История

Мария Демидова

«Иконология» Чезаре Рипы: атлас памяти и манифест идеалиста

«Иконология» Чезаре Рипы — произведение, принадлежащее сразу двум сферам в истории культуры. С одной стороны, этот труд связан с деятельностью литературных академий Италии конца XVI столетия, с другой — своим значением он обязан тому влиянию, которое оказал на изобразительное искусство последующего времени. В статье предпринята попытка рассмотреть созданный Чезаре Рипой сборник аллегорий в нескольких системах координат: художественного и литературного творчества, а также как семиотическую структуру. Предпринятый анализ исторического контекста связан с желанием выявить причины появления этого компендиума и его отличительные черты, объяснить популярность трактата в эпоху сеиченто и суровую критику в последующие века.

Ключевые слова:

Чезаре Рипа, иконология, барокко, классицизм, персонификации, аллегорическая живопись, художественно-символический язык, теория метафоры, мнемотехника.

Использование трактата Чезаре Рипы «Иконология» в качестве справочного издания, позволяющего расшифровывать сюжеты изобразительного искусства XVII–XVIII веков, давно уже стало привычкой как среди специалистов, так и среди любителей искусства. На это важное свойство произведения указал еще Эмиль Маль, вернувший его в сферу внимания ученых после более чем столетнего забвения. Его статья, опубликованная в двух майских выпусках *Revue de Deux mondes* 1927 года, так и называлась — «Ключ к живописным и скульптурным аллегориям XVII–XVIII веков» [18].

В этом хрестоматийном исследовании знаменитый медиевист, с одной стороны, отметил важнейшее значение издания, обнаруженного им в библиотеке Римского колледжа, а с другой — подверг трактат критике за примитивность предписанных аллегорий: «...его книга сообщила искусству XVII века что-то искусственное и официальное. Его приготовленные аллегории, этот уже полностью сформированный язык слишком часто освобождали самих художников от необходимости думать» [18, p. 393]. Леопольдо Чиконьяра, итальянский художник, библиофил и историк искусства рубежа XVIII–XIX веков, писал по поводу наиболее полного посмертного издания «Иконологии» Чезаре Рипы (в пяти томах; Перуджа, 1764–1767): «...несколько беспорядочное произведение, из которого можно было бы извлечь содержательное резюме, и сделать более полезное издание для художников» [12, p. XXVII]. Как достаточно примитивный и неоригинальный характеризует труд Рипы Эрнст Гомбрих: «...часть классически задрапированных фигур Рипы, оказывается, выдумана в средние века»; автор «не был искушенным мыслителем», «не сумел рационально объяснить необходимость авторитета древних в составлении символических изображений» [14, pp. 139–145] — но при этом ученый не отрицает крайней популярности «Иконологии» [14, p. 145]. Беспристрастная оценка, высказанная современной итальянской исследовательницей, одним из ведущих специалистов по трактату, Соньей Маффеи, также звучит весьма критически: «“Иконология”

не вызывает особого энтузиазма у эрудированной публики: ее проза лишена изысканности, никаких намеков на чудесную силу, никакого очарования, никакого откровения героического мифа. Изложение имеет исключительно повествовательный характер, для коммуникативной эффективности и быстрого понимания» [16, p. LVI].

Современный любитель искусства, скорее всего, согласится разделить подобные суждения, так как изображения аллегорий пороков, добродетелей, человеческих умонастроений и явлений природы совершенно не отвечают художественным и ментальным запросам настоящего времени. Сложение замысла из готовых шаблонов, в то время, когда ценятся неповторимость, изобретательность и новизна, представляется чем-то весьма примитивным. Удивительным кажется сам факт того, что европейские художники, без какого-либо предписания свыше, активно следовали текстам из трактата Чезаре Рипы. В 1667 году Андре Фелибьен, придворный историк Людовика XIV и основоположник изучения истории искусств во Франции, не имея в виду только Чезаре Рипу, поставил аллегорическую живопись на самую вершину пирамиды жанров, однако это было уже констатацией совершившегося факта [10, pp. 14–15]. Главный вывод, к которому приходят все исследователи, отвечая на вопрос, каким образом труд Рипы получил такую власть над умами заказчиков, художников, скульпторов и декораторов, в основном сводится к тому, что Чезаре Рипа создал новый универсальный язык изобразительного искусства[1]. Вывод об этой функции «Иконологии» не вызывает сомнений, но в рамках нашего небольшого исследования хотелось бы попробовать определить характерные черты этого языка и постараться понять, почему именно такой язык был востребован искусством XVII века[2].

Ренессанс, как и Средневековье, стремился к созданию своего символического языка. Одним из первых ярких проявлений этого поиска было увлечение трактатом Гораполлона «Иероглифика», по-

1 О новом языке изобразительного искусства писали все, кто занимался трактатом «Иконология», начиная с Эмиля Маля: «...почти в течение двух веков говорили на языке, созданном Рипой; художники его знали, публика его понимала» [18, p. 129]. Отечественная исследовательница Н. Ю. Чамина так и назвала свою работу — «Чезаре Рипа. Иконология. В поисках универсального языка культур» [8].

2 Ограничение рамками именно XVII столетия связано с тем, что именно в этом веке жанр аллегорической живописи получает наивысший расцвет, в то время как в следующем веке его развитие носит, скорее, инерционный характер.

павшим во Флоренцию в начале 1420-х годов. Здесь переплелись интересы эпиграфики, желание проникнуть в известные древним жрецам тайны мироздания, а также стремление приспособить древний язык к задачам современного искусства. На протяжении более чем ста лет судьба этого трактата была известна только благодаря нескольким отдельным фактам и смутно выраженным следам [13, pp. 31–59]; но то, что интерес к нему не угасал, доказывает возникновение в 1556 году новой современной и расширенной редакции трактата «Иероглифика, или О священных письменах египтян», составленной гуманистом Пьерио Валериано. Роман Франческо Колонны «Гипнэротомахия Полифила», вышедший из типографии Альдо Мануция в 1499 году, также свидетельствует об устойчивом внимании к иероглифическому письму и эзотерическим символам. В поисках секретного знания гуманисты сформировали образную систему, способную передать трансцендентные понятия неоплатонической философии. В начале XVI века ориентация гуманистических учений отчасти меняется, вместо проблем универсума на первый план выходят проблемы человеческой личности и человеческого социума. Это время, когда в большом количестве начинают издаваться поговорки и пословицы, басни, появляются книги эмблем[3]. Все эти жанры в имплицитной форме составляли корпус правил для поведения человека в мире, отошедшем от устойчивых норм Средневековья. Возникший жанр эмблем, в краткой и парадоксальной форме формулировавший законы бытия, явился новой стадией существования ренессансного символа, первым шагом к его рациональному толкованию. В течение чинквеченто эмблема стала чрезвычайно популярным жанром. Графические виньетки, сопровождавшие эмблемы, часто превращались в символические знаки, которые использовались в произведениях искусства, для украшения жилищ, различных бытовых предметов и книг, а также на временных сооружениях городских празднеств. Если эмблемы Андреа Альчато формировали пространство для обсуждения и раздумий над разными аспектами человеческого бытия («Против богатства в ущерб общему благу», «Нужда препятствует

3 Прежде всего имеются в виду сочинения Эразма Роттердамского «Адагии» (около 60 прижизненных изданий), «Домашние беседы» (около 90 прижизненных изданий). В эту же традицию вписываются издания переводов басен Палефата Филиппо Фазанини в 1515 году. Латинский перевод «Иероглифики», сделанный последним, был издан в 1517 году в типографии Альдо Мануция вместе с сочинениями Эзопа, Палефата и Корнута. Продолжают традицию сборники эмблем Андреа Альчато.

1. *Портрет Чезаре Рипы*. Гравюра из кн.: *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino.* Padova, 1618

наилучшему развитию способностей», «Дружба продолжается и после смерти»), то к концу чинквеченто образцы этого жанра превратились в жесткие предписания и законы, сохраняя лишь занимательную форму альчатовских эпиграмм («Одно из двух» — о выборе между земным и небесным из *Emblema morales* Хуана де Ороско-и-Коваррубиаса; «Это истинная сила» — о смирении чувств разумом из *Emblemata ex animalibus quadrupedibus* Иоахима Камерария)[4].

Элитарность гуманистической культуры, выражавшаяся, в частности, в эксклюзивности символического языка, постепенно сменилась представлениями об эффективности просветительской роли изобразительных искусств. К концу XVI века вновь популярным стало мнение о том, что изображение обладает большей силой воздействия, чем слово. Эту мысль отстаивал в своем труде «О священных картинах и образах в защиту правильного их использования и против злоупотребления ими»

(1570) деятель Контрреформации, теолог из Лёвенского университета Ян Вермёлен, указывая, что изображения доносят важные моральные мысли даже неграмотным и таким образом позволяют осуществлять контроль над настроениями в обществе [12, p. XX][5]. Кардинал Габриеле Палеотти в своем трактате «Рассуждение о священных и языческих изображениях» (1582 — итал.; 1594 — лат.) писал о превосходстве изображений, которые в отличие от слов, «высекают» образ «на доске памяти так прочно, что он остается запечатленным на нем в течение нескольких лет» [12, p. XIX]. Известно, что иезуиты использовали эмблематические изображения для обучения и даже для создания спектаклей. Сила воздействия изображения использовалась не только католическими богословами, но и их противниками. В 1580 году Теодор Беза, последователь и идейный наследник Кальвина в Женеве, выпускает знаменитый труд *Icones*, куда были включены не только биографии выдающихся деятелей реформационного движения, но и 44 эмблемы на религиозные и философские темы. Изображения и толкования откуда были широко известны в Европе, некоторые из них заимствовал и Чезаре Рипа [16, pp. XLII–XLVI].

Именно в этой ситуации, среди господства эмблем и близких им по жанру импрез[6], возникает «Иконология» Рипы. Прежде, чем мы постараемся проанализировать специфику его трактата, хотелось бы привести фактический материал, касающийся самого автора и его труда.

***

О Чезаре Рипе (1555?–1622; ил. 1) известно чрезвычайно мало. Уже в XVIII веке Чезаре Орланди в предисловии к упомянутому изданию «Иконологии» (Перуджа, 1764–1767) жаловался на недостаток информации [26, p. 307]. Основой для современной биографии гуманиста послужил манускрипт XVII века из Публичной библиотеки в Перудже *Elogia Virorum Illustrum Augustae Perusiae* («Памятные надписи знаменитым мужам Перузии»), составленный Чезаре Алесси. Помимо содержавшейся там биографической справки, некоторые факты которой

4 Последние примеры заимствованы нами из книги А. Е. Махова [5, с. 143, 328]

5 Эта точка зрения не является абсолютно новой: Григорий Великий предостерегал епископа Серена от уничтожения произведений искусства, которые заменяли неграмотным Библию.

6 Импреза — геральдическая эмблема; в ней соединены девиз и герб конкретного человека.

вызывают теперь сомнения у исследователей, существует несколько основополагающих документов, касающихся жизни Рипы: завещание кардинала Антонио Марио Сальвиати; письмо Фульвио Мариотелли, адресованное Просперо Подиани, в котором упоминается Рипа; два прошения самого автора «Иконологии», поданные на имя Климента VIII; перепись прихода римской церкви Санта Мария дель Пополо, где он упоминается с 1611 по 1620 год, и, наконец, свидетельство о смерти от 22 января 1622 года [26, pp. 310–312].

Долгое время считалось, что Чезаре Рипа — это псевдоним Джованни Кампани, пока итальянская исследовательница Кьяра Стефани не предложила правильное прочтение соответствующего документа из сиенской библиотеки [26, p. 308, n. 12]. Гуманист родился в Перудже, о его образовании ничего не известно. «Будучи еще молодым» (такую неопределенную формулировку, камуфлирующую отсутствие хоть сколько-нибудь определенной даты, предлагает Сонья Маффеи [16, p. IX]), Рипа оказывается в Риме и попадает в круг кардинала Антонио Мария Сальвиати, при дворе которого получает должность *trinciante*, что может соответствовать русскому понятию «стольничий». Придворный в этом звании должен был нарезать и сервировать блюда во время торжественных обедов, но, кроме того, его роль «подразумевала также обязанность поддерживать единство в изысканном кругу гостей при помощи эрудиции и красноречия» [16, p. IX][7].

Еще до поступления на службу к кардиналу Сальвиати Чезаре Рипа был членом нескольких литературных сообществ — Академии безрассудных (*Accademia degli Insensati*) и Академии взбудораженных (*Accademia degli Incitati*) в Перудже[8], а впоследствии он входит в Академию любознательных (*Accademia dei Filomati*) в Сиене[9]. Помимо поэтического творчества члены этих литературных академий занимались собиранием и сочинением новых эмблем и импрез, изучали нумизматику, переводили латинские сочинение на вольгаре, боролись за чистоту современного итальянского языка [20, pp. 289–290]. Возможно, что Рипа получил должность *trinciante* благодаря своей эрудиции.

7 Этой важной роли при дворе было посвящено несколько трактатов современников: *Cervio V.* Il trinciante. Venezia, 1581; *Giegher M.* Il Trinciante. Padova, 1621 и др. [26, p. 308, n. 11].

8 В первом издании 1593 года статья об аллегории Поэзии была дополнена апологетическими словами в адрес обеих Академий, а также отмечены заслуги некоторых их членов [15, p. 791; 23, p. 481].

При дворе кардинала Сальвиати выходец из Перуджи мог контактировать с такими знаменитыми интеллектуалами и любителями древности, как Джованни Дзаратино Кастеллини, Фульвио Мариоттелли, Пьер Леон Казелла, Марцио Милези, Порфирио Феличиани [16, p. IX]. Благодаря своей должности Чезаре Рипа имел возможность активно пользоваться библиотекой кардинала, слывшего одним из самых просвещенных людей эпохи. Обстоятельства возникновения замысла трактата «Иконология» так же, как и многое в биографии Рипы, остаются непроясненными. Исследователь сразу оказывается перед фактом, что в 1593 году этот труд был впервые издан без иллюстраций в Риме, в типографии наследников Джованни Джилиотти. Издание было посвящено кардиналу Сальвиати. Кьяра Стефани высказала предположение, что за замыслом «Иконологии» стоит фигура самого кардинала [26, p. 308], однако этому нет доказательств. Сонья Маффеи указывает на связи между Академией безрассудных и Академией Св. Луки [16, p. IX]. Не исключено, что идея трактата родилась из общих дискуссий и теоретических бесед поэтов и художников, происходивших в интеллектуальных кругах, в которых вращался Чезаре Рипа[10].

После смерти своего покровителя в 1602 году Рипа продолжает нести службу при его наследнике, маркизе Лоренцо Сальвиати[11]. Именно ему посвящено римское переиздание «Иконологии» (1603), первое иллюстрированное и самое знаменитое из тех, что появились при жизни эрудита[12]. Согласно записям в приходских книгах (*Stati d'anime*), с 1611 года он проживал в Риме на виа Паолина; умер, как считается, в крайней нищете в 1622 году и был похоронен в церкви Санта Мария дель Пополо [26, p. 310].

В течение своей жизни помимо покровительства семейства Сальвиати, Чезаре Рипа пользовался расположением кардинала Чинцио

9 Обычно указывается еще одна литературная академия, членом которой мог быть Чезаре Рипа, — это Академия ошеломленных (*Accademia degli Intronati*) в Сиене, но известно, что в 1568 году она была закрыта, когда же возобновила свою деятельность в 1603 году, то стала соперничать с Академией любознательных [20, p. 280].

10 Академия Св. Луки была официально основана в 1593, т. е. в тот год, когда вышло первое издание «Иконологии» Рипы. Но, разумеется, общение с ее будущими членами могло происходить и до этого.

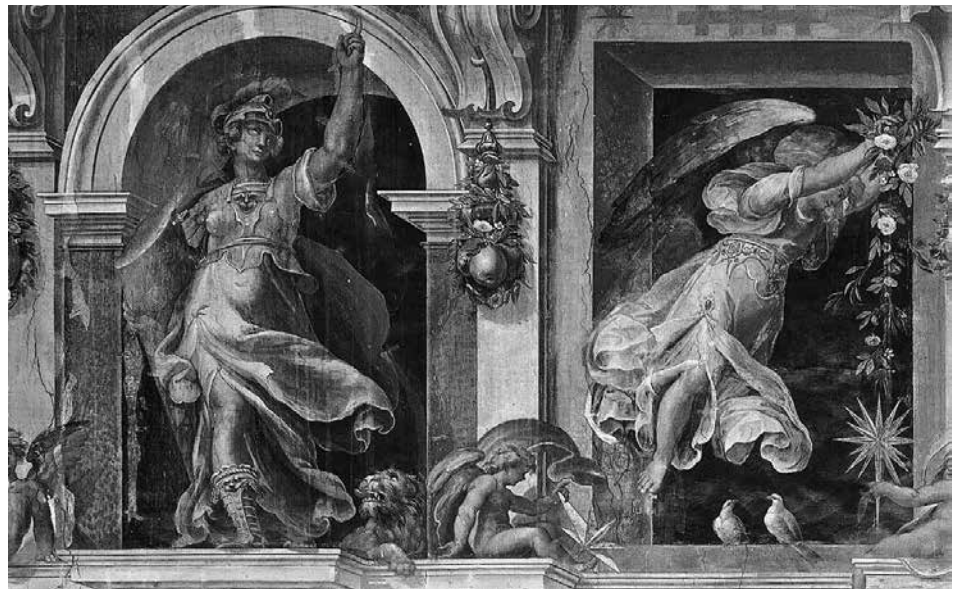
11 На этот счет существовало несколько различных мнений, но на сегодняшний день принятой является именно эта точка зрения [16, p. X].

12 Всего же при жизни Рипы вышло шесть изданий его труда: Рим, 1593; Милан, 1602; Рим, 1603; Падуя, 1611; Сиена, 1613; Падуя, 1618. Донато Паскуарди, издавший «Иконологию» в 1630 году, сообщает, что большинство ксилографий издания 1603 года «восходит» к Кавалеру д'Арпино [19, p. 11, n. 13]

2. Джованни Альберти. *Аллегория Добросердечия*. 1596–1602
Фреска. Клементинский зал, Ватикан. Фрагмент нижней части свода

3. *Аллегория Добросердечия*
Гравюра из кн.: *Iconologia, overo Descrittione di deverse Imagini... da Cesare Ripa Perugino*. Roma, 1603

Альдобрандини, племянника Климента VIII, благодаря чему оба его прошения понтифику были рассмотрены положительно и за минимальные сроки [27, pp. 278–279]. Первое (1593) касалось предоставления ему статуса *privilegio*. Это означало, что в течение десяти лет любая незаконная копия труда Рипы[13] облагалась штрафом в 500 золотых дукатов, а тираж подлежал полному изъятию. Второе прошение, датируемое 1598 годом, содержало ходатайство о даровании автору «Иконологии» статуса кавалера ордена Сан Маурицио и Сан Лазаро. Поводом к этому, как указано в прошении, послужило то, что Рипа был «изобретателем фигур (*inventor delle figure*), которые написаны в новом зале Дворца» [27, p. 279]. Речь идет о Клементинском зале, над украшением которого работали братья Джованни и Керубино Альберти. Основное место в убранстве зала занимали крупномасштабные многофигурные композиции: на своде — «Апофеоз св. Климента» (Джованни Альберти); на северной



4. Керубино Альберти. *Аллегория Силы и фигура ангела.* 1596–1602
Фреска. Клементинский зал, Ватикан
Фрагмент настенной росписи

стене — «Крещение св. Климента» (совместная работа братьев Альберти); на южной — «Мученичество св. Климента» (Пол Брил). «Изобретению» Рипы принадлежат аллегорические фигуры: шесть на нижней части свода — Религия (*Religione*), Любовь (*Carità*), Божественное Правосудие (*Giustizia Divina*), Милосердие (*Clemenza*), Добросердечие (*Benignità*; ил. 2–3), Изобилие (*Abondanza*); восемь на западной и восточной стенах — Сила (*Fortezza*; ил. 4), Умеренность (*Temperanza*), Благоразумие (*Prudenza*), Справедливость (*Equità*), Вера (*Fede*), Надежда (*Speranza*), Любовь (?)[14]. Кроме того, на восточной стене в честь живописных достижений братьев Альберти представлена персонификация Перспективы,

13 Несмотря на то что у Чезаре Рипы были соавторы, вряд ли стоит лишать этого гуманиста права первенства в этом проекте, хотя к этой позиции отчасти склоняется Сонья Маффеи [16, pp. X–XIII].

образ которой, по-видимому, был придуман Рипой во время исполнения данного заказа, а впоследствии перекочевал на страницы издания «Иконологии» (Рим, 1603) [27, p. 281].

Считается, что аллегории Чезаре Рипы первоначально получили распространение благодаря знакомству автора с братьями Альберти: их можно найти в галерее антиков в Саббионете, в Квиринальском дворце (ныне утраченные росписи, выполненные братьями Альберти совместно с Кавалером д'Арпино), в палаццо Руджери в Риме [16, p. XCII]. Но в целом Клементинский зал выглядит чуть ли не единственным памятником, где были применены аллегории, изобретенные Рипой. Таким образом, первоначально использование «Иконологии» не было частым. Однако Чезаре Рипа неустанно редактировал и расширял перечень своих аллегорий, вероятно, предполагая будущую востребованность своего трактата.

Приведенная история с прошениями понтифику и судьба трактата вплоть до смерти его автора создает противоречивое впечатление. С одной стороны, Рипа понимал актуальность своего труда и опасался его неправомерного использования; с другой — автору «Иконологии» самому приходилось прилагать немалые усилия, чтобы заставить своих современников обратить внимание на свой трактат. Хотя члены литературных академий восторженно отреагировали на появление «Иконологии», вряд ли оценку единомышленников и удачу в нахождении спонсоров для ряда других изданий можно принять за всеобщее признание труда Чезаре Рипы, как это сделала одна из первых исследовательниц трактата, Эрна Мандовски [19, pp. 10–11].

* * *

В предисловии к «Иконологии» Чезаре Рипа формулирует отличительные свойства трактата. Смысловой единицей своего компендиума он называет «образ» (*Imagine*); в современной науке за подобным понятием закреплено название «аллегория»[15]: «Оставим Образ, которым пользуется оратор, и о котором пишет Аристотель в третьей книге своей *Риторики* и которое подходит ораторам, скажу только о том [Образе], что принадлежит художникам, а также тем, которые посредством цветов и при помощи другой видимой вещи могут изображать нечто, отличное от нее самой и которая имеет соответствие с другим; потому что этот [Образ] убеждает многажды через посредство глаза, как и тот [Образ] через посредство слова заставляет действовать волю» [23, p. 7].

Этот фрагмент из Предисловия к «Иконологии» считается прямой отсылкой к теории метафоры Аристотеля[16]. Стагирит весьма широко определяет метафору как перенос смысла; под эту категорию попадает и загадка, и гипербола, и пословица, и простое сравнение. Но чаще всего обогащение высказывания происходит путем нахождения удачной аналогии, которая обладает «ясностью, приятностью и прелестью новизны» [1, с. 271], способна сообщать знание, новое видение определяемому [1, с. 302–303]. Одним из ярких примеров аристотелевского понимания метафоры является его рассуждение о том, что «если фиал есть щит Вакха, то возможно также назвать щит фиалом Арея» [1, с. 282].

Определив метафору как ориентир, Чезаре Рипа отмежевался, с одной стороны, от символов, которые он назвал «Образами Божественного» и которые более всего напоминают неоплатоническую символику («под образом Сатурна понимается время», «под мечущим молнии Юпитером — самая чистая часть неба»; «через образ наипрекраснейшей Венеры передается стремление первоматерии, как говорят Философы, к форме, которая дает ей воплощение»), а с другой — от конкретного символизма импрез и эмблем, которые хотя и принадлежат к категории человеческих «Образов», но представляют субъективное видение их создателей [23, pp. 7–8][17]. Его же собственные «Образы», или, говоря современным языком, «аллегории»[18], также связаны с человеком, «его концепциями и рождающимися от этих концепций

14 Ч. Витком считает последнюю аллегорию Любовью (*Charity*), но сомневается в этом, так как эта же аллегория уже была представлена на своде [27, p. 281]. Понятию христианской любви соответствует именно аллегория *Carità*, в то время как персональное человеческое чувство воплощается через аллегорию *Amore*, представленную у Рипы исключительно через мужские фигуры.

15 «Аллегория (греч. *allēgoria* — иносказание) — в изобразительном искусстве олицетворение отвлеченных понятий, изображение их через ассоциативно связанные конкретные образы, существа и предметы» — Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Терминологический словарь / Под общ. ред. М. А. Кантора. М.: Эллис Лак, 1997.

16 Об этом писали уже множество исследователей, но нам важно напомнить об основополагающих принципах организации трактата Рипы, не давая, каких-либо оценочных суждений, как это сделано в статье Э. Гомбриха [14, pp. 142–144]. Чезаре Рипа не был вполне самостоятелен в обращении к трудам Аристотеля, но, как предполагают исследователи, пользовался комментариями Алессандро Пикколомини [15, p. 618].

17 Впоследствии Чезаре Рипа нарушил установленные им самим границы.

18 Мы позволим себе употреблять термин «аллегория», потому что слово «метафора» Рипой впрямую не употреблялось, а механизм действия обоих тропов (аллегории и метафоры) достаточно близок — это аналогия. Но аллегория является более развернутым образом, а метафора, в современном понимании, затрагивает только одну грань явления.

действиями», но, в отличие от эмблем и импрез, «ничего не отрицают и не утверждают», чаще всего представляя «пороки и добродетели» [23, p. 8]. Эти аллегории Чезаре Рипа предлагает представить через человеческую фигуру: «так как человек есть мера всех вещей, согласно мнению Философов, в частности Аристотеля, а также потому что определение является мерой определяемого» [23, pp. 8–9].

Изображение пороков и добродетелей при помощи человеческих фигур не было нововведением Чезаре Рипы. Эта традиция берет свои истоки еще в античном мире, где встречается как в литературных сочинениях, так и в изобразительном искусстве[19]. В переходный период от Античности к Средневековью произведения Марциана Капеллы («О браке Филологии и Меркурия», первая половина V в.), Пруденция («Психомахия», IV — начало V в.), Боэция («Утешение философией», начало VI в.) способствовали прочному укоренению аллегорической формы повествования. Средневековое сознание создает идеальную среду для существования моральных аллегорий. Гомбрих пишет о том, что «любовь к системе» в эту эпоху «породила целые генеалогические деревья» добродетелей и пороков, но, как признается сам автор, это носило абсолютно дидактический характер [14, p. 130]. Хорошо известны персонификации в средневековом изобразительном искусстве: статуи у надгробий, скульптурные изображения на порталах, капителях и проповеднических кафедрах, фрески со сценами Психомахии. Проторенессанс расширяет литературный контекст, к которому обращаются создатели персонификаций, — античных произведений становится все больше, а христианская традиция обогащается новейшими богословскими сочинениями[20].

Раннее Возрождение в меньшей степени увлекалось аллегорическими изображениями, сосредоточив свое внимание на новой трактовке христианского и ветхозаветного цикла, на мифологических сюжетах и на образе героической личности, озаренной гражданскими идеалами. Стремление к олицетворениям пороков и добродетелей чаще всего рассматривалось как ограничение творческих интенций мастера, о чем свидетельствует история создания композиций для студиоло маркизы Изабеллы д'Эсте. Правда, есть несколько знаменитых свидетельств

19 Подробнее об этом см.: [17, pp. 7–9].

20 Достаточно указать такие знаменитые памятники, как росписи Амброджо Лоренцетти в Палаццо Публико в Сиене (1338–1339) и Андреа Бонайути в Испанской капелле во Флоренции (1366–1367).

следования этому жанру — росписи Перуджино в Колледжо дель Камбьо в Перудже (1496–1507), аллегории свободных искусств Пинтуриккио в апартаментах Борджа в Ватикане (1492–1496). Даже Джованни Беллини, отказавшийся создать композицию для Изабеллы д'Эсте, прибегал к изображению персонификаций: имеются в виду четыре деревянные панели из Галереи Академии в Венеции, на которых изображены аллегории Стойкости, Лжи, Бдительности и Изменчивой Фортуны (около 1490). В монументальных росписях Высокого Возрождения аллегории вытеснены на периферию, хотя и играют роль важных смысловых акцентов. Персонификации Теологии, Философии, Поэзии и Юриспруденции на своде Станца делла Сеньятура, указывают на четыре пути познания истины и, как считается, связаны с четырьмя основными факультетами ренессансных университетов. Каждая из аллегорических фигур сопровождена латинской надписью, которая позволяет понять ее предназначение: *Divinarum rerum notitia* («Знание Божественных вещей» — о Теологии), *Causurum cognitio* («Познание причин» — о Философии), Numine afflatur («Божественное вдохновение» — о Поэзии), *Juus suum cuique tribuit* («Каждому дарует свое право» — о Юриспруденции). Однако, очевидно, не эти изображения имели приоритетное значение в ансамбле, но связанные с ними многофигурные композиции, расположенные на стенах Станцы.

Популярность аллегорий возрастает во вторую половину столетия. Это происходит под воздействием многочисленных эмблематических сборников и таких литературных сочинений, как «Образы богов у древних» (*Imagini degli Dei de gl'Antichi* Винченцо Картари (1556)[21] и «Картины» (*Pitture*) Антона Франческо Дони (1564; Федерико Цуккаро использовал аллегории Дони в живописном декоре виллы д'Эсте в Тиволи). В придворных празднествах и спектаклях также часто встречаются фигуры персонификаций. Об этом свидетельствует целый ряд источников — описание торжеств в честь бракосочетания Франческо Медичи и Иоанны Австрийской (Баччо Балдини, 1565); описание флорентийского карнавала в декабре 1565 года (Доменико Меллини, 1566); описание празднеств в честь бракосочетания Фердинандо Медичи и Кристины Лотарингской (Бастияно де Росси, 1589) [20, pp. 218–227; 16, pp. LXXXII–LXXXV]. Все эти трактаты и письменные свидетельства впоследствии активно использовались

21 Свидетельства воздействия трактата Винченцо Картари можно увидеть в росписях Веронезе на вилле Барбаро в Мазере (1560–1561).

Чезаре Рипой. Однако в живописи аллегорический жанр лишь постепенно завоевывал позиции. Персонификации никогда не образовывали основу декоративных циклов, хотя активно использовались и в зале Ста дней в палаццо Канчеллерия (1546; Джорджо Вазари), и в галерее Географических карт (1580–1585) и новом здании библиотеки в Ватикане (конец 1580-х), и в росписях Квиринальского дворца (начало XVII века). Росписи же одного из самых значительных памятников рубежа веков, галереи в палаццо Фарнезе (Аннибале и Агостино Карраччи, 1597–1604), были по-прежнему основаны на сценах из классической мифологии.

***

Пройдет несколько десятилетий после появления первого издания «Иконологии» и программы росписей, скульптурного убранства и картин обретут подчеркнуто аллегорический характер, существенно потеснив сложные мифологические построения и даже религиозные сюжеты. Эмиль Маль начинает перечень памятников, при создании которых были использованы тексты Чезаре Рипы, не в хронологическом порядке, но с произведения самого знаменитого итальянского художника эпохи барокко — со статуи «Истины» Джан Лоренцо Бернини (1645–1652)[22]. (Ил. 5–6.) Замысел этого произведения удивляет тем, что гениальный скульптор почти дословно следует тексту «Иконологии». Статуя стала образным воплощением ответа Бернини на выдвинутые против него несправедливые обвинения в нарушении статики собора Св. Петра, что было связано с интригами в окружении понтифика Иннокентия X. Показательно, что, при общественном характере выдвинутых против мастера обвинений, произведение было создано им для себя лично и, согласно его завещанию, должно было передаваться по наследству старшим сыновьям. Статья Рипы, видимо, как нельзя лучше соответствовала мыслям Бернини и его уверенности в будущем вердикте истории.

В эпоху барокко персонификации Чезаре Рипы можно найти на многочисленных надгробиях и в украшении табернаклей [18,

22 Произведение изначально задумывалось как скульптурная группа: «Истина, открываемая Временем», но статуя Времени не была выполнена. Чуть ниже Маль указывает еще две более ранние работы Бернини, «Проклятая душа» (1619) и «Блаженная душа» (1619) [18, p. 123], как связанные с трактатом Чезаре Рипы. С этим сопоставлением соглашается Сонья Маффеи [15, p. 631].

5. Джан Лоренцо Бернини *Истина*. 1645–1652 Мрамор. Высота 277 Вилла Боргезе, Рим

6. *Аллегория Истины*. Гравюра из кн.: *Iconologia, overo Descrittione di deverse Imagini... da Cesare Ripa Perugino*. Roma, 1603

pp. 108, 116]. Скульптуры антревольтов базилики Св. Петра (ученики Бернини; середина XVII века) — Истинная христианская Вера, Бдительность, Добросердечие, Смирение и др. — также созданы по описаниям из «Иконологии» [18, pp. 112, 116–118]. Констатируя это, Эмиль Маль не может удержаться от восклицания: «Какое торжественное признание книги Рипы!» Персонификации из «Иконологии» активно использовались при создании временных триумфальных сооружений, наружной росписи фасадов и театральных костюмов [18, pp. 123–125].

Но наиболее интересным представляется то, как аллегории Чезаре Рипы отвоевывали себе место в живописи, в которой еще на рубеже

веков продолжали господствовать традиционные мифологические и религиозные сюжеты[23]. Эрна Мандовски создала список соответствий на основе нахождения совпадения конкретных аллегорий Рипы с отдельно взятыми изображениями из различных произведений искусства [21, pp. 302–320]. Предлагаемый ниже перечень, далеко неполный и касается только самых известных римских произведений, построен согласно методу Эмиля Маля — это перечисление произведений, в которых в той или иной степени были использованы рекомендации Чезаре Рипы[24].

В начале второго десятилетия XVII века в палаццо Вероспи Франческо Альбани пишет свод с изображением различных времен суток и года. Эти персонификации близки описаниям из «Иконологии» [18, pp. 119–120][25] и по своему масштабу равны изображениям олимпийских богов, с которыми соседствуют. В 1627–1630 годах на парусах купола собора Сан Карло аи Катинари в Риме Доменикино разместил не традиционные фигуры евангелистов, а изображения четырех главных добродетелей — Справедливости (в сопровождении Добросердечия), Силы (в сопровождении Власти над собой), Благоразумия (в сопровождении Времени) и Воздержания (в сопровождении Целомудрия) — совпадающие с описаниями Рипы [18, pp. 113–116]. Считается, что программа была создана Джованни Баттиста Агукки, который прежде принимал участие в составлении программы галереи Фарнезе, но теперь «он ничего не придумывал; его роль сводилась к выбору из “Иконологии”» [18, p. 115].

Многие живописцы первой половины XVII века изображали Аврору, которую Рипа трактует как покровительницу поэтического творчества. На фреске Гвидо Рени в казино палаццо Паллавичини-Роспильози (1613) летящая фигура богини утренней зари в желтых одеждах предваряет колесницу Феба, она рассыпает цветы, что соответствует описанию из «Иконологии». Аннибале Карраччи в станковом произведении (1602–1605, Музей Конде, Шантийи) не повторяет найденный им образ Авроры из галереи Фарнезе, но создает новый (ил. 7) [22, p. 31], объединяя характеристики двух статей из «Иконологии» — «Аврора» и «Колесница Авроры». На это указывают разноцветные одежды, обнаженные руки и ступни ног, зажженный факел, корзина с цветами, которые рассыпает богиня. Гверчино во фреске казино виллы Людовизи (1621–1623; ил. 8) почти дословно следует рекомендациям Рипы; он изображает даже Тифона, которого будит один из сопровождающих Аврору амуров. Другие аллегории на фресках казино Григория XV также указывают на «Иконологию» как главный иконографический источник: аллегория Ночи с двумя детьми (ил. 10), аллегории Чести и Добродетели.

Вершиной барочной живописи признано убранство римской церкви Сант Иньяцио (1688–1694). Средствами иллюзионистической живописи Андреа Поццо представил свод центрального нефа как открывающийся в небо великолепный дворец. На фреске изображено вознесение св. Игнасио Лойолы и торжество учения иезуитов в четырех концах земли. Для персонификаций сторон света — Европы, Азии, Африки и Америки — были использованы, также с небольшими отклонениями, описания из трактата Рипы [18, p. 122]. Как видно из всех приведенных выше примеров, аллегории Рипы в значительной мере раскрепощали авторов программ: для претворения замысла заказчика больше не надо было приспосабливать мифологические истории со сложными фабулами[26], но можно было быстро составлять художественно-риторическое послание из понятных всем элементов.

Даже в случае необходимости эксклюзивной концепции убранства, как, например, при создании росписей в палаццо Барберини, можно засвидетельствовать достаточно частое обращение к «Иконологии». Программа росписи салона дворца понтифика, посвященная «Триумфу Божественного Провидения» (1632–1636), как считается, формировалась

23 В этой связи интересно, что И. И. Винкельман критически высказывался в отношении программы росписи галереи палаццо Фарнезе и отстаивал преимущество использования аллегорий в изобразительном искусстве: «Аннибале Карраччи, вместо того чтобы в качестве аллегорического поэта изображать в галерее дома Фарнезе при помощи отвлеченных символов и чувственных образов наиболее славные подвиги и события этого дома, проявил всю свою силу исключительно в воспроизведении известных басен» [2, с. 129].

24 Эрна Мандовски сама активно пользуется статьей Эмиля Маля, но разделяет каждое из указанных им произведений, как и все другие, на отдельные части. Это важно, если необходимо указать более или менее точное совпадение между текстом «Иконологии» и изображенной фигурой. Наша задача иная — наглядно продемонстрировать рост популярности аллегорий, и в частности трактата Чезаре Рипы.

25 Времена года не вполне соответствуют описаниям Рипы, несмотря на замечание Э. Маля. Так, например, персонификация Лета, хотя и увенчана венком из колосьев и укрыта драпировкой, напоминающей цвет спелого овса, как указано в «Иконологии», вместо горящего факела, который бы указывал на летний зной, держит в своих руках выпуклое зеркало, ловящее солнечные лучи.

26 Исключениями из этой закономерности являются такие знаменитые произведения, как плафон галереи в палаццо Памфили (Пьетро да Кортона; 1650–1655), на котором была написана история Энея; убранство «мифологических» залов в палаццо Питти (Пьетро да Кортона; 1637–1638). Однако это не отменяет общей тенденции.

7. Аннибале Каррачи. *Аврора*. 1602–1605
Холст, масло. 119 × 159
Музей Конде, Шантийи

при участии разных сторон — заказчиков в лице Урбана VIII и его племянников, поэта Франческо Браччолини и самого художника Пьетро да Кортона [24, p. 145][27]. Тематика поражающего масштабом убранства была понятна далеко не всем посетителям дворцам, поэтому в обязанности одного из слуг — метельщика (*scopatore*) Розикино — входило объяснение всех многочисленных аллегорий и их сложной взаимосвязи с мифологическими персонажами [24, pp. 136–137]. Как отметил Д. Б. Скотт, это объяснение носило поверхностный характер [24, p. 138], однако оно позволяет с достаточной ясностью идентифицировать все аллегории, даже те из них, которые не были наделены атрибутами. В число последних входят Вера, Надежда и Любовь, держащие лавровый венок вокруг геральдических пчел Барберини. Над ними изображены

8. Гверчино. *Аврора*. 1621–1623
Фреска. Казино виллы Людовизи, Рим

аллегории Рима с папской тиарой и Религии с ключами. Божественное Провидение (ил. 9), представленное на фоне солнечного сияния, поднимает правую руку к Бессмертию и велит этой персонификации отнести венец из звезд к гербу понтифика [24, p. 139].

Программа почти любого художественного произведения чаще всего имеет несколько уровней прочтения. Предположим, что откровенная апологетика в адрес правящего понтифика имела коннотации,

27 Джон Белдон Скотт отрицает использование «шаблонных персонификаций» Рипы и обращение к «чрезмерно часто использованным страницам» его трактата, но сам же указывает на ряд мелких заимствований — лавровая ветвь и солнце как атрибуты Добродетели [24, p. 115], кадуцей как символ Мира [24, p. 141]). Нам бы хотелось указать на более существенные.

9. Пьетро да Кортона. *Божественное Провидение.* Фрагмент фрески *Триумф Божественного Провидения*. 1633–1639
Палаццо Барберини, Рим

делающие содержание росписи менее прямолинейным. Обнаружить их позволяет отрывок из «Иконологии». В одной из семи статей «Иконологии» издания 1603 года, посвященных образу Провидения, описано изображение с монеты Публия Гелия Пертинакса — женская фигура, воздевающая руки к звезде и сопровожденная надписью *PROVIDENZIA DEORUM* — Божественное Провидение. В комментарии Рипа рассуждает о том, что только плебеи полагают Провидение происходящим «непосредственно от Правителя», в то время как сами Правители понимают — Провидение «рождается непосредственно от Бога» [23, p. 491]. В подтверждение этому тезису Рипа приводит слова апостола Павла: «но способность наша от Бога» (II Коринф.; 3,5). Образ Божественного Провидения, окруженный античным ореолом и наделенный христианской семантикой, удачно сочетал возможность прославить понтификат Урбана VIII и в то же время подчеркнуть благородную скромность первого князя церкви. Нумизматические увлечения этого папы, а также возросшая известность трактата Рипы позволяют предположить,

10. Гверчино. *Аллегория Ночи*
1621–1623. Фреска
Казино виллы Людовизи, Рим

что этот аспект был учтен создателями программы, а также понятен избранным гостям семейства Барберини.

Совпадение с аллегориями Рипы можно увидеть и в композициях на южном и северном склонах свода салона[28], посвященных Духовной Мудрости (*Sapienza*)[29] и Власти (*Auttorità o Potestà*)[30] соответственно: особенно в персонификациях Мудрости, Благочестия, Целомудрия, Власти и Ужаса. Все это свидетельствует о том, что создатели программы

28 Разделение в росписях на мирское и духовное не случайно: в южном крыле дворца находились покои кардиналов, в северном — Таддео Барберини и его супруги Анны Колонна [24, p. 144].

29 Имеется в виду тот вариант аллегории из «Иконологии», который, согласно Орфео Бозелли, происходит от Эритрейской сивиллы Микеланджело [15, p. 810]

30 В этом случае одной из важных черт, позволяющей говорить о заимствовании из «Иконологии», помимо двух ключей, которые символизируют духовную и мирскую власть понтифика (*claves scientiae et potentiae*), является начало описания: «Матрона, сидящая на троне, одетая в богатые и великолепные одежды, вся украшенная драгоценными камнями...» [23, p. 54].

не пренебрегали трактатом Рипы и обращались к нему. Однако в данном случае сделанные заимствования носили не буквальный характер, но представляли собой основу для творческого преломления собственных замыслов. Так, аллегория Власти не держит в руках оба ключа, которыми она наделена согласно статье из «Иконологии», но один из них отдает аллегории Силы, чтобы та заперла ворота храма Януса; в другую руку вместо скипетра у нее вложен кадуцей, который трактовался Рипой как символ мира [23, pp. 449–450]. (Ил. 11–12.)

Тексты Чезаре Рипы часто воспринимались не как готовые шаблоны, но лишь задавали вектор для размышления, который не казался банальным даже таким требовательным заказчикам, как члены семьи Барберини. Гибкость интерпретаций была предопределена характером самого трактата.

***

Многие исследователи писали о персонификациях Рипы как о картах памяти. Действительно, описание каждой аллегории использовалось для кодирования определенной информации или значимого высказывания авторитетного автора. Э. Гомбрих отметил, что этот способ мнемотехники восходит еще к средневековым трактатам: «Метод этот, применявшийся в риторических школах и среди проповедников, состоял в том, чтобы обучающийся составил мысленный образ, достаточно яркий и запоминающийся. Образ этот размещался на некоем каркасе, предпочтительно — на знакомом сооружении» [14, p. 136]. В трактате Рипы человеческая фигура как раз являла собой неизменную основу[31], «каркас», а все особенные характеристики — положения рук и ног, поворот головы, направленность взгляда, прическа, атрибуты — были носителями специфической информации[32]. Но, в отличие от средневековых мнемограмм, аллегории Рипы имели своей целью не только заставить запомнить какую-либо информацию, но прежде всего систематизировать обширное накопленное гуманистами знание.

31 Исключение составляет только один из вариантов аллегории Милосердия в виде оливкового дерева, что было связано с импрезой Исидора Руберти, входившего в ближний круг кардинала Сальвиати. Впервые эта аллегория появляется в издании 1603 года [15, p. 651]

32 Из современных исследователей, затронувших эту проблему, хочется прежде всего назвать Сонью Маффеи и Мино Габриэли. Маффеи указывает на двойственную роль античных заимствований: «Эта мнемотическая функция может объяснить не только большой успех “Иконологии”, но и тот факт, что этот труд предлагает открытую систему символов, которую можно строить и варьировать, согласно собственному желанию» [16, p. XXXVIII]. Габриэли выявляет традиционные способы запоминания, которые использовал Рипа — метод локусов и метод ярких образов [11, pp. XII–XIII].

33 Этот термин, которым теперь активно пользуются все исследователи, занимающиеся истоками трактата Чезаре Рипы, введен Паоло Керки. См.: *Cherchi P.* Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plaggio 1539–1589. Roma: Bulzoni, 1998.

11. Пьетро да Кортона. *Аллегория Власти.* 1633–1639. Фреска Нижняя часть северной части свода. Палаццо Барберини, Рим

12. *Аллегория Власти* Гравюра из кн.: *Iconologia, overo Descrittione di deverse Imagini... da Cesare Ripa Perugino*. Roma, 1603

Одной из причин, подтолкнувших Рипу к созданию подобного трактата, мог быть его личный опыт работы во время приемов у кардинала Сальвиати. Новое поколение людей, недостаточно образованное, чтобы читать на греческом и латинском языках, тем не менее стремилось к использованию античного знания как во время светской беседы, так и при создании собственных произведений [16, p. XX]. Это привело к рождению нового вида энциклопедических изданий, остроумно названных одним из современных исследователей — *manuali segreti*[33] [16, pp. XX–XXIV]. В этих сборниках в тематическом порядке были собраны известные изречения древних авторов. Но Чезаре Рипа положил в основу своего трактата алфавитный принцип, что позволяло

пользоваться «Иконологией» как справочником. Эта структура был им заимствована из энциклопедического сборника морально-этических понятий *Polyanthea* («Многоцветие») Доменико Нани Мирабелли (1503). Алфавитному принципу следовал еще один тип изданий, известный еще с начала XII века, — *Distinctiones* («Различия»). Это были словари сакральных символов, интерес к которым также возобновился к концу XVI века. По мнению Соньи Маффеи, в поле зрение автора «Иконологии» могли попасть два подобных сочинения — трактаты бенедиктинца Иеронима Лаврентия (1570) и Антонио Риччарди из Бреши (1591) [16, p. XXI]. Причем последний лексикон наряду с кратким изложением библейских событий и теологических терминов содержал информацию по мифологии, растениям, животным, камням, звездам, геометрическим фигурам, строению человеческого тела — т. е. сильно отклонился от привычных рамок *Distinctiones*. Новшество «Иконологии» заключалось в том, что вся обширная информация, собранная как в первоисточниках, так и при помощи *manuali segreti* и других сочинений современников, была спроецирована на изображения человеческих фигур. Чезаре Рипа в своем трактате объединил две традиции — метод средневековой мнемотехники и «таксономические»[34] тенденции конца XVI века.

Приведем в качестве примера образ Правосудия. В «Иконологии» 1603 года аллегория Правосудия имеет семь вариантов.

Первый из них, как указал Рипа в самом названии статьи, связан с определениями, данными Авлом Геллием [23, p. 229][35]. Статья носит характер литературного описания, со ссылками на Платона и Апулея. Указанные черты Правосудия — цельность, чистота, неподкупность, острое зрение — трудно перевести на язык изображения. Рипа говорит о девичьем стане фигуры, о золотом одеянии (так как золото превосходит все металлы и в весе, и в цене) и о том, что на надгробиях в качестве символа справедливости использовали изображение кувшина, умывальника или колонны.

Второй вариант связан с описанием ларца Кипсела (VI в. до н. э.) Павсанием: прекрасная и изящная женщина левой рукой душит старуху, ударяя ее палкой[36]. В толковании Рипы, старуха — это обида, которая

34 Этот термин, употребленный С. Маффеи, представляется нам очень удачным [16, p. XXV].

35 Хотя современные исследователи считают, что образ заимствован из произведений Винченцо Картари и Андреа Альчато [15, p. 707].

должна быть подавлена праведными судьями, чья обязанность — внимательно выслушивать оправдание каждого [23, p. 230].

Третий образ справедливости — это Божественное Правосудие. Оно представлено в виде увенчанной золотой короной женщины «исключительной красоты» в золотых одеждах; над ней парит белый голубь, окруженный сиянием (знак Святого Духа); волосы разбросаны по плечам; в правой руке она держит меч, в левой — весы. Как и в первом случае, золото одежд указывает на исключительность и благородство. Корона — символ господства над миром; рассыпанные по плечам волосы означают милости, которые посылает небо тем, кто следует справедливости. Женщина смотрит вниз на мир, потому что нет ничего, что бы превосходило Божественное Правосудие [23, p. 230][37].

Четвертый образ предстает в виде женщины в белых одеяниях, с завязанными глазами; в правой руке фигура держит ликторский пучок с розгами и топориком, в левой — факел; аллегорию сопровождает изображение страуса, весов и меча [23, p. 231]. Этот вариант Правосудия обладает наибольшим количеством атрибутов, значение которых Чезаре Рипа подробно объясняет[38]. Белые одежды говорят о том, что судьи не могут иметь никаких «пятен» собственного интереса или иных страстей, так как это привело бы к искажению правосудия. Завязанные глаза — знак того, что судьи ни на что не смотрят, кроме доказательств. Пучок с розгами, не только указывает на связь с римской историей, но означает, что правосудие не должно оставаться в стороне от наказания. Однако в то же время нужно дать время для созревания вердикта: длительность развязывания ликторского пучка означает неспешность в вынесении приговора. Огонь означает, что души судей должны быть обращены к небу. Страус является символом терпения, и как эта птица может переварить в своем желудке железо, так и судьи должны с терпением разобрать все хитросплетения дела[39].

36 Несмотря на отсылку к Павсанию, Чезаре Рипа, скорее всего, обращался не к первоисточнику, но либо к труду Баччо Балдини (*Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de'Gentili*, 1565), либо к трактату Винченцо Картари (*Le Imagini degli Dei Antichi*, 1556) [15, p. 707].

37 Сонья Маффеи считает, что на сложение этого образа могла повлиять фреска из палаццетто Ченчи в Риме, выполненная Джованни Гуэра в 1583 году [15, 707].

38 Для формирования этого образа, как считает Сонья Маффеи, Рипа использовал как литературные источники (Андреа Альчато, Пьерио Валериано), так и произведения изобразительного искусства (Гульельмо делла Порта, Джорджо Вазари) [15, p. 708]. Этот образ часто использовал Лука Джордано: собор аббатства в Монтекассино (1631); «Любовь и пороки обезоруживают Правосудие» (ГМИИ, вторая половина XVII века).

Пятый образ — это беспристрастное Правосудие (*Giustizia retta*), которое не зависит ни от дружбы, ни от ненависти [23, p. 231]. Аллегория изображается в виде коронованной женщины с поднятым мечом и весами; ее сопровождают собака (символ дружбы) и змея (символ ненависти). Только в этом случае, добавляет Рипа, правосудие заслуживает похвалы и является опорой власти.

Шестой образ представляет Правосудие в виде скелета в белом покрывале с мечом и весами в руках [23, pp. 231–232]. Этот вариант связан с широко распространенной в эпоху чинквеченто традицией, трактовавшей смерть как высшего судью [15, p. 708].

Седьмой вариант образа связан с изображением аллегории Правосудия на различных античных монетах (времен Александра Великого, Адриана, Антонина Пия) — сидящая женщина со скипетром и дискосом в руках [23, p. 232]. То, что женщина сидит, означает, что судьям, как и правителям, подобает величественность; скипетр — образ власти над миром; дискос — божественное происхождение правосудия[40].

Метод Рипы в корне отличается от того, которым руководствовались создатели аллегорий предшествующей эпохи. Эрудит предлагает сразу множество вариаций одного понятия, каждая наделяется своей собственной спецификой. У персонификаций множество атрибутов, наличие которых получает подробное и логичное объяснение. Смысл аллегории неоднозначен, но при помощи «Иконологии» легко найти толкование всем нюансам. Создавая персонификации Рипа обращается к большому количеству источников — литературных, живописных, нумизматических.

О Чезаре Рипе принято говорить, как о выдающемся компиляторе. Однако важно подчеркнуть, что его постоянные отсылки к авторитетным высказываниям имели своей целью не столько блеснуть эрудицией и присвоить чужие мысли, сколько создать единый компендиум гуманистического знания. Задача Рипы заключалась в нахождении наиболее ярких, насыщенных информацией «изобразительных формулировок». Необходимость подобного сборника, каждая составляющая которого

39 Пьерио Валериано указывает иную причину связи страуса с аллегорией Правосудия: его одинаковые перья символизируют равенство всех перед законом [15, p. 708].

40 Сонья Маффеи считает, что в данном случае информацию о римских монетах Рипа взял из нумизматического справочника Антонио Агостини *Discorsi sopra le medaglie* (1592) [15, p. 708].

была бы закреплена многовековой традицией[41], как уже указывалось выше, была прочувствована не сразу, так что эрудиту из Перуджи, которому Э. Гомбрих отказал в философском строении ума, принадлежит заслуга предвидения потребностей современной ему культуры. Знаменательно, что в течение XVII века к сборнику Рипы часто обращались как к справочнику не только художники и скульпторы, но и антиквары и реставраторы, чтобы получить информацию относительно античного искусства и атрибутов божеств [16, p. XXXIV]. Уже в следующем веке Винкельман указал на раздражающее его безразличие Чезаре Рипы к самим памятникам античного искусства[42]: «Его аллегории выдуманы и представлены, как если бы в мире не было античных памятников, и можно подумать, что он сам никогда не имел ни малейшего представления ни о статуях, ни о барельефах, ни о монетах, ни об инталиях»[43]. Согласно взглядам немецкого искусствоведа, аллегории должны были быть связаны с античной традицией, лишены двусмысленности и обладать «благородной простотой» [2, с. 130–131; 3, с. 164–169]. Чезаре Рипа, несмотря на декларированную им в начале предисловия ориентированность на образы «Латинян и Греков» [23, p. 7], на самом деле использовал их как «строительный материал» для сочинения собственных сложных и многочисленных персонификаций.

Эмиль Маль в конце своего очерка отметил, что Рипа «был спасен своим знанием античности» [18; p. 393]. Но цель трактата Рипы, как нам кажется, была связана не только с желанием систематизации гуманистического знания. Распределенные по персонификациям аллюзии на античные, средневековые и ренессансные сочинения было трудно использовать для ученой светской беседы. Возникший интерес антикваров и реставраторов являлся побочным результатом, хотя он, несомненно, обрадовал бы автора. Предполагаем, что у трактата Рипы была некая латентная, более широкая задача, перекрывавшая все возникшие прагматические последствия.

41 Не случайно, аллегории, придуманные самими художниками, обычно плохо приживались. Это ярко иллюстрирует приведенный Э. Гомбрихом пример с аллегорией Удовольствия и Неудовольствия, созданной Леонардо и описанной в трактате Дж. П. Ломаццо: «Как ни восхищался шестнадцатый век всем причудливым и загадочным, монстры, наподобие созданного Леонардо, принимались с трудом» [14, p. 139].

42 Используя описания известных памятников, Чезаре Рипа почти никогда их не называет [16, p. XXX], исключение составляют в основном только античные монеты.

43 Это цитата из статьи И. И. Винкельмана *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766) [12, p. XXVII].

13. *Аллегория Государственного Ума*
Гравюра из кн.: *Iconologia, overo Descrittione di deverse Imagini... da Cesare Ripa Perugino*.
Roma, 1603

***

Трактат Рипы возник на грани двух мировоззренческих эпох — маньеризма и барокко. Принципы литературного творчества в обеих стилистических системах, как отмечают специалисты, весьма близки, однако определяющей чертой именно «барочного дискурса», считает Ж. Матье-Кастеллани, становится тенденция на «убеждение читателя». «Маньеристический ... дискурс характеризуется неуверенностью, колебаниями от одной точки зрения к другой, отсутствием убежденности в существовании абсолютных истин», в то время как барочный автор «оперирует риторическими конструкциями, которые сродни судебной или поучающей речи» [9, с. 31].

Несмотря на разнообразие представленных вариантов аллегорий, почти каждая статья «Иконологии» являет собой некое предписание или закон. Наложенная на человеческую фигуру информация была не только картой памяти, но создавала впечатление прочной логической системы. Именно это качество заставляет всех исследователей определять эту единицу трактата Рипы именно как аллегорию, а не символ[44]. Возьмем для примера персонификацию Государственного Ума. (Ил. 13.) Она представлена в виде одетой в доспехи женщины, вооруженной саблей, под кирасой — туника бирюзового цвета, сплошь покрытая изображениями ушей и глаз. В правой руке она держит палку, которой сбивает головки маковых цветков; левой опирается на голову льва, под лапами которого слегка отодвинутая в сторону книга гражданских законов. После описания этой замысловатой аллегории Рипа дает объяснения всем деталям. Изображение фигуры в доспехах означает, что правитель должен обладать разумом, позволяющим ему доминировать при помощи оружия или иных средств. Бирюзовая[45] туника с изображением глаз и ушей указывает на его рвение наилучшим образом осуществлять свои планы, а чужие планы искоренять. Палка, которая сбивает головки маков, — аллюзия на фрагмент из «Истории Рима» Тита Ливия, в котором рассказывается об аллегорическом ответе Тарквиния Гордого своему

44 В аллегории предполагается тождество образа и идеи, в то время как в символе образ лишь отдаленно указывает на смысл и идею, не являя полного соответствия.

45 Цвета также были наделены у Чезаре Рипы символическим значением. Этот вопрос не исследован до конца, но учитывая, что автор «Иконологии» чаще всего опирался на уже созданные его временем системы символов, бирюзовый цвет был связан с «высокими помыслами» [16, pp. LI–LII].

сыну Сексту после того, как тот пришел к власти в Габиях[46]. Лев у ног также означает стремление правителя к доминированию. Отодвинутая книга законов, вопреки ожиданиям, не является модификацией известной формулы Н. Макиавелли о необходимом умении правителя «отступать от добра», но означает, что правитель может «откладывать действие гражданского права, не столько для того, чтобы единолично править, но для общественного блага» [23, p. 506], например, для помилования провинившихся. Таким образом, аллегория вполне определенно формирует утопический образ идеального правителя — деспотичного, но милосердного. Эта персонификация была использована для создания аллегории Автономии при оформлении Торжественного Вхождения эрцгерцога Альбрехта и эрцгерцогини Изабеллы Испанской в Антверпен в 1599 году [15, p. 803].

Многие из аллегорий, несмотря на заявленный в предисловии нейтралитет, заключают в себе целостные программы. Так, метод подражания, о котором говорится в статье о живописи, содержал в себе четкие определения того, как должны действовать поэты и художники [23, p. 479]. В этом Чезаре Рипа опирался на рассуждения Аристотеля, который утверждал, что цель поэта — рассказывать не реально случившиеся события, что должен делать историк, но показывать то, что могло бы случиться, то есть те события, которые были бы возможны, потому что они правдоподобны и необходимы [15, p. 790]. Старший современник Рипы скульптор Винченцо Данти в своем трактате об идеальных пропорциях (1567) указал на различие между глаголами *ritrarre* и *imitare*: в первом случае речь идет «о воспроизведении действительности такой, как ее видят»; во втором — «о воспроизведении действительности такой, как ее следует видеть» [6, с. 61]. Рипа употребляет именно глагол *imitare*, призывая к выстраиванию образа окружающего мира согласно идеальному образцу.

Стремление подтянуть искусство к умозрительным ориентирам также отличает взгляды знаменитого теоретика и художника Джованни Паоло Ломаццо: «художнику подобает более следовать разуму»; «истинная красота — только та, что открывается разумом, а не двумя этими телесными окнами» [6, с. 207–208]. Как отметил Э. Панофски, преобладание рационального над мистическим и чувственным являлось парадоксальной характеристикой эпохи, отвергнувшей математику в качестве руководящего принципа для изобразительного искусства: «Та же эпоха, которая мужественно защищала художника от тирании правил, делает из искусства рационально организованный космос...» [6, с. 60].

46 Тит Ливий I, 54, 6.

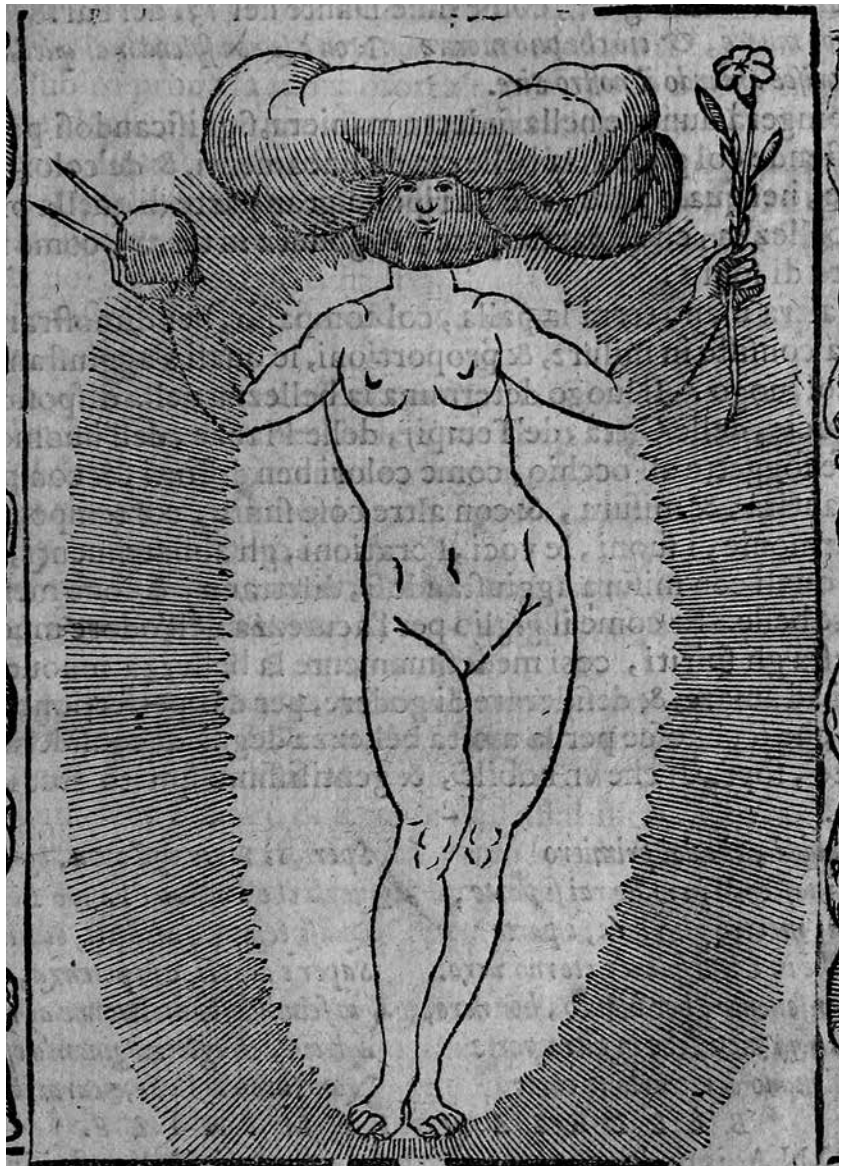
Осознание пропасти между чувственным восприятием и миром идей способствовало мобилизации всего «наследия метафизического умозрения» [6, с. 64]. «Мировоззренческий эклектизм» становится приметой времени [9, с. 13]. Смешение аристотелевских и неоплатонических позиций можно найти у многих писателей и теоретиков того времени: помимо уже названного Джованни Паоло Ломаццо — у Винченцо Данти, Франческо Патрици и Торквато Тассо [9, с. 18–25]. Такое же взаимодействие двух основополагающих тенденций европейского мышления характерно и для определения символической единицы художественного языка. Это хорошо продемонстрировано в исследовании Э. Гомбриха «Символические образы» через чередование мыслей Чезаре Рипы, Торквато Тассо, Кристофора Джарда, Пьера Лемуана, Эмануэля Тезауро. Все эти люди не были сильно разделены временем или даже принадлежали одной эпохе, но в их понимании символическая единица трактуется то как несовершенное отражение высшей реальности (неоплатоническая традиция), то, напротив, как четко выстроенное соответствие (аристотелевская традиция).

Метод Рипы связывается Э. Гомбрихом исключительно с рациональным аристотелевским методом[47], состоящим в классифицировании образов реальности, но, вероятно, правильнее признать присутствие в аллегориях Рипы и мистического начала, указывающего на трансцендентные истины. В этом отношении показательно, как Чезаре Рипа трактует аллегорию Красоты. (Ил. 14.) В предисловии, говоря о необходимости избегать банальных способов олицетворения, он пишет о том, что образ Красоты не может быть выражен посредством «красивого и наделенного хорошими пропорциями» изображения, потому что это будет представлением *idem per idem* [23, p. 9]. Аллегорию Красоты Чезаре Рипа предлагает представить в виде обнаженной женской фигуры, чья

47 Э. Гомбрих отдает явное предпочтение тексту Кристофора Джарды *Icones Simbolicae* (1626), который с неоплатоническим пылом восхвалял аллегорические изображения в университетской библиотеке в Милане, изображения, родственные изобретенным Рипой аллегориям: «Мы обязаны им тем, что дух, изгнанный с небес в темную пещеру нашего тела и томящийся в плену чувств, может созерцать красоту и облик Добродетелей и Искусств, освобожденных от всего бренного и затемненного» [14, p. 124].

голова прячется в облаках, причем сама фигура, как сказано в описании, плохо видима из-за окружающего ее сияния. Красота, согласно Рипе, — это «сияние, исходящее от света Божественного лика» [23, p. 62]; ее идея по милосердию Творца сообщается его созданиям, благодаря чему они отчасти и постигают эту красоту. В этом определении несомненно наследие неоплатонической традиции. Однако атрибуты, которыми наделена аллегория, представляют уже более рациональные принципы и характеристики. В руках у персонификации лилия, шар и циркуль: лилия символизирует женскую красоту, которая является квинтэссенцией земной красоты; шар и циркуль указывают, что красота «состоит в измерении и пропорциях» [23, p. 62].

И Панофски, и Гомбрих указывали на связь труда Рипы со Средневековьем, что совершенно закономерно, так как речь шла о восстановлении некой единой системы ценностей. Но в отличие от средневековой традиции, в «Иконологии» был представлен широчайший спектр аллегорий, далеко выходящий за рамки привычных пороков и добродетелей: это были понятия, касающиеся устройства мироздания; форм государственного правления и географии (части света, реки, регионы Италии и т. д.); это были также временные категории (век, год, времена года и времена суток, дни равноденствия и солнцестояния, четыре части ночи и т. д.); искусства, науки и разные другие сферы деятельности (земледелие, судостроение и т. д.); человеческие темпераменты и чувства; мифологические существа (нимфы, наяды, музы, чудовища) и эпохи (золотой век, серебряный и т. д.); боги, планеты и четыре элемента (огонь, воздух, вода, земля) на своих колесницах; евангельские блаженства. Помимо вполне традиционных персонификаций чувств в трактате Рипы были представлены их градации: горечь, сокрушение, воздыхание, власть над собой, соперничество, непонимание, жалоба к Богу, стремление к Богу, забота, томление, рвение, греховное суждение, мошенничество (а не только воровство и грабеж), слепота разума и т. д. В «Иконологии» были отражены и разнообразные абстрактные понятия: вечность, слава, смерть, ересь, изобилие, предсказание, путаница и т. д. Некоторые аллегории получали развернутое название: «Милосердие детей по отношению к родителям»; «Сожаление о благе других»; «Сила любви на земле и в воде»; «Бдительность для защиты себя и сопротивления другим»; «Сила, соединенная с великодушием». «Иконология» предлагала столь великое многообразие понятий, что создавалось впечатление, что каждому явлению природы и цивилизации,



14. *Аллегория Красоты*. Гравюра из кн.: *Iconologia, overo Descrittione di deverse Imagini... da Cesare Ripa Perugino*. Roma, 1603

каждому движению человеческой души, каждой мысли есть высшее соответствие. В целом же возникало ощущение того, что Рипа спроецировал на страницы своего трактата целое мироздание. Конечно, его образ был несколько схематичен, но зато появлялась возможность получить правильное представление о строении целого и понять основополагающие ориентиры.

Унаследовав от маньеризма многосложность и замысловатость повествования, Рипа имел своей задачей убеждение читателя, хотя и скрывал это, претендуя на нейтральность и объективность. Однако ощущение объективности действительно рождается при чтении его труда (и это является основным способом убеждения), но не из-за того, что автор отмежевался от традиции импрез и эмблем[48], но вследствие многообразия представленных аллегорий, четкой структурированности почти каждой из них и благодаря обоснованию своих выводов с помощью гуманистического знания.

***

Э. Гомбрих, исследуя проблему того, когда аллегории становятся «реальными» обитателями небесных сфер, с удивлением замечает, что, несмотря на все богословские предостережения, это произошло именно в эпоху барокко. Он приводит свидетельства современников о возникающем у них чувстве соприсутствия метафизическим явлениям при лицезрении барочной живописи и делает вывод: «Рациональная разница между символом и реальностью, субъективным видением и объективным фактом, намеренно размывается в росписи барочных сводов» [14, p. 155].

Эрудит из Перуджи, похоже, не разделял экстатических настроений, которые описал Гомбрих, но его труд способствовал их формированию. Человеческий облик аллегорий Рипы делал их реальными и мистическими одновременно, как и в тех придворных празднествах, из которых пришли некоторые из них. Цельная картина мироздания, возникшая на страницах трактата Рипы, стала своеобразным фундаментом для художественного творчества. Знаменательно, что на своде салона палаццо

48 На самом деле, Рипа активно использует символику импрез и эмблем, особенно из сборника Андреа Альчато. Точно так же он нарушает обещание о том, что его «образы» будут связаны только с человеческой деятельностью.

15. Симон Вуэ. *Аллегория Правосудия* 1637–1638. Холст, масло. 140 × 159 Национальный музей Версаля и Трианона, Версаль

16. Лорен де Ла Ир. *Аллегория Грамматики*. 1650 Холст, масло. 102 × 112 Национальная галерея. Лондон

Барберини именно аллегории — а не мифологические персонажи, изображенные за пределами иллюзионистически написанного антаблемента, — были представлены как бы включенными в реальное пространство зала [24, p. 143]. Божественное Провидение посылало Бессмертие короновать герб Урбана VIII, в то время как Афина, Кронос, Вакх, Вулкан, Геракл и другие мифологические персонажи выполняли второстепенные роли, послушно вплетаясь в сложную аллегорическую фабулу.

Для академистов аллегории Рипы были теми «готовыми формами», которые им предстояло «актуализировать» «путем включения в идеальную систему частичных наблюдений современной действительности» [7, с. 320]. Интерес художников, основывавшихся на реалистических впечатлениях, имел иное происхождение. Аллегории Рипы служили средством кодирования скрытого смысла, указывая зрителю направление, по которому он должен следовать, чтобы постичь идею автора. Документально известно, что трактат Рипы был у Яна Вермера и Диего Веласкеса [10, p. 14]. Аллегорическая фигура в картине Вермера «Искусство живописи» (1665–1667, Вена, Музей истории искусства), как показал Ханс Зедльмайер, инициирует восхождение от обыденности к высшей реальности: сцена позирования в мастерской преобразуется в тему прославления живописи [4, с. 206–209]. Согласно правдоподобной версии Ричарда Степфорда и Джона Поттера, все персонажи картины Веласкеса

«Пряхи», которая длительное время казалась многим всего лишь жанровой сценой, на самом деле имплицитно представляют известные с античных времен персонификации — это Парки, Фортуна, три грации [25]. Распределенные между героями аллюзии на аллегории Изменчивости[49], Слепоты разума, Фортуны[50], внедренные в ткань картины, позволяли понять скрытое за реалистическими образами авторское послание о переменчивости человеческой судьбы и вечности искусства, находящем свою квинтэссенцию в образе торжествующей перед своим произведением Арахны[51].

Французские мастера XVII века с воодушевлением восприняли созданный Рипой трактат, но преобразовали его в собственном восприятии. В этом отношении показателен созданный спустя несколько десятилетий Жаном Бодуэном французский аналог «Иконологии»[52]. Бодуэн сокращает количество значений для каждой аллегории, исключает античные цитаты, итальянские и латинские стихи: «Книга Бодуэна... менее богатая и более холодная, чем книга Рипы» [18, p. 377]. Французский вариант был разделен на два тома. Первый из них, аналогично итальянскому образцу, представлял собой организованный в алфавитном порядке справочник; второй предлагал тематические разделения: четыре элемента, четыре части света, четыре возраста, четыре времени года, двенадцать месяцев, пять органов чувств, четыре темперамента и т. п. Такая систематизация была максимальна приспособлена для нужд художников, которым было необходимо составлять программы для украшения дворцов и садово-парковых ансамблей. Французские аллегорические произведения не являли собой поражающие воображение картины мистической реальности, но поступательно преобразовывали пространства

49 Благодаря двум атрибутам Изменчивости — льну как символу вечно меняющейся материи и доспехам — этот образ довлеет и над передним планом, где представлены прядильщицы, и над задним, являясь коннотацией к образу Афины.

50 Авторы статьи связывают аллегории Изменчивости и Слепоты разума с трактатом Рипы, при этом аллегорию Фортуны возводят к трактату Винченцо Картари. Однако не исключено, что во всех трех случаях Веласкес апеллировал к «Иконологии», в которой присутствуют восемь статей, посвященных Фортуне, одна из которых написана с опорой на текст Картари.

51 Подобная трактовка истории, изложенной в «Метаморфозах» Овидия, указывают авторы статьи, является весьма неожиданной. Они предполагают некоторое противостояние между видением Веласкеса и Рубенса [25, pp. 175–176].

52 Первый том был издан в 1636 году, второй в 1643-м, оба — в 1644-м [10, p. 13]. Заключенные в окружности иллюстрации, имитирующие форму монет, были выполнены Жаком де Би.

интерьеров и ландшафты, превращая их в идеальную среду. Примерами тому могут послужить не только многочисленные картины, но и целые серии станковых работ: цикл из аллегорий четырех добродетелей для королевского дворца Сен Жермен ан Ле, созданный Симоном Вуэ во второй половине 1630-х годов (ил. 15); полотна, посвященные семи свободным искусствам, для племянника французского литератора Таллемана де Рео, написанные Лореном де Ла Иром в 1649–1650 годах. (Ил. 16.) Эмиль Маль, проанализировав изначальную программу расстановки статуй в Версальском парке и программы росписей в самом дворце, указал, что все идеи аллегорий были заимствованы Шарлем Лебреном у Чезаре Рипы или Жана Бодуэна [18, p. 377–384].

«Иконологию» невозможно рассматривать как самоценное литературное произведение, приходится признать справедливой критическую оценку ее художественных качеств, данную Соньей Маффеи, и приведенную в начале настоящей статьи. Однако созданный Чезаре Рипой трактат не был только хранилищем памяти и энциклопедией персонификаций. Раздражавшая Винкельмана многоплановость аллегорий Рипы противоречит и господствующей точке зрения, что основной целью «Иконологии» была выработка нормативного художественного языка. Во-первых, этот язык оказывался слишком сложным, так что в живописных изображениях редко можно найти полное совпадение с приведенным в «Иконологии» описанием; во-вторых, далеко не все аллегории Рипы были использованы в изобразительном искусстве и поэзии. Но идеальный мир, складывающийся из отдельных понятий «Иконологии», представлял собой «рационально организованный космос», к обретению которого стремилось как искусство барокко, так и искусство классицизма. Следующее столетие уже не испытывало такой резко выраженной необходимости в формулировании подобных идеалистических представлений, поэтому аллегориям суждено было либо изменить свой характер, либо постепенно исчезнуть из произведений изобразительного искусства. Но для своего времени «Иконология» Чезаре Рипы обосновала существование сферы идей и через гуманистическое знание воплотила устойчивые принципы бытия. Форма справочника в значительной мере нейтрализовала консервативный характер трактата, оставляя за художниками выбор в использовании этого компендиума.

Библиография

1. *Аристотель*. Риторика/Пер. Н. Н. Платоновой. М.: АСТ, 2019.

2. *Винкельман И. И.* Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре // *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма/Пер. А. А. Алявдиной. М.–Л.: Academia, 1935. С. 85–133.

3. *Винкельман И. И.* Пояснения к мыслям о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре // *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма/Пер. А. А. Алявдиной. М.-Л.: Academia, 1935. С. 137–175.

4. *Зедльмайр Х.* Ян Вермер. «Искусство живописи» // *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства/Пер. С. С. Ванеяна. М.: Библиотека журнала «Искусствознание», 1999.

5. *Махов А. Е.* Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014.

6. *Панофски Э.* IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма/Пер. Ю. Н. Попова. СПб.: АХІОМА, 1999.

7. *Свидерская М. И.* Цивилизаторская природа академизма // *Свидерская М. И.* Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010.

8. *Чамина Н. Ю.* Чезаре Рипа. «Иконология». В поисках универсального языка культур // Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков / Отв. ред. Ю. В. Иванова, М. В. Шумилин. М.: Издательский дом ДЕЛО, 2016. С. 524–540.

9. *Чекалов К. А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М.: Наследие, 2001.

10. *Brême D.* Ce qui fût le plus haut degré de la pyramide des genres // *Bar V., Brême D.* Dictionnaire iconologique. Les allegories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin. Dijon: Éditions Faton. 1999. Pp. 8–17.

11. *Gabriele M.* Per un'introduzione al Ripa: il catalogo e la catena di montaggio // L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi. Certosa di Pontignano, 3–4 maggio 2012. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2013. Pp. XI–XVII, XII–XIII.

12. *Galassi Cr.* Il "ragionamento d'imagini" di Cesare Ripa // L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi. Certosa di Pontignano, 3–4 maggio 2012. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2013. Pp. XIX–XXVII.

13. *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance (1915)/Translated with an Introduction and notes by Robin Raybould // Brill's Studies in Intellectual History. Leiden/Boston, 2015.

14. *Gombrich E. H.* Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art (1972) // *Gombrich E. H.* Symbolic Images. Vol. 2. London: Phaidon Press Limited, 1993. Pp. 123–195.

15. *Maffei S.* Commento // *Ripa C.* Iconologia. Torino: Einaudi, 2012.

16. *Maffei S.* Introduzione // *Ripa C.* Iconologia. Torino: Einaudi, 2012.

17. *Maffei S.* L'Iconologi di Cesare Ripa tra tradizione cinquecesca e sensibilità barocca // L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi. Certosa di Pontignano, 3–4 maggio 2012. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2013. Pp. 1–14.

18. *Mâle E.* La Clef des allégories peintes et sculptées au XVII et au XVIII siècle // Revue de deux mondes. 1927. T. 39. Livraison 1 mai — Pp. 106–129. Livraison 15 mai — Pp. 375–394.

19. *Mandowsky E.* Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa // La Bibliofilìa. 1939. Vol. 41. № 1–2. Pp. 7–27.

20. *Mandowsky E.* Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa // La Bibliofilìa. 1939. Vol. 41. № 5–-6. Pp. 204–235.

21. *Mandowsky E.* Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa // La Bibliofilìa. 1939. Vol. 41. № 7–8. Pp. 279–327.

22. *Pierguidi S.* Le figure allegoriche nell'opera di Annibale Carracci prima e dopo l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593) // Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria. La stanza delle scritture. Napoli, 2010. Pp. 19–38.

23. *Ripa C.* Iconologia. Torino: Einaudi, 2012.

24. *Scott J. B.* Images of Nepotism: the Painted Ceilings of palazzo Barberini. Princeton: Princeton University Press, 1991.

25. *Stapleford R. and Potter J.* Velázquez' Las Hilanderas // Artibus et Historiae. 1987. Vol. 8. No. 15. Pp. 159–181.

26. *Stefani Ch.* Cesare Ripa: New Biographical Evidence // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1990. Vol. 53. Pp. 307–312.

27. *Witcombe Ch. L. C. E.* Cesare Ripa and the Sala Clementina // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1992. Vol. 55. Pp. 277–282.