



Священные представления и Ферраро-Флорентийский собор

Наталья Вавилина

Отечественные и зарубежные исследователи не раз обращались к феномену флорентийских священных представлений XV века. В статье особое внимание уделяется политической направленности данных представлений, проходивших во время Ферраро-Флорентийского собора и «пропагандировавших», по словам театроведа Паолы Вентроне, идею церковной унии. Теологические и политические вопросы, обсуждавшиеся во время Ферраро-Флорентийского собора, также нашли отражение во флорентийском изобразительном искусстве того периода.

Ключевые слова: Ферраро-Флорентийский собор, священные представления, Авраамий Суздальский, папа Евгений IV, театральная машинерия.

В 1439 году во Флоренции прошла заключительная часть Собора¹, ставившего своей целью заключение унии между православной и католической церквями. С обеих сторон это решение во многом определялось политическими причинами. Папе Евгению IV было необходимо заручиться поддержкой восточной церкви, чтобы сохранить и упрочить свою власть. Представители Константинополя, окруженного турками-османами, вынуждены были искать военной помощи у соседней Италии.

В составе многочисленного православного посольства во Флоренцию прибыли византийский император Иоанн VIII Палеолог, патриарх Константинопольский Иосиф II, а также киевский митрополит Исидор, сопровождаемый суздальским архиепископом Авраамием. «Исхождение» Авраамия Суздальского, посвященное описанию двух флорентийских священных представлений (*sacre rappresentazioni*)², – «Вознесения» в церкви Санта-Мария-дель-Кармине и «Благовещения» в монастыре Сан-Марко – является уникальным источником, позволяющим восстановить чрезвычайно эффектное и сложное сценографическое оформление представлений, которое сам Авраамий определил замечательной формулой: «*Чудно есть видение се и отнюдь несказанно*»³. Текст русского архиепископа послужил основой для всестороннего изучения феномена священных представлений в контексте

западноевропейского театра. В связи с этим перед зарубежными исследователями до сих пор остро стоит вопрос о полном и точном переводе «Исхождения» Авраамия на европейские языки⁴.

В работах последнего времени особое внимание уделяется политическому подтексту священных представлений, также нашедшему отражение во флорентийском изобразительном искусстве того периода. Несомненную связь между кругом политических и теологических вопросов, решаемых на соборе, и двумя священными представлениями, показанными высокопоставленным гостям Флоренции, мы постараемся раскрыть в данной статье.

Обстоятельства, связанные с перемещением Собора из Феррары во Флоренцию, известны достаточно хорошо. 6 января 1439 года папа Евгений IV официально предложил перенести заседания собора во Флоренцию, поскольку эпидемия моровой язвы, вспыхнувшая в Ферраре, с приходом весны угрожала охватить весь город. Иоанн VIII Палеолог и греческое посольство поддержали это предложение. Флорентийская Коммуна пообещала взять на себя все расходы по переезду католической и православной делегаций, выделив на это огромную сумму в 4 000 флоринов. Лоренцо Старший Медичи, флорентийский банкир и брат Козимо Старшего, из собственных средств ссудил на нужды греческих участников собора 1 500 флоринов, позднее вернув их из городской казны. Благодаря этому папа Евгений IV, уже задолжавший православному посольству немалую сумму ежедневного содержания, смог 12 января передать патриарху 2 412 флоринов. 25 января Лоренцо Старший выдал еще 340 флоринов на дорожные расходы (из расчета – 2 флорина на клирика), на этот раз это был исключительно его личный вклад⁵.

Заинтересованность флорентинцев в проведении Вселенского собора, мероприятия столь же почетного, сколь и затратного, объяснима по многим причинам. Прежде всего, на время проведения собора город буквально становился центром всего христианского мира, а для Флоренции, которая не могла похвастаться ни наличием каких-либо признанных святых мест, ни своим особым положением в истории христианства, ни древними аристократическими династиями, это было чрезвычайно важно⁶.

Другая причина была сугубо практической: приезд многочисленного иностранного посольства, несомненно, должен был оживить флорентийскую торговлю, а также способствовать налаживанию новых коммерческих связей. Флоренция, владевшая двумя крупными морскими портами (Пизой, приобретенной у миланских герцогов Висконти в 1405 году, и Ливорно, выкупленным в 1421 году у генуэзцев за баснословную сумму в 100 000 флоринов), на протяжении нескольких лет пыталась установить торговые контакты с Константинополем. В ходе собора флорентинцы надеялись получить от импе-

ратора Иоанна VIII Палеолога абсолютные привилегии на морскую торговлю, тем более, что подобными привилегиями уже пользовалась принадлежавшая им Пиза⁷.

Для флорентийских гуманистов, глубоко почитавших греческую культуру и язык, прибытие посольства из Константинополя было важнейшим событием и поводом продемонстрировать собственную компетентность в вопросах теологии. Канцлер Флорентийской Республики и гуманист Леонардо Бруни, а также активный участник собора и составитель текста Флорентийской унии Амброджо Траверсари прекрасно владели греческим языком, что на тот момент было большой редкостью для западного мира. Просветительская деятельность Мануила Хрисолора (1350–1415), преподававшего во Флоренции греческий язык и литературу с 1396 по 1400 год, принесла плоды: город в лице своих самых образованных представителей был готов не только восхищаться мудростью греков, но и при необходимости вступать с ними в дискуссию.

Наконец, свои ожидания, связанные с Собором, были и у флорентийских олигархов и, прежде всего, у Козимо Старшего Медичи, для которого это событие означало серьезное упрочение собственного политического положения⁸. Несмотря на республиканские убеждения, флорентинцы с живым интересом относились к опыту великих империй. Торжественный въезд в город Иоанна VIII Палеолога, хотя и описанный флорентийским хронистом с некоторой долей иронии (императора и его многочисленную свиту застал проливной дождь, нанесший немалый урон их роскошным одежаниям)⁹, был организован самым великолепным образом. Козимо Старший в январе и феврале 1439 года был гонфалоньером справедливости, возглавлявшим Синьорию (гонфалоньер избирался сроком на два месяца). Показательно, что Козимо получил эту должность именно в момент приезда греческого посольства, что позволило ему, не нарушая республиканских традиций, в числе первых лиц города встретить императора. Козимо Старшего и приоров, выехавших навстречу императору, сопровождала кавалькада юных всадников, представителей самых известных и благородных семей Флоренции. Пышное великолепие свиты патриарха Иосифа II и императора Иоанна VIII Палеолога (они прибыли в город в разные дни), невиданные одеяния и головные уборы восточных христиан, надолго поразили воображение флорентинцев¹⁰.

Ход собора, а также обсуждавшиеся на нем теологические вопросы неоднократно рассматривались в специальной литературе. Поскольку круг теологических проблем как таковых находится вне сферы нашей компетенции, мы в данном небольшом исследовании затронем лишь некоторые ключевые моменты, связанные с заключением Флорентийской унии. 6 июля 1439 года императором Иоанном VIII Палеологом и абсолютным большинством православных иерархов текст унии был

подписан, однако, по сути, не имел для реального объединения церквей никаких последствий. Практически сразу же после возвращения православных делегаций уния была опротестована и в Константинополе, и в Москве. По-настоящему положительным итогом собора стал лишь некий «культурный обмен», произошедший между представителями восточного и западного мира.

О восхищении, которое вызвал «славный» город Флоренция у русских путешественников, можно судить по двум письменным памятникам. Это «Хождение во Флоренцию», автором которого считают неизвестного суздальца, мирянина из свиты Авраамия Суздальского, и «Исхождение» самого архиепископа Авраамия. Оба эти произведения лишены какого бы то ни было полемического и антикатолического подтекста, который сполна проявится в более поздней по времени «Повести о восьмом соборе» суздальского иеромонаха Симеона или в трактате «Слово на латыню», приписываемом часто тому же автору.

Неизвестный суздалец в своих записках рассказывает о достопримечательностях Флоренции, перемежая описания всевозможных удививших его реалий достаточно скупыми и редкими упоминаниями заседаний собора. Архиепископ Авраамий полностью сосредотачивает свое внимание на описании двух праздничных представлений: «Благовещения» в Сан-Марко и «Вознесения» в Санта-Мария-дель-Кармине¹¹. Следует отметить, что о представлении в Сан-Марко нам известно исключительно из записок Авраамия, никакие другие свидетельства современников до нас не дошли. В связи с этим возникает вопрос: как получилось, что единственным зрителем, оставившим подробное и точное описание флорентийских священных представлений, оказался русский архиепископ? Ведь не только он, но и другие участники православной делегации, ради которых флорентинцы готовили свои экстраординарные празднества, впервые столкнулись с подобным – театральным по форме – проявлением религиозного благочестия. Почему же не последовало ни одного отзыва, хотя бы и критического, со стороны греческих иерархов? Анализируя в своих работах социальный и экономический контекст Ферраро-Флорентийского собора, Энтони Молхо в одной из статей задается схожим вопросом: почему никто из участников византийского посольства не оставил подробных путевых заметок о своем путешествии в Италию? Даже в обширных «Воспоминаниях о Ферраро-Флорентийском соборе» Сильвестра Сиропула¹² содержится лишь крайне скупая информация обо всем, что не имеет прямого отношения к заключению церковной унии и связанными с этим политическими интригами. Красота Венеции, роскошь Феррары и новаторское искусство Флоренции ничуть не заинтересовали греков, все помыслы которых оказались сосредоточены исключительно на теологических проблемах. «Было ли это недостатком воображения? Отсутствием любопытства или нежеланием проявлять интерес к мирским вещам?

Особой греческой или византийской точкой зрения?» – спрашивает Молхо¹³. Вслед за итальянской исследовательницей Анной Понтани, также рассматривавшей данную проблему, он находит ответ в «непреодолимой разнице менталитетов» и «взаимной некоммуникабельности» итальянцев и греков, а также в отсутствии традиции путевых заметок в византийской литературе¹⁴. Заметим, что эта некоммуникабельность в некоторых случаях вполне успешно преодолевалась. Так, митрополит Исидор Киевский, последовательно выступавший за идею унии, а также Виссарий Никейский, другой убежденный сторонник объединения церквей на диктуемых католиками условиях, поддерживали самые тесные отношения с итальянскими гуманистами¹⁵.

Анна Понтани при этом отмечает, что русские участники собора – архиепископ Авраамий и его соотечественник из числа мирян – оставили гораздо более содержательные и наполненные живыми подробностями свидетельства¹⁶, нежели византийские иерархи. Это вполне объяснимо: с одной стороны, русским путешественникам не нужно было считаться с литературной традицией, сковывающей византийских авторов, а с другой – не будем забывать о том, что русское посольство вряд ли могло разделить всю тяжесть и двойственность положения греков, вынужденно ищущих сближения с латинской церковью перед лицом османской угрозы. Греческий лагерь, кроме того, сам по себе был расколот на партии «латинофилов» и яростных противников унии, что создавало дополнительное напряжение и в без того трудной ситуации¹⁷. Положение русского посольства, несомненно, было гораздо менее сложным и тягостным.

Считается, что Авраамий Суздальский противился подписанию Флорентийской унии и даже был подвергнут из-за этого семидневному заточению по приказу самого митрополита Исидора, в результате чего все же подписал унию «не хотением, но нужею»¹⁸. Однако обо всех этих фактах нам известно из единственного источника – «Повести о восьмом соборе» суздальского иеромонаха Симеона, также участвовавшего в соборе в составе русской делегации¹⁹. По мнению ряда исследователей, «Повесть», имеющая явную антикатолическую направленность, была написана (или переписана) автором в 1447 году, то есть, уже после осуждения унии в Москве и побега митрополита Исидора, отказавшегося принести покаяние и заключенного под стражу, в Рим²⁰. В свете этого резкие выпады автора «Повести» против «прелестного Сидора» можно объяснить отчасти антилатинской позицией Симеона, а отчасти – и в немалой степени – политической конъюнктурой, связанной с установлением автокефалии русской церкви. В «Хождении во Флоренцию» неизвестного суздальца нет упоминаний о кратковременном заключении под стражу Авраамия, а «Исхождение» самого суздальского архиепископа не содержит ничего, кроме подробного и восторженного описания двух священных представлений. Нет веских

причин полагать, что русское посольство изначально было нацелено на непримиримую позицию по отношению к латинянам²¹, а великий князь московский Василий II противился решению митрополита Исидора принять участие в соборе²². К сожалению, нам практически ничего не известно о взглядах самого Авраамия Суздальского и о его истинном отношении к вопросу воссоединения двух церквей. Можно предположить, что его подпись под текстом Флорентийской унии объясняется если не принуждением, то исключительно простодушием и неосведомленностью в теологических вопросах²³. Однако, судя по описаниям двух священных представлений, их политический и теологический подтекст (а следовательно, и суть дискуссий, проходивших во время собора) был прекрасно понятен суздальскому архиепископу, на незаурядные литературные способности и наблюдательность которого неоднократно указывали все, кто обращался к тексту его «Исхождения»²⁴.

Итальянский театровед Паола Вентроне отмечает, что эпоха раннего Кватроченто во Флоренции была не только временем «гражданского гуманизма» (термин, который ввел в обиход в 50-е годы XX века Ханс Барон), но и «гражданского христианства»²⁵, основанного на идеях гуманистов, пытавшихся соединить христианскую доктрину с классической культурой. Важную роль в развитии этих идей сыграла и наставническая деятельность епископа, а с 1439 года архиепископа Флоренции Антонино Пьероцци. В своей «Сумме теологии» он, если и не оправдал театральные представления как таковые, то, по крайней мере, позволил отделить «благочестивые» и дозволенные христианину зрелища от тех, которые ему видеть ни при каких условиях не подобает²⁶. Священные представления безусловно относились к зрелищам благочестивым и полезным для прихожан. Устраивались они в честь наиболее значимых праздников, таких как Благовещение, Вознесение и Сошествие Святого Духа, и проходили в интерьере флорентийских церквей на высоких и широких каменных преградах (*tramezzo in pietra*), отделявших алтарную часть храма от пространства, предназначенного для мирян. Подготовкой представлений занимались специальные детские и юношеские братства (восхищение молодостью было характерно и для искусства, и для общественной жизни Флорентийской Республики)²⁷, светские по своей сути, но религиозные по характеру воспитания и деятельности. Помимо обязательного изучения Священного писания, мальчики и юноши, состоявшие в этих братствах, обучались пению, игре на разнообразных музыкальных инструментах, танцам, а также декламации и риторике²⁸. Финансирование представлений осуществлялось из городской казны, на что каждый раз давалось разрешение Синьории. Кроме того, материальную поддержку оказывали старшие ремесленные цеха и отдельные горожане, предоставлявшие для спектаклей все необходимое: от лампадного масла и больших стеклянных бутылей для изготовления светильников до ярко раскрашенных страу-

синих перьев, из которых делали крылья ангелов²⁹. В республиканской Флоренции общегородские зрелища, в том числе *sacre rappresentazioni*, были публичными и бесплатными и предназначались для всех жителей города, пожелавших их увидеть. Козимо Старший, а затем его сын Пьеро ди Козимо и внук Лоренцо Медичи охотно участвовали в подготовке этих празднеств – позднее Макиавелли в своей «Истории Флоренции» расценил это как политический подкуп граждан, отвлекаемых таким образом от насущных проблем³⁰. Однако флорентинцы и без подсказки Медичи с удовольствием тратили время и деньги на представления, которые по праву считали одним из самых ценных достояний свободного города. Очевидно, что решение показать священные представления иерархам православной церкви принималось на самом высоком уровне. Это были, как отмечает Паола Вентроне, «не обычные развлечения, предназначенные для увеселения гостей, собравшихся со всей Европы, но средства для... пропагандистской поддержки позиции латинской церкви, направленной на заключение унии»³¹.

25 марта 1439 года состоялось представление «Благовещения» в монастыре Сан-Марко³². Несмотря на то, что не сохранилось никаких документов, называющих организаторов этого празднества, можно предположить, что речь идет о братстве Пурификационе, названном в честь праздника Очищения Девы Марии (в русской православной традиции – Сретение), также известном под именем братства Святого Зиновия и Святого Марка³³. С разрешения Антонино Пьероцци, флорентийского архиепископа и приора монастыря Сан-Марко, участники братства в 1439 году стали собираться в монастыре, где на тот момент уже находились два чрезвычайно влиятельных объединения, непосредственно связанных с семейством Медичи: братство цеха Сета и братство Волхвов.

Пожалуй, трудно найти более подходящее с концептуальной точки зрения место для встречи двух церквей и культур, чем доминиканский монастырь Сан-Марко, который на момент собора перестраивался по указанию Козимо Старшего архитектором Микелоццо в ренессансном духе. Одним из главных проектов в реконструкции монастыря было создание публичной библиотеки на основе богатейшей коллекции редких книг, завещанных городу Никколо Никколи, в том числе греческих, над переводом которых увлеченно работали гуманисты, близкие к Козимо Старшему. Ко времени Собора Амброджо Траверсари уже перевел на латинский язык несколько сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита, в том числе «О небесной иерархии»³⁴ – ключевое произведение не только для теологии, но и для теории искусства. В связи с этим кажется вполне оправданным предположение о том, что программа росписей монастыря, реализация которой была поручена Козимо Старшим и Антонино Пьероцци фьезоланскому художнику, монаху-доминиканцу Фра Анджелико, изначально была нацелена на во-

площение идеи объединения византийской и латинской церквей. Таким образом, «византийские» черты во фресках Фра Анджелико должны рассматриваться не как проявления стилистической архаизации, но, напротив, как воплощение самых актуальных политических и философских тенденций³⁵.

Точно так же и очевидные отсылки к византийской иконографии в священных представлениях являлись не данью устаревшей «греческой манере», но ее новым переосмыслением, уже в духе униатских идей. Наставническая деятельность Антонино Пьероцци, опыт религиозного театра, творчество Фра Анджелико, политические амбиции Козимо Медичи, гуманистическое мировоззрение и вопрос о воссоединении западной и восточной церквей – все это сошлось в одном месте, буквально на перекрестке культур.

Действие «Благовещения» происходило, судя по описанию Авраамия, на двух площадках. На каменной преграде, где находились покои Марии, которую представлял *«отрок благообразен»*, и над входом в церковь у западной стены, где были сделаны *«подобия»* небесных кругов и откуда архангел Гавриил спускался к Деве Марии. На помосте, рядом с покоем Марии, находились еще четыре исполнителя со свитками в руках, *«по всему наряжены в подобие яко пророцы»*. Слово «подобие» русский архиепископ употребляет отнюдь не случайно. Помимо очевидной отсылки к «подобиям» Ареопагита, здесь можно говорить и об определенной терминологической традиции для обозначения исполнителей, участвующих в священных представлениях. Так, флорентийский хронист описывает представление Вознесения 1422 года практически теми же словами, что и русский архиепископ: *«И также там были подобия (similitudini), заменяющие Деву Марию, Святую Марию Магдалину и двенадцать апостолов»*³⁶. Действие «Благовещения» начиналось с диспута пророков, что само по себе было не ново для флорентийского искусства и театрализованных празднеств³⁷, но в контексте Ферраро-Флорентийского собора, несомненно, воспринималось именно как отражение теологических споров между греческими иерархами и латинскими прелатами.

После этого открывались завесы в «каморке» над входом и собравшиеся видели Небесный престол во всем его сияющем великолепии: *«В месте же томъ веръху видети честнаго отца, окрест же его, яко выше писахом, вящиши пятисот свечи горяху. И хождаху свечи тыя со огнем беспрестани семо и овамо, прогибающесе скоро велми и сретяхуся ови кверху идяху, и инии во сретение им книзу идяху...»* От «неба» к помосту были протянуты канаты, по которым под пение и музицирование ангелов, окружавших небесный престол, архангел Гавриил через весь неф церкви над головами собравшихся летел в покои к Деве Марии. Затем происходила сцена Благовещения: в соответствии с Евангелием от Луки (ил. 1), Ангел передавал Марии ветвь и возвращал-



Ил. 1. Фра Филиппо Липпи. Благовещение. 1437–1441. Темпера, дерево. Сан-Лоренцо. Флоренция

ся к небесному алтарю. В тот же момент по трем канатам от Бога-Отца к помосту «с великим шумом и гремением» сходил «огнь», символизовавший Святой Дух. «Огнь» достигал помоста, возвращался и рассыпался искрами, от которых в церкви вдруг необъяснимым образом вспыхивали все незажженные свечи. При этом он не наносил никакого вреда зрителям: «А зрящему народу, ни портом их несть никакие же пакости, но есть дивно и страшно то видение». Сошествие Святого Духа – чудо (и Авраамий совершенно сознательно употребляет определение «чудный»), явление слишком сакральное и невозпроизводимое. Но это не смущало устроителей флорентийских представлений, действовавших уже в русле ренессансной традиции, которая позволяла использовать свет как инструмент, обладающий мощным эмоциональным воздействием на зрителя. Русский архиепископ вполне осознавал дистанцию между самим чудом и его театральным подобием, он не мог

допустить и мысли о каком-либо другом толковании природы этого искусственного света. Флорентийский архиепископ Антонино Пьероцци, судя по всему, все же видел здесь опасную двойственность. Именно поэтому им были запрещены под страхом отлучения от церкви все ночные представления, «какими бы благочестивыми они ни казались», в подтверждение чего он весьма убедительно процитировал слова апостола Павла о лжеапостолах: «И не удивительно, потому что сам сатана принимает вид Ангела света» (2-е посл. Кор. 11: 14)³⁸.

«Иного же не мощно исписати, зане пречудно есть отнюдь и не сказанно» – так Авраамий Суздальский завершает свое описание представления «Благовещения» в Сан-Марко. «Несказанным», то есть не поддающимся пересказу, называет он и действо «Вознесения» в Санта-Мария-дель-Кармине. Представление «Вознесения» в этой церкви проходило ежегодно по крайней мере с 1395 по 1497 год. Сведения об этом представлении можно считать наиболее полными, поскольку в нашем распоряжении имеются не только записи братства Санта-Аньезе (Святой Агнессы), с 1425 года официально отвечавшего за постановку, но также «Исхождение» Авраамия Суздальского и описание машинерии, приведенное в «Жизнеописаниях» Вазари. В 1422 году церковь Санта-Мария-дель-Кармине, строительство которой было начато еще в 1268 году, была торжественно освящена. Каменная преграда, возведенная в ее интерьере, послужила помостом для представления «Вознесения», устроенного братством Санта-Аньезе. Флорентийский хронист Паоло ди Маттео Пьетрибуони сообщает об этом событии в своей «Книге приора», отметив, что представление устраивалось на новый лад и было поистине великолепным³⁹. Драматургической основой «Вознесения», судя по его явному сходству с описанием Араамия, послужил текст, написанный известным поэтом Фео Белькари – «Представление Вознесения в Санта-Мария-дель-Кармине». Интересно, что основной текст предваряет посвящение Козимо Старшему Медичи, написанное, как отмечает автор в специальном отступлении, для молитвы организаторов праздника, то есть, членов братства Санта-Аньезе. «*Отец отечества, достойного и славного, / Хранитель храмов и часовен, / Единственный утешитель всех, / несущих знамя бедности, / Великое милосердие, царящее в твоей груди, / Приводит нас к твоим стопам: / Молить об этих бедняках, / Дабы твое вино их жажду утолило. / И когда Христос вознесется в Рай, / Все мы его будем молить с величайшей любовью, / Говоря: сотвори эту последнюю милость, / Пусть Козимо пребывает в радости, / Ликовании и веселье, / Дай ему того, чего жаждет его сердце, / Утоли каждое его желание. / Deogratias*»⁴⁰.

Поэт Фео Белькари и вместе с ним представители братства здесь выражают признательность за помощь Козимо бедным прихожанам церкви, которым он даровал бочонок вина (запись об этом есть в книге расходов Санта-Аньезе). Напрямую к представлению, состоявшемуся

в церкви Санта-Мария-дель-Кармине, этот жест Козимо отношения не имеет, однако, очевидно, что между «отцом отечества» и братством существуют достаточно тесные отношения, выражающиеся в покровительстве со стороны Козимо Старшего. Политические амбиции Медичи, хотя и не отразились непосредственно в тексте священного представления, все же были достаточно явно здесь обозначены.

О том, что сценографическое оформление представления, описанного суздальским архиепископом, больше соответствует византийской иконографии Вознесения⁴¹, упоминалось уже не раз. Еще более интересным, на наш взгляд, является вопрос об устройстве сложной механической конструкции Неба, которое, как и в представлении «Благовещения», ошеломляло зрителей своим поистине чудесным сиянием. Авраамий в своем описании так подробно и точно определяет основные элементы «небесной» декорации, что не возникает и сомнения в их источнике. С одной стороны, это почитаемый флорентинцами «Рай» Данте, а с другой – прекрасно знакомый православному посольству трактат «О небесной иерархии» Псевдо-Дионисия Ареопагита. Прежде всего, Авраамий указывает на *«небесный круг первый»*: *«Над самую же тою горою высокою, яко о 8 сажен вверх наряжен помост доскама четырех сажен широтою всямокачен, сиречь всячески украшен, и со всех сторон цками же прибато, и сысподи помост той подписан велми дивно фржжским письмом. И по сторонам и среди же помосту того учинена дира велика круга и есть дву сажен около, и покрыта платом синим. На плату же том написаны солнце и месяц и окрест их звезды многие написаны»*. Эти небесные врата открывались и взору собравшихся представало другое, «вышнее» небо. Здесь восседал *«человек, наряжен в ризу и венец, подобие по всему яко Отец»*, окруженный *«множеством малых детей во образ небесных сил»*. Если верить суздальскому архиепископу, сценографам Кватроченто удалось создать эффект, чрезвычайно сложный даже для современного театра: фигура Бога-Отца в окружении музицирующих ангелов казалась парящей в воздухе. Несомненно, что только с помощью интенсивного света можно было добиться подобной удивительной иллюзии. Кроме того, Авраамий сообщает, что «окрест» Бога-Отца и детей-ангелов находился *«круг хартиян»*, на котором были написаны ангелы *«величеством яко человецы»*. Судя по описанию, перед нами девятое небо, где обретаются ангельские силы. Заметим, что согласно традиции необходимо было показать все девять кругов небесных сил: живописная декорация позволила значительно упростить композиционную задачу, не нарушая канонов. Следующий небесный элемент, на который обращает свое внимание Авраамий, – висящий над центром помоста *«круг велик»*, на котором изображены Христос (*«вырезанием яко жив»*) и апостолы. Перед нами, без всякого сомнения, восьмая небесная сфера, символизирующая Торжествующую церковь и апостолов. Наконец, наиболее





Ил. 2. Франческо Боттичини. Вознесение Девы Марии. 1475-1476. Темпера, дерево. Национальная галерея. Лондон



Ил. 3. Донателло. Вознесение Христа с передачей ключей апостолу Петру. Рельеф. 1430. Музей Виктории и Альберта. Лондон

значимая (и по месту расположения в интерьере храма и по небесной иерархии) часть декорации, – «*камора каменна*», устроенная над самым алтарем. В «каморе» находился небесный престол, окруженный множеством ангелов, «*хитрым устроением держахуся*», здесь, по словам Авраамия, сияли не менее тысячи ярких лампад. Согласно иерархии это место означало Эмпирей, высшую небесную сферу, место нахождения Святой Троицы и источник божественного негасимого Света или, как говорит сам Авраамий Суздальский, «*немерцающего владычна и ангельскаго света*». Довершают картину небесной гармонии сфер семь движущихся планет, к числу которых согласно традиции, ведущей начало еще от «Тимея» Платона и «Альмагеста» Птолемея, были отнесены Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн, а также луна и солнце. Авраамий указывает на семь движущихся «*колес*», «*подобие вышним семи планид небесных*». Следует отметить, что по мере прохождения через небесные сферы увеличивалась и интенсивность света, достигая своего максимума в Эмпирее⁴². Полный сияющий купол на известной работе «Вознесение Девы Марии» Франческо Боттичини точно соответствует описанию конструкции Неба, созданной для представления «Вознесения» в церкви Санта-Мария-дель-Кармине. Боттичини, будучи членом братства Святого Рафаила и учеником Нери ди Биччи, ответственного за весь театральный инвентарь братства Санта-Аньезе, вполне мог сам участвовать в оформлении священных представлений. (Ил. 2.)

Нетрудно заметить, что Авраамий Суздальский абсолютно точно описывает каждый элемент этой сложнейшей конструкции, давая ему подробную характеристику. Подобную же компетентность архиепископ проявляет и в тех случаях, когда речь идет о догматах западной церкви, бывших предметом самых непримиримых споров во время собора.

Во-первых, речь идет о главенствующей роли Папы Римского, которую он должен, согласно представлениям католиков, зани-

мать в христианском мире. В представлении «Вознесения» догмат о супрематии папы, один из самых болезненных для восточной церкви, демонстрировался с помощью сугубо театральных средств. Взойдя на вершину горы Елеонской, Христос передавал большие позолоченные ключи апостолу Петру, тем самым как бы провозглашая законность верховной власти папы. Многие исследователи указывали на то, что этот достаточно редкий сюжет был воплощен и в знаменитом рельефе Донателло «Вознесение Христа с передачей ключей апостолу Петру»⁴³. (Ил. 3.) Вполне возможно, что рельеф Донателло мог быть выполнен по заказу Феличе Бранкаччи для алтаря капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария-дель-Кармине, то есть мизансцена представления как бы дублировала сам рельеф (и наоборот). Косвенным подтверждением этому может служить тот факт, что важнейший сюжет с передачей Христом ключей апостолу Петру отсутствует в системе фресок Мазолино и Мазаччо, посвященных жизни святого Петра, то есть рельеф предполагался в капелле с самого начала⁴⁴.



Ил. 4. Лоренцо Гиберти. Благословение Христа, Царя Вселенной. Около 1450. Позолоченная бронза. Больница Санта-Мария-Нуова, Фонд исторического, художественного и культурного наследия системы здравоохранения Флоренции. Флоренция

Наконец, еще одним указанием на «пропагандистский» характер представления служит прямая аллюзия на католический догмат о филиокве (об исхождении Святого Духа одновременно «от Отца и Сына», а не «от Отца к Сыну», как принято в православии): «*И отец и сын из верху ко апостолам и ко всему собранному народу рукою благословение низпосылаху*»⁴⁵. Интересно, что в театральной практике наглядно передать идею филиокве оказалось значительно проще, чем в изобразительном искусстве. Так, известный бронзовый рельеф

Лоренцо Гиберти «Благословение Христа, Царя Вселенной» (ил. 4, 5), выполненный около 1450 года для мраморного табернакля Бернардо Росселлино в церкви Сант-Эджидио, зачастую называли «Благословляющий Бог-Отец». Только в сочетании с рельефом табернакля, где уже изображен рельеф благословляющего Бога-Отца, а также Святой Дух в виде голубя, этот сюжет становится очевидным. То, что рельеф Гиберти имеет непосредственное отношение к Флорентийскому собору, где вопрос о филиокве вызывал наибольшее количество разногласий, несомненно. Голову Христа украшает шапочка восточного покроя, его одеяние – это стола греческого священника, причем речь идет о конкретной столе, подаренной греческими священниками монастырю Санта-Мария-Новелла во время Собора⁴⁶.

После падения Флорентийской Республики в 1532 году и возникновения герцогства Тосканского общегородские представления, как таковые, являлись пережитком республиканской эпохи, с которым великий герцог Козимо I Медичи по-своему боролся. Эпилогом к истории флорентийских священных представлений и их роли в политической жизни Флоренции может послужить текст прошения, направленного братством Санта-Аньезе великому герцогу Козимо I Медичи 8 июля 1554 года, то есть спустя 115 лет после представления «Вознесения», устроенного этим братством в церкви Санта-Мария-дель-Кармине для участников Ферраро-Флорентийского собора. *«Преславный синьор герцог, старшины и члены братства Санта-Аньезе, собирающегося в церкви Кармине во Флоренции, доводят до сведения Вашего Превосходительства, что много лет назад Коммуна Флоренции доверила означенному братству хранить и беречь конструкцию (edifizio) Неба, созданную в церкви Кармине для представления праздника Вознесения нашего Господа. И более ста лет братство назначало и продолжает назначать ответственных людей, обязанных следить за канатами и другими конструкциями, которые используются в указанных представлениях.*

Сейчас монахи и священники монастыря Кармине начали разбирать конструкцию Неба, относящуюся к означенному празднику и расположенную под крышей церкви, говоря, что у них есть на то письмо от Вашего Превосходительства. И насколько Ваши просители смогли выяснить, монахи попросили убрать эту конструкцию и... не поставив в известность членов нашего братства, сообщили об этом Вашему Превосходительству, заявив, что механизм Неба повредил крышу и данное повреждение невозможно исправить иначе, как убрав означенный механизм, а также, что в любое время, когда Ваше Превосходительство пожелает снова увидеть названный праздник, можно будет легко и без особых затрат вернуть все на прежнее место. Судя по всему, они предложили, что в случае нужды сами и за свои деньги установят все обратно, и таким образом по-



Ил. 5. Бернардо Росселлино. Табернакль для церкви Сант-Эджидио. Около 1450 г. Мрамор. Флоренция

лучили на то Ваше разрешение – это при том, что починка крыши обойдется намного дешевле, чем разборка конструкции, и они потратят многие сотни дукатов, чтобы вернуть конструкцию на ее прежнее место. И не удовлетворившись сделанным, они под таким предлогом хотят не только разобрать саму конструкцию Неба, но также убрать и уничтожить любые следы и любое напоминание, связанные с данным праздником, чтобы от них однажды не потребовали потратить огромную сумму и сдержать обещание, которое они дали, намереваясь убрать все эти вещи без всякой на то необходимости. И несмотря на то, что мы их просили оставить все эти конструкции и механизмы на месте, нам, как мы уже сказали, в этом было отказано.

И поскольку мы несем за все это ответственность, то, на основании возложенных на нас обязательств, мы доводим до сведения Вашего Превосходительства вышесказанное и, кроме того, надеемся, что Вы не захотите, чтобы такое благочестивое и чудесное представление было забыто. В связи с этим мы просим Вас поручить почтенным капитанам Партии Гвельфов или кому-либо иному, кого вы сочтете нужным назначить, убедиться, что все будет надлежащим образом проверено компетентными людьми, и что все вещи, напоминающие о празднике, будут сохранены на своем прежнем месте, а также, что механизмы на самом деле не наносят никакого вреда крыше и что наши потомки не забудут обо всех этих чудесных вещах, особенно после того, как были прекращены представления в церкви Сан-Феличе, переданной сейчас монастырю (поскольку наши праздники были похожи, теперь оба они проводятся в церкви Кармине). И коль скоро все находится в руках Вашего Превосходительства, мы препоручаем себя Вашей Милости, моля Господа, чтобы он всегда хранил Вас в здравье и благополучии»⁴⁷.

Итак, братство Санта-Аньезе, некогда адресовавшее свою благодарность «отцу отечества» Козимо Старшему, покровителю *sacre rappresentazioni*, спустя 115 лет было вынуждено обратиться к герцогу Козимо I с жалобой на преднамеренное уничтожение всякой памяти об этих «чудесных» представлениях при его полном согласии и попустительстве. Все механизмы и конструкции «Рая» в церкви Санта-Мария-дель-Кармине были демонтированы. В марте 1566 года их использовал придворный живописец и сценограф герцога Джорджо Вазари для представления «Благовещения» в церкви Санто-Спирито («придворном» храме Медичи), устроенного в честь недавней свадьбы Франческо Медичи, сына герцога Козимо I, и Иоанны Австрийской⁴⁸. Это была едва ли не первая в истории театра попытка точной реконструкции представления 100-летней давности, восстановленного со всей возможной тщательностью⁴⁹ и даже с сохранением «простой старинной манеры пения»⁵⁰. Однако сходство двух спектаклей ограничива-

ется лишь внешней эффектностью и сложностью сценографического решения, которое с трудом смогли воссоздать⁵¹. «Присваивание» священных представлений, некогда бывших предметом особой гордости республиканской Флоренции, стало последним этапом в утверждении абсолютной власти Медичи. На этом была завершена и масштабная реорганизация городских празднеств, проводимая Козимо I с 1554 года. Трудно сказать, вызывали бы сейчас священные представления такой живой интерес у исследователей эпохи Ренессанса, если бы они дошли до нас лишь в подробных, но не слишком впечатляющих описаниях Вазари и в немногочисленных отзывах зрителей XVI века. Потомки строителей священных представлений не забыли «обо всех этих чудесных вещах» во многом благодаря эмоциональному и при этом компетентному и точному рассказу русского архиепископа, волею судьбы оказавшегося в эпицентре религиозной, культурной и политической жизни ренессансной Флоренции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В католической традиции этот собор признан Вселенским, но Православная церковь его таковым не признает.
- 2 *Sacra rappresentazione* (священное представление) – драматургический жанр, возникший во Флоренции 1-й пол. XV века, написанный, как правило, гекдесиллабической октавой на религиозный сюжет, в основе которого лежит Ветхий или Новый Завет, а в некоторых случаях – агиографическая и назидательная литература. Одним из жанровых признаков *S. r.* является присутствие Ангела-Вестника (“*Nunzio*”), предваряющего (“*Annunziazione*”) и завершающего (“*Licenza*”) представление. См.: Garbero Zorzi, Elvira. Sperenzi, Mario (a cura di). *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali.* – Firenze, 2001. P. 41. Другим источником, на основе которого мы можем восстановить особенности сценографии «Вознесения» в Санта-Мария-дель-Кармине, а также «Благовещения» в Сан Феличе ин Пьяцца, являются «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари, созданные в 1465 г., то есть спустя более ста лет после описываемых событий на основании устных преданий, сохранивших театральные механизмы и собственного сценографического опыта автора. Еще к одной группе источников относятся «Книги расходов» братств-строителей священных представлений и другие документы, по большей части финансового характера.
- 3 Цит. здесь и далее по: Исхождение Авраамия Суздальского на Осмыи Собор с митрополитом Исидором. Под ред. Н. И. Прокофьева / Книга хождений. Записки русских путешественников XI–XV вв. М.: Советская Россия, 1984.

- 4 Наиболее полный и точный перевод на итальянский язык древнерусского текста «Исхождения», существующего в нескольких редакциях, был выполнен несколько лет назад под руководством лингвиста Симонетты Синьорини (1945–2009), на момент написания данной статьи перевод не был опубликован.
- 5 См.: Gill, Joseph. *The Council of Florence*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1959. P. 178–179. Джозеф Джилл, проведя точные расчеты, установил, что в состав греческого посольства входило 170 клириков. Помимо денег на дорожные расходы они получали ежемесячное пособие на проживание в размере 25 флоринов для патриарха, 4 флоринов для иерархов, участвовавших в заседаниях собора, и 3 флоринов – для остальных. Среднемесячный платеж составлял 603 флорина, поэтому можно посчитать, что в состав посольства кроме патриарха входили 67 иерархов, то есть представителей верховного церковного руководства, и 102 клирика. См.: Gill, Joseph. P. 179. f. 1.
- 6 Richard C. Trexler. *Public Life in Renaissance Florence*. Cornell University Press; Reprint edition. 1991. P. 47, 279.
- 7 Gill, Joseph. *Op. cit.* P. 185.
- 8 Fubini R. *Problemi di politica fiorentina all'epoca del concilio // Firenze e il Concilio del 1439*. ed. Viti, Paolo, Firenze, 1994. Vol. 1. P. 27–28.
- 9 Benvenuti, Anna. *Firenze nel racconto di viaggio al Concilio del 1439 // Giorgio La Pira e la Russia, a cura di Marcello Garzanti e Luca Tonini, Firenze, 2005. P. 257, 263 (ff. 16, 17).*
- 10 Во флорентийской моде 40-х гг. XV в. французская манера уступила место восточной, источником вдохновения для которой послужили одеяния греческих, русских, армянских, молдавских, грузинских и месопотамских участников Собора. См.: *Firenze e il Concilio del 1439*. ed. Viti, Paolo, Firenze, 1994. P. 389. Через 20 лет все эти впечатления нашли опосредованное воплощение в «Шествии волхвов» Беночцо Гоццолли, изображенном по указанию Пьеро ди Козимо Медичи на стенах Капеллы волхвов в палаццо Медичи.
- 11 Данный факт сам по себе кажется странным: мог ли русский архиепископ все свое внимание сосредоточить на двух представлениях, проигнорировав остальные события Собора? В любом случае никаких других частей «Исхождения» найдено не было.
- 12 Сильвестр Сиропул. *Воспоминания о Ферраро-Флорентийском соборе (1438–1439)*. В 12 частях. СПб.: Издательство Олега Абышко, Университетская книга, 2010.
- 13 Molho, Anthony. *What did Greeks see of Italy? Thoughts on Byzantine and Tuscan travel accounts // Europa e Italia. Studi in onore di Giorgio Chittolini*. – Firenze: Firenze University Press. 2011. P. 331.
- 14 Pontani, Anna. *Firenze nelle fonti greche del Concilio. // Firenze e il concilio del 1439. Convegno di studi. Firenze, 29 novembre – 2 dicembre 1989*, ed. P. Viti, Firenze 1994., vol. 2. P. 761.
- 15 Gill, Joseph. *Personalities of the Council, of Florence and other Essays*, Oxford, 1964. 45–56; 65–78; Удальцова З.В. *Жизнь и деятельность Виссариона Никейского // Византийский временник, 1976. Т. 37. С. 76.*

- 16 Pontani, Anna. Ibid. О русских источниках, посвященных Ферраро-Флорентийскому собору, см. также: Sbriziolo, Itala Pia. Il Concilio di Firenze nella Narrativa Russa del Tempo // *Europa Orientalis* 9 (1990). P. 107–123.
- 17 На прозападных позициях стояли, в частности, Исидор Киевский и Виссарион Никейский. Убеденными и страстными противниками унии были Марк Эфесский и Сильвестр Сиропул. См.: Удальцова З.В. Цит. соч. С. 81.
- 18 См.: Лурье Я.С. Две истории Руси XV века. СПб., 1994. С. 106.
- 19 Казакова Н.А. Западная Европа в русской письменности XV–XVI веков. Л.: Наука, 1980. С. 56.
- 20 См. Лурье Я.С. Цит. соч. 106; Казакова Н.А. Цит. соч. С. 64. См. также: Leoni, Marco. Lo Слово избрано: un emblematico trattato antilatino della Moscovia quattrocentesca // *eSamizdat* 2005 (III) 2-3, P. 281–295; Benvenuti, Anna. Firenze nel racconto di viaggio al Concilio del 1439 // *Giorgio La Pira e la Russia*, a cura di Marcello Garzanti e Luca Tonini, Firenze, 2005. P. 254–256.
- 21 См.: Матасова Т.А. Русско-итальянские отношения в политике и культуре Московской Руси середины XV – первой трети XVI в. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Москва: МГУ, 2012. С. 90–91.
- 22 Лурье Я.С. Цит. соч. С. 105.
- 23 Такое предположение, в частности, делает А.Л. Дворкин: «Наш соотечественник Авраамий Суздальский, не знавший греческого и, по всей видимости, не очень понимавший, о чем идет речь, оставил свой автограф на славянском языке вслед за подписью своего митрополита: “Авраамий, смиренный епископ Суждальский”». См.: Дворкин А.Л. Очерки по истории Вселенской Православной Церкви. Нижний Новгород: Издательство Братства во имя св. князя Александра Невского, 2003. С. 306.
- 24 См.: Данилова И.Е. Праздник Благовещения в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции (1439) глазами Авраамия Суздальского // Театральное пространство. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1978». М., 1979. С. 156–176; См. также: Данилова И.Е. «Видение... пречудное и отнюдь несказанное». Представление Благовещения в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции (1439) глазами Авраамия Суздальского / Данилова И.Е. «Исполнитель полотна времен...». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004. С. 304–333.
La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il Concilio del 1439. // *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, a cura di G. Lazzi e G. Wolf, Atti del convegno di studi (Firenze, 17 maggio 2007) Firenze, Polistampa, 2009. P. 23–47.
- 25 Ventrone, Paola. Dall'osservatorio teatrale: lettura della storia fiorentina in eta repubblicana // *Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi*. Vol. 25, 2006 (P. 262–282). P. 262.
- 26 См.: Ventrone, Paola. S. Antonino e la sacra rappresentazione: il teatro nella formazione del cittadino devoto. Convegno internazionale di studi storici: Antonino Pierozzi O.P. (1389–1459). La figura e l'opera di un santo arcivescovo nell'Europa del secolo XV (Firenze, 25–28 novembre 2009).

- 27 См.: *The Premodern Teenager: Youth in Society, 1150–1650*. Toronto, 2002. P. 15–27.
- 28 См.: Taddei, Ilaria. *Attività spettacolari delle confraternite giovanili nel Quattrocento fiorentino* / Andrioli, P.; Camerino, G. A.; Rizzo, G.; Viti, P. (a cura di) Teatro, scena, rappresentazione. Dal Quattrocento al Settecento. (Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Letteratura dell'Università di Lecce, 15/2000).
- 29 См.: Вавилина Н.Ю. *Театральное пространство флорентийских мистерий эпохи Кватроценти*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009. С. 255.
- 30 Макиавелли Н. *История Флоренции // Сочинения*. СПб.: Кристалл, 1998. С. 534.
- 31 Ventrone, Paola. *La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il Concilio del 1439*. P. 23.
- 32 До недавнего времени считалось, что представление «Благовещения», описанное Авраамием, проходило в церкви Сантиссима-Аннунциата. Название монастыря Сан-Марко, обнаруженное в одной из редакций «Исхождения» не привлекало внимания зарубежных ученых, пока Паола Вентроне не обратила на это их внимание. Нерида Ньюбигин продолжает придерживаться собственной точки зрения, согласно которой речь в записках Авраамия идет о церкви Сан-Феличе-ин-Пьяцца. См.: Newbiggin, Nerida. *Greasing the Wheels of Heaven: Recycling, Innovation and the Question of «Brunnelleschi's» Stage Machinery // I Tatti Studies: essays in the Renaissance*, 11, (2008). P. 205, f. 9. Следует все же признать, что упоминание монастыря Святого Марка в ранней редакции «Исхождения» вряд ли могло быть домыслом переписчика или его случайной ошибкой.
- 33 Подробнее о братстве см.: Cole Ahl, Diane. “In corpo di Compagnia”: Art and Devotion in the Compagnia della Purificazione di San Zanobi of Florence / Wisch, Barbara; Cole Ahl, Diane (editors). *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy*. Cambridge, 2000. P. 46–74.
- 34 См.: *Humanism and the Church Fathers: Ambrogio Traversari (1386–1439) and the Revival of Patristic Theology in the Early Italian Renaissance*. SUNY Press, 1977. P. 158–159. *Re-thinking Dionysius the Areopagite*. Edited by Sarah Coakley and Charles M. Stang. *Directions in Modern Theology*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2009. P. 137; Также: Terry, Allie. *Meraviglia on Stage: Dionysian Visual Rhetoric and Cross-Cultural Communication at the Council of Florence*. – *The Journal of Religion and Theatre*. Vol. 6, No. 2, Fall 2007. P. 97.
- 35 Terry, Allie. *Op. cit.* P. 94–96.
- 36 Запись от 12 мая 1422 года в книге записей Il priorista приора Паоло ди Маттео Пьетрибуони, Центральная Национальная Флорентийская библиотека, MS. *Conventi soppressi* C. 4. 895, f. 107r. Цит. по: Newbiggin. *Op. cit.* P. 288. Перевод автора.
- 37 Garbero Zorzi, Elvira. Sperenzi, Mario (a cura di). *Teatro e spettacolo*. P. 62. См. также: Данилова И. Е. *Брунеллески и Флоренция*. М.: Искусство, 1991. С. 186–187.
- 38 Newbiggin, Nerida. *Feste D'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*. Firenze. Leo S. Olschki Editore. 1996. P. 110.

- 39 Gotz Pochat. Brunelleschi and the "Ascension" of 1422 // *The Art Bulletin*, Vol. 60, No. 2 (Jun., 1978), P. 232–234.
- 40 Цит. по: Newbigin, Nerida. *Feste D'Oltrarno*. P. 253. Перевод автора.
- 41 Об иконографии Вознесения см. подробнее: Ernest T. Dewald. *The Iconography of the Ascension* // *American Journal of Archaeology*, Vol. 19, No. 3 (Jul. – Sep., 1915). P. 277–319.
- 42 Более подробное описание устройства Неба в представлении «Вознесения»: Вавилина Н.Ю. Театральное пространство флорентийских мистерий эпохи Кватроченто. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009. С. 133–136.
- 43 John Pope-Hennessy. *Donatello's Relief of the Ascension. Essays on Italian Sculpture*, London, 1968. P. 37–46.
- 44 John Pope-Hennessy, *Donatello's Relief of the Ascension*, Victoria and Albert Museum Monograph, vol. I, 1949. P. 5–7; H.W. Janson. *The Sculpture of Donatello*. Princeton, 1963. P. 94.
- 45 Цит. по: «Исхождение Авраамия Суздальского на Осмии Собор с митрополитом Исидором». С. 161.
- 46 См.: Каталог выставки «Весна эпохи Возрождения. Скульптура и искусство Флоренции в 1400-1460 годы». Флоренция, Палаццо Строцци. 23 марта – 18 августа 2013 г. С. 76.
- 47 Цит. по: Newbigin, Nerida. *Greasing the Wheels of Heaven*. P. 202–204. Перевод автора.
- 48 См.: Henk Th. van Veen. *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2006. P. 122.
- 49 См.: Newbigin, Nerida. *Feste D'Oltrarno*. P. 214–216.
- 50 *Op. cit.* P. 281.
- 51 Вазари, которому пришлось поновлять и переделывать в соответствии с размерами Санто-Спирито механизмы, позаимствованные из Санта-Мария-дель-Кармине, сетует, что традиция проведения таких празднеств «сильно разладилась». См.: Вазари. *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. М.: Астрель, АСТ, 2001. Т. 2. С. 371.