

# **История**

---

Любава Чистова

## *Bizzarie di varie figure* Джованни Баттиста Брачелли: метафора и ее составляющие

*Bizzarie di varie figure* («Причуды различных фигур») — серия малоизвестного итальянского художника начала XVII века Джованни Баттиста Брачелли. Отличаясь эксцентричностью форм, листы серии формально представляют собой пары человеческих фигур, составленных из разных предметов, изображенных в позах, характерных для актеров комедии дель арте. В *Bizzarie di varie figure* Брачелли обращается как к традиционным темам, таким как аллегии стихий, трактованные в духе Арчимбольдо, так и к менее расхожим — геометризации человеческого тела, механике и анатомии, совмещая в пространстве серии возвышенные и абстрактные темы с предельно бытовыми и конкретными. Статья посвящена анализу того, какие именно предметы задействует автор для конструирования своих образов, каков их художественный и культурный контекст.

Ключевые слова:

Дж.Б. Брачелли, *cariccio*, *bizzarie*,  
метафора, аллегория искусств,  
арчимбольдеска,  
геометрия, анатомия, механика.

Серия *Bizzarie di varie figure* («Причуды из разных фигур») выполнена Джованни Баттиста Брачелли (работал в 1616–1649) в технике офорта и издана в Ливорно в 1624 году для губернатора этого города Пьетро ди Пьетро деи Медичи. (Ил. 1.) Она известна исследователям в нескольких вариантах, отличающихся количеством листов и их порядком<sup>1</sup>; упоминания о серии и ее создателе в источниках и литературе непрерывно прослеживаются с середины XVII вплоть до XXI века [10, p. 19; 34, p. 79; Bartsch, pp. 74–76; 22, p. 104; 28, p. 180; 23, p. 130; 12, p. 72; 29, pp. 42–44]. Эти труды позволяют заключить, что перед нами довольно редкая серия малоизвестного художника, ничем другим особо не прославившегося, посвященная провинциальному тосканскому губернатору, также ничем не выдающемуся. Но при всем этом *Bizzarie di varie figure* отличается эксцентричностью форм, загадочностью смысла, как отдельных листов, так и всей серии в целом, способной поставить наших современников, как, впрочем, и исследователей, занимавшихся этой темой в прошлом, в некоторое замешательство.

Настоящая статья<sup>\*</sup> исходит из предположения, согласно которому серия Брачелли, построенная по принципу темы и вариаций, является сборником визуальных метафор на тему человеческого тела, выполненных в русле теорий барочного остроумия, важнейшей из которых в данном контексте является «Подзорная труба Аристотеля» Эмануэле Тезауро (1654) [8]. В тот же период создаются и другие работы по риторике,

\* Автор благодарит сотрудников Отделения гравюр Государственного Эрмитажа и лично А. Н. Конева за помощь и многочисленные консультации в ходе написания настоящего текста.

<sup>1</sup> Экземпляр Библиотеки Конгресса (в прошлом — часть книжной коллекции Лессинга Юлиуса Розенвальда) и экземпляр из Национальной библиотеки Франции являются самыми полными из известных и насчитывают 50 листов. Неполные издания серии хранятся также в Британском музее и Эрмитаже. Существуют и другие неполные издания, на что указывает А. Бриё [13]. Все экземпляры серии имеют более поздний переплет, листы ремажированы, сами оттиски совсем небольшого размера 85 × 110 мм, оригинальная нумерация не сохранилась.



1. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 1. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

сконцентрированные на проблеме остроумия и метафоры: «Трактат об остроумии» М. Перегрини (1639), «Остроумие, или Искусство изощренного ума» Б. Грасиана (1642), «Размышления об искусстве стиля и диалога» Пьетро-Сфорца Паллавичини (1646). Однако трактат Тезауро являлся наиболее радикальным среди трудов его современников.

Основная идея трактата «Подзорная труба Аристотеля» в сокращенной, но все же законченной форме выражена в его названии. Остроумная метафора, с точки зрения Тезауро, связывает с помощью быстрого разума, важнейшей категории барочной эстетики, которым должны обладать и автор произведения, и его зритель, далекие по смыслу вещи,

так же как подзорная труба приближает к нам далекие объекты и делает зримым ранее невидимое: «Преизощренны также и Оптические Устройства, которые, хитро используя законы пропорций и перспективы, показывают тебе вещи в удивительном и преостроумном виде, а также показывают такое, что увидеть без них невозможно» [8, с. 71]. Имя же Аристотеля вынесено в название потому, что именно в его категориях Тезауро рассматривает устройство метафоры.

Причиной расхождения между умеренным и радикальным подходом к метафоре и мере ее парадоксальности, удивлению, которое она должна вызывать, в эпоху барокко было вовсе не некое индивидуальное понимание нормы или вкусовое предпочтение. Это разделение происходит из разной трактовки старинной идеи [16, pp. 1–70] о связи между макро- и микрокосмом, не полностью потерявшей свою актуальность к XVII веку. Для Грасиана, например, «удивление, происходящее из-за понимания смысла метафоры, — это акт понимания соответствия между объектами»<sup>2</sup>, которое было предзадано им некими высшими силами или законам природы, а основной труд автора состоит именно в нахождении этих параллелей. Для Тезауро же автор остроумного замысла должен не искать скрытую метафору, а сам создать ее и явить зрителю или слушателю в максимально причудливой и удивительной форме.

Важно отметить, что *Bizzarie di varie figure* примыкает к жанровой традиции каприччо, в том ее виде, котором она сформировалась под влиянием Жака Калло. Слово *capriccio* («каприз») в названиях произведений Калло и его круга (*Capricci di varie figure di Iacopo Callot*<sup>4</sup>; *Capricci e abiti militari* Филиппо Неаполитано, 1610–1630<sup>5</sup>; *Varii capricci militari*, 1641<sup>6</sup>, и *Diversi capricci*, 1647<sup>7</sup>, наиболее знаменитого последователя Калло, Стефано дела Белла) подчеркивало намеренную субъективность и спонтанность произведения, из которого проистекала

2 Gracián B. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Clásicos Castalia, 1969, vol. 1, p. 52. Цит. по: [24, p. 201].

3 Подробный анализ эволюции значения слово *capriccio*, а также одноименного художественного явления см.: [36, pp. 14–21].

4 Inv: J. Callot. Pub: Florencia, 1617. Meaume, 1860. 768–818; Lieure, 1927. 214–264.

5 Inv: Filippo Napoletano; Pub: Giovanni Orlandi. 1610–1630. Bartsch XVII. 202. 2–13. Относительно датировки сюиты Неаполитано, создававшейся практически одновременно с *Capricci di varie figure* Калло существует дискуссия. См.: [36, p. 86].

6 Inv: Stefano della Bella; Pub: Pierre Mariette I. Paris: 1644–1647. De Vesme/Massar, 1971. 128–152.

7 Inv: Stefano della Bella; Pub: Ciartres, 1643–1648. De Vesme/Massar, 1971. 258–263.

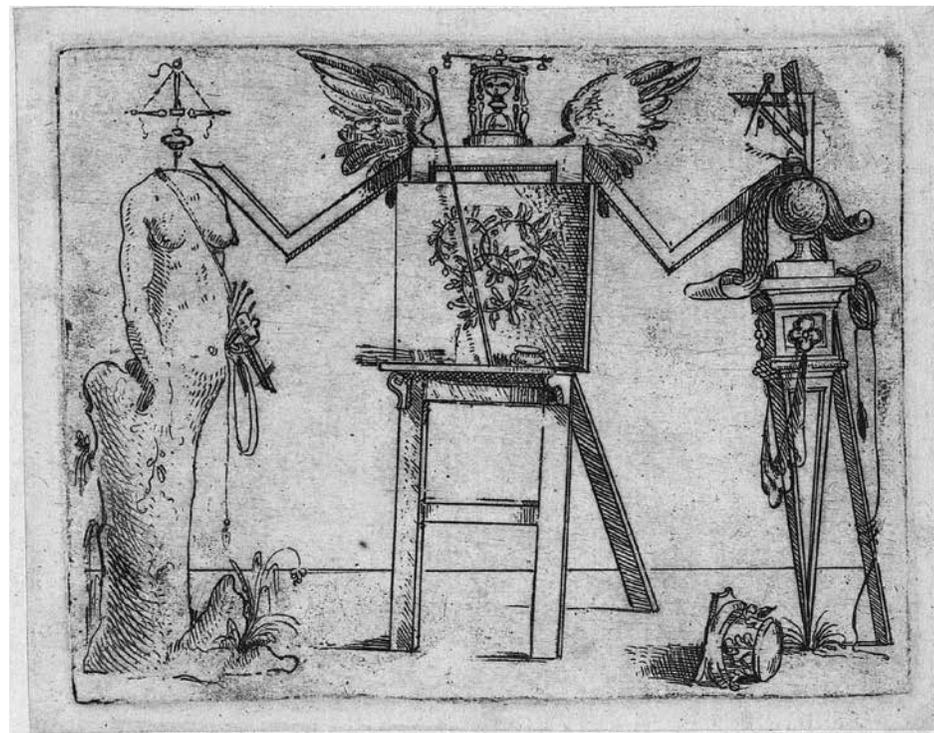
его подчеркнутая эскизность и бессюжетность, которая понималась как несвязность с неким большим повествованием, «историей», а также, в случае с серией, как свобода в выборе разных сюжетов, что, в свою очередь, придавало ей форму вариаций на разные темы. Характерной чертой традиции каприччо, восходящей к Калло и никак не связанной с ее названием, является также малый размер произведений, подразумевающий рассмотрение как индивидуальное переживание.

В свою очередь, *bizzarie* («причуды», «странности») — это не совсем *capricci* («капризы»), несмотря на близость их семантических полей в отношении произведений искусства (капризный — причудливый — странный) и возможности применения к одному и тому же произведению обоих определений. Именно это и делает Брачелли в тексте посвящения (л. 3), называя свои произведения «вереницей различных капризов, родившихся в глубине ума» (*dal seno del mio intelletto havendo formato un gregge di vari capricci*), которые он посвящает благородному дону Пьетро ди Пьетро деи Медичи в надежде на вознаграждение. Вероятнее всего, название *Bizzarie di varie figure* следует понимать в первую очередь как «Причуды различных фигур», то есть странные соответствия предметов, но также и учитывать его как некое указание на сам стиль изображения — «экстравагантные картинки».

В любом случае можно утверждать, что жанровая традиция или форма каприччо и ее ответвление *bizzarie* корреспондируют с пониманием механики создания метафоры, описанным в трактате Тезауро, а прагматика серии Брачелли, в свою очередь, — с таковой у остроумных метафор и концептов, описанных в «Подзорной трубе» и состоящей в развлечении благородных интеллектуальных господ.

Далее последует анализ избранных листов серии, разделенных на группы, основанные на том или ином принципе сборки метафор, а также сюжетов и иконографических типов, задействованных Брачелли. Обозначенные группы композиций не являются жесткими и отчасти перекрывают одна другую, что до некоторой степени объясняется вполне допустимой возможностью ориентации сразу на несколько принципов создания метафор. С точки же зрения сюжетов характерной особенностью метафоры Брачелли является сопоставление ученых, возвышенных или абстрактных тем с предельно бытовыми и конкретными.

Следует упомянуть, что среди немногочисленных статей, посвященных серии *Bizzarie di varie figure*, сходная проблематика рассма-



2. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 4. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

тривается в двух небольших по объему статьях, затрагивающих тему типологии листов [14, pp. 311–326] и современных им аналогий [32].

### ТЕЛО КАК СОСТАВНОЕ ЦЕЛОЕ

К этой группе относятся листы, основанные на сопоставлении различных частей человеческого тела с теми или иными физическими предметами, или, если выразиться проще, вещами. К этой категории относятся как листы, сходные с человекоподобным натюрмортом, апеллирующим к сходству мертвого с живым, так и, наоборот, вполне живые



3. Джорджо Вазари. Надгробный памятник Микеланджело. 1564–1574. Фрагмент Церковь Санта Кроче, Флоренция

фигурки, сравниваемые с комбинацией неодушевленных предметов. Возможно, имеет смысл говорить о разной направленности метафоры, так как в первом случае набор вещей сравнивается с телом, а во втором тело с набором вещей.

К первому случаю можно отнести программный лист 4 (ил. 2)<sup>8</sup>, сюжет которого можно обозначить как «Рисунок — отец трех изящных искусств». Эту композицию, в розенвальдовском и парижском экземплярах следующую сразу после посвящения, вероятно, можно интерпретировать как аллегория трех искусств: скульптуры — как искусства, максимального приближенного к телесному и природному, архитектуры — как искусства, наиболее близко стоящего к науке и точным расчетам, и живописи, или, точнее, того, что лежит в основе всех трех искусств, — рисунка, то есть *disegno*. Такая программа является, скорее, общим местом для искусства XVI–XVII веков. Из ближайших аналогий с точки зрения «географии памятников» можно назвать скульптурную композицию на могиле Микеланджело (ил. 3) в церкви Санта Кроче

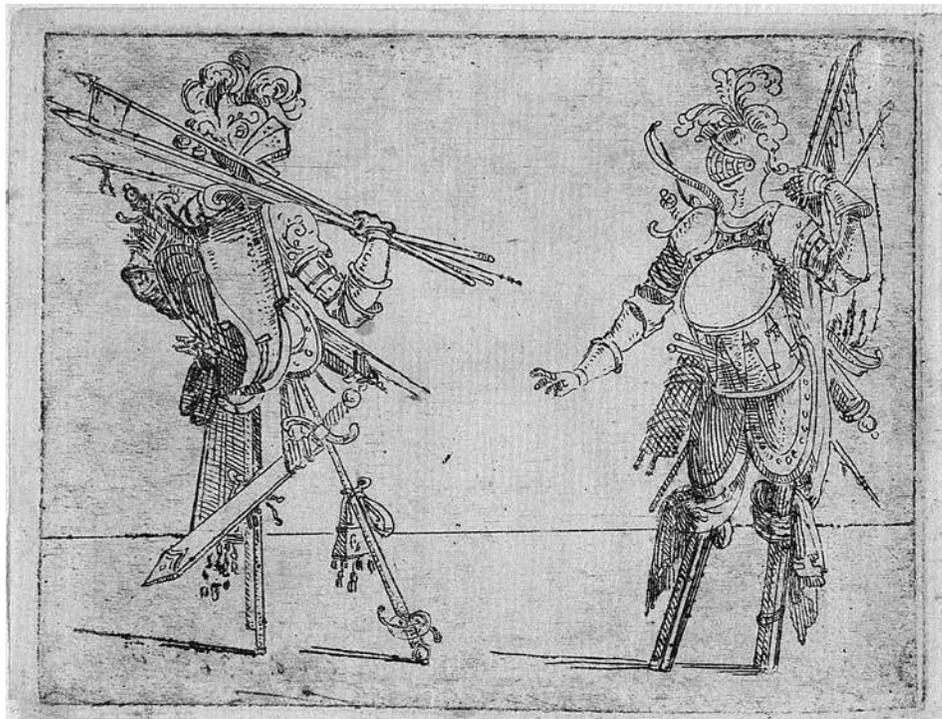
во Флоренции, созданную Дж. Вазари в 1564–1574 годах. Скульптурная группа состоит из трех женских фигур, символизирующих скульптуру, архитектуру и живопись. Над ними, по сторонам от бюста Микеланджело, два раза изображены три перекрещенных венка или кольца, которые являлись, как утверждает Вазари, эмблемой, выбранной Микеланджело, обозначающей единство трех искусств, в основе которых лежит рисунок — *disegno*.

Этот символ, который мы видим и на мольберте на листе 4, был выбран Вазари в качестве эмблемы Академии рисунка, в которой обучался и Брачелли<sup>9</sup>. Изображения перекрещенных венков или колец до сих пор сохранились на фасаде Палаццо дель Арте деи Беккай, в котором находилась Академия. Сам Вазари в своих жизнеописаниях по этому поводу писал следующее: «Так как рисунок — отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей каждому его собственную меру, то отсюда следует, что он познает соразмерности целого с частями и частей между собой и с целым не только в человеческих телах и в животных, но и в растениях, а также в постройках, скульптурах и картинах» [1, с. 110]. Микеланджело в свою очередь, будучи одновременно великим скульптором, архитектором и художником, при таком понимании искусства, представлял собой совершенного художника: «Микеланджело Буонарроти, в коем эти искусства просияли в таком совершенстве и являют такое подобие и единство, что живописцы немеют перед его живописью, а скульпторы любят созданными им скульптурами и перед ними благоговеют» [1, с. 48–49].

Стоит отметить, что вся композиция листа максимально приближена к натюрморту, части которого составляют человеческие тела. Так, правая и левая фигуры на листе Брачелли, обозначающие архитектуру и скульптуру, составлены из соответствующих инструментов: головы им заменяют сверло и линейки с циркулем. Многие из этих предметов встречаются в аллегорических натюрмортах, посвященных

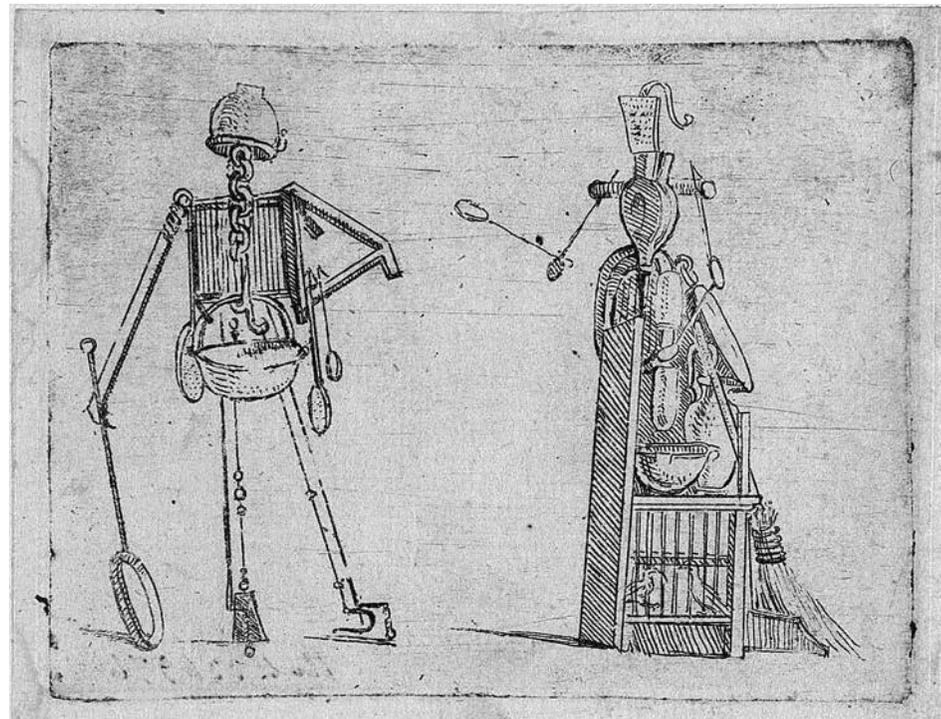
8. Изначальная нумерация листов неизвестна; общепринятой является нумерация по экземпляру Розенвальда из Библиотеки Конгресса.

9. Дж. Б. Брачелли обучался во флорентийской Accademia del Disegno начиная с 1619 года, его имя прослеживается в документах этого учебного заведения вплоть до 1635 года [29, pp. 42–44].



4. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 17. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

соответствующим занятиям, например, в росписях плафонов Галереи Уффици, созданных Париджи, или в более сложных листах, таких как аллегория Италии Ханса ван Аахена. Множество предметов, помещенных в этот натюрморт, помимо тех, что относятся непосредственно к сфере искусства (скульптура в левом нижнем углу листа и инструменты скульптора и архитектора), встречаются и в листах Брачелли — измерительные приборы, спортивные снаряды, перегонный куб и прочие атрибуты алхимии. Также в этом контексте можно вспомнить более близкую *Bizzarie di varie figure* по развлекательности и камерности формата серию натюрмортов и архимбольдесок немецкого художника



5. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 45. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

Пауля Флиндта *Schtvcklein Etlicher...* (ил. 8), изданную в Нюрнберге в 1611 году [Hollstein German VIII, 113–125].

Изображение же песочных часов, которое мы видим над мольбертом, обозначающее «голову» угадывающейся человеческой фигуры, может быть трактовано не только «технически», но и традиционно — как символ текущего времени, не властного над искусством, что добавляет всей композиции дополнительный смысл, кратко выраженный в знаменитом латинском выражении *Vita brevis, ars longa*.

Листом, созданным по тому же принципу функционирования метафоры, хотя и совсем далеким по сюжету, является лист 17 (ил. 4),



6. Жак Калло. *Terzo intermedio dove si vide venire Amore con tutta la sua corte a divider la battaglia*  
Из серии *La liberazione di Tirreno et d'Arnea*. 1617. Фрагмент. Офорт

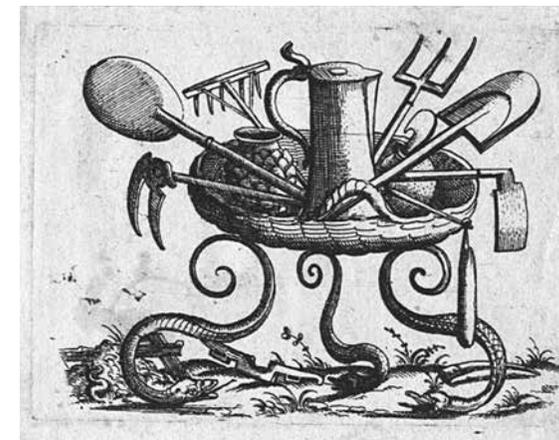
изображающий наборы оживших доспехов. Нечто похожее можно наблюдать на гравюре Калло с изображением сцен из балета, являвшегося частью карнавальных торжеств, устроенных Козимо II в 1616 году. (Ил. 6.) Изгибы и жесты актеров в доспехах и шлемах настолько утрированы и гиперболизированы, а фигуры геометризуются, что их образы начинают казаться фантастическим нагромождением оружия. Фигуры Брачелли представляют собой набор несовместимых частей: здесь сочетаются детали тяжелого вооружения (шлем, фрагменты доспеха типа наплечников), оружие легкой пехоты (лук) и атрибут военных музыкантов (барабан), принадлежащие трем разным представителям трех разных военно-профессиональных групп.

Листы второго типа — где тело сопоставляется с набором вещей — более многочисленны и разнообразны. К ним относятся листы, формально принадлежащие к типу арчимбольдесок и примыкающие к ним.

Практически классическими арчимбольдесками являются аллегорические фигуры листов 19 и 45. (Ил. 5.) В первом случае мужская фигура представляет ремесло каменщика, а женская — цирюльница, а во втором — и мужская и женская фигуры представляют за по-



7. Неизвестный художник  
*Сельское хозяйство*  
Лист из серии *Humani Victus Instrumenta*. После 1569  
Офорт



8. Пауль Флиндт. Из серии  
12 *Schtvcklein Etlicher Schnawlwaidt*  
*Mit 4 Fandast Köpfen*. 1611  
Офорт

варское искусство. Их ближайшим прототипом являются гравюры серии *Humani Victus Instrumenta* («Орудия, которыми человек добывает пропитание») «Сельское хозяйство» (ил. 7) и «Кухня», последняя из которых создана около 1569 года Джованни да Монте Кремаско<sup>10</sup>. Подобное формообразование, опирающееся на принцип соответствия макро- и микрокосма, подробно проанализировано Т. Дакоста Кауфманом в его статьях и книгах, посвященных программе аллегорических портретов Арчимбольдо [17, pp. 275–296; 18, pp. 119–122]. Исследователь трактует комбинационные портреты Арчимбольдо как изысканные аллегории императорской власти. Подтверждение своей гипотезы он находит в неизданной поэме придворного поэта Дж. Б. Фонтео «Картины “Времена года” и “Четыре элемента” императорского художника Джузеппе

10 Традиционно считалось, что автором композиций обоих листов являлся Джованни да Монте Кремаско, однако, согласно новой атрибуции [30, с. 65], он является автором лишь композиции «Кухня», автор же композиции листа «Сельское хозяйство» неизвестен. Оба листа были впервые изданы в Венеции Джанни Франческо Камоччо после 1569 года.

Арчимбольдо», в которой описывается соответствие определенных животных и растений стихиям и временам года, которые, в свою очередь, складываются в портреты императора Священной Римской империи Рудольфа II, прославляя его как повелителя мира.

С другой стороны, с точки зрения сюжета вышеупомянутые листы Брачелли примыкают к многочисленным гравюрам с изображением уличных типов, восходящих, в свою очередь, к *Les cris de Paris* («Крики Парижа») [36, р. 86], первые экземпляры которых относятся еще к XIII веку, и итальянскими аналогами которых являются листы *Ritratto di quelli che vanno vendendo et lavorando per Roma* («Изображение торговцев и ремесленников Рима») Лоренцо Ваккари 1585 года и Амброджио Брамбилла 1582 года [Bury, 114].

Стоит подчеркнуть, что аллегии ремесел Брачелли не соответствуют ни одному из городских типов, так как не являются «уличными» ремеслами. Однако эти линии, сближающиеся у Брачелли, сливаются воедино в более поздней серии гравюр Николя Лармессена *Costumes Grotesques*, выполненной около 1695 года, с изображением костюмов представителей различных профессий, составленных из разных предметов их ремесел [Henin, 6222–6327]. Хотя эта серия, если говорить о ней современным языком, и носит вполне сюрреалистический характер, в ней мы находим изображения именно фантастических, прозрачно аллегорических костюмов, а не фантастических персонажей, напоминающих ожившую домашнюю утварь.

### ТЕЛО КАК ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ ФИГУРА

Идея сравнения человеческого тела или его частей с геометрическими фигурами имеет длительную историю. Так, Витрувий утверждает следующее: «Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека. <...> Подобно этому и части храмов должны, каждая в отдельности, находиться в самой стройной соразмерности и соответствии с общей величиной всего целого. Далее, естественный центр человеческого тела — пупок. Ибо, если положить человека навзничь с распростертыми руками и ногами и приставить ножку циркуля к его

пупку, то при описании окружности линия ее коснется пальцев обеих рук и ног. Точно так же, как из тела может быть получено очертание окружности, из него можно образовать и фигуру квадрата. Ибо если измерить расстояние от подошвы ног до тмени и приложить ту же меру к распростертым рукам, то получится одинаковая ширина и длина, так же как на правильных квадратных площадках» [2, с. 61]. Эта идея восходит к диалогу Платона «Тимей», в котором космос описывается как идеальная сфера, составленная из различных многогранников, а мировая душа, дающая жизнь всему сущему в космосе, описывается как имеющая крестообразную или Х-образную форму и простирающаяся во все стороны, охватывая космос целиком в круговом движении [Платон. Тимей. 33–37]. Тело человека, по Витрувию, согласно одной из интерпретаций<sup>11</sup>, вписывается и в круг, который означает космос, и в квадрат, образуя при этом крест, и таким образом его пропорции являются отражением устройства мироздания по Платону.

В Средние века подобный параллелизм сохраняется, однако выстраивается на совсем других основаниях. Круг и равнобедренный треугольник символизировали троицу, а квадрат и прямоугольник — божественный порядок. Известно, что византийские художники строили не только изображения Христа, но и целые композиции, основываясь на комбинации соответствующих геометрических фигур [6, с. 93–96]. Нечто подобное можно обнаружить в рисунках Виллара де Оннекура из его альбома образцов, хранящегося в Национальной библиотеке Франции [6, с. 97–100]. (Ил. 9.)

Обращение к текстам Витрувия и Платона в Италии XV века, которые накладывались на христианские концепции формообразования, рождало новое понимание человеческих пропорций и придавало несколько иной смысл необходимости их изучения как источника для постижения божественных законов. Так как человек, будучи микрокосмом, является отражением макрокосма, божественные пропорции, таким образом, могут быть открыты в пропорциях человеческого тела. Если же художник желает создать нечто прекрасное, он должен следовать божественным пропорциям и использовать человеческое тело как их образец. Пропорции в данном русле изучало множество

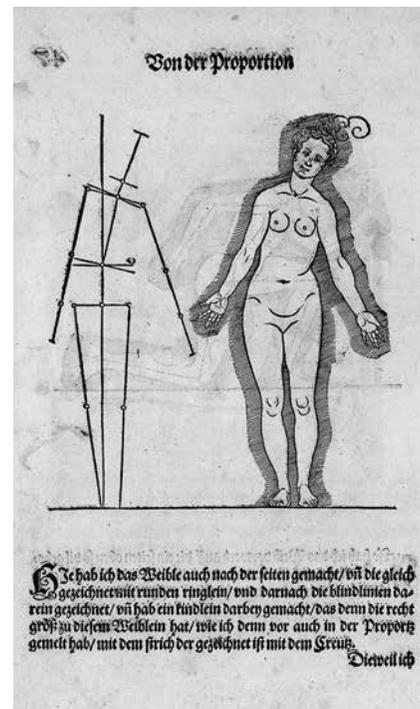
11 Не все исследователи усматривают в этом отрывке из Витрувия связь с текстом Платона, считая его просто риторическим приемом. Однако вышеописанной концепции придерживался, в частности, Э. Панофский [6, с. 77–128].



9. Виллар де Оннекур. Лист альбома образцов. XIII в. Рисунок пером и графитом. Национальная библиотека Франции, Париж



10. Альбрехт Дюрер. Мужская фигура. 1523. Рисунок пером Саксонская национальная библиотека, Дрезден



11. Генрих Лаутенсак. Ксилография из кн.: *Des Circels vnnnd Richtscheytz, auch der Perspectiua...* [Frankfurt a.M.], 1564

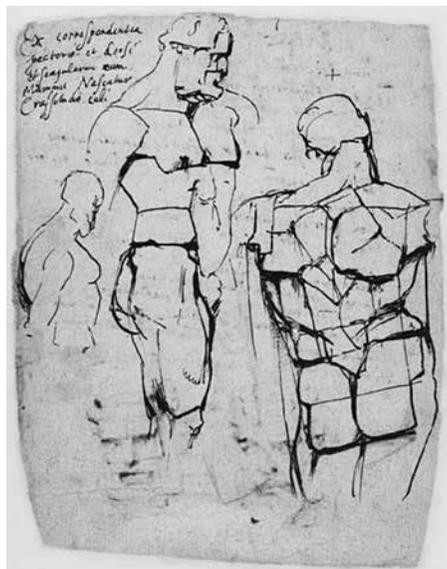


12. Жак Калло. *Uno de gli abbattimenti della guerra d'amore*. 1680–1691. Фрагмент. Офорт

ренессансных художников и мыслителей — таких как Пьетро делла Франческа, Леон Баттиста Альберти и Леонардо да Винчи. По поводу их трактатов существует огромный корпус литературы, и автору остается лишь повторить, что Леонардо и его последователи «проиллюстрировали» и усложнили концепцию Витрувия, что хорошо видно на примере изображения из Кодекса Гюйгенса<sup>12</sup>, где фигура человека вращается в пределах окружности, центр которой совпадает с центром его тела. Альбрехт Дюрер, взаимосвязь трактатов которого с трудами его итальянских предшественников не подвергается сомнению, искал не некий единый идеальный тип, а характерные типы, в результате чего он создал 26 серий пропорций, в том числе женских и детских [6,

с. 109]. В рисунках Дюрера впервые появляются геометризованные изображения как целых человеческих фигур, так и их отдельных частей. (Ил. 10.) И хотя для Дюрера поиск идеальных пропорций оставался средством познания божественной истины, использование геометрии в его трактатах носит, скорее, не метафизический, а технический характер,

12 См. лист 7 из Кодекса Гюйгенса. Конец XVI века. Библиотека Моргана, Нью-Йорк. Cod. M. A. 1139. Fol. 7. Кодекс Гюйгенса получил свое название по имени своего бывшего владельца Константина Гюйгенса (1596–1687), полагавшего, что его автором был Леонардо. В настоящий момент он хранится в Библиотеке Моргана в Нью-Йорке. Хотя рукопись не имеет подписи, среди ее возможных авторов значатся художники А. Фиджино (1553–1608) и А. Луини (1530–1592).



13. Петер Пауль Рубенс. *Геркулес Фарнезский*. Первая половина XVII в. Рисунок пером. 19,6 × 15,3  
Галерея Курто, Лондон

что формально выражается в том, что Дюрер не вписывает человеческое тело в геометрические фигуры, как Леонардо, а составляет его из таковых, меняя местами части и целое. Нечто сходное можно увидеть и у последователей Дюрера — Генриха Лаутенсака (ил. 11) и Эрхарда Шона (ил. 14), продолжавших в своих трактатах линию схематизации человеческого тела, сводящегося не только к геометрическим фигурам, но и к отдельным линиям, соответствующим костям скелета.

Несколько особняком от этой линии развития стоит трактат «Теория человеческой фигуры» современника Брачелли, Питера Пауля Рубенса, на сопроводительном рисунке к которому он изобразил статую Геркулеса Фарнезского, разбив его тело на геометрические фигуры и дав пояснения к ним. (Ил. 13.) Рубенс полагал, что человеческое тело состоит из трех геометрических фигур: треугольника и квадрата, которые соответствуют мужской фигуре, и круга, который соответствует женской. На обороте листа с рисунком, изображающим Геркулеса Фарнезского,



14. Эрхард Шон. Ксилография из кн.: *Underweysung der Proportion und Stellung der Possen*. Нюрнберг, 1538



15. Лука Камбьязо. *Дерущиеся фигуры*. Рисунок пером, отмывка. 34,8 × 24,3  
1560. Уффици, Флоренция

Рубенс оставил следующий комментарий: «Пусть твердость квадрата рождается от соответствий между шеей и спиной, и лопатками» [30, р. 56], таким образом, обозначая «органический», происходящий из особенностей строения тела, характер своей геометризации форм<sup>13</sup>.

В роли некоего промежуточного звена, соединяющего иллюстрации к трактатам о человеческих пропорциях и серию Брачелли, предназначавшуюся, скорее, для развлекательных целей, можно рассматривать рисунки Луки Камбьязо (ил. 15), практически прямые аналогии которым мы видим в 22-м листе серии. (Ил. 16.) Работы Камбьязо, хотя внешне и схожи с «кубическими» людьми Дюрера, Шона и Лаутенсака,

13 Исчерпывающий анализ текста, приписываемого Рубенсу, его рисунков, а также позднейших добавлений к тексту трактата и его главы *Quare figurae humanae elementa tria constinantur*, содержится в статье Тины Меганк [30, pp. 52–64], которая, в частности, указывает также на возможные евклидовские или каббалистические корни идеи Рубенса.

имеют совсем другую функцию. Не сохранилось каких-либо сведений о том, что Камбьязо занимался изучением пропорций, его рисунки первоначально имели технический, вспомогательный характер, а затем стали неким формальным экспериментом. Нечто похожее можно увидеть на гравюре Калло *Uno de gl'abbattimenti della guerra d'amore* (посвященной карусели «Война любви») с изображением уже упомянутых выше празднеств 1615 года в честь супруги Козимо II Медичи австрийской эрцгерцогини Марии Магдалины. (Ил. 12.) Его герои, бойцы на сцене и зрители, увиденные с близкого расстояния, предстают не более чем набором геометрических фигур.

Таким образом, учитывая, что ко второй половине XVI века осознание связи между макрокосмом и микрокосмом на уровне человеческих пропорций [16, с. 53–69], которая могла бы быть выявлена с помощью их геометризации, начало теряться, можно предположить, что идея геометризации форм продолжала функционировать автономно, иллюстрацией чему служат произведения Камбьязо.

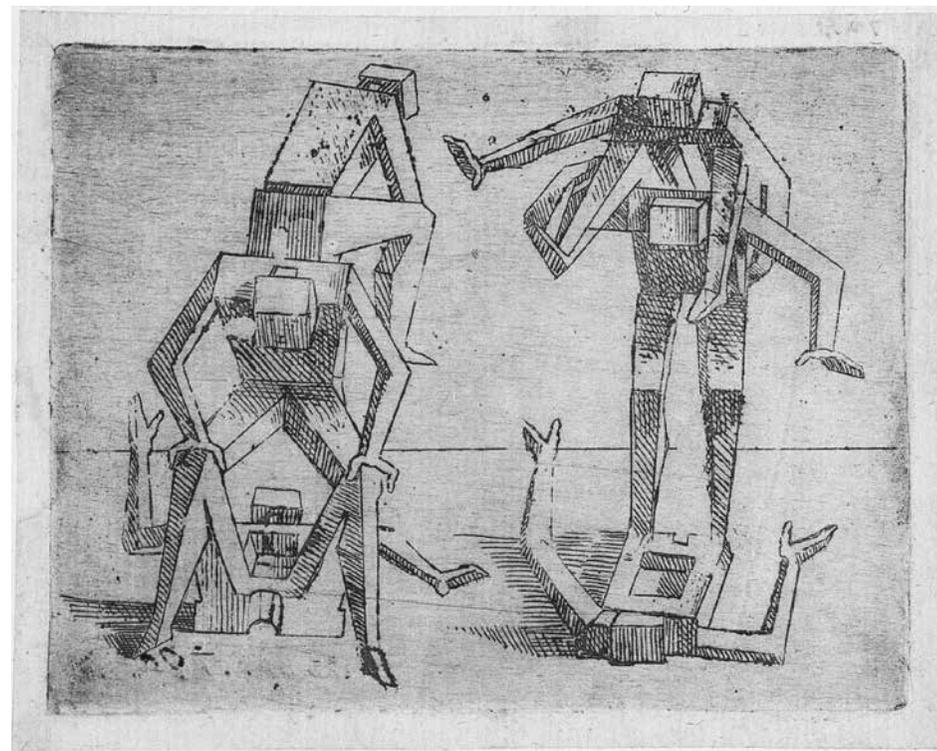
Сходное явление можно наблюдать и в смежной области на примере карикатур Агостино и Аннибале Карраччи, созданных в промежуток с 1597 по 1600 год, где с помощью искажения пропорций сводится к комизму физиогномическая теория, также основанная на соответствии макро- и микрокосма. Рисунок Леонардо да Винчи «Старик с венком из плюща и головой льва» (1505) и физиогномические штудии Дюрера из «Четырех книг о человеческих пропорциях» 1528 года, также опирающиеся на теорию сходства между различными типами человеческих лиц и животных, отнюдь не предполагают иронии.

Вместе с тем в листах Брачелли прослеживается сходство с работами другой направленности, а именно с геометрическими штудиями Венцеля Ямнитцера (ил. 17), Лоренца Стоера<sup>14</sup> и Матиаса Цундта по рисункам Йоханнеса Ленкера<sup>15</sup>. Особенно заметно сходство с листами из серии *Perspectiva Corporum Regularium* рудольфинца Ямнитцера, представляющей собой изображения пяти геометрических фигур: тетраэдра,

14 Geometria et Perspectiva. 1567. Inv. Lorenz Stoer. Fec: Hans Rogel.

15 Perspectiva Literaria. 1567. Inv. Johannes Lencker. Fec: Mathias Zündt.

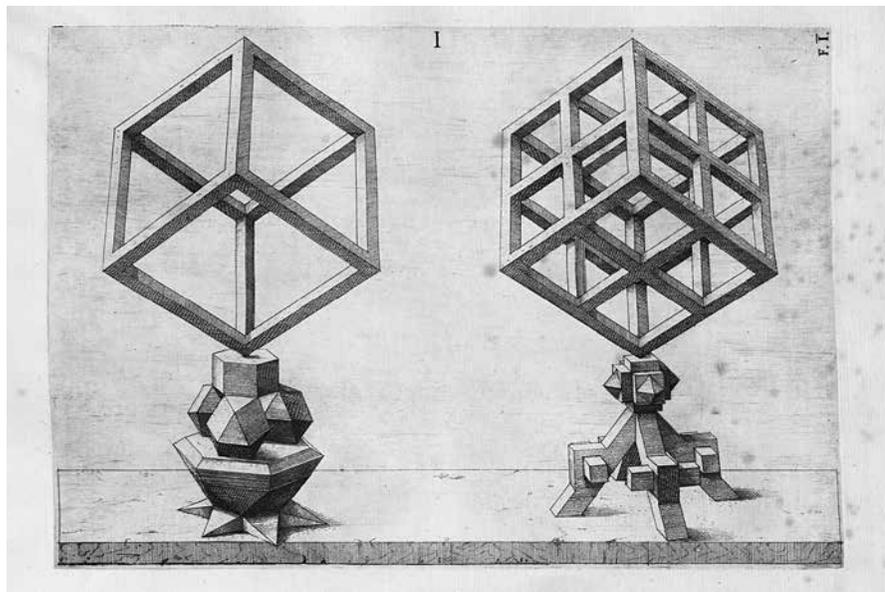
16 Ким Вельман в своей статье [35] утверждает, что Ямнитцер указывая не только на соответствия стихиям, но и на буквы греческого алфавита, отталкиваясь от буквенной нумерации страниц, что превращает эту серию в словарь природных форм, из которых состоит все сущее. Принцип соответствия геометрических фигур буквам позднее был более наглядно реализован Йоханнесом Ленкером.



16. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 22. Офорт. Государственный Эрмитаж

октаэдра, гексаэдра, икосаэдра и додекаэдра в разных разворотах и комбинациях, которые могут быть потенциально бесконечными. Причем во вступлении к серии автор также ссылается на диалог Платона «Тимей» и «Начала» Евклида. Соответственно, он также сопоставляет геометрические фигуры со стихиями огня, воды и воздуха<sup>16</sup>.

Помимо высокоученого неоплатонического аспекта необходимо учесть и другой, почти бытовой, момент. Брачелли, как и другим художникам и в целом людям середины XVII века, могли быть знакомы примитивные манекены, использовавшиеся как для образовательных и технических целей в художественной среде, так и в качестве снарядов



17. Йост Амман по рисунку Венцеля Ямнитцера. Гравюра из кн.: *Perspectiva Corporum Regularium*. Nuremberg, 1568. [S. 66]. Офорт, резец

для тренировок в боевых искусствах. Известен рисунок Дюрера с изображениями предметов такого рода [Bruck, 143], но не сохранилось каких-либо сведений или изображений, подтверждающих использование манекенов в Италии. Возможно, здесь они имели меньшее хождение из-за изобилия античных статуй, копируя которые, художники совершенствовали свое мастерство.

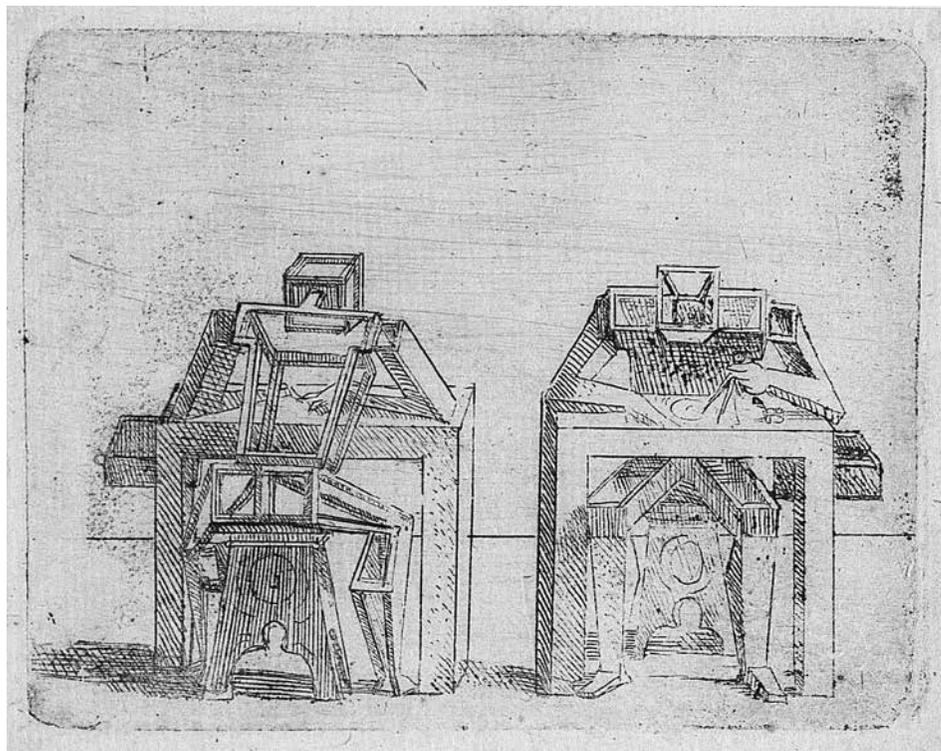
Другим бытовым аспектом, связанным с геометризацией тела, который необходимо упомянуть, являются способы моделирования и раскроя одежды и связанное с этим условное членение тела на разные фигуры.

Листы 9, 10, 11, 13, 14, 24, 30, 32, 34, 35, 36, 43, 46 из серии Брачелли с формальной точки зрения, как правило, представляют человеческую фигуру в какой-либо позе, характерной для комедии дель арте, изображенную с разных сторон. Эти фигуры геометризованы, причем порой нарочито утрировано, что, вероятно, указывает на иную авторскую

задачу, которой являлись отнюдь не поиски или демонстрация идеальных человеческих пропорций. Ее можно, напротив, обозначить как игру с правилами и законами построения пропорций, которая в конечном итоге привела к слому миметического образа. Нечто подобное можно видеть в изобразительных загадках, приписываемых Аннибале или Агостино Карраччи<sup>17</sup>. В таком случае мы можем интерпретировать листы 13 и 14 как разные степени геометризации, а листы 24 и 30 как разные его варианты. Особенно интересными представляются листы 34 и 36, являющиеся своего рода метаописаниями. На листе 34 (ил. 18) фигуры сидят за столами и держат в руках циркуль или некий прибор, требовавшийся для измерения человеческих пропорций и перенесения их на бумагу, то есть перед нами продукты этих самых измерений и последовавшей за ними геометризации, которые продолжают измерять и схематизировать. На листе 36 (ил. 19) изображены две фигуры, причем если правая представляет собой обычную для Брачелли и даже для Дюрера геометризованную человеческую фигуру, то левая, арчимбольдеска, составленная из циркулей, сверяется с неким чертежом на своей груди. Это изображение также можно проинтерпретировать как некое самоизмерение и самочертеж, переданные буквально. Стоит отметить, что нижняя часть правой фигуры может быть увидена в двух одинаково возможных ракурсах, как и в случае с фигурами из инструментов сапожника (лист 49). Также в связи с этим любопытен лист 32, в котором прослеживается подражание рисункам Камбьязо, представляющий собой характерный для маньеризма кунштштюк, в данном случае состоящий в изображении фигур, не имеющих четких границ и перетекающих одна в другую.

На вышеперечисленных листах из серии Брачелли изображены не некие идеальные человеческие тела, найти способ изображений которых можно с помощью геометрических фигур, или реальные человеческие типы, чьи формы упрощены, а заведомо фантастические персонажи, не претендующие на связь с реальностью, которые, возможно, имели пародийный характер по отношению к вышеобрисованной традиции поиска идеальных человеческих пропорций с помощью геометрии. Таким образом, представляется возможным заключить, что вышеперечисленные гравюры Брачелли являлись вариациями, зачастую

<sup>17</sup> Эти рисунки, в которых также схематизация человеческой фигуры была доведена практически до предела, были изданы в обширном труде по истории живописи *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi* Карло Чезаре Мальвазии (Т. 1. Болонья, 1678).



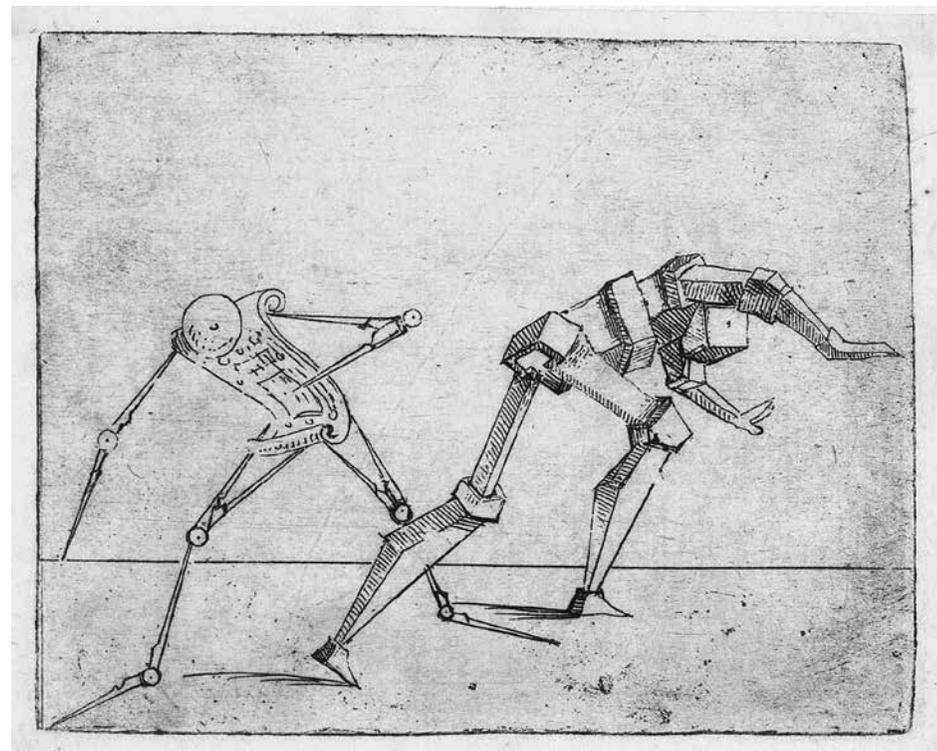
18. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 34. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

комическими, на тему геометризации человеческого тела, берущей свое начало в системах пропорций и имевших метафизический подтекст.

### ТЕЛО КАК МЕХАНИЗМ

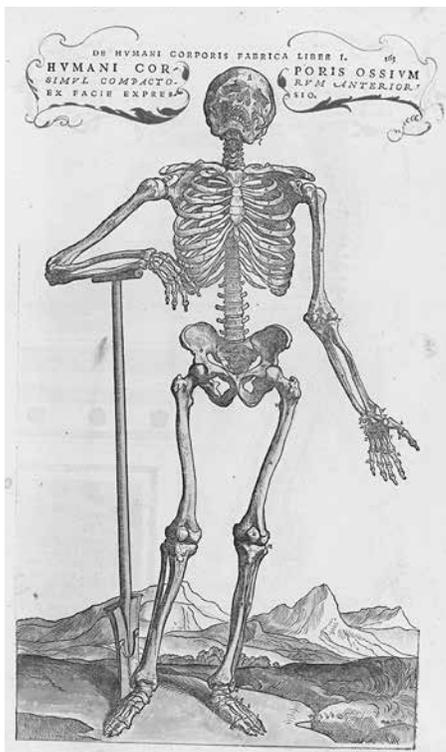
Одним из важных сюжетов, появляющимся во многих листах серии, является анатомированное человеческое тело или различные механизмы, устройство которых также «вскрыто» перед зрителем.

О том, насколько важным считалось изучение анатомии человеческого тела в живописных академиях, можно опосредованно судить



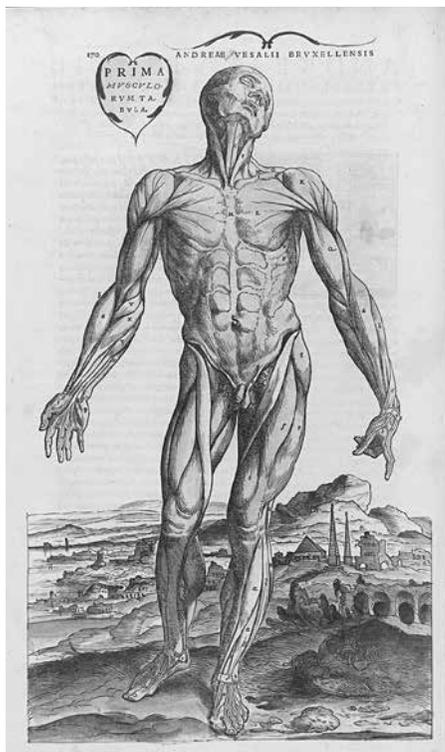
19. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 36. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

по гравюре Корнелиса Корта по оригиналу Ян ван дер Стратта (Джованни Страдано или Страдануса) *La pratica delle arti visive* («Практика визуальных искусств») 1578 года с изображениями экорше и человеческого скелета [Bury, 3]. Основным иконографическим источником изображений анатомированных человеческих тел в интересующий нас период являлись иллюстрации из известнейшего пособия по анатомии А. Везалия «О строении человеческого тела», изданного в 1543 году с иллюстрациями, традиционно приписываемыми Я. С. Калькару, ученику Тициана. (Ил. 20–21.) Этому своеобразному синтезу науки и искусства, институту публичных анатомических театров, который



20–21. Ян Стефан Калькар (?).  
Иллюстрации из трактата А. Везалия  
*De corporis humani fabrica libri septem*.  
Basel: Johannes Oporinus, 1543. P. 170,  
163. Ксилография, раскрашенная  
от руки

ему предшествовал и который, в свою очередь, оказал существенное влияние на развитие живописи в целом, посвящен солидный корпус литературы [25, pp. 28–61; 26, pp. 49–53; 37, pp. 62–95]. Также в этой связи, как наиболее близкие с точки зрения времени и места к серии Брачелли памятники, можно упомянуть скульптурное экорше Лодовико Чиголи (одна из ее многочисленных разновременных отливок хранится в Галерее Барджелло) и ее штудию, выполненную Жаком Калло, из Британского музея, а также другой рисунок экорше Калло из Уффици [21, p. 94].



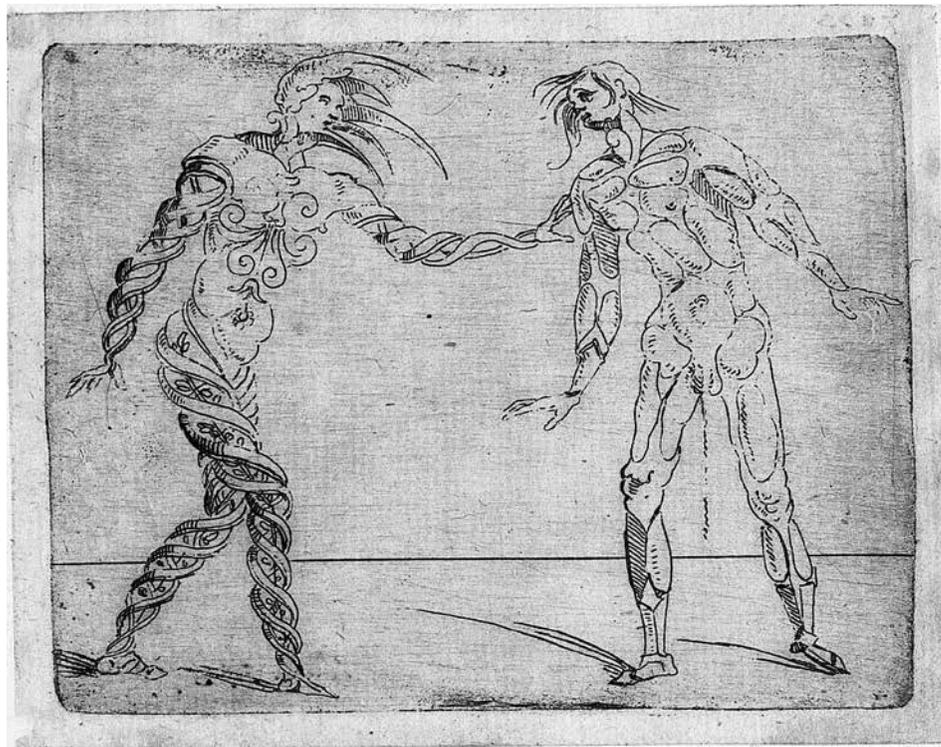
Особенно заметно сходство с экорше и анатомическими рисунками в листах 16 и 18 серии Брачелли. (Ил. 22–23.) Как и разнообразные системы пропорционирования и связанная с ними геометризация человеческого тела, анатомированные тела, возможно, представляли для автора серии объект для игры, новую тему для вариаций.

Несмотря на то что человеческое, телесное, с нашей точки зрения, находится в оппозиции механическому, машинному, с точки зрения культуры раннего Нового времени, насколько мы можем судить, это было вовсе не так. В пространстве кунсткамеры механизмы находились на вершине последовательности, начинающейся с природных объектов [15, p. 77]. Однако важнее в данном случае обратиться к знаменитой метафоре Декарта человек-машина, известной нам по его «Трактату о человеке» (1634) [3], изданному на десять лет позднее серии Брачелли. Этой общей четкой формулировке, отражающей представление об устройстве тела как об устройстве сложного механизма, в котором вовсе нет какой-либо дегуманизации и снижения, предшествовал ряд других, более частных. Например, итальянский хирург и анатом Фабриций Аквапенденте, излагая свои взгляды на систему кровообращения, использовал сравнения с мельницами, плотинами и резервуарами<sup>18</sup>. Эту тему в дальнейшем разовьет его более известный ученик Уильям Гарвей<sup>19</sup>. Те же сравнения повторяются и в более поздних, относительно серии Брачелли, а потому менее нас интересующих трактатах Борелли по биомеханике, а также сочинениях Мальпиги, Диони, посвященных кровообращению [11; 27; 20]. Это специфическое видение тела, прослеживается в иллюстрациях к медицинским трактатам, отражающим проекты протезов для частей тела, изображенных отдельно или составляющих модель тела, где каждая его часть, заменена соответствующим механизмом. (Ил. 24.)

Такие параллели объясняются «общим механистическим принципом, намечившимся в XVI и восторжествовавшем в XVIII в., когда вселенная представлялась гигантским механизмом» [4, с. 249]. Таким образом, несмотря на общую смену парадигмы, идея общей структуры, проявляющей себя как в устройстве человеческого тела, так и в устройстве Вселенной, частично сохранялась. Менялось лишь ее

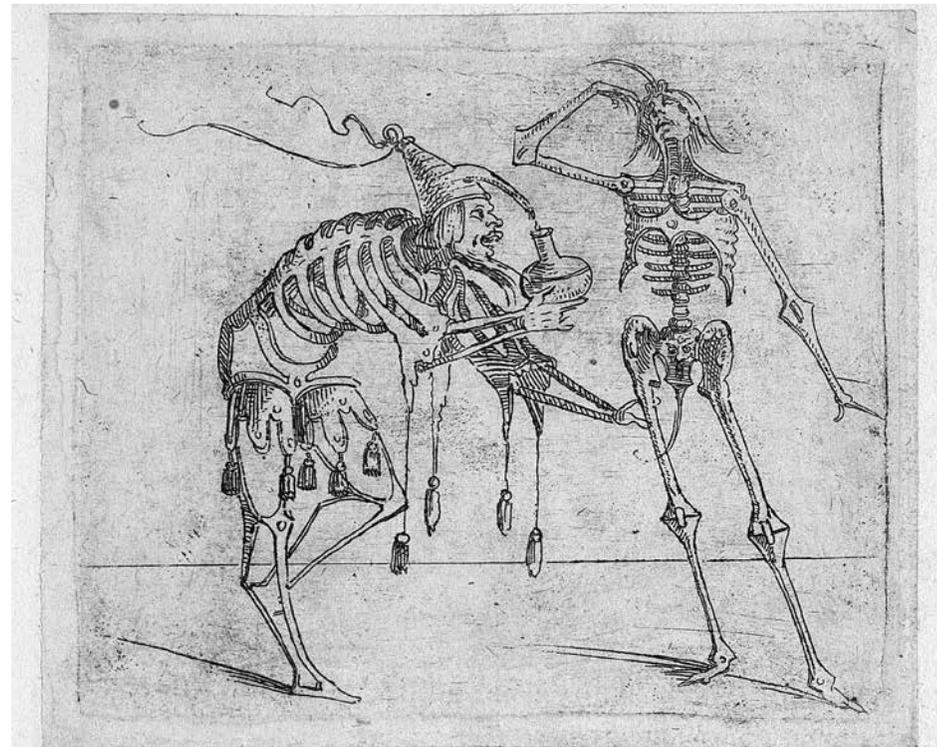
18 *d'Acquapendente* G. F. De venarum Astiolis. Padue: L. Pasquati, 1603. P. 4. Цит. по: [4, с. 250].

19 *Гарвей* В. Анатомическое исследование о движении сердца и крови у животных. М.–Л.: Госиздат, 1927. С. 62. Цит. по: [4, с. 250].



22. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 16. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

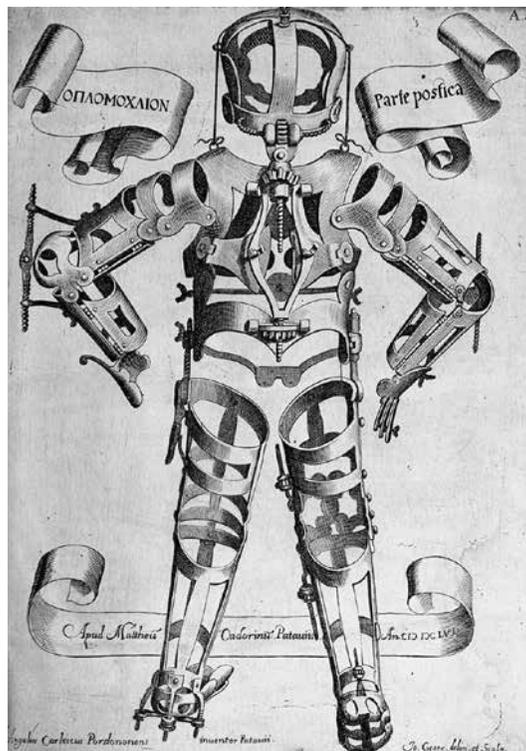
наполнение с божественного на механическое и принцип параллелей и соответствий на дискретную всеохватную структуру. В случае с листами *Bizzarie di varie figure*, построенными на этой метафоре, следует обратить внимание на то, что механизмы, которые Брачелли использует для сопоставления, как правило, относятся к сценической машинерии, активно использовавшейся в придворных праздниках, а не к машинам, реально применявшимся для облегчения ручного труда [5, с. 112–133]. Эта особенность вписывается в общую структуру листов Брачелли, в которых человекоподобные фигурки разыгрывают представления коме-



23. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 18. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

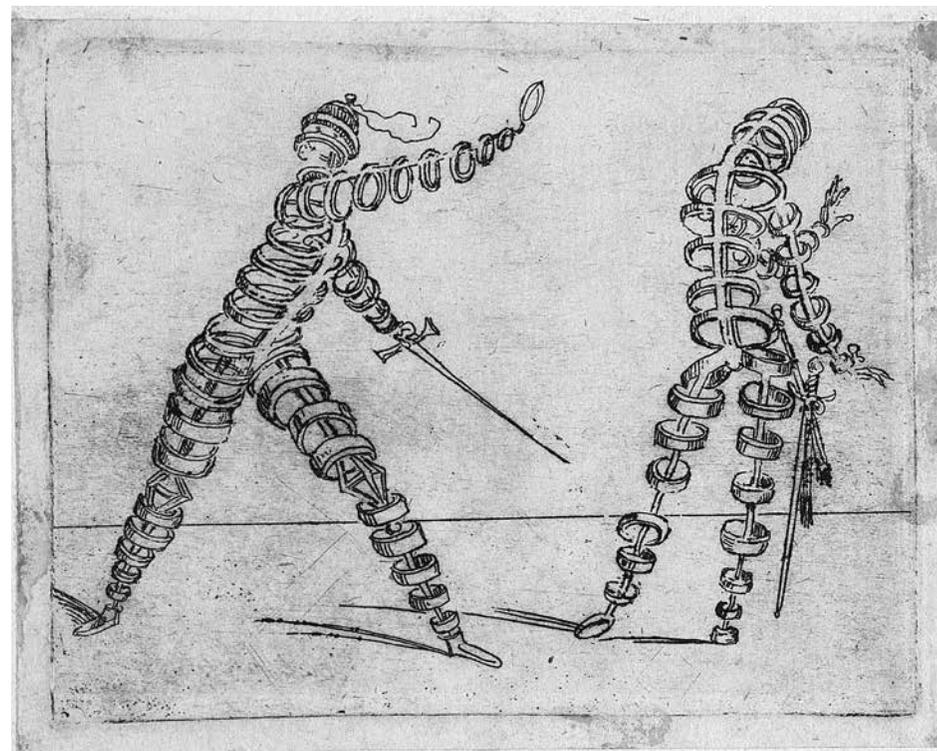
дии дель арте, с какими же еще механизмами, как не с театральными, их логично было бы сравнить.

Анализируя тему механизмов в серии Брачелли, наряду со сценической машинерией следует затронуть и вопросы, связанные с алхимией, весьма популярной при дворе Медичи в этот период. Сделать это позволяет в первую очередь лист 18, и особенно «головной убор» одного из скелетообразных персонажей, отчетливо напоминающий перегонный куб. Этот старый и довольно распространенный символ глупости в интересующий нас период имел некоторые специфические



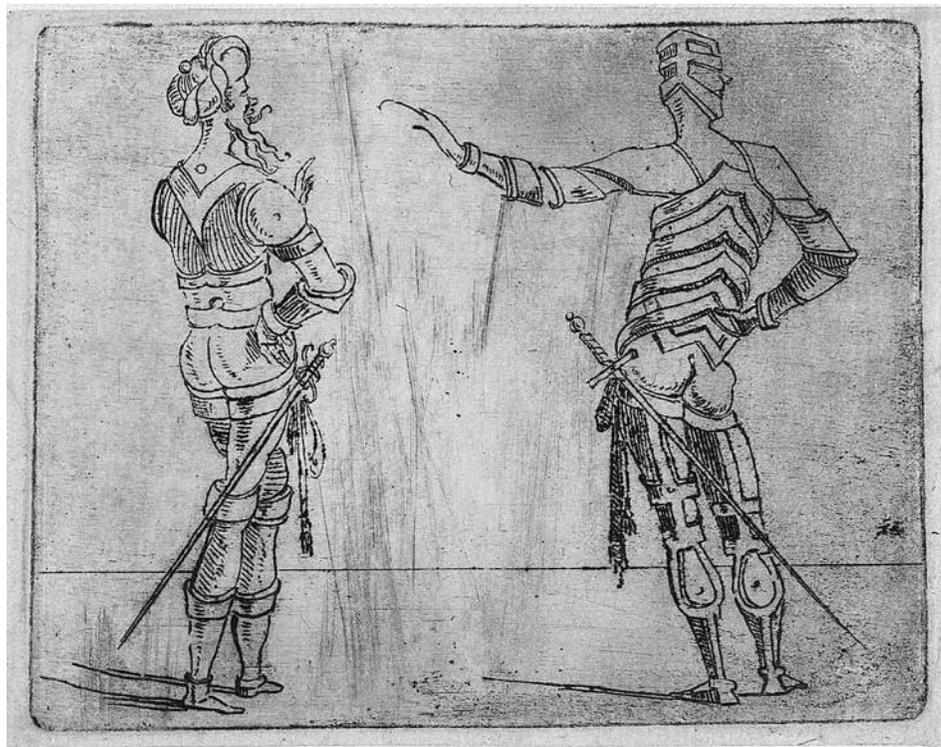
24. Неизвестный художник (Jo. Georg. delin. et sculpsit). Иллюстрация из книги Фабриция Аквапенденте *Le opere chirurgiche di Girolamo Fabricio*. Padova: Giacomo Cadorino, 1684. Офорт

смысловые оттенки. Так, перегонный куб мы можем видеть на головах персонажей плафона кабинета Математики в Галерее Уффици, созданного Париджи в 1599–1600 годах. Персонажи размышляют о квадратуре круга (глядя на круг в квадрате, слева) или пламени лампы (справа), а результатом их размышления являются изображения в книгах — доказательство теоремы Пифагора. По мнению автора каталога выставки, посвященной взаимодействию алхимии и искусства во Флоренции [9, p. 98], перед нами комическое изображение напряженного размышления, то есть «дистилляции ума» (*alambricarsi li cervello*).



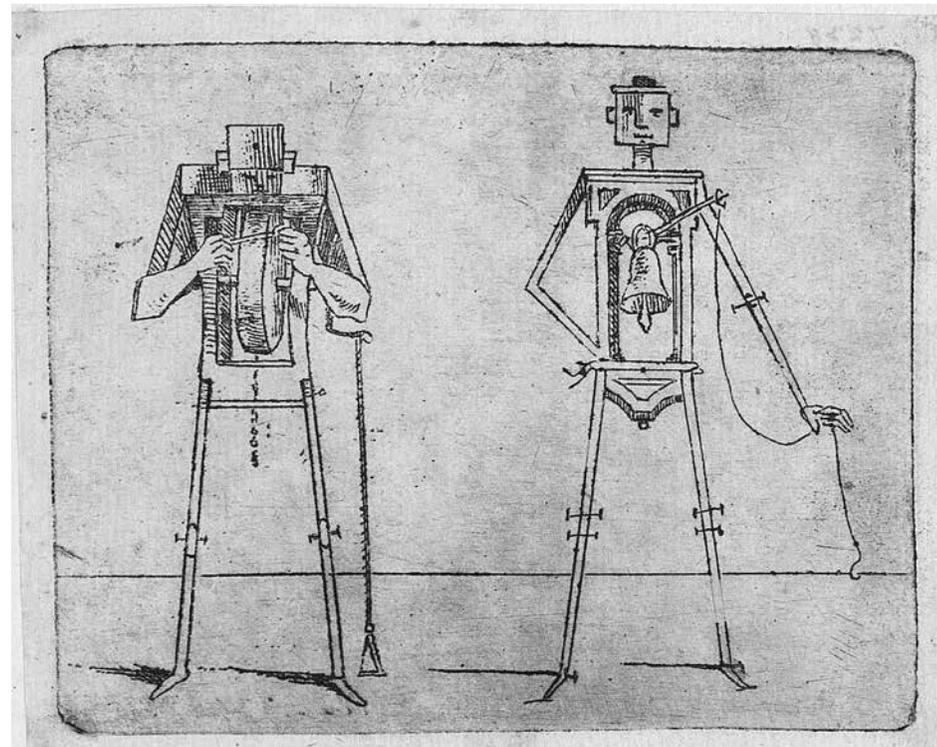
25. Джованни Баттиста Брачелли *Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 44. Офорт. Государственный Эрмитаж

Это выражение, приравнивающее размышление к химическому процессу, создавая таким образом еще одну параллель между частью тела человека и механизмом, встречается как в современном итальянском языке, так и в трактатах XVI века. Дж. Вазари в своих «Жизнеописаниях» также использовал слово *cervello* («мозг», «ум», «рассудок») как метафору творческих сил художника, который должен «ломать голову», чтобы творить. Причем, согласно Вазари, ум художника должен быть *capriccioso* («прихотливый»), *capriccioso e pazzo* («прихотливый и безумный»), *capriccioso e bizzaro* («прихотливый и причудливый»)²⁰.



26. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 8. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

Также стоит отметить, что анатомия начала Нового времени фокусировалась на устройстве человеческого тела в его отдельных фрагментах, а не целокупно. Эта ее черта объясняется, «прежде всего, убеждением в том, что если понять устройство частей, то этого будет достаточно для понимания жизненных функций и их объяснения. Далее, это принцип деления, когда дробление тела дает нам основные элементы механизма: разъединение и соединение частей, разбор и сборка деталей» [4, с. 250–251]. Этот принцип деления, то есть разборки, комбинации и перекомбинации частей тела, имплицитно присутству-

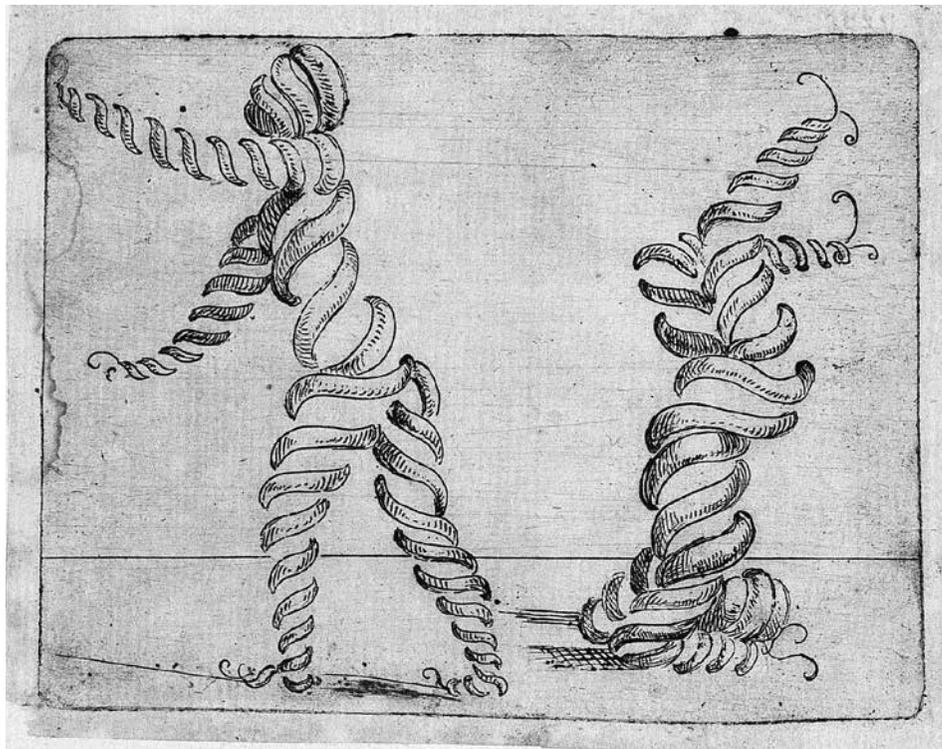


27. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 28. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

ющий в представлениях об анатомии, крайне важен в контексте образов Брачелли, построенных по тому же принципу.

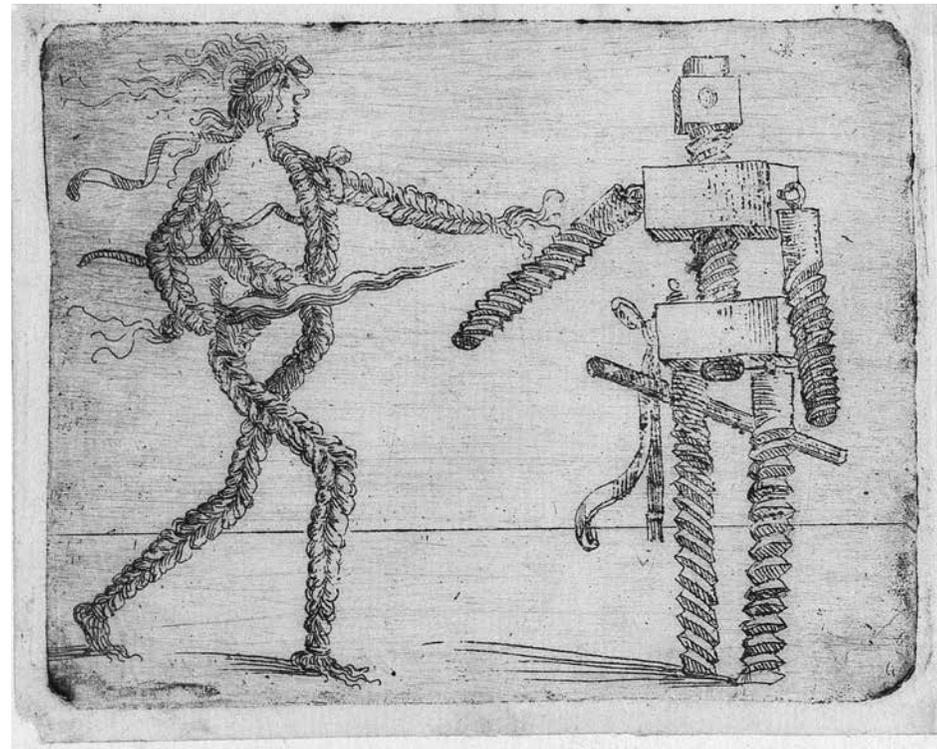
Среди листов *Bizzarie di varie figure*, обращающих к этой метафоре, кроме вышеперечисленных следует упомянуть листы 44 (ил. 25), 20 и 24, а также чуть подробнее остановиться на листах 8 и 28. Лист 8

20 Vasari G., Bettarin Ri., Barocchi. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*. Firenze: Sansoni, 1966. Vol. 4. P. 496; 532. Цит. по: [19, p. 97a].



28. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 33. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

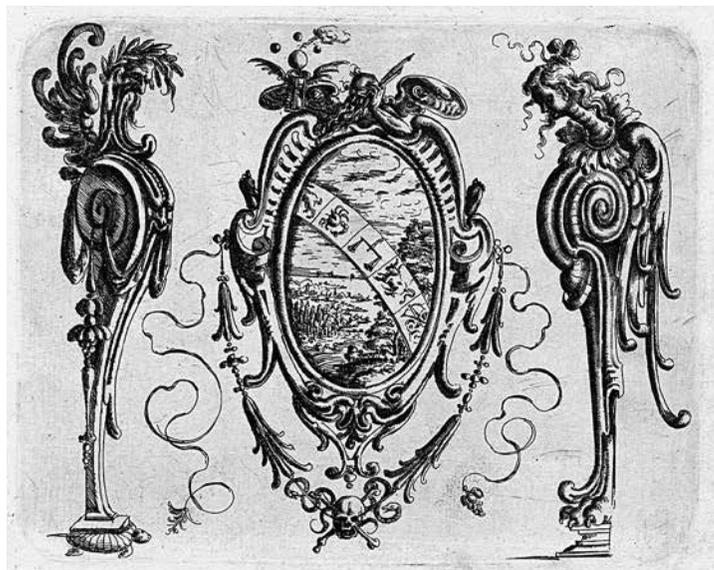
(ил. 26) с изображением то ли двух людей в доспехах (более справедливо для левого персонажа), то ли составленных из деталей механизма (более справедливо для правого персонажа) обращается к уже упоминавшейся выше военной теме, но с не обычным для Брачелли политическим уклоном. Левый персонаж носит тюрбан, восточный головной убор, а правый направляет на него палящую пушку, которой заканчивается его левая рука. Рискнем предположить, что здесь мы имеем дело с довольно слабой аллюзией на соперничество Италии с Османской империей, в частности, на Средиземном море и шире — в Европе. Город Ливорно,



29. Джованни Баттиста Брачелли  
*Bizzarie di varie figure*. 1624  
Лист 48. Офорт. Государственный  
Эрмитаж

место издания серии, активно перестраивался в конце XVI — начале XVII века и в итоге превратился из рыбацкой деревушки в крупнейший торговый перевалочный пункт и морские ворота герцогства Тосканского. Победе великого герцога Фердинанда I над турками посвящен один из главных городских памятников, созданный Пьетро Такка в 1626 году — так называемые Четыре мавра.

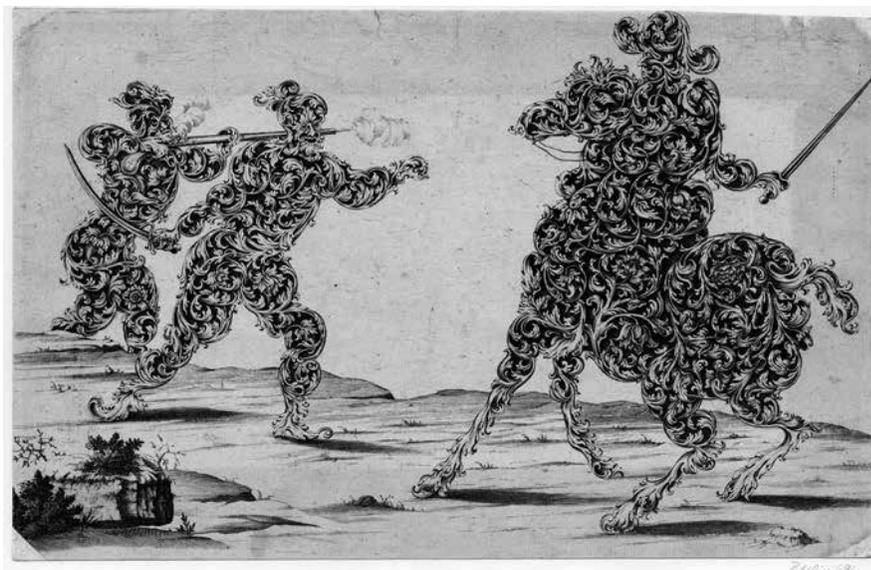
Лист 28 (ил. 27) с изображением фигур точильщика и звонаря, кроме метафоры тела как механизма, сюжетно обращается к городским типам, как и в случае с архимбольдесками — аллегориями ремесел.



30. Кристоф Ямнитцер. Лист из серии *New Grotteßken Buch*. 1610. Офорт

### ТЕЛО КАК ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ МОТИВ

Среди листов *Bizzarie di varie figure* есть композиции почти абстрактного характера. Речь идет о таких листах, как 12, 33 (ил. 28), 37, 23, 50, 15, 48 (ил. 29), сопоставляющих человеческое тело или его части с орнаментальным или близким к орнаментальному мотивом. Нечто похожее мы находим в орнаментальных сериях с образцами, предполагаемых для повторения или интерпретации в предметах декоративно-прикладного искусства, таких как гротескные чудовища из *New Grotteßken Buch* немецких мастеров Кристофа Ямнитцера (ил. 30), приходящегося дядей упомянутому выше Венцелю Ямнитцеру, в фигурах, восходящих к образам Калло, однако составленных из элементов стручкового орнамента; Генриха фон ден Брука (1626) или же фигурах пеших и конных воинов из серии *Neu-ersonnene Gold-Schmieds Grillen* (ил. 31) голландца Вольфганга Иеронима фон Боммеля. Наиболее показательными из листов Брачелли в этом контексте являются листы 13 и 14. И если лист 13 еще минималь-



31. Вольфганг Иероним фон Боммель  
Лист из серии *Neu-ersonnene Gold-Schmieds Grillen*. 1680–1700. Офорт

но сюжетно отсылает к средневековой орнаментальной зооморфной традиции, которая благополучно дожила до начала XVII века, что мы видим на примере манускрипта из Перуджи за авторством Антонио Скиратти, озаглавленного *Opera Dianto Nella Quale Vedrete Molte Caratteri di Lettere* и датированного 1600–1615 годами, то лист 14 почти полностью абстрактен. Интересно отметить, что иногда орнаментальные формы в листах Брачелли могут быть результатом редукции других метафор, описанных выше, например, как в листе 20, где правая фигура имеет сходство со штудиями Ямнитцера, в то время как левая, частично являющаяся результатом геометризации, переходит в орнамент.

Лист 48 (ил. 29), которым хотелось бы завершить данное рассуждение, представляет собой изображение двух фигур — мужской и женской. Причем если правую, мужскую, типологически можно отнести, скорее, к тем листам, где использована метафора тела как механизма, то левая, женская, составленная из кос и лент, близится к абстрактным формам. С точки зрения сюжета, с одной стороны, такое противопоставление

гибкости, упругости и твердости и ригидности можно трактовать в ключе изменения отношения к телу, когда физическая мощь уступает место ловкости как качеству, приводящему к успеху в бою, что было связано с эволюцией форм оружия и изменением техники фехтования, а затем и изяществу, более необходимому придворному [4, с. 170–179]. А с другой — как отсылка к распространенному в визуальных искусствах мотиву противостояния «слабого» и «сильного», зачастую заканчивающегося победой первого, проявляющегося во многих сюжетах и произведениях искусства, таких как, к примеру, скульптура «Юдифь и Олоферн» Донателло (1457–1464).

Перечисленные категории и рассмотренные в них композиции *Bizzarie di varie figure* не являются исчерпывающими, но позволяют заключить, что серия Брачелли, несмотря на всю свою кажущуюся современному глазу необычность, принадлежит пусть и к своеобразной, но существующей в любые эпохи области. Культурная периферия, или маргиналия («маргиналия» — не совсем верный термин, так как это слово имеет свое узкое значение, правильнее будет сказать «маргинальщина»), — своеобразная ниша в изобразительном искусстве и шире — в культуре, где возможно нарушение любых устойчивых правил, притом не считающаяся реформистским движением или бунтом. В интересующую нас эпоху ее поле разрастается до сопоставимых с традиционными областями размеров. Происходит это в основном за счет развития эстетики удивления, основанной на культе остроумной метафоры, которая должна быть парадоксальной, но вместе с тем ясной настолько, чтобы предмет сравнения безошибочно угадывался. При этом серия Брачелли по набору своих сюжетов является маргиналией, скорее, не низовой, а аристократической, отнюдь не витальной, связанной с телесным низом, но сугубо интеллектуальной и выхолощенной, ребусом, принципиально не имеющим линейной разгадки.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Литература

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. Т. 1. М.: Терра, 1996.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: Архитектура-С, 2006.
3. Декарт Р. Человек. М.: Практикс, 2012.

4. История тела. В 3 т. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
5. Лацардциг Я. Парадоксальные машины. Тцара, Брачелли и происхождение вопроса // Логос. 2010. № 1. С. 112–133.
6. Панофский Э. История теории человеческих пропорций как отражение истории стилей // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб.: Академический Проект, 1999. С. 77–128.
7. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 421–500.
8. Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля/Пер. Елены Костюкович. М.: Алетея, 2002.
9. L'alchimia e le arti. La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie. "IMAI VISTI XII". Capolavori dai Depositi degli Uffizi/Exb. cat. Ed. by V. Conticelli. Florence: Galerea degli Uffizi, 2012.
10. Baldinucci F. Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Accresciuta de' annotazioni del sig. D. M. Manni. In 21 vol. Vol. 8. Firenze: G. B. Stecchi, A. G. Pagani, 1767–1774.
11. Borelli G. De motu animalium... Roma: Angeli Bernarbo, 1680–1681.
12. Bérard B. E. Catalogue d'estampes et de livres relatifs à l'architecture et à l'ornementation au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, composant la collection de feu M. Eug. Bérard, Architecte/Catalogue d'exposition. Paris, 1891.
13. Brieux A. L'aventure d'une livre et notes bibliographiques // Bracelli. Bizzarie de Varie Figure. Paris: Alain Brieux, 1963.
14. Clark K. The "Bizarie" of Giovanbatista Braccelli // The Print Collector's Quarterly. 1929. No. 6. Pp. 310–326.
15. Bredekamp H. The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.
16. Conger G. P. Theories of Macrocosms and Microcosms in the History of Philosophy. New York: Columbia University Press, 1922.
17. DaCosta Kaufmann T. Arcimboldo's Imperial Allegories // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1976. Bd. 39. S. 275–296.
18. DaCosta Kaufmann T. Images of Rule: Issues of Interpretation // Art Journal. 1989. Vol. 48, No. 2. Pp. 119–122.
19. Devlieger L. Benedetto Varchi on the Birth of Artefacts: Architecture, Alchemy and Power in Late-Renaissance Florence. Gent: Universiteit Gent, 2004.

20. *Dionis P.* L'Anatomie de l'homme, suivant la circulation du Sang & les dernières Découvertes. Paris: L. Houry, 1705.

21. *Elkins J.* Two Conceptions of the Human Form: Bernard Siegfried Albinus and Andreas Vesalius // *Artibus et Historiae*. 1986. Vol. 7. No. 14. Pp. 91–106.

22. *Füssli J. H.* Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider: nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler; auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler. Zürich: Orell, Geßner, Füeßlin, 1779.

23. *Guimard D.* Les maîtres ornemanistes, dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs; écoles française, italienne, allemande, et des Pays-Bas. Paris: E. Plon, 1881.

24. *Hanafi Z.* The Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution. Durham US: Duke University Press, 2000.

25. *Harcourt G.* Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture // *Representations*. 1987. No. 17; Special Issue: The Cultural Display of the Body. Pp. 28–61.

26. *Janson H. W.* Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy // *The Art Bulletin*. 1946. Vol. 28, No. 1. Pp. 49–53.

27. *Malpighi M.* De viscerum structura // *Malpighi M.* Opera omnia. Londoni, 1686.

28. *Mariette P. G.* Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conserve au cabinet des estampes de la bibliothèque imperial et annoté par mm. Ph. de Chennevières et A. de Montaignon. En 6 vol. Paris: J. B. Dumoulin, 1851–1860.

29. *Martini A.* Giovanni Battista Bracelli // *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III/Exc. cat.* Florence, Pal. Strozzi, 1986. Vol III: Biographie. Florence: Cantini, 1986. Pp. 42–44.

30. *Meganck T.* Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics // *Rubens, a Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered / Exh. cat.* Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Brussels: Lannoo Uitgeverij, 2007. Pp. 52–64.

31. *Orenstein N., McPhee C. C.* Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine. New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

32. *Reed Welsh S.* Bizzarie di Varie Figure // *The Lessing J. Rosenvald Collection, Library of Congress.* Giovanni Batista Braccelli. Bizzarie di Varie Figure. Livorno. 1624 [Факсимиле издания 1624 года]. Oakland, CA: Octavo Corp, 2000.

33. *Reed Welsh S., Wallace R.* Italian Etchers of the Renaissance and Baroque. Boston: Museum of Fine Arts, 1989.

34. *Soprani R.* Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuni ritratti de gli stessi. Genova: G. Bottaro, G. B. Tiboldi Company, 1674.

35. *Veltman K. H.* Geometric Games. A Brief History of the Not so Regular Solids. URL: <https://ru.scribd.com/document/149526536/1990-Geometric-Games-a-Brief-History-of-the-Not-So-Regular-Solids-New> (дата обращения: 22.10.2018).

36. *White V. M.* Serio Ludere: Baroque Invenzione and the Development of the Capriccio. PhD Thesis. New York: Columbia University, 2009.

37. *Wilson L.* William Harvey's Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy // *Representations*. 1987. No. 17. Pp. 62–95.

### Справочники

[Bartsch] *Bartsch A.* Le peintre graveur. En 21 vol. Vienne: Degen, 1803–1820.

[Bruck] *Bruck H.* Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer: in der Königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Strassburg: J. H. Heitz & Mündel, 1905.

[Bury] *Bury M.* The Print in Italy, 1550–1620. London: British Museum Press, 2001.

[Henin] *Collection M. Hennin.* Estampes relatives à l'Histoire de France. Tome 71. Pièces 6222–6327. Période: 1695–1696. Paris: H. Champion, 1882.

[Hollstein] *Hollstein F. W. H.* German Engravings, Etchings and Woodcuts: Ca. 1400–1700. Amsterdam: M. Hertzberger, 1983.

[Lieure, 1927] *Lieure J.* Jacques Callot. Paris: Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1927.

[Meaume, 1860] *Meaume É.* Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot. Paris: J. Renouard, 1860.

[de Vesme/Massar] *de Vesme A., revised by Phyllis D. Massar.* Stefano della Bella. New York: Collectors Editions, 1971.

[Warncke] *Warncke C. P.* Die ornamentale Grotteske in Deutschland, 1500–1650. In 2 band. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1979.