356. «Вы видите, — пишет Фиренцуола, — как вначале эти ручки немного приподнимаются, а затем мягко спускаются вниз, как это подобает рукам».

представления о женской красоте, питаемые и петраркистскими мотивами, Филенцуола отходит от классичности в сторону маньеристической изощренности. Над ренессансным равновесием природы и идеала возобладала умозрительная концепция. Фигура мыслится заметно удлиненной в своем модуле по сравнению с естественным, части объединяет в целое усложненный геометрический рисунок (вспомним схему головы, которую вычерчивает Чельсо)<sup>44</sup>, и образцом для структуры тела служит произведение искусства — прекрасная античная ваза. И хотя сравнивая с ней красивую женщину, автор трактата утверждает: здесь «природа подражала искусству или... искусство создало эти прекрасные сосуды, срисовав вашу, женщины, красоту»<sup>45</sup>, однако ход его рассуждений показывает, что общие очертания, соотношение пропорций и сами сочленения идеальной женской фигуры приравнены именно к художественному творению. Характерно также воплощение этого идеала в трактате в живописном изображении: образ абсолютно совершенной дамы буквально пишется красками на основе соединения отдельных совершенств участниц беседы<sup>46</sup>.

В живописи Чинквеченто действительно имеются близкие параллели эстетическим идеям Филенцуолы. Наилучший пример этого — образы Франческо Пармиджанино<sup>47</sup>. Уже в своей довольно ранней «Мадонне с розой» (1528–1530, Картинная галерея, Дрезден) он воплощает аристократический идеал женской красоты, где каждая деталь неправдоподобно совершенна, как бы вымерена и несет в себе оттенок искусственности. Равновесие между подражанием природе и отражением идеального начала нарушается, абсолютное первенство отдается последнему, ибо, как и Филенцуола, Пармиджанино следует умозрительно сложившемуся *conchetto*. Его Мадонна воспринимается как эталонный светский образ, и роза играет двойственную роль в композиции: она не только символизирует безгреховность Девы Марии, но, являясь также атрибутом Венеры и граций, выступает здесь знаком красоты «дамы».

В «Мадонне с длинной шеей» (1534–1540, Уффици, Флоренция) (ил. 12) художник придает внешности Царицы Небесной еще большую рафинированность, на грани иррационального. В ней акцентированы

44 Там же. С. 305–308.

45 Там же. С. 358.

46 Там же. С. 335 и сл.

47 *Cropper E. Op. cit.*



13. М. ван Локхем. Прекрасная Харита  
Начало XVII века. Гравюра  
На лице богини графически обозначены  
петраркистские метафоры





14. Николас Хиллиард. Портрет Елизаветы I с горностаем. Ок. 1585. Дерево, масло. 106 × 89. Хетфилд Хаус

все признаки совершенства по Фиренцуоле, присутствует и избранный им «архетип» безукоризненной красоты женщины — прекрасный сосуд в руках ангела слева от Мадонны. Его форма повторена в абрисе, образуемом произвольными формой и движениями изысканно вытянутой фигуры Марии, так что сосуд выступает теперь не столько в контексте христианской символики, сколько в роли эстетизирующей метафоры.

С этим абстрагированным представлением об абсолюте женской красоты расходится петраркистский образ Лауры. Культ его, безусловно, занял заметное место в кристаллизации ренессансного понимания совершенства дамы, ибо двуединство идеального и реального, составляющее особое очарование Лауры, в высшей степени отвечало художественным критериям эпохи. Но в свете эталона прекрасной женщины, который строится на строго определенном нормативе всех форм и мер и, по сути, исключает приметы физического и душевного естества, теряет смысл петраркистский мотив дамы, чья красота влечет к себе, вызывает волнение чувств, а не одно лишь умозрительное поклонение.

И можно заметить, что уже со второй половины XVI века «петраркистская» тональность в трактовке женских образов художниками значительно ослабевает. (Ил. 13.) Мотивы «Канцоньере» переводятся в иные коды. Например, их могут использовать в политическом контексте, галантно обыгрывая черты внешнего облика и нрав королевы Англии Елизаветы I. Красота ее — рыже-золотистые волосы, удлиненные, прекрасные руки, красные и белые розы в лице, словно бы соединение роз Ланкастеров и Йорков в розе Тюдоров, — сопрягаются с Чистотой этой королевы-девушницы и ее жестокостью, порождаемой несгибаемой добродетелью. Таков язык портретов Елизаветы Английской, в частности знаменитого изображения с горностаем работы Николаса Хиллиарда<sup>48</sup>. (Ил. 14.) Горностаи символизируют Целомудрие, усыпанное жемчугами платье — намек на эту же добродетель, которая затмевает блеск всяческих украшений (Петрарка, сонет 263), а величественная, почти иератическая, поза портретируемой выражает ее монархическую мощь и бескомпромиссность в вопросах внутренней и внешней политики.

Мода на петраркизм переориентируется также в направлении игрового восприятия его поэтических формул. Так, появляются эмблематические схемы, где черты женского лица заполнены графическими обозначениями и строками из «Канцоньере», которые превозносят воздействие на окружающих красоты Лауры; при этом авторы эмблем явно иронизируют над возвышенной любовной риторикой Петрарки.

В истолковании образа Лауры намечается и тенденция к его дематериализации. Присущее ей очарование живой, прелестной женщины словно бы растворяется в абстрагирующих значениях. Если современники поэта, скажем, его покровитель Джакомо Колонна или друг Джованни Боккаччо, трактовали имя Лауры инносказательно — любовь к поэтической славе, символ поэзии, то в XVI веке такой переносный смысл обращен в сторону теологии. Так, еще в 1530-е годы Джироламо Малипьеро отрицал реальность Лауры, определяя ее роль в «Канцоньере» как аллегории Мудрости, ведущей к Богу, и в соответствующем духе исправлял строки Петрарки<sup>49</sup>. Подобный подход уже предвещает дух контрреформации, отвергавшей тип любви и ее предмет, воспетые

48 Strong R. Portraits of Queen Elizabeth I. Oxford, 1963; Strong R. The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry. London, 1977.



Петраркой. Постепенно слава его «Книги песен» приглушается, за весь XVII век вышло всего 12 ее изданий, в то время как в XVI столетии их было 126. Быть может, особенно чувствительный удар восприятию образа возлюбленной Петрарки нанес век Просвещения, когда в трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» идеализирующая, возвышенно комплиментарная риторика преклонения перед совершенством дамы была развенчана как фальшивая, двусмысленная оболочка обмана и интриги: «Ничто становится здесь всем, а все — ровно ничего не значит»<sup>50</sup>.

Петрарка стоял у истоков Возрождения, его личность и его сочинения дали импульс сложению ее эстетики, и закономерно, что именно тогда образ Лауры, построенный на двуединстве реальности и идеализации, пережил свой наивысший расцвет. Вновь открыть его и найти в нем новые оттенки предстояло веку романтизма.

#### Библиография

1. Вазари Дж. Жизнеописание Симоне и Липпо Мемми; Жизнеописания Якопо, Джованни и Джентиле Беллини // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова. М., 1956. Т. I. С. 335–346; т. II. С. 435–452.
2. Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2-х т. М., 1996.
3. Сонина Т. В. Андреа дель Сарто, «Портрет девушки с томиком Петрарки» // Франческо Петрарка и европейская культура. М., 2007. С. 146–150.
4. Фиренцуола А. О красоте женщин / Пер. А. Габричевского // Фиренцуола А. Сочинения. М.; Л., 1934.
5. Юсим М. А. Ренессансный неоплатонизм и земная любовь // От Средних веков к Возрождению: Сборник в честь профессора Л. М. Брагиной. СПб., 2003. С. 257–265.
6. Anderson J. Giorgione, the Painter of Poetic Brevity. New York, 1996.

49 Насмешливое прочтение темы Лауры как параллельная литературная линия в трактовке женских образов существовала в Италии с XV века (см.: Zancani D. Renaissance Misology and the Rejection of Petrarch // Proceeding of the British Academy, 146, op. cit. Pp. 161–175), но опыт Малипьери отклоняется от литературного пути, подменяя поэтические значения теолого-догматическими.

50 Лессинг Г. Э. Эмилия Галотти. Действие II, явление 6 / Пер. П. Мелковой // Лессинг Г. Э. Драммы. Басни в прозе. М., 1972. С. 231. См. также: Forster L. Op. cit. P. 59.

7. Aretino P. Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia / Ed. G. Aquilecchia. Bari, 1962.
8. Bossche B. van der. “Quegli amori che son dolci senza amaritudine”. The Petrarchist Bembo in *The Book of the Courtier* // Petrarch and His Readers in the Renaissance / Ed. by K. A. E. Enkel, J. Papy. Leiden; Boston, 2002. P. 193–207.
9. Cropper E. On Beautiful Woman, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style // Art Bulletin. LVIII. 1976. P. 373–394.
10. Emiliani A. Bronzino. Milano, 1950.
11. Firenzuola A. Dialogo delle bellezze delle donne // Prose di M. Agnolo Firenzuola. Firenze, 1548.
12. Forster L. The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism. Cambridge, 1969.
13. Goodman E. L. Petrarchism in Titian's the Lady and the Musician // Storia dell'arte. 49. 1983. P. 179–186.
14. Goodman-Soellner E. Poetic Interpretation of the “Lady and her Toilette”. Theme in Sixteenth Century Painting // Sixteenth Century Journal. 1983. 14. P. 426–442.
15. Laclotte M. L'école d'Avignon. Paris, 1983.
16. Panizza L. Impersonations of Laura in Sixteenth and Seventeenth-Century Italy // Proceedings of the British Academy, 146: Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, and Translators over 700 Years / Ed. by M. McLanghlin, L. Panizza with P. Hainsworth. Oxford University Press, 2007. P. 113–128.
17. Pignatti T. Giorgione. Venezia, 1970.
18. Plazzotta C. Bronzino's Laura // Burlington Magazin. CXL. 1998. Pp. 251–263.
19. Robb N. A. The “Trattato d'Amore” // Robb N. A. Neoplatonism of the Italian Renaissance. London, 1935. Pp. 176–211.
20. Roger M. The Decorum of Woman's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Woman in Sixteenth-Century Painting // Renaissance Studies. 1988. Vol. 2. N 1. Pp. 47–88.
21. Spagnoletti G. Il Petrarchismo: Antologie del saper tutto. Milano, 1959.
22. Strong R. Portraits of Queen Elizabeth I. Oxford, 1963.
23. Strong R. The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry. London, 1977.
24. Trapp J. B. Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 2001 (LXIV). Pp. 55–194.
25. Trissino G. I ritratti. Roma, 1524.