

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Доброва Ульяна Павловна

Мелоццо да Форли – папский живописец

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент
Ефимова Елена Анатольевна

Москва – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Объект и предмет исследования:	3
Хронологические и географические рамки	6
Актуальность исследования. Научная новизна	6
Метод исследования	7
Круг памятников и работа с источниками	8
Цель исследования	9
Структура диссертации	9
Апробация исследования	9
Историография	11
Задачи	43
Положения, выносимые на защиту	45
Глава I. Патронаж Сикста IV в контексте папского патронажа XV века ...	47
Папский патронаж: от Мартина V до Сикста IV	48
Карьера Сикста IV: предпосылки понтификата	69
Культурная политика Сикста IV	78
Глава II. Мелоццо да Форли и «римская школа»	93
Антониаццо Романо и Мелоццо да Форли	104
Мелоццо да Форли и римская миниатюра	110
Мелоццо: творчество и даты создания основных произведений	112
Глава III. Фрески Мелоццо да Форли для папы Сикста IV	123
Фреска «Вознесение» в базилике Санти Апостоли	123
Фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки»	154
Сакристия Святого Марка в Санта Каза ди Лорето	174
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	203
ПРИЛОЖЕНИЕ	212
БИБЛИОГРАФИЯ	230

ВВЕДЕНИЕ

В истории итальянского Кватроченто Мелоццо да Форли (1438–1494) остался известен как *pictor papalis*, что означает «придворный художник папы римского»¹. Его творчество — показательный пример, который предоставляет великолепный материал для изучения взаимодействия заказчика — Сикста IV (1414–1471–1484), крупнейшей политической фигуры своего времени, и художника, чей талант перспективиста был отмечен современниками².

О влиянии заказчика на процесс создания произведения в эпоху Кватроченто В. П. Головин писал: «Несомненно, само таинство рождения произведения находится, главным образом, вне социальной сферы, но она во многом определяет условия его создания, а потому косвенно влияет на конечный результат»³. В таком случае творчество Мелоццо имеет исключительный характер, так как благодаря его примеру мы можем проследить взаимосвязь патрона и художника, специфику личных предпочтений Сикста IV, а через политический контекст — векторы папских интересов в поле общественного влияния.

Объект и предмет исследования:

Сикст IV — личность незаурядная и во многих отношениях спорная. Деятельность Сикста IV предвосхитила расцвет римского искусства Высокого

¹ Единственное употребление словосочетания *pictor papalis* находим в Статуте об учреждении Академии Святого Луки за 1478 год: «quorum nomina sunt haec, videlicet <...> Melossius Pi. Pa.». Даже несмотря на то, что один из первых биографов Мелоццо да Форли Август Шмарзов спорил с трактовкой подписи Pi. Pa. как pictor papae, утверждая, что ее следует расшифровывать Pira, то есть как фамилию другого неизвестного автора (*Schmarsow A. Melozzo da Forli. Berlin, Stuttgart, 1886. S. 150.*), это выражение вошло в исторический обиход. Николас Кларк дал именно такое название своей монографии, посвященной творчеству Мелоццо. *Clark N. Melozzo da Forli. Pictor Papalis. London: Sotheby's Publ., 1990.*

²² Так, например, отец Рафаэля Санти — Джованни, знаменитый тем, что был, в первую очередь, придворным поэтом герцога Монтефельтро, включил Мелоццо да Форли в список величайших итальянских гениев в поэме о живописцах: «Не упуская из виду милого моему сердцу Мелоццо, непревзойденному никем в искусстве перспективы» — пер. с итал. наш. («Non lassando Melozzo a me si caro, che in prospettiva ha steso tanto il passo» См.: *Cronaca rimata di Giovanni Santi. Tubingen, 1893.*)

³ Головин В. П. Социальная история искусства итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып. 4 / Отв. ред. И. И. Тучков, Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 27–39.

Возрождения, который обыкновенно ассоциируется с Микеланджело (1475–1564) и Рафаэлем (1483–1520), работавшими под патронажем племянника Сикста IV — Джулиано делла Ровере (1443–1503–1513), ставшего папой под именем Юлий II.

Сикст IV, как глава францисканского ордена и как глава католической церкви, имел в разное время противоречивые, но при этом совершенно определенные интересы. Живописные заказы Сикста, благодаря которым он обессмертил свое имя и вошел в историю искусства, всегда были частью более масштабных проектов — учреждения библиотеки, подготовки к празднованию Юбилея, обновления городской инфраструктуры для приема паломников. Какое место в одном из подобных проектов занимала монументальная декорация и какое значение она имела для Сикста? Судя по строительству Сикстинской капеллы (1477–1483), учреждению Ватиканской Апостольской библиотеки (1475), реконструкции госпиталя Санто Спирито (1475) и украшению базилики в Лорето (1481–1484), папа римский хорошо понимал силу идеологического воздействия, которым обладает монументальная живопись.

К 70-м гг. XV века — времени правления Сикста — базовые принципы художественной системы Возрождения были сформулированы во многом благодаря богатой культурной среде Флоренции. Однако для монументальной декорации это был период глубоких изменений. Опыты Андреа Мантеньи (ок. 1431–1506) в Мантуе, Винченцо Фоппы (ок. 1427–ок. 1515) в Милане вводят в живописное пространство фрески зрителя — его присутствие учитывается при выстраивании композиции, кроме того, он становится неотъемлемой категорией художественной системы⁴. В то же время теоретическое воплощение получает опыт философского осмысления художественной формы у Леона Баттисты Альберти (1404–1472) и Пьеро делла Франческа (1415–1492). На этом фоне римская художественная среда выглядит как центр притяжения новейших художественных достижений, однако недостаточно развитый для формирования

⁴ Sandström S. Levels of unreality. Oslo: Almqvist and Wiksell, 1963; Sjöström I. Quadratura: studies in Italian ceiling painting. University of Stockholm, 1978; Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Москва: Искусство, 1970.

и воспроизведения собственной «римской школы». До Сикста IV в Риме отсутствовали даже упоминания о профессиональных художественных объединениях, таких как гильдия или цех. Перед ключевым заказчиком католической столицы стояла насущная проблема — воспитания новых мастеров, как живописцев, так и зодчих, миниатюристов, скульпторов в духе новых технологических достижений и эстетических открытий конкурирующих художественных центров, таких как Флоренция, Феррара и Мантуя. И в этом смысле роль Сикста IV в возникновении такого культурного явления, как «римская школа живописи», является системообразующей.

Уроженец небольшого города Форли, далекого от ключевых художественных центров, странствующий свободный художник Мелоццо, добравшись до Рима, столкнулся с задачей одновременно политической и художественной и по-своему решил ее в контексте папского заказа, не только демонстрируя искусственность «*costruzione legittima*»⁵, но и применяя ее модификации в соответствии с идеологической программой. Результатом этого стали апсидальная композиция «Вознесение» в церкви Санти Апостоли (Илл. 2.1–2.15), фреска «Учреждения Ватиканской Апостольской Библиотеки» (Илл. 1) и декорация сакристии Святого Марка в соборе Святого дома Богородицы в Лорето (Илл. 3.1–3.6). Заказы Сикста IV и их монументальное воплощение, найденное Мелоццо да Форли, являются *объектом предлагаемого исследования*. Тогда как *предметом исследования* становится художественный феномен Мелоццо да Форли, специфические культурные и социальные условия работы живописца при папском дворе, в том числе формы репрезентации власти, определяемые личностью заказчика Сикста IV.

⁵ *Panofsky E. Die Perspektive als «Symbolische Form» // Bibliothek Warburg Vorträge IV 1924–1925. Leipzig: Teubner, 1927. [Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. / Пер. с нем. И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной. Пер. с нем. Л. Н. Житковой. СПб: «Азбука-Классика», 2004.]*

Хронологические и географические рамки

Хронологические рамки нашего исследования охватывают практически весь XV век, но основной период приходится на время понтификата Сикста IV (1471–1484). Глава, в которой освещается специфика патронажа Сикста IV, берет свое начало в период возвращения пап в Рим после Авиньонского пленения в 1420 году и до окончания правления Сикста IV. Глава, посвященная творческой биографии Мелоццо да Форли, начинается с 1438 года — года рождения художника — и завершается 1495 годом, уже после смерти художника, когда ученик Мелоццо да Форли — Марко Пальмеццано — окончил последнюю фреску своего учителя в капелле Фео в церкви Сан Джироламо в Форли. В ходе исследования мы обращались и к более давним и более близким нам историческим эпохам для того, чтобы проследить историю возникновения и развития иконографии (например, иконографии Вознесения Христа) или определенной традиции (например, почитания Святого дома Богородицы).

Географические рамки исследования не сильно выходят за границы Папской области XV века, но поскольку работа посвящена итальянскому Ренессансу, наш исследовательский интерес приводит нас в ведущие художественные центры Италии — Флоренцию, Падую, Мантую, Урбино. Кроме того, в разделе, посвященном биографии понтификов XV века, мы прослеживаем географию дипломатических командировок папской курии.

Актуальность исследования. Научная новизна

Актуальность исследования, в первую очередь, продиктована неугасающим интересом к искусству Возрождения. Во-вторых, анализ зарубежной историографии показывает, что исследования, посвященные связи между патронажем Сикста IV и его богословским наследием, отразившимся в произведениях Мелоццо да Форли, попросту отсутствуют. В-третьих, актуальной является проблематика репрезентации папской власти в раннее Новое время, в том числе и для отечественной медиевистики. В-четвертых, в настоящее время отсутствует актуальная монография о Мелоццо да Форли и культурной политике

папы Сикста IV. Новизна работы заключается в том, что, продолжая исследования Леопольда Эттлинжера⁶ и Роны Гоффен⁷, которые привлекли богословское наследие Сикста IV в качестве инструментария для анализа его патронажа, мы уточняем специфику связи между заказчиком и художником.

Метод исследования

Основной проблемой изучения творчества Мелоццо да Форли в западной историографии оказываются скудость имеющейся документации⁸, а также сложная судьба художественного наследия мастера: в начале XVIII века обветшавшая фреска из церкви Санти Апостоли была снята, а ее фрагменты оказались распределены между Квиринальским дворцом и Ватиканской пинакотекой; фресковый ансамбль Сакристии Святого Марка в Санта Каза ди Лорето сохранился не полностью; фрески Капеллы Фео в церкви Сан Джироламо были утрачены во время Второй мировой войны. Этот короткий список известных нам произведений Мелоццо да Форли можно мысленно дополнить перечнем предположительно существовавших, но не дошедших до нас работ⁹. Нам представляется, что задачу иконографической реконструкции утраченных деталей, а затем расшифровки конкретных произведений путем определения взаимосвязи живописных декораций с аналогичными заказами середины — второй половины XV века в Италии целесообразно решать с позиций сравнительного, иконографического и иконологического метода.

Специфика художественного заказа — проблематика социологии искусства, или, если сформулировать точнее, социальной истории искусства. Мы могли бы

⁶ *Ettlinger L. D.* The Sistine Chapel before Michelangelo. Oxford: Clarendon Press, 1965.

⁷ *Goffen R.* Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel // *Renaissance Quarterly*. Vol. 39, № 2. (summer, 1986), P. 218–262.

⁸ Наиболее полный перечень известных источников и документальных сведений о Мелоццо да Форли см. в: *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello. Catalogo della mostra.* [Forlì, Musei San Domenico, 29 gennaio – 12 giugno 2011] / A cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011. P.360–365.

⁹ Одна из любопытнейших исторических реконструкций осуществлена российским исследователем В. Н. Гращенковым в статье, посвященной портрету Альфонса Арагонского на медали работы Андреа Гуаццалоти. См.: *В. Н. Гращенков. Портрет в итальянской живописи эпохи Возрождения.* В 2-х т. М.: Искусство, 1996. С. 228.

ограничиться описанием условий, в которых был воспитан выдающийся талант Мелоццо да Форли, дать подробную характеристику вкусов заказчика и очертить общее представление о моде при дворе понтифика и его племянников, и этого было бы достаточно для исследования художественного заказа, если бы не статус заказчика. Политические притязания, влияние папы римского на весь католический мир и программное отражение культурной политики папы в памятниках монументальной живописи требуют столь же монументального подхода в исследовании. Культурно-исторический подход благодаря крупномасштабным историческим категориям позволит в общих чертах обрисовать ситуацию, характерную для ренессансного Рима второй половины XV века, но не решит вопрос ценности конкретного заказа.

Таким образом, методологическую основу данного исследования составляет комплексный культурно-исторический подход, с привлечением интерпретационных возможностей иконографии, иконологии, стилистического анализа, а также отдельных исследований, посвященных патронажу.

Круг памятников и работа с источниками

Круг памятников, исследуемых в данной диссертации, включает памятники монументальной живописи, созданные Мелоццо да Форли на службе у папы Сикста IV. Два из трех произведений не сохранились в первоизданном виде и были перенесены из места создания в музейное пространство. Будучи созданными как часть монументально-декоративного ансамбля, фрески Мелоццо рассматриваются в связи с архитектурой, в которой они возникли и существовали. Для описания произведений Мелоццо в рамках сравнительного анализа мы привлекаем другие произведения того же автора, а также приписанные ему работы. Кроме того, для понимания исторического, культурного и социального контекста в нашем исследовании рассмотрены или упомянуты произведения итальянских художников, либо произведения европейских мастеров, работавших на папский двор в XV веке.

Цель исследования

Целью исследования является выяснение характера творчества Мелоццо да Форли и специфических условий заказа Сикста IV и папского двора. Определение уровня знаний и мастерства художника на примере его произведений, авторство которых документально подтверждено, позволит не только показать особенность работы живописца-монументалиста второй половины XV, но и описать, как он, будучи придворным мастером понтифика, определил дальнейшее развитие собственно «римской школы» живописи. Для понимания эстетических ориентиров, ставших фундаментом римской Академии Святого Луки, необходимо проследить вклад Мелоццо в формирование художественного языка, который в дальнейшем превратился в общеевропейский.

Структура диссертации

Диссертация состоит из вводной части, включающей общее введение и историографию; основной части, состоящей из трех глав: первая глава посвящена характеристике культурной политики Сикста IV, вторая — творчеству Мелоццо да Форли, с обзором различных исторических позиций об обстоятельствах жизненного пути художника и приписанных ему произведений, третья глава включает три больших раздела, каждый из которых посвящен одному живописному заказу; кроме того, диссертация дополнена таблицей с различными версиями датировок произведений Мелоццо согласно позициям ключевых исследователей, иллюстративную часть и библиографию.

Апробация исследования

Впервые концепция *репрезентации власти* Сикста IV в творчестве Мелоццо да Форли прозвучала во время защиты нашей выпускной дипломной работы в 2013 году.

Впоследствии, в рамках нашего исследования, историком-медиевистом Василием Долгополовым был осуществлен перевод с латыни трактатов Сикста IV «О могуществе Божиим» и «О крови Христовой», что позволило нам привлечь к исследованию фресок малоизученный источниковый материал. Результатом этой работы стала подготовка и публикация перевода трактата «О могуществе» на русский язык¹⁰, предисловием к которой послужила статья о Франческо делла Ровере в нашем соавторстве с переводчиком¹¹.

Тема прошла *апробацию* в рамках выступлений на научных конференциях в ведущих университетах Москвы. В 2013 году на научной конференции «Актуальные проблемы истории и теории искусства» в Московском государственном университете был представлен доклад, посвященный специфике заказа фрески «Вознесение» в церкви Санти Апостоли в Риме. В декабре 2015 года по приглашению кафедры истории искусства мы принимали участие в конференции «Теория и история искусства Нового и Новейшего времени: опыт естествознания и эволюция жанровых форм» в Российском государственном гуманитарном университете. Тема доклада звучала как «Папский портрет Сикста IV в прямой перспективе Мелоццо да Форли», в дальнейшем материалы доклада были оформлены в научную публикацию и вышли в журнале «Вестник МГУ». В октябре 2018 года в секции «Искусство Ренессанса» конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» в МГУ был представлен доклад «Категория *sprezzatura* в творчестве папского живописца Мелоццо да Форли», посвященный оценке творчества художника сквозь призму эстетических категорий эпохи Возрождения и проблематике мастерства придворного художника.

¹⁰ Франческо делла Ровере «О могуществе Божиим», перевод с латыни — В. Г. Долгополова и А. О. Корчагина, под общ. ред. И. И. Аникьева, примечания В. Г. Долгополова. // Polystorya. Бог, Рим, народ в Средневековой Европе. Под ред. М. А. Бойцова и О. С. Воскобойникова. М.: Издательский дом Высшей Школы Экономики, 2020.

¹¹ Долгополов В., Доброва У. Франческо делла Ровере и его трактат «О могуществе Божиим» // Polystorya. Бог, Рим, народ в Средневековой Европе. Под ред. М. А. Бойцова и О. С. Воскобойникова. М.: Издательский дом Высшей Школы Экономики, 2020. С. 158–179.

В рамках работы над кандидатской диссертацией были подготовлены публикации для научных журналов:

- Танцующие ангелы Мелоццо да Форли // Вестник Московского университета. Серия 8. История, №5, 2018. С. 162–176.
- Сикст IV — покровитель искусств и ученый богослов // Вестник Московского университета. Серия 8. История, №2, 2017. С. 3–17.
- Папский портрет Сикста IV в прямой перспективе Мелоццо да Форли // Вестник МГХПА, №4, 2016. С. 17–81.
- Фреска «Вознесения» в церкви Санти Апостоли в Риме. Специфика заказа // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. СПб.: НП-Принт, 2014. С. 222–229.

Историография

Поскольку в нашей работе делается попытка соединить два способа рассмотрения материала и сделаны два основных акцента — на творчестве Мелоццо да Форли и проблеме репрезентации папской власти, — то источники и историография подразделяются на две группы, посвященные, соответственно, папской власти и личности заказчика в XV веке и искусству Мелоццо в контексте той эпохи.

Мелоццо да Форли в истории истории искусства

История изучения творчества Мелоццо да Форли насчитывает несколько сотен лет. Практически все авторы общих работ, посвященных истории искусства эпохи Ренессанса, упоминают имя Мелоццо да Форли, говоря о формировании ренессансного наследия Рима, либо в связи с историей ренессансной перспективы: вклад, который Мелоццо внес в ее становление, был справедливо оценен его младшими современниками еще при жизни мастера. Наиболее полная

библиография опубликована в каталоге последней крупной выставки «Мелоццо да Форли. Гуманистический идеал красоты от Пьеро делла Франческа до Рафаэля»¹², которая состоялась в Форли в 2011 году.

Ввиду скудости архивных источников многое из наследия Мелоццо постигла участь неверной атрибуции. Так, уже в первом издании «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари приписал работы Мелоццо да Форли кисти Беноццо Гоццоли, вероятно, из-за созвучия имен двух мастеров. Однако затем он поправил себя в авторском переиздании, отметив свою ошибку как курьез, случающийся и с другими, «недостаточно сведущими людьми»¹³. Но и во второй публикации биограф эпохи маньеризма не выделяет для Мелоццо да Форли отдельной главы, однако отмечает его высокое мастерство как перспективиста: «Был весьма ученым в области искусства и в особенности проявлял большое старание и тщательность в передаче ракурсов, о чем можно судить в церкви Санти Апостоли в Риме по абсиде главного алтаря...»¹⁴. Вазари указывает на неких художников, которые «и сейчас его хвалят» за то, что «его труды многому научили»¹⁵, видимо, приводя в пример Джованни Санти.

Неоценимым источником для изучения искусства Мелоццо да Форли является труд Франческо Сканелли (1616–1663). Так же, как и художник, Сканелли был уроженцем города Форли и в своем трактате *Microcosmo della Pittura*¹⁶ зафиксировал важные для местного жителя знания, память города, в которой не разрывались связи поколений и хранилась история об известном живописце. Отчасти благодаря ему мы знаем об утраченных произведениях Мелоццо да Форли. Не менее важной стала работа аббата Луиджи Ланци, который в своих многотомных сочинениях, посвященных итальянскому Возрождению, сопоставляет биографические сведения о Пьеро делла Франческа и Мелоццо да Форли и приходит к выводу, что фреска «Учреждение Ватиканской

¹² Melozzo da Forli. L'umana bellezza... P. 366–383.

¹³ Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 480.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Scanelli F. Microcosmo della pittura. Cesena: Neri, 1657.

библиотеки» была создана последним, хотя долгое время приписывалась кисти Пьеро делла Франческа¹⁷. Движимый желанием систематизировать колоссальное ренессансное наследие, аббат создает сложную структуру живописных школ, распределяя художников по географическим регионам и эпохам. Судя по разным изданиям, Ланци так и не приходит к единому выводу: упоминания имени Мелоццо встречаются как в разделе болонской школы первой эпохи¹⁸, так и в разделе, посвященном римскому искусству¹⁹.

Архивные публикации Эжена Мюнца становятся также незаменимым источником для изучения творчества Мелоццо да Форли. Пожалуй, Мюнц первым дает оценку придворным заказам Мелоццо и указывает на его исключительный статус при дворе папы. Художник был в большой милости не только у Сикста IV, но и у его племянников: Пьетро Риарио, Джироламо и Джулиано делла Ровере. В целом творчество Мелоццо да Форли получило положительную оценку историка, но в отношении патронажа папы римского Сикста IV, в прошлом сына лодочника, Мюнц был непримирим²⁰.

Большой вклад в изучение творчества Мелоццо да Форли вносит Август Шмарзов (1853–1936)²¹. Именно он является автором первой монографии о художнике²². Шмарзов был по-настоящему увлечен творчеством Мелоццо, буквально неравнодушен к этому мастеру. Уже в предисловии к монографии он называет Мелоццо предвестником Микеланджело²³. В качестве метода исследования его творчества Шмарзов предлагает отказаться от следования теории влияний, называя такой взгляд на искусство ограниченным, предубеждением эпохи Просвещения. Он предлагает установить круг созданных

¹⁷ В примечании к описанию фрески, составленному ее хранителем Агостино Тайя в начале XVIII века, Ланци указывает на неверную атрибуцию. *Lanzi L. The history of painting in Italy. In 6 v. London: W. Simpkin and R. Marshall, 1828. Vol. II. P. 26, 47.*

¹⁸ *Lanzi L. Op. cit. Vol. V. P.43–47.*

¹⁹ *Lanzi L. Op. cit. Vol. II.*

²⁰ *Müntz E. Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. 3 vol. Paris: E. Thorin, 1878–1882.*

²¹ Schmarsow, August // Dictionary of Art Historians. [Электронный ресурс]. URL: <http://arthistorians.info/schmarsowa>. (Дата обращения: 14 февраля 2020 года).

²² *Schmarsow A. Op.cit.*

²³ *Ibidem. S. III–VI.*

Мелоццо произведений на основании нескольких известных работ: фрески «Учреждение Ватиканской библиотеки», фрески «Вознесение» в церкви Санти Апостоли и сакристии Сан Марко в Лорето, а также *Pestapepe* (Илл. 6), в авторстве которого он не сомневается²⁴. Однако Август Шмарзов в своей монографии противоречит собственной позиции. Он значительно расширяет круг приписанных художнику произведений, порой спорит с документами. Так, например, фреска в капелле Непорочного Зачатия в соборе Святого Петра, по его мнению, была написана не Перуджино, а Мелоццо да Форли, потому что исследователю кажется, что Перуджино не мог так рано приехать в Рим²⁵.

Опираясь на факт связи Мелоццо с урбинским двором, Август Шмарзов выдвигает гипотезу, что художник сыграл ключевую роль в создании программы и живописного украшения студиоло герцога Монтефельтро в Урбино и библиотеки в Губбио, а также раскрывает специфику взаимодействия Мелоццо с другими художниками урбинского двора, приписав некоторые произведения Педро Берругете и Йоса ван Гента кисти Мелоццо. В процессе атрибуции Август Шмарзов идет вразрез с собственным методом, созданный «на основе трех произведений», и пишет про «типичные женские образы» Мелоццо, что является логическим противоречием, так как единственный женский образ из трех фресковых ансамблей был уничтожен вместе с композицией «Вознесение» в 1711 году, а в сохранившихся фресковых фрагментах женских образов нет.

Мысль об особой роли художника в истории живописи Рима и Урбино продолжил Адольфо Вентури в своем монументальном труде, посвященном истории художественных связей в итальянском искусстве. Вторую часть седьмого тома Адольфо Вентури начинает с имени Мелоццо да Форли. В главе «Распространение искусства Пьеро делла Франческа в Центральной Италии»²⁶ он ставит акцент на неоспоримом влиянии Пьеро делла Франческа на живописную манеру Мелоццо да Форли. В своем труде Вентури также посвящает целый раздел

²⁴ *Ibidem.* S. III–VI.

²⁵ *Ibidem.* S. 152–156.

²⁶ «Diffusione dell'arte di Piero della Francesca nell'Italia Centrale» в книге *Venturi A. Storia dell'arte italiana. VII. La Pittura del Quattrocento.* Milano: Hoepli, 1913. P. 1–94.

соратникам Мелоццо, таким как Марко Пальмеццано и Антониаццо Романо, воспринявшим теоретическое сочинение умбрийского мэтра «О живописной перспективе» через совместную работу с его «учеником».

Практически в то же время — в 1910 году, еще до вступления в должность профессора истории искусств Юрьевского университета (Тарту), финский ученый Онни Окконен, издает монографию «Мелоццо и его школа»²⁷. Впоследствии популярная тема будет поднята Рецио Бускароли в книге «Мелоццо и мелоццизм» в 1955 году²⁸. Это вторая по счету книга автора о творчестве художника. За двадцать лет до того, как Бускароли сформулировал концепцию «мелоццизма», он принял участие в организации крупномасштабной выставки, посвященной художнику. Легендарная выставка была в шутку названа «Выставка Мелоццо без Мелоццо»²⁹, так как включала совсем немного его произведений. В ходе подготовки были проведены новые атрибуции его работ, опубликованы документы³⁰, а также силами Ватиканского музея была предпринята попытка реконструкции апсиды церкви Санти Апостоли в масштабе 1:10. Выставка была организована в Форли. Интерес к фигуре Мелоццо в первой половине XX века подогревался еще и тем обстоятельством, что Муссолини был уроженцем тех же мест, что и художник³¹. Она завершала целую серию выставок, посвященных великолепию итальянской живописи. Культурные проекты сопровождала мощная пропаганда фашизма. Так, над входом в галерею Форли красовалась цитата дуче: «Per noi fascisti fonte di tutte le cose è la forza eterna dello spirito»³². На волне интереса Национальной фашистской партии к творчеству Мелоццо да Форли

²⁷ *Okkonen O.* Melozzo da Forlì und seine Schule. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1910.

²⁸ *Buscaroli R.* Melozzo e melozzismo. Bologna: Ed. Athena, 1955.

²⁹ «La Mostra di Melozzo senza Melozzo» — на самом деле выставка называлась «Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo». Каталог выставки: *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo. Catalogo della mostra redatto da Cesare Gnudi e da Luisa Becherucci, con la consulenza di Roberto Longhi (Forlì, Palazzo dei Musei, giugno – ottobre 1938).* Bologna: Editori de “Il Resto del Carlino”, 1938. Документация вернисажа, с описанием визита дуче, экспозиции, замысла и ключевых критических комментариев см. в каталоге к выставке: *Melozzo da Forlì. L’umana bellezza...* P.326–341.

³⁰ *Buscaroli R.* Melozzo da Forlì nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia. Roma : Reale Accademia d'Italia, 1938.

³¹ Небольшой городок Предаппио расположен в предместье Форли.

³² «Для нас фашистов источник всего заключается в вечной силе духа». – *Перевод с итал. науч. См.: Toffanello M.* Melozzo romano e Melozzo romagnolo: la mostra del 1938 // *Melozzo da Forlì. L’umana bellezza...* P. 338.

фигура художника оказывается между Сциллой и Харибдой политической риторики и критики официальной идеологии. Тем не менее репутация форлийского мастера не пострадала: череда публикаций не прекращалась даже в военный период. Однако значительные изменения коснулись методологии исследования³³. В начале шестидесятых, в эпоху, когда не только изображенная, но и окружающая реальность проходила испытание на прочность, Свен Сандстрём, профессор Лундского университета, публикует исследование «Слой иллюзорного»³⁴, в котором подробному пространственному анализу подвергаются ключевые произведения Мелоццо да Форли. Отталкиваясь от формулировки, впервые употребленной Вёльфлином в «Классическом искусстве», Сандстрём сталкивает две живописных категории реализма и иллюзионизма и определяет место художника в контексте монументального искусства. Он видит определенное влияние Камеры дельи Спозы Мантеньи и в то же время считает, что фрески Мелоццо еще далеки от иллюзионистической обманки. С точки зрения исследователя, знаменитые мастера римского Ренессанса, как например, Микеланджело шли по пути, проложенном перспективными находками Андреа Мантеньи, а слава Мелоццо, напротив, оказалась скромнее³⁵. Таким образом, и это один из ключевых для нас выводов, творчество Мелоццо да Форли оказывается своего рода тупиковой ветвью развития «римской школы» живописи.

Как уже было сказано, объем исследований, посвященных творчеству Мелоццо да Форли, имеет впечатляющие размеры. В последние двадцать лет от образа Мелоццо – «любимого художника дуче» - исследователи отказываются, и последние изыскания держат курс на такие методологические установки, как, например, патронаж.

В монографии Николаса Кларка «Мелоццо да Форли. *Pictor papalis*»³⁶ и диссертации Изабелле Франк «Мелоццо да Форли и Рим папы Сикста IV»³⁷, как

³³ См. библиографию каталога Melozzo da Forli. *L'umana bellezza...* P. 371.

³⁴ Sandström S. Op. cit. Перевод названия на русский как «Слой иллюзорного» встречается в книге И. Е. Даниловой о монументальной живописи Ренессанса.

³⁵ Sandström S. P. 131.

³⁶ Clark N. Op. cit.

видно из названий, акцент ставится на исследовании социальных условий, определивших творчество художника и его взаимодействие с заказчиком. Специфика книги Кларка заключается в особом эссеистическом стиле, присущему британским академическим текстам и продолжающим традицию Уолтера Пэйтера.

Труднодоступный текст Изабелле Франк представляет собой академическое исследование иконологического характера. Франк делает попытку переосмыслить идею Шмарзова о неправильной датировке основных произведений Мелоццо да Форли у Вазари. В этом контексте ее труд оказывается неоценимым, поскольку исследовательница буквально изучила все документы, упомянутые швейцарским ученым. Ее критический взгляд позволяет иначе взглянуть и на социальный аспект творчества Мелоццо да Форли, показывая, что в художественном заказе папа действовал через посредников: в Санти Апостоли ему помогали племянники Пьетро Риарио и Джулиано делла Ровере; в Ватиканской библиотеке — Бартоломео Платина; в Лорето — Джироламо Бассо делла Ровере. При этом, Изабелле Франк отдает определяющую роль заказчика посредникам.

Анализ всех сохранившихся источников и иконологическое прочтение трех фресок — «Вознесение» в Санти Апостоли, «Учреждение Ватиканской библиотеки» и фрески сакристии Сан Марко в Санта Каза ди Лорето — позволяют ей произвести передатировку одной из фресок и реконструировать программу утраченных фрагментов декорации во всех трех памятниках. Дополнительный элемент ее диссертации — глава, посвященная стилю Мелоццо да Форли. Отталкиваясь от идей Изабелле Франк, мы намерены критически пересмотреть некоторые положения ее исследования:

— прежде всего, Франк отвергает мысль о взаимосвязи богословского наследия Сикста IV с программой монументальных заказов, тогда как наша задача ровно в обратном — в том, чтобы показать связь трактатов Сикста IV с программой фресок Мелоццо;

³⁷ *Frank I. J. Op.cit*

— далее, она отвергает связь программы фрески Санти Апостоли со спецификой францисканского богословия; тогда как в нашем исследовании мы показываем, что Сикст IV не прерывает связи с орденом и не перестает оставаться францисканцем, даже будучи понтификом;

— мы оспариваем датировку фрески Санти Апостоли (1480-е), считая, что датировка Вазари (1472–1474) была верной.

Диссертация Изабелле Франк и книга Николаса Кларка ознаменовали взрыв интереса к творчеству художника на рубеже 1980-х и 1990-х годов. Тогда же в университете «Ла Сапиенца» проходит защита еще одной диссертации, посвященной базилике Санти Апостоли. Ее автором был Лоренцо Финокки Герси, который предложил неожиданную трактовку художественной деятельности Мелоццо да Форли — в качестве архитектора не только в Риме, но и в Урбино³⁸. Кроме того, в 1994 году, приуроченный к годовщине смерти мастера, выходит каталог выставки «Мелоццо да Форли, его город и его время», приуроченный к годовщине смерти мастера³⁹. В каталог вошла программная статья, которую подготовил выдающийся итальянский ученый Стефано Тумидеи⁴⁰. Его задача состояла в том, чтобы восстановить маршрут путешествий итальянского художника, опираясь на стилистические особенности его живописи. Статья предлагает тонкий взгляд на художественную ситуацию Италии середины XV века и проливает свет не только на художественные, но и на социальные процессы в Риме эпохи правления Павла II и Сикста IV. Последним и наиболее актуальным сборником исследований, резюмирующих сложный многоэтапный процесс изучения творчества Мелоццо да Форли, стал каталог монографической выставки, проведенной в Форли в первой половине 2011 года⁴¹. Не менее важной

³⁸ *Finocchi Ghersi L. Melozzo e l'architettura // Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del'400 romano. Atti del Convegno. Roma: Lithos, 1997. P.65–76.*

³⁹ *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo. Catalogo della mostra. [Forlì, Oratorio di San Sebastiano e Palazzo Albertini, 8 novembre 1994-12 febbraio 1995] / A cura di M. Foschi, L. Prati. Milano: Leonardo Arte, 1994.*

⁴⁰ *Tumidei S. Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico // Melozzo da Forlì. La sua città... P. 19–81.*

⁴¹ *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza...*

в этом ключе является монография 2011 года Донато Сальваторе, также посвященная творчеству и историографии творчества Мелоццо да Форли⁴².

Если главной чертой западной историографии является изобилие текстов, в том числе научных исследований, посвященных творчеству Мелоццо да Форли, то в отечественной историографии фигуру этого художника незаслуженно обходят стороной. Тем не менее, в общих работах, посвященных искусству эпохи раннего Возрождения, мы находим упоминания и критические замечания об этом художнике.

Эссеистические заметки Павла Муратова о Мелоццо в цикле «Образы Италии»⁴³ условно можно разделить на две части: половина эссе посвящена описанию фигуры заказчика, другая — придворному художнику. Сквозь яркий слог русского эссеиста ощутимо пробивается голос Якоба Буркхардта, осуждающего главу католической церкви за стяжательство и политические интриги. Говоря о тонкостях стиля Мелоццо, Муратов как критик выдает свой вкус, воспитанный на образцах искусства Серебряного века. В образе Спасителя из композиции Вознесения он видит знак упадка Кватроченто, в то время как довольно графичное и сухое изображение Святого Себастьяна (илл. 20) представляется автору вершиной мастерства⁴⁴.

В книге Виктора Лазарева «Старые итальянские мастера» мы находим скудные упоминания о художнике в связи с двором урбинского герцога Федерико да Монтефельтро⁴⁵. Лазарев, рассматривая историю итальянского искусства эпохи раннего Возрождения сквозь призму освоения живописной иллюзии, в одном ряду с Мантеньей упоминает Мелоццо да Форли как мастера иллюзорной перспективы, «углубившего плоскость живописного изображения с помощью

⁴² Salvatore D. Melozzo da Forli. Pittore nell'età di Sisto IV Della Rovere e dei Riario. Napoli: Liguori Editore, 2011.

⁴³ Муратов П. П. Образы Италии. М.: ТЕРРА; Республика, 1999.

⁴⁴ «Не все художественные историки признают эту вещь за произведение самого Мелоццо, некоторые называют ее автором его ученика и помощника Антониaccio Романо. Но положительно диву даешься, как можно предполагать, что ограниченный и слабый Антониaccio был способен достигнуть такой значительности, широты и красоты стиля!». Цит. по: Муратов П. П. Указ. соч., 1999. С. 249.

⁴⁵ Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. С. 84.

перспективы»⁴⁶, причем он называет мастерство *di sotto in sù*⁴⁷, примененное Мантеней в Камере дельи Спозы и Мелоццо да Форли в апсиде церкви Санти Апостоли, — исключением. Подобная оценка творчества Мелоццо да Форли как перспективиста очевидно продиктована контекстом, так как появилась в главе, посвященной Микеланджело и его росписи Сикстинской капеллы.

Кардинально противоположный взгляд на творчество Мелоццо мы находим у Михаила Алпатова⁴⁸. Он не отказывает феномену Мелоццо в исторической логике, и даже в пассаже, посвященном сравнению «Афинской школы» Рафаэля и «Учреждения Ватиканской библиотеки папой Сикстом IV» Мелоццо да Форли, отдает предпочтение второму. Алпатов находит творчество Мелоццо поэтичным и одновременно величественным сродни античному эпосу, тогда как «Афинскую школу», напротив, называет «надуманной», а высокую оценку творчества Рафаэля в сравнении с Мелоццо — «заблуждением». Однако не без оговорок: ученый признается в своей привязанности к живописи импрессионизма и постимпрессионизма⁴⁹. Можно предположить, что Алпатова очаровала колористическая аффектация, которую позволяет себе Мелоццо, по сравнению со сдержанным и гармонизированным цветом у Рафаэля.

На страницах своей монографии «Портрет в итальянской живописи эпохи Возрождения» Виктор Гращенков вступает в полемику со своим учителем и предшественником Михаилом Алпатовым, указывая на данную им неверную трактовку композиции «Учреждение Ватиканской библиотеки»⁵⁰. Фреску, на которой запечатлено важнейшее событие для истории гуманизма при папском дворе — учреждение публичной библиотеки Ватикана, Алпатов интерпретирует как признание того факта, что ренессансная ученость воспринимается как

⁴⁶ Там же. С. 461.

⁴⁷ *Di sotto in sù* – в переводе с итальянского означает «снизу вверх» и обозначает, что изображение дано в ракурсе, который позволяет увидеть живописную иллюзию объемной при условии взгляда зрителя снизу вверх. Краткое описание различных видов перспективного сокращения дано в соответствующем разделе ниже.

⁴⁸ Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. С. 83–84.

⁴⁹ О несогласии с Алпатовым свидетельствуют пометки на полях в книге из библиотеки В. Н. Гращенкова, на которых простым карандашом отчетливо написано: «субъективно». Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976. С.84.

⁵⁰ Гращенков В. Н. Указ.соч. С.186.

сакральная и тем самым уравнивается с папской властью; на будто бы указывает изокефалия в композиции «Учреждения»⁵¹. Возвращаясь к анализу композиции, Гращенков говорит о важнейшем для символики картины аспекте — взаиморасположение фигур: библиотекарь Сикста IV Платина стоит на коленях перед сидящим в кресле папой, тогда как над гуманистом возвышаются помощники и непоты, играющие важную роль в политической карьере римского папы. Подобный подход довольно сильно меняет прочтение фрески: здесь изображена сцена торжества — но не гуманизма, а папской власти, которая прибегает к репрезентации могущества церкви через благотворительную деятельность, покровительство искусству и наукам⁵². В целом, Гращенков характеризует Мелоццо как яркого последователя Мантеньи и отмечает важную заслугу мастера из Форли в истории создания нового типа группового портрета.

Нет никаких упоминаний о том, что эти выдающиеся живописцы чувствовали или считали себя соперниками, однако вопрос о взаимодействии Мелоццо да Форли и Мантеньи неизбежно оказывается в зоне внимания историков эпохи Возрождения. Практически синхронное использование в произведениях художников приема перспективного сокращения *di sotto in sù* провоцирует рассуждения об аспектах влияния мантуанской композиции Камеры дельи Спозии (рубеж 1460-х — 1470-х гг.) на специфику художественного решения римских и лоретанских фресок Мелоццо. Борис Виппер в книге «Итальянский ренессанс XIII–XVI века» пишет о том, что Мантенья опередил свое время, в том числе и «декоративные замыслы Мелоццо да Форли»⁵³. Вводя этот вопрос в контекст взаимодействия различных художественных школ, Виппер дает непривычную для историографии характеристику Мелоццо как художника Высокого Ренессанса: «Сохранившиеся фрагменты показывают, насколько сильно Мелоццо охвачен монументальным духом Высокого Ренессанса»⁵⁴. Мантенья же,

⁵¹ Аллатов М. В. Указ. соч. М., 1976. С. 83.

⁵² Интересна трактовка Гращенкова фигуры Сикста IV, указывающая на амбивалентность этой безусловно выдающейся исторической личности.

⁵³ Виппер Б. Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века. М.: Искусство, 1977. С. 35.

⁵⁴ Там же. С. 67.

по мнению исследователя, гораздо ближе по своему духу искусству, которое возникло после Тридентского собора⁵⁵, то есть к искусству барокко. Формальный анализ Виппера выстраивается на ошибке, допущенной в тексте Э. Мюнца⁵⁶, а затем повторенной в книге Павла Муратова «Образы Италии»⁵⁷: фреска «Вознесение Христа» находилась не в куполе, а в апсиде базилики Санти Апостоли. Этот факт буквально разрушает аргументацию Виппера о связи перспективной живописи Мелоццо да Форли с фреской пармского собора Корреджо. Попытки реконструкции пространства, произведенные Виппером, оказываются довольно близки материалу, изложенному в упомянутой нами книге С. Сандстёма «Слои иллюзорного», но тем не менее не достигают необходимой степени отстранения от исторического и социального контекста эпохи. Однако нельзя не отдать должное характеристике стиля Мелоццо да Форли, которую дает Виппер, относя творчество художника не к феррарской, болонской или римской школам живописи, а именно к умбрийской, из всех перечисленных наиболее внимательной, по мнению ученого, к передаче красоты мира и человека⁵⁸.

Искусство Кватроченто и «римская школа» живописи

В программном исследовании Жермена Базена «История истории искусства: от Джорджо Вазари до наших дней»⁵⁹ изложена история становления и развития искусствоведческой мысли, истории искусства как науки, — выстроена линия преемственности, ставшая общепринятой в современной историографии. Выпускник Сорбонны и Школы Лувра, куратор луврских коллекций, однокурсник Андре Фосийона и Эмиля Маля, Жермен Базен выстраивает ретроспективу истории изучения преимущественно западноевропейского классического

⁵⁵ Там же. С. 35.

⁵⁶ Müntz E. Op. cit. P. 32. Также: Goyau G., Pératé A., Fabre P., Vogüé E.-M. Le Vatican: les papes et la civilisation, le gouvernement central de l'église. Paris: Firmin-Didot, 1895. P. 499.

⁵⁷ Муратов П. П. Указ. соч. М., 1999. С. 248.

⁵⁸ «Художественной задачей умбрийского живописца является не столько правда, сколько красота. Не к размышлению призывают его картины зрителя, а к любованию». Цит. по: Виппер Б. Р. Указ. соч. М., 1977. С. 61.

⁵⁹ Bazin G. Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours. Paris: Ch. Massin, 1953. [Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. Москва: Прогресс-Культура, 1994.]

искусства. Идеи классификации художественных школ Италии по географическому принципу (флорентийская, умбрийская, римская), заложенные в основу истории итальянского искусства и развитые в трудах Дж. Б. Кавальказелле⁶⁰ и Дж. А. Кроу⁶¹, Б. Беренсона⁶², А. Вентури⁶³ и других, по сей день остаются популярными и пользуются успехом ввиду удобства организации большого объема данных. Основная проблема географического способа организации исторического материала заключается в том, что именно в эпоху Кватроченто происходит повышение миграционной подвижности мастеров, в связи с чем возникает большая путаница с тем, к какой «школе» относить того или иного художника. Так, Мелоццо да Форли неоднократно «мигрировал» из раздела умбрийских мастеров (как поздний современник Пьеро делла Франческа) в раздел мастеров римских. Тем не менее с точки зрения социологии искусства, формулировка «римская школа» имеет важное методологическое значение, поскольку связь с определенным культурным центром, таким как Рим или Флоренция, имела не формальное, а вполне конкретное содержание, а именно — принадлежность к ремесленническому объединению (*боттега*) либо цеху позднесредневекового типа, которые служили гарантией качества для заказчика и обеспечивали заказами членов этого объединения. В таком случае «римская художественная школа» находилась на стадии зарождения, и поэтому на начальном этапе римским правителям для достижения собственных целей (реконструкции обветшавшего города, увековечивания памяти, репрезентации власти) приходилось прикладывать усилия, в том числе приглашать знаменитых мастеров из других художественных центров.

В отличие от богатой на мастеров Флоренции, римское наследие Кватроченто представляется запутанной чередой смены власти патронив-

⁶⁰ Список основных публикаций и биографическая статья см.: *Sorensen L. Cavalcaselle, G. B. // Dictionary of Art Historians*. [Электронный ресурс]. URL: <http://arthistorians.info/cavalcaselle> (Дата обращения: 14 февраля 2020 года).

⁶¹ Список основных публикаций и биографическая статья см.: *Sorensen L. Crowe, Sir Joseph Archer. // Dictionary of Art Historians*. [Электронный ресурс]. URL: <http://arthistorians.info/crowe> (Дата обращения: 14 февраля 2020 года).

⁶² Список основных публикаций и биографическая статья см.: *Berenson, Bernard // Dictionary of Art Historians*. [Электронный ресурс]. URL: <http://arthistorians.info/berensonb> (Дата обращения: 14 февраля 2020 года).

⁶³ Список основных публикаций и биографическая статья см.: *Venturi, Adolfo // Dictionary of Art Historians*. [Электронный ресурс]. URL: <http://arthistorians.info/venturia> (Дата обращения: 14 февраля 2020 года).

понтификов. Еще в 1907 году исследователь творчества Антониаццо Романо Герберт Эверетт начал статью о своем мастере со слов: «История римского искусства XV века, пожалуй, никогда не была как следует изучена»⁶⁴. Эта фраза оказалась в равной степени верной в отношении фактов и во многом пророческой. В 2020 году несмотря на то, что предмет неплохо описан, мы по-прежнему не можем констатировать наличие обобщающего исследования на эту тему⁶⁵. Предшественниками Эверетта были такие крупные ученые XIX века, как аббат Луиджи Ланци, Джон Рескин, Шарль Блан, Джованни Б. Кавальказелле и Джон А. Кроу, а современниками — Макс Дворжак, Адольфо Вентури, Бернанд Беренсон. Все упомянутые выдающиеся искусствоведы относили римское искусство XV века к «искусству Центральной Италии», или, если рассматривать уже, — к умбрийской школе. Автор единственного труда, который носил название «Римская и умбрийская школы живописи»⁶⁶, Шарль Блан очерчивает круг умбрийских мастеров, связанных преимущественно с Урбино: Пьеро делла Франческа, Пинтуриккьо, Перуджино, Джованни Санти, а историю римской школы начинает с Рафаэля. Практически идентичной является характеристика римской школы, данная Бернандом Беренсоном: «Центральная Италия — это, прежде всего, умбрийское искусство, а значит Пьеро делла Франческа, Лука Синьорелли и Мелоццо да Форли. Два последних — ученики Пьеро, которые

⁶⁴ *Everett H. E. Antoniazzo Romano // American Journal of Archaeology, Vol. 11, №3, 1907. P. 279–306. – Перевод с англ. наш.*

⁶⁵ Хотя мы не можем говорить о специфической римской школе XV века, но историография искусства Лацио существует. Она берет свое начало с исследования Роберто Лонги о Лоренцо Витербо (*Longhi R. Primizie di Lorenzo da Viterbo // Vita Artistica, 1926. P. 109–114*). Круг исследования расширили Ф. Болонья и Ф. Дзери, включив в него неаполитанских мастеров. В 1981 году в Риме прошла серия выставок, посвященных эпохе Кватроченто Риме и Лацио, в результате чего был инициирован исследовательский проект по изучению искусства региона. Спустя 27 лет результат исследований был представлен на выставке 2008 года в Музее Корсо в Риме, и он оказался неутешительным, поскольку, при всем желании и фундаментальных изысканиях, цельная художественная система не была выстроена (*Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino, catalogo della mostra. [Roma, Museo del Corso, 29 aprile – 7 settembre 2008]. / A cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli. Milano : Skira, 2008*). См. также: *Rossi S. Tradizione e innovazione nella pittura romana del Quattrocento: I maestri e le loro botteghe // Le Due Rome del Quattrocento / A cura di Sergio Rossi e Stefano Veleri. Atti del Convegno. (Roma 21–24 Febbraio 1996). Lithos editrice, 1996. P. 19–54.*

⁶⁶ *Blanc C. Histoire des peintres de toutes les écoles, 9 : école ombrienne et romaine. Paris, 1870.*

пошли разными путями: <...> Мелоццо — художник с большим темпераментом, а Синьорелли — тоньше и глубже»⁶⁷.

Мы можем с уверенностью сказать, что единственным художником, происходившем из Рима, был Антониаццо Романо. Остальные мастера оказывались в Вечном городе в зрелом возрасте, и говорить о формировании местной школы до Сикста IV было бы слишком смело. Однако римская среда, даже средневековая, с ее руинами и имперским духом, могла оказывать и оказывала плодотворное воздействие на художников⁶⁸.

Проблема «римской школы» на момент начала работы Мелоццо в Риме заключается в отсутствии систематизированных социальных связей между художниками. Поэтому мы не можем говорить о специфике «римской школы», вопрос о ее существовании до 1478 года не решен. Сквозь призму историографической проблематики мы наблюдаем своего рода парадокс, когда социальные условия (то есть существование инфраструктуры, коммуникации, способов передачи знаний и социальной защиты профессионального сообщества) являются не только условием признания, но и — самое важное — выживания «римской школы». Таким образом, само использование термина «римская школа» по отношению к событиям до 1478 года можно признать анахронизмом. Однако до 1478 года художественный контекст существовал, как существовал и художественный заказ, непрерывно, даже во времена Авиньонского пленения. Этот заказ был связан в меньшей степени с жизнью пап, и в бóльшей — с жизнью города.

До 1478 года в Риме не было гильдии живописцев, эта ниша была отчасти занята деятельностью светских братств, объединенных в конце XV века под

⁶⁷ *Berenson B. The Italian Painters of the Renaissance. Oxford University Press, Oxford: Humphry Milford, 1932. P. 178–183. – Перевод с англ. наш.*

⁶⁸ Так, например, поездка в Рим в 30-х гг. XV века сказалась на творчестве флорентийца Брунеллески.

эгидой Гонфалоне⁶⁹. В круг компетенций братств входил сбор средств и организация священных процессий, приуроченных к праздникам почитания образов Марии. В одно из таких братств входил соратник Мелоццо да Форли — Антониаццо Романо. И у нас есть основания предполагать, что художественная деятельность этих братств легла в основу Гильдии Святого Луки в Риме. Публикацией обширной группы источников и документов мы обязаны двум исследовательницам, Барбаре Уиш и Нериде Ньюбигин, получившим доступ к архиву братства Гонфалоне в Секретном Архиве Ватиканской Апостольской библиотеки⁷⁰. В их задачи входит не только публикация, но и создание обобщающего труда, позволяющего если не иначе взглянуть, то оценить масштаб зрелищной культуры позднесредневекового Рима. Кроме того, нельзя не отметить труд Ханса Бельтинга «Образ и культ. История образа до эпохи искусства»⁷¹, в котором он деконструирует практику копирования чудотворных образов в Риме XV века, в том числе в рамках деятельности братства Гонфалоне.

Принципы иконографического анализа монументальной декорации с помощью текстов, предназначенных для организации литургической драмы и мистерий, восходят к работам Эмиля Маля. Следуя в этом направлении, мы находим такие исследования, как например, «Фигура и место» Пьера Франкастеля⁷², «Теория облака» Юбера Дамиша⁷³, «Искусство и власть» Роя Стронга⁷⁴, которые обнаруживают существенное влияние зрелищной культуры на

⁶⁹ В 2013 году кандидат искусствоведения и доцент кафедры Всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ, а ныне — научный руководитель нашего исследования, Елена Анатольевна Ефимова в рецензии на наш диплом «Римские фрески Мелоццо да Форли. Искусство в контексте политики и культуры времени понтификата папы Сикста IV» обратила наше внимание на необходимость привлечения обширного материала перформативных практик, предшествовавших зарождению театра в Риме. Последовав совету нашего рецензента, а затем и научного руководителя, мы обнаружили существенный методологический ресурс.

⁷⁰ *Wisch B., Newbigin N.* Acting on Faith. The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2013.

⁷¹ *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. [*Belting H.* Bild und Kult — Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Munich: Oscar Beck, 1990.]

⁷² *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005. [*Francastel P.* La figure et le lieu. L'ordre visuel de Quattrocento. Gallimard, 1967]

⁷³ *Дамиш Ю.* Теория облака. СПб.: Наука, 2003. [*Damisch H.* Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture. Paris: Editions du Seuil, 1972]

⁷⁴ *Strong R.* Art and power: Renaissance Festivals, 1450–1650. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.

монументальную декорацию. В таком случае мы можем предположить, что сами заказчики были заинтересованы в отражении, запечатлении и увековечивании визуального ряда, созданного художниками Гонфалоне в театрализованных представлениях, в монументальных фресковых циклах.

Проблемы искусства Кватроченто и проблематика перспективы

Важнейшей теоретической проблемой итальянского искусства эпохи Возрождения, охватывавшей не только специфическую римскую культурную среду, но и всю Европу, была проблема перспективы.

Отправной точкой концептуальных исследований перспективы является статья Эрвина Панофского «Перспектива как символическая форма»⁷⁵, в которой автор обнаруживает связь между мировоззрением эпохи и его визуальным воплощением, сопоставляет принципы изображения пространства разных исторических эпох и анализирует трактаты, посвященные категории пространства и оптике.

Панофский открывает визуальный порядок изображения, обращаясь к абстрактным линиям перспективного сокращения, когда пространственная сетка, смыкаясь в единой точке схода, дает идеальную картину мира, созданную Богом и воссозданную человеком. В этом демиургическом символизме прямой перспективы существенную идеологическую роль играет ренессансный гуманизм, позволяющий такую интерпретацию, при которой художник принимает божественную функцию создателя идеального мира, а зритель через конвенциональные структуры идеального постигает божественный замысел.

Одной из ключевых структур идеального в эпоху Возрождения становится прямая перспектива, в геометрически правильном построении соединяющая категории пространства и времени, где точками координат становятся ключевые элементы артикуляции пространства — профили капителей, фусты колонн, квадраты пола. Движение (или течение) времени подвергает предметы, из

⁷⁵ Panofsky E. Op. cit.

которых собрано пространство, сокращению и смыканию в единой точке, таким образом выражая идею бесконечного движения сквозь время и пространство. Гармонизация пространства и времени подчинялась, как и в музыке, математическим формулам. Ренессансные трактаты о живописной перспективе являлись не только учебником, руководством к воссозданию идеального пространства, но и связующей нитью, ведущей художника к формальному выражению определенного мировоззрения.

Идея Панофского о том, что искусственная перспектива (*perspectiva artificialis* Ренессанса в отличие от *perspectiva naturalis* античности и Средневековья) как художественный прием была своего рода кодом рационалистического мироощущения Нового времени, произвела революцию в искусствоведении. Из наиболее известных апологетов этой концепции следует назвать выпускника Оксфорда и Института Курто Джона Уайта, автора книги «Рождение и перерождение живописного пространства»⁷⁶, посвященной анализу пространства итальянской живописи от Чимабуэ до Леонардо да Винчи. Кроме того, концепцию символической трактовки перспективы практически буквально воспринял французский искусствовед Пьер Франкастель в работе «Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто»⁷⁷. Этот труд, в меньшей степени связанный с анализом перспективы, и в большей — с анализом социокультурного контекста, получил крайне нелестные отклики младшего современника Франкастеля — Юбера Дамиша.

Научную позицию Юбера Дамиша следует упомянуть отдельно. Французский ученый, ученик Мориса Мерло-Понти и Пьера Франкастеля, Дамиш был автором двух выдающихся трудов «Теория облака» (1972)⁷⁸ и «Происхождение перспективы» (1987)⁷⁹. В последнем из них осуществлена последовательная критика «символической формы» Панофского. Дамиш начинает

⁷⁶ White J. The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London: Faber and Faber Ltd, 1957.

⁷⁷ Франкастель П. Указ. соч.

⁷⁸ Дамиш Ю. Указ. соч.

⁷⁹ Damisch H. L'origine de la perspective. Paris: Champs arts, 2012.

свой труд с критики философии символических форм Кассирера и продолжает: «Перспектива — не язык, — утверждает Дамиш, — но и не код, по крайней мере, не цифровой, который использует конечное количество определенных элементов. Узда и правило живописи, *briglia e timone della pittura*, как называл ее Леонардо <...> Ее [перспективы] задача не в том, чтобы преумножить воспроизводство смыслов, живописных высказываний. Ее ценность в основном рефлексивная и регуляторная — та, что обеспечивает особый режим живописи, и, в конце концов, репрезентации»⁸⁰. По сути, Дамиш пишет о перспективе, как о стилистическом приеме, избегая использования термина *стиль*, к 80-м гг. XX века вышедшего из употребления искусствоведов⁸¹.

Диаметрально противоположную позицию занимает искусствовед и критик искусства Джеймс Элкинс в книге «Поэтика перспективы»⁸². Он тонко подмечает, что Панофский вслед за философией символических форм Кассирера усмотрел нечто большее — метафорическую сущность перспективы. Элкинс показывает, что в рамках двух веков Ренессанса следует говорить скорее о «перспективах», нежели о «перспективе». Из более 7 000 трактатов на эту тему, которые были написаны до 1601 года, нам хорошо известны 6, и в той или иной степени изучены еще 40 трактатов⁸³. Все они так или иначе возвращаются к «Живописной перспективе» Пьеро делла Франческа, иногда упоминают Брунеллески и, как к непререкаемому авторитету, отсылают к Евклиду⁸⁴. Анализ трактатов, посвященных оптике и перспективе, показывает, что тексты были связаны с художественной практикой лишь опосредованно, зачастую, как в случае Пьеро

⁸⁰ *Damisch H. L'origine de la perspective. [1987] Paris: Champs arts, 2012. P. 45. — Перевод с франц. наш.*

⁸¹ Критика символизации формы, как и критика иконологии, во второй половине 70-х и в 80-е гг. XX века ознаменовала исчерпанность этого подхода. А в контексте современного искусства продемонстрировала практическую неприменимость. В качестве реакции на кризис иконологии профессор Чикагского университета У. Митчелл предложил новую концепцию теории образов, в рамках которой он корректирует концепцию мысленных образов Кассирера, когда-то вдохновившую Панофского. *Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. [Mitchell W. J. T. Iconology. Image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986]* О критике иконологии также см.: *Ванеян С. С. Гомбрих, или Наука и иллюзия. М.: Издательство ВШЭ, 2015.*

⁸² *Elkins J. The poetics of perspective. Ithaca, London: Cornell University Press, 1994.*

⁸³ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 65.

делла Франческа, являлись отражением этой практики, и что поэзии в них было больше, чем математики. Кроме того, Элкинс обращает внимание на фундаментальное историографическое заблуждение, которое рассматривает историю развития перспективы как непрерывный процесс. Подразделяя виды перспективных изображений на:

- простую перспективную коробку (*dimostrazione*)⁸⁵, ее подвид — перспективную интарсию⁸⁶,
- перспективный прием *di sotto in sù* (*вид снизу вверх*)⁸⁷, и подвид — *sfondati*⁸⁸,
- композиции с несколькими точками схода⁸⁹,

– Элкинс обращает внимание на то, что все эти иллюзионистские приемы развивались параллельно, а иногда и присутствовали в одной композиции⁹⁰. Кроме того, понятие «перспектива» могло быть трактовано в более узком смысле, например, у Вазари перспектива была синонимом понятия *scorcio* — перспективного сокращения предметов в ракурсе⁹¹. Вполне вероятно, что именно это имел в виду Джованни Санти, называя Мелоццо «перспективистом».

Так или иначе не будет ошибкой утверждать, что художники, свободно владевшие мастерством перспективного сокращения, имели большой успех при дворах ренессансных правителей и обладали преимуществом в глазах покровителей искусств, заказчиков и патронов, как светских, так и духовных лиц.

В контексте исследований творчества Мелоццо было немало попыток дать обобщающую характеристику его перспективной маэстрии. Так, Август

⁸⁵ Например, «Рождество и Поклонение пастухов» Фернандо Галлего, конец XV века, Торо, базилика Сан Лоренцо.

⁸⁶ Например, интарсии студиоло в Урбино (1468–1476).

⁸⁷ Первые примеры: живописные эксперименты Донателло (1420-е гг.).

⁸⁸ Окулюс Камеры дельи Спозии Мантеньи (1461–1474, Мантуя) или «Часы» Паоло Уччелло (Дуомо, Флоренция, 1443).

⁸⁹ Например, «Апофеоз Иоанна Богослова» Донателло в Старой Сакристии (1434–1437); «Великий Потоп» Паоло Уччелло в Кьостро Верде базилики Санта Мария Новелла, Флоренция (1445–1447). Первое упоминание трехфокусной перспективы есть в трактате Пьеро делла Франческа.

⁹⁰ Терракотовое тондо «Апофеоз Иоанна Богослова» Донателло в Старой Сакристии.

⁹¹ *Elkins J. Op. cit. P. 56.*

Шмарзов⁹² считает, что *di sotto in sù* является определяющим признаком авторского стиля и, опираясь на этот принцип, приписывает художнику произведения с этой отличительной особенностью. Свен Сандстрём ставит мастерство Мелоццо в один ряд с Джотто, Мазаччо и Андреа Мантеней⁹³. Изабелле Франк⁹⁴ посвящает характеристике стиля Мелоццо отдельную главу и признает в нем выдающийся талант перспективиста. Финокки Герси находит в его мастерстве, а также в его искусности в изображении классической архитектуры, признаки того, что Мелоццо был практикующим архитектором⁹⁵.

Историографический анализ творчества Мелоццо да Форли показывает, что нерешенным остается следующий круг проблем: отсутствует подробное стилистическое сравнение римских художников, чьи произведения были созданы, начиная с конца 50-х гг. XV века и до появления в Риме Рафаэля: Мелоццо да Форли, Антониаццо Романо, Лоренцо да Витербо, Марко Пальмеццано. Следствием этой лакуны становятся многократные переатрибуции произведений, и это касается не только незначительных, ученических или этюдных работ, но и крупных произведений, как, например, «Благовещение» из римского Пантеона. В рамках нашей работы важнейшей темой, которая нуждается в исследовании, является выявление и конкретизация различий Антониаццо Романо и Мелоццо да Форли в таких памятниках, как капелла святой Евгении церкви Санти Апостоли, сохранившиеся фрагменты монументальной декорации Ватиканской Апостольской Библиотеки и, возможно, фреска в апсиде в церкви Санта Кроче ин Джерусалемме в Риме. Однако данные вопросы возможно решить только при

⁹² Schmarsow A. Op. cit.

⁹³ Sandström S. Op. cit.

⁹⁴ Frank I. J. Melozzo da Forlì and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484). Ph. D. Diss. (1991). Ann Arbor, 1993.

⁹⁵ Мелоццо упомянут в трактате «О божественной пропорции» Луки Пачоли в связи с работами над фасадом Сант Аполлинаре. Это позволило предположить, что Мелоццо был архитектором Палаццо Альтемпс. См.: *Petraroloia P. "Per dar piacere a la speculatione"*. Dipinti sacri e profane nella dimora di Girolamo Riario, di Francesco Soderini e degli Altemps // Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps. Roma : De Luca Editore, 1987. P. 197–206. Но как пишет в своем трактате Л. Б. Альберти: «Великая вещь — архитектура, и не всем можно браться за нее». *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве*. В 2х томах. М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935. Т. I. С. 333.

условии технико-технологического анализа с привлечением комплекса знаний научной реставрации. По-прежнему не решен вопрос о характере присутствия Мелоццо да Форли при урбинском дворе Федерико да Монтефельтро. Это в свою очередь открывает следующий круг проблем: о взаимосвязи Мелоццо и таких крупных фигур Кватроченто, как Альберти, Пьеро делла Франческа, а также – вопросы о мастерстве перспективиста и месте, которое Мелоццо занимал в «пантеоне» мастеров раннего Ренессанса. Для того, чтобы дать объективное разрешение последней проблемы необходимо описать римский художественный контекст как то, что определило творчество Мелоццо, оценить задачи, поставленные перед живописцем, и определить степень участия исполнителя и заказчиков в создании произведений.

Патронаж в эпоху Кватроченто

Проблема патронажа является одной из основополагающих в нашей работе. Поскольку в нашем распоряжении нет никаких документов о взаимоотношениях Мелоццо да Форли и Сикста IV, кроме свидетельств о выплате денег от третьих лиц, мы вынуждены реконструировать характер этих взаимоотношений отчасти по аналогии с другими заказами понтификов, иногда ретроспективно и/или опосредованно. Основным документом взаимодействия этих двух исторических личностей являются художественные произведения, сохранившиеся благодаря искренним поклонникам творчества мастера. Для понимания этого визуального «текста» необходим контекст — культурный, социальный и политический, который неизбежно фокусируется на концепции папской власти и исторической личности Сикста IV.

Проблема патронажа в искусстве Кватроченто может быть проанализирована в двух основных направлениях: во-первых, это история коллекционирования и связанные с ней социально-экономические и политические аспекты, а во-вторых — это политическая иконология в той мере, в которой она применима к расшифровке сущности власти и форм ее репрезентации. Наиболее

внимательно патронаж как социальный и экономический контекст создания произведения изучает социальная история искусства⁹⁶. Основываясь на сопоставлении и анализе платежных документов, указов, распоряжений, личной переписки между заказчиком и художником, инвентарей имущества, цеховых статуты и т.п. в контексте конкретных историй покровительства, социальная история искусства позволяет сделать вывод о социальном положении художника и заказчика в эпоху Ренессанса, и о том, кто в конечном счете играл ключевую роль в создании произведений. Отталкиваясь от предположения о классовой идентичности и теории вкуса, социологи искусства так или иначе приходят к необходимости противопоставления Средневековья и Ренессанса, старого и нового, «темного» и схоластического против «светлого» и гуманистического. Так, создатель монументального труда «Социальная история искусства» Арнольд Хаузер связывает концепцию Ренессанса с процессами социально-экономического характера: «Рационализм, проявившийся во всех сторонах интеллектуальной и материальной жизни, есть отражение процесса развивающегося капитализма»⁹⁷. Хаузер также пишет о том, что вкусы формировались внутри двух основных классов: городской средний класс и придворные связывали «готический вкус» с придворной культурой, тогда как горожане поддерживали рационализм и реализм. Однако на вопрос, к какому из классов принадлежали сами художники, автор так и не нашел ответа⁹⁸. При всем ошеломляющем объеме проанализированной информации исключительно социологический подход⁹⁹ не дает ответов на конкретные вопросы. Мало того, в ходе исследования, влияние марксистской философии проявляется настолько сильно, что порой практически невозможно избежать диалектического дискурса.

Однако критика власти качественно отличается от анализа власти, особенно власти понтифика. Основополагающим исследованием сакральных аспектов

⁹⁶ См. Головин В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: НЛЮ, 2003. С. 14–24.

⁹⁷ Hauser A. The Social History of Art, I. / Transl. by S. Godman. NY: Alfred A. Knopf, 1952. P. 276–277. – Перевод с англ. наш.

⁹⁸ *Ibidem*. P. 285–294.

⁹⁹ Головин В. П. Мир художника... С. 19.

власти является труд Эрнста Канторовича «Два тела короля»¹⁰⁰. Тело короля объединяло тело политическое (*body politic*) и тело натуральное (*body natural*) в *persona mixta*, что отражало двоякую суть Христа, наместником которого был император. Если натуральное тело подвержено старению и болезням, а мозгу грозит деменция, то политическое тело предстает бессмертным и сакральным. Церемония коронации провозглашала императора *deus in terris* и *christomimētai* (уподобленный Христу), тогда как понтифик после интронизации получал титул *vicarius Christi*¹⁰¹ и *apostolomimētai* (уподобленный апостолам)¹⁰². Согласно политическому трактату Нормандского Анонима (ок. 1100), который цитирует Канторович, папа является *christomimētai* только косвенно, через апостолов¹⁰³. Однако «в позднем Средневековье под влиянием римского права папский титул *Christus in terris* стал соседствовать с императорским *deus in terris*»¹⁰⁴.

Многовековая борьба понтификов за полноту власти (*plenitudo potestatis*), порой выливавшаяся в кровавые конфликты, породила целое направление теологических трактатов, посвященных власти императора и власти понтифика¹⁰⁵. И если император как представитель власти земной и светской, хоть и сакральной, боролся за право вершить дела земные без вмешательства Церкви, то понтифики защищали свое право владеть и управлять народами, войсками и землей (*in temporalibus*).

¹⁰⁰ Канторович Э. Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. / Пер. М. А. Бойцова, А. Ю. Серегинной. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. [Kantorowicz E. H. The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology. Princeton University Press, 1957]

¹⁰¹ Там же. С. 168: «В декретах Иннокентия III (нач. XIII века) папский титул *vicarius Christi* впервые появляется официально — теперь он используется в своде канонического права, а не только в обычном языке. С этого времени декреталисты, теологи и философы-схоласты сосредоточились на толковании данного титула в том исключительно пропапском смысле, в каком он используется, пожалуй, и сегодня».

¹⁰² Там же. С. 168–169.

¹⁰³ Там же. С. 121.

¹⁰⁴ Там же. С. 168 —170.

¹⁰⁵ Интеллектуальный каркас подготовил Грациан в 1140-е гг., систематизировавший папские декреты и фактически сформировавший кодекс канонического права. См.: Квентин Скиннер. Истоки современной политической мысли. / Пер. А.А. Олейникова. В 2-х т. М.: Издательское дело, 2018. Т.1. [Skinner Q. The Foundations of Modern Political Thought. V1. University of Cambridge, 1978]

В XV веке географические границы светской власти пап совпадали с размерами Папской области¹⁰⁶. Обширная территория внутри Италии — вторая по площади после Неаполитанского королевства со времен папы Стефана II (756) — включала регионы Лацио, Романью, Марку, Кампанию, приносившие доход в папскую казну, что также было существенным аргументом в пользу попыток различного рода экспансий. Благодаря фундаментальному труду Квентина Скиннера, посвященному исследованию политических трактатов, мы можем не только проследить эволюцию политической мысли в эпоху Ренессанса, но и констатировать, что притязания пап на светскую власть в это время воспринимались как «чередa узурпаций и захватов»¹⁰⁷. Кроме того, Скиннер, анализируя трактат Марсилиа Падуанского 1324 года, затрагивает важнейшую в контексте наших исследований проблему, а именно — вопрос властных полномочий кардиналов. Тема найдет свое развитие в трактате Доменико де' Доменики, посвященном специально Сиксту IV и развивающем идею о том, что полнота власти принадлежит не только папе, но и кардиналам¹⁰⁸. Политика *консильярства*, или, другими словами, соборности, наделявшая кардиналов высокими полномочиями и ограничивавшая в некотором смысле власть понтификов, возникла в связи с Великой схизмой (1378 — 1417), была принята Констанцким собором (1414 — 1418) и была упразднена вместе с завершением Базельского собора (1431 — 1439). Консильярство выходит за рамки нашего исследования, поскольку Сикст IV практически не участвовал в международных дипломатических процессах первой половины XV века. Тогда как широкие

¹⁰⁶ Проблеме географических границ папской власти посвящен ряд исследований. Н. А. Селунская в своей книге «Коммуна в “вотчине Св. Петра”: история концептов и средневековая история Италии». М.: Институт всеобщей истории РАН, 2007. С.16–18. описывает папскую власть как концепт «светского господства церкви», который включает в себя не только сеньориальную политико-юридическую власть римского епископа на территории дистрикта Рима и в некоторых областях Центральной Италии (Там же. С.15), но и всю проблематику духовной и политической власти церкви, ее генезиса и ее критики.

¹⁰⁷ Скиннер К. Указ. соч. С. 47-52. Отрывок, посвященный трактату «Защитник мира» Марсилиа Падуанского.

¹⁰⁸ Richardson C. M. Reclaiming Rome. Cardinals in the Fifteenth Century. Leiden, Boston: Brill, 2009. P. 92 (в примечаниях). Доменико де' Доменики пишет трактат «De creatione cardinalum» и посвящает его Сиксту IV в 1471 году. Судя по всему (мы все еще не знаем, почему), трактат был написан раньше и не предназначался Сиксту, но тем не менее оказался в его распоряжении. Идея этого трактата заключается в том, что «plenitudo potestatis non est para solo sed in Romana ecclesia vel est in para cum cardinalis» («Полнота власти принадлежит не одному папе, но Римской церкви, то есть папе с кардиналами»). — Перевод с лат. наш).

политические возможности, которые обнаруживались при наделении кардинальской властью членов семейного клана, стали одним из основополагающих ресурсов роста политического влияния Сикста IV на Апеннинском полуострове, особенно в ходе его противостояния с Флоренцией.

Говоря о репрезентации власти пап, нельзя не отметить труд Агостино Паравичини-Бальяни «Тело папы»¹⁰⁹, который во многом был вдохновлен уже упомянутой работой Эрнста Канторовича¹¹⁰. Однако, если мы можем назвать книгу Канторовича, посвященную сущности власти, введением в проблематику, то Паравичини-Бальяни изучает телесность как таковую. Внимание итальянского ученого привлекла тема *prolongatio vitae* (продления жизни) в трактате Роджера Бэкона «О лучах»¹¹¹. Идея, что оптика, прикладная астрология и алхимия способны обмануть смерть и даровать власть над неумолимыми законами природы, произвела неизгладимое впечатление на римскую курию XIII века.

С XII века для схоластов и церковного права папа (*persona papae*) олицетворяет Христа на земле. Однако (и это подробно описано в книге итальянского ученого) церемония интронизации, как и церемония омовения после смерти сопряжены с унижением, если не с осквернением, этого брэнного тела, уже не связанного с *политическим телом*. Среди многочисленных попыток достичь бессмертия есть довольно любопытный элемент — создание точного скульптурного портрета надгробного памятника (*gisant*) папе, так как смерть подразумевала избавление от земной плотской оболочки, подверженной болезням, из которой предстал образ *ангелического папы* (концепция Бэкона), облаченного в красные и белые одежды, символ чистоты и безгрешной жизни¹¹², тогда как каменное (или бронзовое) изваяние с точными портретными сходствами дарил папифику бессмертную память на земле¹¹³. Дифференциация папского

¹⁰⁹ Paravicini-Bagliani A. The Pope's Body. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000.

¹¹⁰ Канторович Э. X. Указ. соч.

¹¹¹ Трактат 1267–1277 гг., посвященный оптике. См.: Paravicini-Bagliani A. The Pope's Body. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000.

¹¹² *Ibidem*. P. 211.

¹¹³ *Ibidem*. P. 232–234.

портрета, согласно концепции репрезентации власти, происходит гораздо раньше, чем сложение таких жанров, как натюрморт и пейзаж.

Вдохновенное многотомной историей папства Людвиг фон Пастора, исследование Антона Хайдахера «История папства в изображениях» подтверждает, что к моменту правления Сикста IV иконографию папы римского можно назвать сложившейся традицией: скульптурный портрет на троне, бронзовый или каменный надгробный рельеф (жизан), а также житийные сюжеты, чаще всего в технике настенной живописи, либо в книжной миниатюре; кроме того, нередко папский портрет (тронный) появляется на памятных медалях¹¹⁴.

Папский трон с властью и почестями достается человеку в конце его жизни. Когда умудренный сединами и отягощенный старостью и болезнями, избранный кардинал восседает на порфириновом троне Латеранской базилики, дни его сочтены. Монашеское отречение от жизни лишает его возможности назначать наследников, даже если они существуют¹¹⁵. Неслучайно, в отличие от земных правителей, понтифики ценили возможность увековечить собственную память, в течение жизни занимаясь преимущественно художественными заказами: патронажем строительства, реконструкции и украшения памятников. Художники же, как отмечает Умберто Эко, понимая сакральное значение памяти заказчика, воплощенной в заказе, с большой охотой связывали свое творчество с именем патрона, дабы увековечить память и о себе¹¹⁶.

В контексте папского патронажа в эпоху Ренессанса нельзя не упомянуть несколько исследований культурологического характера. Во-первых, это труд Роя

¹¹⁴ *Haidacher A., Pastor L. F. von, Wodka J. Geschichte der Päpste in Bildern.* Heidelberg: F. H. Kerle Verlag, 1965. Также о папском портрете см.: диссертация *Butzek M. Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom.* Bad Honnef: Bock und Herchen, 1978; *Hager W. Die Ehrenstatuen der Päpste.* Leipzig: Poeschel and Trepte, 1929; *Mann H. K. The Portraits of the Popes // Papers of the British School at Rome.* V. 9, 1920. P. 159–204.

¹¹⁵ Относительно наследников следует отметить, что в трактате Нормандского анонима особо оговорена природа «слабого человека», которая может быть присуща и понтифику, и, несмотря на монашеский обет епископа, папа римский тоже может оказаться рессатор (грешником). *Канторович Э. X.* Указ. соч. С. 131.

¹¹⁶ *Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике.* СПб.: Алетейя, 2003. С.167–168. [*Eco U. Art and Beauty in the Middle Ages.* New Haven; London: Yale University Press, 1986.]

Стронга, посвященный перформативной культуре ренессансных дворов¹¹⁷. Во-вторых, это сборник эссе «Патронаж и династия: семья делла Ровере в ренессансной Италии», посвященный ключевым заказам делла Ровере в Риме и за его пределами¹¹⁸. В-третьих, это недавнее исследование Джона Марчиари «Художники и покровители искусств в Вечном городе»¹¹⁹, свидетельствующее о неугасаемом интересе к теме папского патронажа.

В заключение обзора историографии патронажа эпохи Возрождения необходимо сказать об исследовании Виктора Головина «Мир художника раннего итальянского Возрождения»¹²⁰, посвященном социальным аспектам изучения искусства этой эпохи, в том числе и роли заказчика в создании произведения. Головин указывает на то, что именно в эпоху понтификата Сикста IV характер придворного патронажа достигает определенного рубежа, выразившегося в переходе от требований ремесленного качества к собственно художественному своеобразию, воплощающегося в работе отдельно взятого художника. В случае с Мелоццо да Форли мы имеем дело с равноценным проявлением двух этих составляющих, что в общем дает нам все основания считать его именно «*pictor papalis*» — художником папы, то есть художником, в творчестве которого было найдено оптимальное решение для противоречивой двойственности требований момента.

Сикст IV в источниках и в истории

Источники

Фигура Сикста IV (понтификат: 9 августа 1471 — 12 августа 1484) неоднократно подвергалась критике со стороны как историков, так и

¹¹⁷ Strong R. Op.cit.

¹¹⁸ Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy / Ed. by Ian F. Verstegen. Kirksville, Mo.: Truman State University, 2007.

¹¹⁹ Марчиари Д. Художники и покровители искусств в Вечном городе. Москва: Слово/Slovo, 2019. [Marciari J. Art of Renaissance Rome: Artists and Patrons in the Eternal City. London: Lawrence King Publishing, 2017.].

¹²⁰ Головин В. П. Мир художника...

современников. Основным источником для такой оценки понтификата Сикста IV являются дневники Стефано Инфессуры¹²¹, выходца из зажиточной римской семьи аптекаря. Внимание Инфессуры приковано к различным фактам и событиям, недостойным папы римского и святой курии — жестокости, излишествам, извращениям, коррупции — всему, что дискредитирует священнослужителя высшего ранга. Это эмоциональное напряжение транслирует Якоб Буркхардт в книге «Культура эпохи Возрождения». Если сопоставить два небольших сюжета: убийство мальчика из могущественного семейства Колонна у Инфессуры и описание смерти Сикста IV у швейцарского историка — невозможно не отметить объединяющий оба текста натурализм.

Критика образа жизни конкретного папы римского перекликалась с риторикой критики папства как социального института в текстах гуманистов. Аналитический подход Лоренцо Валлы в тексте «Константинов дар» убедительно позволяет рассмотреть самые основы светской власти пап в Папской области¹²². Гуманистическая антиклерикальная литература объектом критики выбирала как папскую власть, так и монашество, что было одним из ярких симптомов кризиса этих институций¹²³.

Риторической противоположностью критике папства являются труды гуманистов, работавших в Риме при дворе Сикста IV. Бартоломео Платина, библиотекарь Сикста, запечатленный на фреске Мелоццо да Форли, пишет жизнеописания пап¹²⁴. «Жизнь пап» берет свое начало от Григория VII¹²⁵, известного своей стратегической победой над правителем Священной Римской

¹²¹ Стефано Инфессура. Иоганн Бурхард. Дневники. М.: Государственное антирелигиозное издательство, 1939.

¹²² Итальянские гуманисты XV века о церкви и религии. Под ред. и с предисловием М. А. Гуковского. М.: Наука, 1963.

¹²³ Черняк И. Х. Культура Возрождения и проблема гуманистической религиозности // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М.: Наука, 1997. С. 5–13.

¹²⁴ Гравюра на фронтисписе одного из изданий «Жизни пап» конца XV века не лишена иронического обаяния. Толпа пап стоит в очереди перед сидящим за столом писцом, видимо, Платиной (Рис. 4 из книги *Chastel A., Klein R. L'age de l'humanisme. Paris: Editions des Deux-Mondes, 1963. P. 17*).

¹²⁵ Последняя глава, посвященная Сиксту, была добавлена к переизданию «Жизнеописаний» и опубликована дважды на языке оригинала в XVIII и XX вв. Это привело к тому, что у многих авторов, в том числе Мюнтца, указано, что Платина остановился по невыясненным причинам на Павле II — непосредственном предшественнике Сикста IV.

империи Генрихом IV. Жизнеописание Платины легло в основу агиографического цикла фресок о жизни Сикста в Госпитале Санто Спирито, прославляющего жизнь Сикста как францисканского святого¹²⁶. Как и многие культурные заказы Сикста IV, «Жизнеописания» Платины преследовали цель легитимации власти понтифика¹²⁷.

Никколо Макиавелли во «Флорентийской республике»¹²⁸ рассматривает фигуру Сикста IV с позиций флорентийского гражданина, что и определяет особенности его взгляда на личность Сикста IV. Автор лишен иллюзий и религиозного трепета по отношению к главе католического мира. Макиавелли рассматривает Сикста как могущественного светского правителя, чьи политические интересы сталкивались с интересами двора Медичи и были основным двигателем политического конфликта, ядром которого стал заговор Пацци. Вероятно, поэтому в его тексте нет дидактической риторики, содержащей критику папской власти как института.

Историческая литература

Первым и наиболее авторитетным историческим исследованием папства, которое по-прежнему не теряет ценности, является труд австрийского историка Людвиг фон Пастора «История пап»¹²⁹. Историки папства пытались оправдать политику Сикста IV. Пастор видел в Сиксте добродушного теолога и монаха-бессребреника, но не светского правителя. Он считал приближенных к власти

¹²⁶ Howe E. D. The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV. New York: Garland Publishing, 1978.

¹²⁷ Ruyschaert J. Sixte IV. Fondateur de la Bibliothèque Vaticane (15 juin 1475) // Archivium historiae pontificiae. VII (1969). P. 513–524.

¹²⁸ Макиавелли Н. История Флоренции. 2-е изд. / Под общ. ред. В.И. Рутенбурга. М.: Наука, 1987.

¹²⁹ Pastor L. The History of the Popes, from the Close of the Middle Ages. In VI vol. / Transl. from the German and ed. by F. I. Antrobus. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., Ltd., 1899–1898. Понтификат Сикста IV включен в четвертый том исследования.

племянников и, в первую очередь, Джироламо Риарио основной причиной тиранической политики папы¹³⁰.

Одновременно с Пастором свой монументальный труд готовит Эжен Мюнц – с немецкой точностью он транскрибирует документы эпохи и дает развернутый исторический комментарий в многотомнике «Искусство при дворе пап»¹³¹. Коллекции опубликованных документов были систематизированы в соответствии с хронологией. Архивист Мюнц сопровождал каждый понтификат собственным комментарием, из чего следовало, что, в отличие от свободных городов-республик Италии, Рим и искусство Рима были порабощены и зависели от прихотей и капризов понтификов. В главе, посвященной Сиксту IV и украшению Сикстинской капеллы, Мюнц цитирует один из знаменитых исторических анекдотов (рассказанный Вазари в жизнеописании Козимо Росселли) о консервативных вкусах понтифика. Росселли недостаточно владел мастерством, но хотел произвести эффект на заказчика, чего он и добился при помощи большого количества позолоты в своей фреске. Эта уловка была расценена благожелательно до такой степени, что всем мастерам в Сикстинской капелле пришлось золотить свои композиции. С этого момента Сикст IV вошел в историю как папа с консервативным, средневековым вкусом. У нас есть все основания полагать, что оценка вкуса Сикста IV была предвзятой. Во-первых, Вазари, флорентиец и идеологический сторонник клана Медичи, не мог отказать себе в удовольствии упрекнуть понтифика, косвенно виновного в убийстве Джулиано Медичи и в заговоре Пацци¹³². Во-вторых, Вазари — художник эпохи Чинквеченто, и его суждения о вкусах продиктованы особой художественной

¹³⁰ *Pastor L.* Op. cit. Vol. IV. P. 428–429; *Kelly J. N. D.* The Oxford Dictionary of Popes. Oxford. New York, 1986. и *Schmarsow A.* Op. cit. S. 261. Предположения Пастора разделяли историки францисканского ордена, которые, почти не интересуясь политической стороной вопроса, тем не менее характеризовали деятельность папы в отношении ордена скорее как решительную, нежели безвольную. *Huber R. M.* A documented History of the Franciscan order, from the birth of St. Francis to the division of the order under Leo X, 1182-1517. Washington, D. C.: Catholic University, 1944. *Moorman J. R. H.* A history of the Franciscan order: from its origin to the year 1517. Chicago: Franciscan Herald Press, 1988.

¹³¹ *Müntz E.* Les arts à la cour des papes. Vol. III. Paris, 1875–1898.

¹³² О заговоре Пацци см.: *Pastor L.* Op. cit. Vol. IV. *Rubinstein N.* The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494). Oxford: Clarendon Press, 1966. *Simonetta M.* The Montefeltro Conspiracy: a Renaissance mystery decoded. New York: Doubleday, 2008.

ситуацией во Флоренции, полвека спустя после описываемых событий. В-третьих, историк Мюнц, будучи не в силах отказаться от критики власти, повторяет суждения своего знаменитого предшественника Вазари, усиливая дихотомию Средневековья и Возрождения, что, на наш взгляд, является анахронизмом, поскольку заслуживает внимания и восхищения уже сам тот факт, что спустя несколько лет после конфликта с флорентийцами, Сикст IV, понимая специфику заказа, не упустил возможности и обратился к лучшим в своем деле флорентийских мастеров для украшения Сикстинской капеллы. Таким образом труд Мюнца важен и с точки зрения источников для изучения истории искусства Рима, истории папства и изучения творчества художников, работавших на пап, в том числе и Мелоццо, но исторический комментарий следует рассматривать критически.

Современные историки, подчеркивая непотизм как одну из сторон политики Сикста IV, стараются избегать негативных оценок. Во второй половине XX века наибольший интерес ученых привлекала богословская деятельность Франческо делла Ровере¹³³ и патронаж Сикста IV¹³⁴. Конец XX — начало XXI вв. Сикст IV представлял наибольший интерес как основатель семейства делла Ровере (и Риарио). Начиная со сборника под редакцией Йена Ферштегена и заканчивая неоднозначным, но крупномасштабным выставочным проектом «I Della Rovere»¹³⁵, исследователи приписывают понтифику лавры патриарха римско-

¹³³ Bianca C. Francesco della Rovere: Un Francescano tra teologia e potere // Un pontificato ed una città, Sisto IV (1471–1484) / A cura di M. Miglio et al. Vaticano, 1986. P. 19–24; Di Fonzo L. Sisto IV: carriera scolastica e integrazioni biografiche (1414–1484). Roma, 1987; Piacentini P. S. Ricerche sugli antichi inventari della Biblioteca Vaticana: i codici di lavoro di Sisto IV // Un pontificato ed una città. A cura di Massimo Miglio e Francesca Niutta. Roma : Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1986. P. 124 ; Poppi A. Lo scotista Francesco Della Rovere (futuro Sisto IV) concorrente di Gaetano Thiene nello Studio di Padova // Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. Vol. 121. 2009. P. 7–19.

¹³⁴ Подробно – в первой главе диссертации.

¹³⁵ Каталог выставки: I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano. / A cura di Paolo Dal Poggetto. Milano: Mondadori Electa, 2004.

урбинского могущественного клана, чье культурное влияние определило облик Высокого и Позднего Возрождения в Италии¹³⁶.

На основании изложенного можно сделать вывод, что специфика культурного патронажа Сикста IV исследована недостаточно. Не существует убедительного заключения о его роли в истории развития римского искусства, к тому же, требуется пересмотреть его значение и место в истории Вечного города в целом. Несмотря на наличие двух монографий, посвященных взаимосвязи патронажа Сикста IV и творчества Мелоццо, не существует исследований, в которых бы изучался конкретный вопрос – влияние и отражение сложной структуры власти понтифика в работах его придворного художника. Что касается исследований творчества самого Мелоццо, и это ясно видно из историографии, то можно заключить: если во второй половине XIX — начале XX веков его произведения «становятся жертвами» самых неожиданных атрибуций, то во второй половине XX века как монографии, так и коллективные сборники представляют собой преимущественно метаисследования, тогда как формально-стилистический анализ произведений Мелоццо практически отсутствует, как и конкретные исследования его творчества, уделяющие особое внимание его мастерству перспективиста.

Задачи

Первостепенной *задачей* нашего исследования является определение специфики потребностей заказчика в политическом, династическом и идейном контексте эпохи, что повлекло за собой необходимость нанять художника-монументалиста.

Сикст IV не был первым понтификом, обратившимся к художнику не только для того, чтобы украсить пространства римских церквей или бесчисленные помещения дворцов, но и для того, чтобы выразить определенную идеологию

¹³⁶ Проблема в том, что кураторская концепция выставки и каталога составлена таким образом, что художественный патронаж Федерико да Монтефельтро, в особенности — его заказы Пьеро делла Франческа, также оказываются в зоне влияния Сикста IV, что несправедливо по отношению к герцогу, даже несмотря на его тесную дружбу с понтификом.

посредством изобразительного искусства. Перед тем как охарактеризовать политику Сикста IV, перед нами стоит *задача* определить особенности папского патронажа XV века. Поскольку папство — институт консервативный, то изучение обстоятельств художественных заказов непосредственных предшественников папы Сикста IV поможет определить культурную политику интересующего нас понтифика. Выявление общей модели культурного патронажа сменяющих друг друга пап позволяет конкретизировать суть патронажа, а также проследить эволюцию этого понятия в важную для европейской истории эпоху— Ренессанса, начала Нового времени.

Наряду с *задачей* дать всестороннюю характеристику культурной политики папы Сикста IV, перед нами стоит *задача* проследить историю жизни самого художника Мелоццо да Форли и обозначить, где он получил художественное образование, как попал ко двору, определить его художественные контакты и контекст жизни и работы. Кроме того, в наши *задачи* входит описание специфики авторского стиля, который понравился двору, Апостольской канцелярии и папе лично.

Для того, чтобы не идти по стопам зарубежных исследователей и сформировать элемент научной новизны нашей работы, мы считаем, что методологическую базу изучения творчества Мелоццо да Форли должен составлять комплексный подход, включающий принципы и подходы знаточеских, иконологических и социальных исследований понятия *репрезентации власти*. И уже принимая во внимание специфику папского патронажа эпохи Кватроченто, политическую ситуацию понтификата Сикста IV, а также личные предпочтения понтифика, следует дать всестороннюю характеристику трем фресковым ансамблям, которые были созданы Мелоццо да Форли по заказу Сикста IV и под руководством его приближенных — племянников и библиотекаря.

Положения, выносимые на защиту

- Культурный патронаж Сикста IV дал мощный институциональный импульс и обеспечил плодотворную почву для возникновения «римской школы» живописи, история которой будет продолжена Рафаэлем (1483–1520) и Микеланджело (1475–1564). Богословское наследие Сикста IV имеет непосредственное отношение к монументальным заказам, выполненным Мелоццо да Форли, что можно доказать на примере фрески сакристии Сан Марко в Санта Каза ди Лорето (1481–1484);
- Творческий метод Мелоццо да Форли возникает на пересечении теоретического и практического наследия Пьеро делла Франческа (1420–1492), теории изобразительного искусства Леона Баттисты Альберти (1404–1472) и живописи раннего периода творчества Андреа Мантеньи (1431–1506), но формирование искусства Мелоццо обеспечила придворная культура Рима, представлявшая собой яркое явление в культурной географии Апеннинского полуострова 70-х гг. XV века;
- Классицизированный архитектурный иллюзионизм у Мелоццо — не только дань моде *all'antica*, но и глубокое понимание смыслов, которые скрываются за системой ордера: это пространство, гармонизированное согласно классической системе ордера, изложенной в трактатах Альберти, которое становится отражением благоденствия в государстве, где правит мудрый и сильный правитель;
- Перспективные искания художника обусловлены поиском оптимальной системы выражения сакрального смысла. Если в храмовой живописи Мелоццо да Форли использует перспективный ракурс *di sotto in sù* для достижения высокой интенсивности и эффекта сопричастности вневременному божественному откровению, то прямую перспективу с центральной точкой схода он ассоциирует с реальным земным временем, с чем-то, происходящим здесь и сейчас. Также Мелоццо во фреске «Вознесение» (1471–1474) использует композицию с несколькими точками схода не только для

различения нескольких слоев реальности, но и для воплощения двойственной сущности Христа и вследствие этого — двойственной сути власти папы, олицетворявшего Христа на земле;

- Новаторские художественные решения, принятые в произведениях Мелоццо, созданных для Сикста IV, формируют художественный канон и становятся в дальнейшем неотъемлемым элементом репрезентации папской власти и собственно римской школы живописи;
- Творчество Мелоццо да Форли предваряет концепцию художника-«придворного», получившего обширное обоснование в XVI веке в трактате Бальдассаре Кастильоне (1478–1529).

ГЛАВА 1. ПАТРОНАЖ СИКСТА IV В КОНТЕКСТЕ ПАПСКОГО ПАТРОНАЖА XV ВЕКА

В настоящее время мы не располагаем документами, свидетельствующими о непосредственном взаимодействии Сикста IV и Мелоццо да Форли. Не сохранилось ни переписки, ни упоминаний о личной встрече (за исключением портрета папы с племянниками в Ватиканской библиотеке), ни воспоминаний, ни каких-либо критических замечаний со стороны заказчика. Коммуникация художника и папы осуществлялась через посредников: папских племянников и Апостольскую канцелярию. Тем не менее в структуре заказа центральной фигурой, от которой исходили распоряжения, был именно понтифик.

К 1470-м гг. патронаж папства в сфере культуры, или папский патронаж, представлял собой отлаженный механизм, со своими традициями, устоявшимися формами реализации и специфической символикой. При этом, если говорить о ренессансном папстве, то основы папского патронажа, сформировавшие эту традицию, были заложены после возвращения пап из Франции в Италию, и отсчет новой эпохи следует вести от Мартина V.

Культурный патронаж пап широко освещен в исторической науке, имеет более чем столетнюю историю изучения и не нуждается в дополнительных исследованиях, в том числе в рамках нашей диссертации. Однако в процессе работы над историей патронажа Сикста IV мы обнаружили, что отсутствует последовательный анализ именно эстетической составляющей папского заказа и потребностей этой категории заказчиков. Иными словами: мы стремимся определить критерии отбора художников и архитекторов для выполнения специфических задач и достижения поставленных папой целей. Поскольку архивная информация не всегда доступна или отсутствует вовсе, в большинстве случаев для такого рода анализа необходимо проследить и сопоставить между собой заказы пап XV века, чтобы выявить тенденции, которые затем станут определяющими патронаж Сикста IV.

Папский патронаж: от Мартина V до Сикста IV

Мартин V (1368–1417–1431)

Легитимно избранный на папский престол в 1417 году Оддоне Колонна, принявший имя Мартин V, был призван на папский престол, прежде всего, чтобы положить конец Великой схизме. Помимо этого, он должен был вернуться в Рим и навести порядок в полуразрушенном городе.

По дороге из Констанцы¹³⁷ Мартин остановился во Флоренции и провел там почти два года в доминиканском монастыре Санта Мария Новелла (1419–1420). Папу принимал Козимо Медичи Старший. Этим можно объяснить тот факт, что крупнейшие мастера, которые приедут работать на Мартина V, будут представителями флорентийской школы живописи. Контраст между разрушенным Римом, где правили враждующие семейные кланы, и цветущей Флоренцией эпохи Козимо Медичи Старшего необходимо было преодолеть, и чем скорее, тем лучше, поскольку Рим вновь получил статус столицы католического мира.

На момент возвращения папы город восстанавливался после разрушительного набега неаполитанского короля Владислава в 1413 году. Однако и без внешнеполитических факторов, в данном случае — агрессии южного соседа, Рим находился в упадке. Население в тридцать тысяч человек делило пастбища между Трастевере и античной частью города.

Разрываемый распрями правящих семей, Рим приветствовал папу с надеждой на то, что он прекратит период смуты и безвластия. И в честь его возвращения в город, а также в честь возвращения Риму торжественного статуса католической столицы мира, Мартина V стали называть высоким именем второго основателя Рима и сравнивать с Октавианом Августом¹³⁸.

¹³⁷ Констанцкий собор длился с 1414 по 1418 год.

¹³⁸ *Pastor L.* Op. cit. Vol. I. P. 222–223. Тема мифологизации личности заказчика была раскрыта на более позднем, но близком по характеру материале в диссертации 2005 года, см.: *Расторгуев В.А.* Программа монументальной декорации итальянских дворцов XVI века. Мифологизация личности заказчика. (Дисс.). М., 2009.

Однако восстановление Вечного города было задачей крайне сложной, даже неподъемной для небогатой на тот момент казны католической церкви. Тем не менее стоит отметить главные моменты деятельности папы Мартина V в этом отношении.

Во-первых, Мартин приложил большие усилия для восстановления Латеранской базилики (титулярной базилики пап). Его основные живописные и скульптурные заказы также будут связаны именно с этой церковью, ключевой для символической легитимации папской власти. Так, в 1427 году в Рим для украшения главного нефа Латерана из Флоренции приезжают Джентиле да Фабриано, а за ним Пизанелло (начиная с 1431 года, после смерти первого)¹³⁹.

В другой, не менее важной римской базилике — Санта Мария Маджоре — в качестве дара папы и по его заказу работают флорентийские художники Мазаччо и Мазолино (1428–1432). Украшение базилики Пресвятой Девы Марии явилось продолжением семейной традиции: еще во время понтификата Николая IV, по заказу кардиналов Якопо и Пьетро Колонна, фасад церкви был украшен мозаиками, и, что особенно важно, в апсиде появилась мозаика, выполненная Якопо Торрити¹⁴⁰.

Во-вторых, Мартин V возводит палаццо Колонна рядом с базиликой Санти Апостоли, которая расположена в стратегическом месте — недалеко от форума, на границе средневековой застройки и древних руин императорского Рима, в геометрическом центре города, на равном удалении от собора Святого Петра и Латеранской базилики. С 1424 года этот дворец станет излюбленной резиденцией папы.

В-третьих, согласно метким наблюдениям Мюнца, Мартин V не был строителем, архитектурным заказчиком. Его основная страсть воплощалась в декоративном искусстве: драгоценные камни, вышивка, кружево, эмали,

¹³⁹ По словам Мередит Джил, заказ Мартина V в Латеране апеллировал к монументальной декорации Николая III в Санкта Санкторум. *Gill M.J. The fourteenth and fifteenth centuries // Rome / Ed. by Marcia B. Hall. NY: Cambridge University Press, 2005. P. 48*

¹⁴⁰ *Gill M. Op.cit. P. 49.*

серебро. «Он украшал не только своих лошадей, но даже своих мулов»¹⁴¹. Бронзовые детали для знаменитой тиары Мартина V делал не кто иной, как Лоренцо Гиберти¹⁴². Он же изготовил папское надгробие мертвого возлежащего папы (*gisant*), который по сей день расположен в центральном нефе Латеранской базилики (Илл. 21). Это последовательное внимание к определенному художественному центру раннеренессансной Италии доказывает, что папа был абсолютным поклонником флорентийского искусства. И учитывая символическое значение фигуры Мартина V как одного из «сооснователей» Рима, этот тип художественного мышления сыграет немаловажную роль в практике заказов его последователей.

Евгений IV (1383–1431–1447)

Габриэле Кондульмер, венецианец по происхождению, немало путешествовал, как и его предшественник: он принял епископство в Сиене, заседал на Базельском соборе, руководил Вселенским собором в Ферраре и Флоренции. В 1434 году в результате восстания семейства Колонна папа Евгений IV бежал из Рима и воспользовался гостеприимным покровительством Медичи. Вернуться в Вечный Город он смог только через девять лет, в 1443 году. За этот долгий срок ему удалось не только организовать Вселенский собор в Ферраре и Флоренции, но и удержать власть в Риме, оставаясь за его пределами.

По возвращении в Рим папа нашел город в том же упадке, как когда-то и Мартин V¹⁴³, и это несмотря на то, что Евгений IV старался поддерживать главные святыни города, находясь в изгнании. В 1438–1439 годы он выделил три тысячи дукатов на реставрацию собора Святого Петра, церковей Сан Паоло фуори ле мура, Санта Мария Маджоре, Санта Мария ин Трастевере и Латеранской базилики.

¹⁴¹ *Müntz E.* Les arts à la cour des papes. V I. P. 4-6.

¹⁴² *Krautheimer R., Krautheimer-Hess T.* Lorenzo Ghiberti. V.I. Princeton: Princeton University Press, 1970. P. 13.

¹⁴³ *Pastor L.* Op. cit. Vol. I.P. 332.

Выступая в роли покровителя искусств, Евгений IV, как и Мартин V, отдавал предпочтение тосканским мастерам¹⁴⁴. Одним из важнейших заказов, благодаря которому Мюнц приравнял Евгения к Мартину, правда, отнюдь не в положительном ключе, а скорее, как страстного любителя драгоценных «безделушек»¹⁴⁵, стало изготовление тиары, которую также выполнил Лоренцо Гиберти. Стоимость короны составила 38 000 золотых флоринов, а ее вес (если считать только золото) составлял не менее 7 килограммов. Фигурки, созданные Гиберти, представляли Иисуса Христа на троне, окруженного хором ангелов, и Богоматерь, также восседающую на троне и окруженную ангелами; кроме того, тиару украшали четыре медальона с евангелистами и венец херувимов. Судя по описаниям, тиара представляла редкий пример фигуративного декора, не свойственного этому символу власти папы. Изобилие фигур приводит воображение к образу рождественского вертепа или даже к образам многоярусных париков петровского двора. Авторство Гиберти говорит само за себя, скорее всего, это была утонченная работа ювелира и скульптора. Евгений IV приурочил этот заказ к итогам Ферраро-Флорентийского собора и унии.

Другой, не менее интересный проект, тоже был связан с именем Гиберти. Знаменитые ворота флорентийского баптистерия произвели такое впечатление на папу Евгения IV, что специально для собора Святого Петра были заказаны аналогичные бронзовые двери, которые выполнил Антонио Аверлино, по прозвищу Филарете¹⁴⁶ (Илл. 22.1–22.2). В программе бронзового декора римских дверей художник-гуманист объединил иконографию Христа и Богоматери на троне, а также изображений святых Петра и Павла с сюжетами из жизни папы Евгения IV: это и исторический визит Иоанна Палеолога по случаю Вселенского собора в Италию, и коптская делегация в Риме, и коронация императора Сигизмунда. Сюжеты обрамлены пышными побегами аканта с портретами

¹⁴⁴ *Ibidem*. P. 360.

¹⁴⁵ *Ibidem*. P. 358–359; Характеристика Мюнца: *Müntz E. Vol. I. P. 36.*

¹⁴⁶ Заказаны были в 1433 году, но установлены в соборе – только в 1445. *Glass R. Filarete's Hilaritas: Claiming Authorship and Status on the Doors of St.Peters // The Art Bulletin, Vol. 94, No. 4 (December 2012). P. 548-571.*

римских императоров в медальонах. Художник не посчитал лишним включить в декоративную программу и мифологические сюжеты и фигуры: Марс, Рома, Юпитер и Ганимед, Герион и Леандр, кентавр и нимфа, Леда и лебедь. Как и Гибберти в «Райских вратах», Филарете запечатлел свой портрет на внутренней стороне дверей, однако, в отличие от предшественника, он позволил себе немного шутовскую зарисовку танца вместе с подмастерьями.

На эклектичный вкус как художника, так и заказчика обращает внимание историк папства Людвиг фон Пастор¹⁴⁷. Если оценивать патронаж Евгения IV с позиций «вкуса» Высокого Возрождения, чем не редко грешили ученые XIX века, то мы увидим в нем человека ответственного (занимался строительством, поддерживал престиж власти и города), но плохо разбирающегося в актуальном искусстве своей эпохи. «Оправданием» может послужить нелегкий путь изгнанника, который прошел папа Евгений IV. Однако сама эпоха, когда Рим возрождался и мог впитывать и принимать дары различных культур, а местный пластический язык и образный строй еще не определились, обусловила разнонаправленные тенденции в искусстве.

В сфере живописи одним из заказов, определивших развитие портретного жанра, стало изображение папы Евгения IV кисти Жана Фуке¹⁴⁸ (созданное между 1443 и 1447 годом). Произведение не сохранилось¹⁴⁹ (Илл. 23), но из описания Филарете известно, что, помимо папы, художник запечатлел двух его приближенных, что в дальнейшем нашло отражение в традиции папских портретов¹⁵⁰. В статье Отто Пехта, посвященной стилю Фуке, упоминается также фраза флорентийского теоретика архитектуры об исключительной

¹⁴⁷ *Pastor L.* Op. cit. Vol. I. P. 359.

¹⁴⁸ *Oberhuber K.* Raphael and the State Portrait: The Portrait of Julius II // *The Burlington Magazine*, Vol. 113, No. 816 (Mar., 1971). P. 124-131.

¹⁴⁹ До нас дошла гравюра Онофрио Панвинио с портрета папы без приближенных. Paris, BnF, Réserve des livres rares, Rés. H 81 (Gravure n° 8 du recueil d'Onofrio Panvinio, Onuphrii Panvini Veronensis Fratris Eremitae Augustiniani XXVII Pontificum maximorum Elogia et imagines accuratissime ad vivum æneis typis delineatæ, Rome, 1568).

¹⁵⁰ *Pächt O.* Jean Fouquet: A Study of His Style // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 4, No. 1/2 (Oct., 1940 -Jan., 1941). P. 85-102. Перевод В. Л. Глазычева цит. по: Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре. Пер. и прим. В. Л. Глазычева. М.: Русский университет, 1999.

натуралистичности портретной живописи французского мастера: «Хороший художник, особо успешный в передаче портретных черт»¹⁵¹. Пехт придерживается следующей позиции: итальянцы не просто ценили «фламандский натурализм» – в Риме 1440-х годов заказчику пришлось по вкусу именно особый стиль Фуке.

Много внимания после возвращения в Рим Евгений уделяет благотворительности. Римский нотариус Паоло ди Лиелло Петроне оставил воспоминания об этом папе как о покровителе бедных¹⁵². Одним из важных аспектов благотворительной деятельности папы стало возрождение древнего госпиталя Оспедале ди Санто Спирито. Помимо средств на восстановление ветхого здания Евгений решил разобраться с нарушениями внутри Братства Санто Спирито, для чего даже вступил в него в апреле 1446 года. Вступление в братство подразумевало внесение существенных средств на благотворительность и поддержку различных проектов помощи бедным и обездоленным. Следом за папой к братству примкнули такие могущественные кардиналы, как Франческо Кондульмер, Гийом д'Эстутевиль, Виссарион Никейский, Хуан Торквемада, Скарампо и Альфонсо Борджа¹⁵³. Таким образом, Сикст IV стал продолжателем дела Евгения IV в том, что касается возрождения этого социального института помощи бедным, многие принципы которого легли в основу странноприимных и воспитательных домов для сирот в западноевропейской традиции¹⁵⁴.

Николай V (1397–1447–1455)

¹⁵¹ “Un buono maestro, maxime a ritrarre del naturale”. В русском переводе: Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре. Пер. и прим. В.Л. Глазычев. М.: Русский университет, 1999. С. 161.

¹⁵² *McCahill E.* Reviving the Eternal City. Rome and the Papal Court, 1420-1447. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2013. P. 76.

¹⁵³ *Pastor L.* Op. cit. Vol. I. P. 352–54.

¹⁵⁴ Например, система *ruota degli esposti* (говоря современным языком, бэби-бокс) была введена в практику госпиталя Санто Спирито на триста лет раньше (1198), чем в флорентийском приюте Оспедале дельи Инноченти (1418).

Папа-гуманист, «Несторий просвещенной флорентийской аристократии»¹⁵⁵ – такое имя получил Томмазо Парентучелли в обширной библиографии, начиная с современников понтифика, в первую очередь Джанноццо Манетти. Как и оба предыдущих папы, будущий Николай V находился под влиянием флорентийской гуманистической культуры. Сын врача, студент Болонского университета, он рано потерял поддержку семьи: его отец умер во время эпидемии чумы, а мать повторно вышла замуж. Для заработка ему пришлось отправиться во Флоренцию, где, давая частные уроки, он прослыл подающим надежды гуманистом. Судя по всему, гуманистическая среда Флоренции заменила ему семью. Здесь он тесно сходитя с Поджо Браччолини¹⁵⁶, Леоном Баттистой Альберти и Фра Беато Анджелико¹⁵⁷. В отличие от Франческо да Савона, Томмазо Парентучелли, получив степень доктора теологии, оставил схоластику и много трудился на дипломатической ниве, сопровождая епископа Никколо Альбергати в поездках по Франции и Германии¹⁵⁸. Благодаря своему покровителю он продвинулся по карьерной лестнице и в 1444 году получил сан епископа Болоньи, а в 1446 стал кардиналом. Никколо Альбергати заменил ему отца. В память о нем, вступая в сан понтифика, Томмазо выбрал имя Николай¹⁵⁹.

Мюнц¹⁶⁰ и Пастор¹⁶¹, вслед за биографом-современником Николая V — Джанноццо Манетти¹⁶², пишут хвалебные слова в адрес понтифика: бессребреник, гуманист, мудрый, рассудительный и справедливый. Именно он поставил точку в

¹⁵⁵ *Pastor L.* Op. cit. Vol. II. P. 15. – Перевод с англ. наш.

¹⁵⁶ *Ibidem.* P. 14.

¹⁵⁷ *Ibidem.* P. 188.

¹⁵⁸ *Ibidem.* P. 15.

¹⁵⁹ *Ibidem.* P. 193. Поджо Браччолини на праздник интронизации поздравляет его как старого друга и просит не забывать свои увлечения философией. В результате Николай V собрал при своем дворе блестящих гуманистов: самого Браччолини, Валла, Манетти, Альберти, Ауриспа, Тортелло, Дечембрио.

¹⁶⁰ *Müntz E.* Vol. I. P. 68–69.

¹⁶¹ *Pastor L.* Vol. II. P. 3–26.

¹⁶² Актуальная научная публикация – под ред. Анны Модильяни: *Manetti G. De vita ac gestis Nicolai quinti summi pontificis.* Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2005.

Схизме, добился расположения Базельского собора и раскаяния антипапы Феликса V¹⁶³.

Вклад Николая V в развитие культуры Рима невозможно переоценить. Мюнц пишет, что если Мартин V и Евгений IV решали сиюминутные, насущные проблемы, то Николай занимался последовательным и спланированным украшением города¹⁶⁴. Кроме того, его увлечение искусством было гармоничным, и в своем покровительстве он не отдавал предпочтение какому бы то ни было одному виду искусства. «Он положил много сил на строительство, вырастил целую армию художников, стеклодувов, каллиграфов, миниатюристов, ювелиров, вышивальщиков и ткачей, учредил в Риме шпалерную мастерскую, отправил в разные концы Европы своих агентов, обязанных сообщать о редких и драгоценных видах искусства»¹⁶⁵.

Цитируя Веспасиано да Бистиччи¹⁶⁶, Пастор приводит слова папы, что если бы он был богат, то все свои деньги он бы потратил на книги и архитектуру. И если к книгам он испытывал страстное чувство собирателя-коллекционера, то покровительство в сфере строительства имело совершенно иной характер. Вопреки мнению Пастора, согласно которому архитектура была для понтифика лишь «хобби»¹⁶⁷, мы позволим себе предположить, что созданные при нем архитектурные проекты стали ярким воплощением того, что сегодня носит название культурной политики.

Манетти приводит собственные слова Николая V: «Благородные здания, сочетающие вкус и красоту и впечатляющие размеры, будут чрезвычайно способствовать возвышению престола Святого Петра»¹⁶⁸. Тот же Манетти перечисляет, что в планы понтифика входила реновация инфраструктуры города: восстановление акведуков, мостов, строительство фонтанов, укрепление речного

¹⁶³ *Pastor L.* Vol. II. P. 34–43.

¹⁶⁴ *Müntz E.* Vol. I. P. 68–69.

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ Цит. по: *Pastor L.* Op. cit. Vol. II. P. 21.

¹⁶⁷ *Ibidem.* P. 193.

¹⁶⁸ Цит. по: *Ibidem.* P. 166.

русла, укладка мостовых, в некоторых случаях — прокладка новых улиц, а также восстановление городских и пригородных фортификаций. Материал для масштабного строительства в основном добывали, разбирая античные руины. Для того, чтобы хотя бы частично защитить древнеримские памятники от последствий реновации, Николай V инициировал расчистку русла реки Аньене (Анио) и наладил судоходство к травертиновым карьерам, расположенным неподалеку от города¹⁶⁹.

Основным его проектом стала застройка Борго, восстановление Ватиканского дворца и собора Святого Петра. Согласно Манетти, перед понтификом стояла задача превзойти Соломона. Как образно пишет К. Л. Фроммель, воплостителем идей Николая-Соломона, его Хирамом, стал Бернардо Росселлино¹⁷⁰. Правда, в основе перестройки Борго и лежал другой пример, гораздо более хронологически близкий, чем храм из ветхозаветной легенды, а именно — Авиньон, многофункциональный дворец-крепость с готическими и раннеренессансными элементами декорации, свидетельствовавшими о богатой придворной культуре. Первую часть строительства в Борго (северное крыло Папского дворца, 1450–1454 гг.) реализовал Антонио да Фиренце, используя в решении фундамента чисто флорентийские архитектурные и инженерные приемы. Росселлино приступил к римской работе в 1453 году. Анализируя его постройки в южном крыле дворца, Фроммель проводит параллели с виллой Медичи во Фьезоле. Одна из его построек — башня Торрионе, которая предназначалась для хранения ватиканской казны и должна была связать дворец с замком Святого Ангела, свидетельствует о способности архитектора выполнять стилизации в духе «циклопической» кладки мавзолея Адриана.

Как это видно из современной реконструкции проекта хора собора Святого Петра¹⁷¹, Росселлино показал себя последователем Альберти и ориентировался

¹⁶⁹ *Ibidem*. P. 171

¹⁷⁰ *Frommel C. L.* The Architecture of the Italian Renaissance. London: Thames and Hudson, 2007. P.47–48.

¹⁷¹ *Ibidem* P. 48.

при работе на античные образцы, при этом сохраняя дух позднесредневековой конструкции католических храмов: крестовые своды и витражи сочетались с колоссальными колоннами, созданными по образцу колонн римских терм. Собор должен был стать пятинефным, высоким, светлым, с круглыми окнами, расположенными над нижним рядом узких стрельчатых проемов¹⁷².

Если Пастор видит в архитектурной политике Николая V непреодолимое очарование идеями Альберти и влияние последнего, то эссе Манфредо Тафури, посвященное дружбе двух гуманистов, архитектора с понтификом, позволяет по-новому взглянуть на градостроительную концепцию последнего¹⁷³. Итальянский ученый рассматривает проект застройки Ватиканского холма как своего рода изоляцию папской резиденции от политических притязаний городских баронов и заговорщиков-консильяристов, смещая таким образом фокус своего внимания с эстетических и этических задач флорентийского архитектора в сторону политической стратегии папы. Анализ Тафури¹⁷⁴, который выявляет причины переноса политического центра из Латерана в Ватикан, то есть, по сути, на противоположный конец Рима, опровергает мнение о том, что строительство было для Николая V чем-то вроде «хобби». Чарльз Стинжер пишет, что понтифик представлял себе весь Рим как одну огромную «*Biblia pauperum*», способную захватить умы и сердца верующих¹⁷⁵. Для воплощения амбициозных задач папа-гуманист не стеснялся использовать туф и травертин из античных построек¹⁷⁶.

Важно отметить, что монументальная живопись в эпоху правления Николая V использовалась для частных задач и заказов пап. Таковы, например, работы

¹⁷² *Pastor L.* Op. cit. Vol. II. P. 166–174.

¹⁷³ *Tafuri M. Cives esse non licere. Nicholas V and Leon Battista Alberti // Tafuri M. Interpreting the Renaissance. Princes, cities, Architects.* New Haven, London: Yale University Press, 2006. P. 23–58.

¹⁷⁴ Мы можем найти немало положений в статье Тафури, совпадающих с мнением более раннего исследователя римской градостроительной политики Николая V – Чарльза Стинжера: *Stinger C.L. The Primacy of Peter Princeps Apostolorum and the Instauratio Ecclesiae Romanae // The Renaissance in Rome.* Indiana University Press, 1998. P. 156–234.

¹⁷⁵ *Stinger C. L.* Op. cit. P. 157.

¹⁷⁶ *Müntz E.* Vol. I. P. 95. О разрушении античных построек в эпоху Возрождения *Karmon D. Archaeology and the Anxiety of Loss: Effacing Preservation from the History of Renaissance Rome // American Journal of Archaeology*, Vol. 115, No. 2 (April 2011). P. 159–174.

Фра Беато Анджелико, главного придворного художника понтифика, которого пригласил ко двору еще Евгений IV, а после смерти последнего Николай V продлил мастеру контракт¹⁷⁷. По заказу Евгения IV художник начал работу в капелле Святого Петра (1447), которая находилась на месте Сикстинской и не сохранилась¹⁷⁸. А для Николая V он создал капеллу Святого Лаврентия (1448) (Илл. 24), студиоло (1449) и капеллу Святого причастия (1446 либо 1452) — все они были скрыты от посторонних глаз¹⁷⁹.

Сходство композиций из капеллы Святого Лаврентия с фреской Мелоццо да Форли из Ватиканской библиотеки было неоднократно отмечено исследователями творчества обоих художников¹⁸⁰. По нашему мнению, иконографические заимствования Мелоццо да Форли из декоративного цикла Фра Анджелико следует рассматривать как программные. Эта гипотеза, не претендующая на новизну¹⁸¹, базируется на следующих аргументах: во-первых, Сикст IV был если не гуманистом, то по крайней мере ученым богословом, как и Николай V. Во-вторых, Сикст IV последовательно развивал градостроительную политику, начало которой было положено его предшественником. В-третьих, и это особенно важно, Ватиканская библиотека, возникающая как частное собрание Ватиканского дворца при Николае V, при Сиксте IV стала общедоступной. Безусловно, в 1475 году последний присвоил себе лавры основателя библиотеки, хотя *de facto* идея принадлежала Николаю V¹⁸². Бартоломео Платина, руководивший работой

¹⁷⁷ Благодаря художнику в Рим из Флоренции приехали Беноццо Гоццолли, Джованн'Антонио да Фиренце и Джакомо д'Антонио Поли.

¹⁷⁸ В своем дневнике Стефано Каффари пишет, что папа умер в новой капелле во дворце Святого Петра: «*de sua camera per penitentiaries suos ad Capellam parvam noviter depictam,*» – *Coletti G. "Dai diari di Stefano Caffari" // Archivio della Società romana di storia patria, VIII, 1885. P. 569–570.* Цит. по: *Gilbert C. Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: Their Number and Dates // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38. Bd., H. 3/4 (1975). P. 245–265.*

¹⁷⁹ *Gilbert C. Op.cit.*

¹⁸⁰ Например, *Ahl D.C. Fra Angelico. London: Phaidon Press Limited. P. 187*

¹⁸¹ Отчасти концептуально близкой можно назвать позицию Августа Шмарзова, изложенную в монографии, посвященной Мелоццо да Форли. *Schmarsow A. Op.cit. S. 7.*

¹⁸² *Mycue D. Founder of the Vatican Library: Nicholas V or Sixtus IV? // The Journal of Library History (1974–1987), Vol. 16, No. 1, Libraries & Culture I (Winter, 1981). P. 121–133.*

Мелоццо, не мог не знать об этом, что, видимо, нашло отголоски в иконографии знаменитой фрески, обрамленной дубовыми гирляндами Делла Ровере¹⁸³.

Возвращаясь к характеристике правителя через покровительство искусствам, следует отметить, что в многочисленных свидетельствах о жизни папы Николая V сохранились упоминания о дружеских взаимоотношениях папы и художников, его окружавших¹⁸⁴. В то же время нам ничего не известно об особом расположении Сикста IV к Мелоццо да Форли или его коллегам по цеху. Однако мы не можем заподозрить Сикста IV в равнодушии к искусствам, которое было характерно для папы Каллиста III, занявшего Святой Престол после смерти Николая V в 1455 году.

Каллист III (1378–1455–1458)

Алонсо (или Альфонсо) Борджа был родом из Валенсии. Доктор канонического права, он остался равнодушен к гуманистической культуре и искусствам. Историк искусств Э. Мюнц дает прямодушную характеристику¹⁸⁵ этому понтифику, объектом забот (если не одержимости) которого стал крестовый поход против турок, вследствие чего мастерство современных ему художников должно было служить ремеслу войны: архитекторы занимались фортификационным укреплением, живописцы и вышивальщицы украшали стяги и шили обмундирование, скульпторы ваяли каменные ядра для осадных орудий¹⁸⁶. Пастор пишет, что единственной чертой, сближавшей Каллиста III с

¹⁸³ Если следовать логике влияния доминиканца на Мелоццо, то ключевой в этой концепции следует назвать композицию «Посвящение святого Стефана в сан дьякона святым Петром», которая также обыгрывает иконографию инвеституры, но уже в иносказательном ключе.

¹⁸⁴ Папа Николай V и сложившийся круг «интеллигенции», включавший преимущественно флорентийцев, сложно назвать в полной мере двором — в понимании придворной культуры — хотя фигура этого папы оставалась примером идеального «центра» ренессансной культуры и полвека спустя: см. *D'Amico J., Weil-Garris K. The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's "De Cardinalatu" // Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 35, Studies in Italian Art, 1980. P. 45–119, 121–123.*

¹⁸⁵ *Müntz E. Op.cit. Vol. I. P. 226–227.*

¹⁸⁶ *Pastor L. Op.cit. Vol. II. P. 356, 480.*

Сикстом IV, был nepoтизм — племянник Алонсо Родриго впоследствии взошел на престол Святого Петра под именем Александра VI.

Пий II (1405–1458–1464)

Правление испанца было недолгим: через три года после смерти Николая V (и смерти Каллиста III в 1458 году) конклав выбрал нового папу — Энея Сильвио Бартоломео Пикколомини, происходившего из семьи, которая возводила свой род к Юлию Цезарю и легендарному предку основателей Рима Энею, сыну богини Венеры. Именно в этой старинной аристократической семье, которая, однако, проживала не в столице, а в провинциальном городке Корсиньяно около Сиены, и появился на свет будущий папа Пий II. В Сиене он получил классическое образование: его любимыми авторами были Цицерон, Тит Ливий, Вергилий. Во Флоренции, где он прожил два года, его учителем стал Франческо Филельфо. Потомок легендарного героя и «божественного» римского императора, Эней Пикколомини вошел в историю как выдающийся гуманист и политик, а также как видный для своего покровитель искусств.

Однако не стоит считать его только писателем и большим поклонником изящной словесности. Свою карьеру, завершившуюся восхождением на ватиканский престол, будущий Пий II построил самостоятельно, проявив себя как выдающийся политик и дипломат, впрочем, не без помощи Никколо Альбергати. Благодаря последнему Пикколомини вошел в дипломатические круги римской курии: путешествовал по Европе, посещал Шотландию с секретной миссией, выступал на Базельском соборе¹⁸⁷. Папа Пий II понимал важность равновесия сил в Средиземноморье. Первые два года своего правления он провел в поисках средств для организации крестового похода. Однако ему удавалось сочетать планы борьбы с турками и внутриватиканские задачи, не последним из которых было покровительство искусству.

¹⁸⁷ В Базеле выступал с резкой критикой Евгения IV, но затем раскаялся и даже просил у папы прощения. *Pastor L. Op.cit. Vol.II. P. 340–349.*

Задачи развития и укрепления ренессансного Рима, как своего рода продолжение проектов Николая V, были частью политической деятельности папы. Градостроительство с элементами театрализации¹⁸⁸ — этим словосочетанием можно описать проекты понтифика в Риме¹⁸⁹. После обретения мощей святого апостола Андрея Первозванного (1462), которые привез в Рим Фома Палеолог, папство озабочилось строительством капеллы святого в главном соборе католического мира. И в знак воссоединения важнейших реликвий восточного и западного христианства (мощей святых Петра и Андрея) на фасаде собора Святого Петра появилась Лоджия Благословений авторства Франческо дель Борго (Илл. 25), для которой скульптор Паоло Романо¹⁹⁰ создал фигуры Петра и Павла, чьи мощные фигуры определили впоследствии скульптурную декорацию моста Святого Ангела. Единственный прямой ученик Альберти, Франческо дель Борго наложил на классические аркады ордер, апеллирующий к зрелищной архитектуре в целом и к Колизею в частности. По мнению Фроммеля¹⁹¹, Мередит Джил¹⁹² и Лоренцо Финокки Герси¹⁹³, эта конструкция стала основной формой, которая способствовала развитию специфической спектакулярности римской архитектуры эпохи Возрождения.

Рим не был единственным городом, привлекавшим внимание Пия II. Понтифик вложил немало средств из церковной казны в реконструкцию родного города Корсиньяно — первого и единственного полномасштабного

¹⁸⁸ Мюнц упоминает, что одним из заказов, демонстрирующих склонность папы к экстравагантному действию, стали ростовые куклы Сиджизмондо Малатесты и его соратников, которые выполнил скульптор Паоло Романо. Куклы были сожжены у врат собора Святого Петра в знак протеста против разделения мощей Андрея Первозванного, кровь которого осталась в знаменитой церкви Сан Андреа в Мантуе, которую Альберти так и не достроил. *Müntz E.* Op. cit. Vol. I. P. 227.

¹⁸⁹ *Gill M. J.* Op. cit. P. 63–73; *Rubinstein R.* Pius II and Roman ruins // *The Society for Renaissance Studies*, Vol. 2, No. 2 (Oct. 1988). P. 197–203.

¹⁹⁰ Об этом выдающемся скульпторе известно удивительно мало, видимо, по причине его скромности, как пишет об этом Вазари (*Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. I [1933] / Пер. с итал. и коммент. Ю. Верховским, А. Габричевским, В. Грифцовым и др. Ленинград: Academia, Москва, 1933. С. 334). *Caglioti F.* Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Dàmaso // *Prospettiva*, No. 53/56, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*: Vol. I (Aprile 1988 – Gennaio 1989). P. 245–255; *Seymour C. Jr.* *Sculpture in Italy (1400 to 1500)*. Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1966. P. 153–158.

¹⁹¹ *Frommel C. L.* Op. cit. P. 52.

¹⁹² *Ibidem.* P.62–63.

¹⁹³ *Finocchi Gherzi L.* *La basilica dei SS. Apostoli a Roma: storia, arte e architettura*. Roma: La Sapienza, 2011.

урбанистического проекта эпохи. В 1462 году новый «идеальный» город получил название Пиенца (Илл. 26). Обустройство семейного палаццо и местного собора, а впоследствии еще и сиенского дуомо, обошлось папской казне в 50 000 золотых флоринов. Отметим, что покупка Имолы и Форли для племянника Сикста IV Джироламо Риарио была на 10 000 флоринов дешевле¹⁹⁴. По совету Альберти, для реализации этого проекта Пий II обратился к Бернардо Росселлино, то есть понтифик буквально пошел по стопам своего предшественника, Николая V, благодаря тому, что оба архитектора были в добром здравии и готовы к исполнению своих обязанностей, один — наставлять, другой — строить. Украшение целого города с целью превращения его в памятник самому себе¹⁹⁵ — проект, непревзойденный по своей амбициозности: Пиенца до сих пор напоминает всем об одном из своих самых известных уроженцев.

Несравнимо меньшее внимание уделяется живописным проектам Пия II. За исключением, пожалуй, одного, не сохранившегося, но сыгравшего важную роль в культурном контексте Рима. В 1459 году в Ватикан был приглашен Пьеро делла Франческа для украшения папских комнат (станц). В Станце, где сегодня находится «Месса в Больсене» Рафаэля, он написал большую историческую фреску. По словам Вазари, она включала фигуры французского короля Карла VII, Никколо Фортебраччо¹⁹⁶, Антонио Колонны, Франческо Карманьолы¹⁹⁷, Джованни Вителлески¹⁹⁸, кардинала Виссариона, Франческо Спинолы¹⁹⁹, Баттисты да Каннето²⁰⁰. Список действующих лиц с наибольшей вероятностью указывает на события Базельского Собора (1431–1439)²⁰¹, который был очень важен для самого Энея Сильвио Пикколomini, поскольку этот Собор стал

¹⁹⁴ *Pastor L.* Op.cit. Vol. IV. P. 250.

¹⁹⁵ *Frommel C. L.* Op.cit. P.48.

¹⁹⁶ Итальянский кондотьер. Был назначен Евгением IV на должность гонфалоньера церкви. Умер в 1435 году.

¹⁹⁷ Франческо Буссоне, из Карманьолы, также – кондотьер.

¹⁹⁸ Апостольский протонотарий – при папе Мартине V, который затем был возведен сан кардинала по распоряжению папы Евгения IV. Также был кондотьером.

¹⁹⁹ Кондотьер из Генуи.

²⁰⁰ *Вазари Д.* Указ.соч. С. 381–382.

²⁰¹ *Bussti E.* Piero della Francesca: L'opera completa. Vol. I. Milano: Electa, 1992. P. 84–87.

поворотным в карьере будущего папы. В создании декорации принимали участие Брамантино и римские живописцы. Возможно, помощником Пьеро был Антониаццо Романо. Отголоски этого сотрудничества проявятся в проекте капеллы святой Евгении для кардинала Виссариона.

Пожалуй, лучший из портретов (сохранившихся) папы был написан гораздо позже его смерти — по заказу его племянника и протезе Франческо Тодескини Пикколомини, будущего папы Пия III. В память о своем наставнике он организовал строительство небольшой библиотеки в сиенском соборе (1494–1502), чтобы разместить в ней коллекцию книг Энея Сильвио Пикколомини. Для украшения стен и сводов был приглашен хорошо зарекомендовавший себя в Риме художник Пинтуриккьо²⁰². Стены «дематериализовывались» за счет иллюзорных проемов в классических арках, в которых разворачивались сцены на сюжеты из жизни понтифика, падуги свода были заполнены гротесками ярких геральдических цветов, потолок изобилует меандровым орнаментом с мифологическими сюжетами в медальонах. Случайное открытие штукатурных рельефов на сводах Золотого дома Нерона, которое, по легенде, совершил Пинтуриккьо, к концу XV века привело к избыточному использованию декоративного приема, ставшего чрезвычайно модным. Но если представить композицию без гротескных деталей, становится очевидным ее сходство с лоретанской декорацией Мелоццо да Форли. Тогда как украшение библиотеки историческими сценами на сюжеты из жизни ее собирателя — с включением портретных изображений — продолжает линию капеллы Святого Лаврентия с портретными изображениями Николая V.

Павел II (1417–1464–1471)

²⁰² *La Malfa C. Pintoricchio. La Libreria Piccolomini e l'itinerario senese. Firenze: De Luca Editori d'Arte, 2009.*

Венецианец Пьетро Барбо был племянником и ставленником папы Евгения IV. По словам Грегоровиуса, которого цитирует Мюнц²⁰³, Павел II был скорее монархом, сувереном, нежели понтификом. Рожденный и воспитанный в роскоши, он перенес на римскую землю привычки венецианской знати — его особой страстью было коллекционирование антиков, монет и гемм. В отличие от Николая V и Пия II, Павлу II не приписывают лавры гуманиста, хотя, по свидетельствам современников, папа был расположен к академической учености и поддерживал Римскую академию вплоть до знаменитого заговора против папства в 1468 году²⁰⁴.

Задолго до начала своего понтификата, еще будучи кардиналом, в 1447 году на границе средневекового города и античных руин Пьетро Барбо начал строительство палаццо, в то время — Сан Марко, а сегодня известное как Палаццо Венеция²⁰⁵. Дворец строился вокруг средневековой башни и трехнефной базилики Сан Марко. Снаружи здание имитировало средневековую краснокирпичную крепость, но с регулярной артикуляцией фасада, тогда как внутренняя галерея была украшена в манере *all'antica*, внутри три этажа палаццо связывала классицизованная лестница из туфа, с сюжетами на морскую тематику, выполненными в технике каменной интарсии. Благодаря тому, что фасаду палаццо был придан «средневековый» характер, архитектурный проект долгое время приписывался строителю и камнерезу Якопо да Пьетрасанта²⁰⁶. Фроммель пишет, что Пьетро Барбо обращается к Франческо дель Борго в 1456 году²⁰⁷ для перестройки «крепости» в современную резиденцию. Идейной подоплекой проекта было стремление перенести папскую резиденцию из Борго в самый центр Рима — поближе к античным руинам. Характерный арочный мотив,

²⁰³ Müntz E. Op. cit. Vol. II. P.9.

²⁰⁴ До сих пор остается актуальной монография российского историка папства В. Н. Забугина, рассказывающая об основании Римской академии и событиях 1468 года, которые повлекли за собой арест и заключение по политическим причинам ведущих гуманистов Рима, в том числе Бартоломео Сакки Платины: Забугин В. Н. Юлий Помпоний Лэт. Петроград: Тип. М. М. Стасюлевича, 1914.

²⁰⁵ Casanova M. L. Palazzo Venezia. Roma: Editalia, 1992.

²⁰⁶ Müntz E. Op. cit. Vol. II. P.53.

²⁰⁷ Frommel C.L. Op. cit. P. 52–53.

ранее использованный для строительства Лоджии Благословений (1460) в соборе Святого Петра, повторяется в аналогичной Лоджии Благословений (1467) (Илл. 28), выходящей широкими проемами, с открывающимися из них панорамными видами, в сторону древней церкви Санта Мария ин Арачели, Капитолийского холма, форума и Колизея. Таким образом, кардинал воспользовался услугами придворного архитектора папы римского. Обмен мастерами между заказчиками — яркое свидетельство наличия придворной культуры, о существовании и развитии которой в XV веке известно довольно мало, но основные принципы которой лягут в основу придворной культуры Чинквеченто и будут описаны в трактатах, таких как *De Cardinalatu* Паоло Кортезе и *Il Cortigiano* Бальдассаре Кастильоне.

Мастер, работавший при Павле II, перейдет и к Сиксту IV: Мелоццо да Форли, впоследствии ставший придворным художником папы. По предположению Августа Шмарзова²⁰⁸, именно Мелоццо написал роскошный, сияющий золотым блеском образ папы Марка²⁰⁹ на троне в апсиде южного нефа базилики Сан Марко. Этот образ и сегодня находится на месте, предназначенном для него изначально (Илл. 9). Авторство этого изображения вызывает сомнения, даже несмотря на уверенную атрибуцию ведущих экспертов как XIX, так и XX века, приписавших его кисти Мелоццо. Если признать факт авторства Мелоццо, тогда образ папы Марка можно назвать примером раннего творчества мастера: плоскостный, без характерной для художника глубины и объемной лепки формы, но насыщенный богатыми фактурами в передаче тканей и драгоценностей.

Если судить по выбору живописцев, Павел II не интересовался новаторскими веяниями в живописи, пользуясь услугами местных художников, — его вкусы вполне удовлетворяли Антониaccio Романо и Джулиано ди Амадео.

²⁰⁸ См. главу, посвященную биографии Мелоццо, и раздел «Приложение», табл. №1.

²⁰⁹ 34-й епископ Рима, который правил 8 месяц. Он умер 7 октября 336 года. За короткое время понтификата заложил базилику святого Марка в Риме.

Если придерживаться версии Шмарзова, Мелоццо да Форли получил задание от понтифика по протекции Антониаццо.

Помимо римского мастера Сикст IV унаследовал от своего предшественника крупные денежные долги. После смерти папы Павла II главным обитателем палаццо Венеция стала собранная им коллекция: камеи и инталии, медали и бронза исчислялись сотнями. Здесь оказались золотофонные византийские иконы, мозаичные панно, реликварии, изделия из слоновой кости, священные облачения, покрытые сложным рисунком драгоценных нитей. Сокровища Пьетро Барбо были привезены со всего света — не только из итальянских Ломбардии, Тосканы и Умбрии, но также из Фландрии, Бургундии и Малой Азии. Однако самой важной частью коллекции были антики: 47 бронзовых предметов, цельных и фрагментов; 227 античных камей; 120 инталий, также цельных или фрагментарных, в том числе с портретами императоров; 437 медалей из золота и 3385 из серебра²¹⁰.

Главным соперником папы Павла II в этом увлечении было семейство Медичи. Скорее всего, папа и представить себе не мог, что лучшие вещи из его собрания после его смерти будут тут же отданы флорентийским банкирам в знак лояльности и в качестве залога для сохранения мира. Мюнц называет увлечение Павла «*collectionnalgie*»²¹¹ — каламбур, указывающий на болезненную привязанность понтифика к вещам. Он разделял причуды, характерные для страстных собирателей всех времен: так, например, однажды папа подарил жителям Тулузы мост в обмен на камей²¹². Поэтому неудивительно, что Сикст IV, придя к власти, был вынужден иметь дело не с дукатами в сокровищнице Ватикана, а с дорогими безделушками, включая тиару за 180 000 дукатов. К слову

²¹⁰Müntz E. Op.cit. Vol. II. P.128–135. Большую часть второго тома своего исследования Мюнц посвящает инвентарной описи коллекции Палаццо Венеции, включающей античные камеи и книги.

²¹¹ Müntz E. Op.cit. Vol. II. P. 133. Эжен Мюнц не приводит этимологию этого неологизма, но указывает, что это качество понтифика достигало «эпических» масштабов. Мы позволим себе предположить, что в русском переводе этот каламбур совместит корень слова «коллекция» и флексию *-гия*, как в терминах *теология*, *демагогия* или *патология*.

²¹²*Ibidem*.

сказать, строительство Палаццо Венеция обошлось дешевле — в 116 000 золотых дукатов, если верить Мюнцу.

Когда Франческо да Савона вступил на престол и передал коллекцию античных камней Павла II в дар его заклятым врагам, семейству Медичи, Сикст IV оставил себе единственный предмет из коллекции — сапфировое кольцо, с которым его похоронили²¹³. Было бы вольным допущением сказать, что отсутствие интереса к сокровищам венецианского папы стало проявлением францисканской добродетели нестяжательства, однако причины такого жеста проясняются при близком знакомстве с наследником Павла II и главным героем нашего исследования — Сикстом IV.

Правители Рима XV века — понтифики, вырвавшиеся из почти векового заточения в стенах Авиньона, — столкнулись с необходимостью вернуть столице былые блеск и величие. Для этого нужно было решать вопросы сохранения культурного наследия, а также создавать культурную среду.

Восстановление города, включавшее в себя укрепление крепостных стен, благоустройство улиц, мостов, набережных и воссоздание системы водоснабжения, правители города передавали друг другу по наследству. Каждый следующий папа продолжал дело своего предшественника, без исключения. Биография Николая V показывает, что именно ему принадлежит идея нового — системного — подхода к реконструкции города, которая положила начало ренессансной урбанистике в Риме, иными словами — ренессансному градостроительству. Обустройство травертиновых карьеров и необходимой инфраструктуры стало первым шагом к новой культурной политике по защите античных руин, а следовательно — и качественно нового подхода к восприятию

²¹³*Müntz E. Op.cit. Vol. III. P. 157.* Сентиментальный жест папы стал известен благодаря эксгумации, проведенной в XVII веке. На кольце Сикста IV было выгравировано: «Paulus Venetus papa secundus». Кольцо было подарком папы римского новоизбранному кардиналу Франческо да Савона.

античности. Если между возвращением папы Мартина V из Авиньона и первым законом об античных руинах прошло более полувека, то реставрация христианских паломнических центров была делом первой необходимости. Понтифики «покровительствовали» наиболее важным базиликам по разным причинам: например, Мартин V занимался восстановлением Латеранского собора, а затем был похоронен там, хотя история семейства Колонна, к которому он принадлежал, была тесно связана с Санта Мария Маджоре. Так, обе базилики получили не только покровительство, но и существенные пожертвования из папской казны. Важнейшим проектом для Николая V была реставрация собора Святого Петра, а для Павла II — Сан Марко. Таким образом, реставрация церквей становилась делом не только публичным, но и личным, поскольку они являлись не только место культа, но и место погребения, а значит — и памяти о человеке, который вложил свои средства в сохранение памятника.

Если следовать логике политической теологии, то репрезентация папства через изображение понтифика, его материальное воплощение средствами искусства, оставалась такой же важной политической задачей, как и восстановление столицы, разрушенной временем, иноземным захватчиками и ставшей жертвой уличных боев городских баронов. Соответственно, и заказы, призванные увековечить память о конкретном понтифике, следует также отнести к категории культурной политики. К будущему погребению папы готовились с размахом, достойным фараонов Древнего Египта²¹⁴. Покровительство обуславливало связь с определенным архитектурным ансамблем, включавшим старинный собор и только что построенную резиденцию (резиденция в Борго Николая V, резиденция Мартина V Колонна рядом с Санти Апостоли, Палаццо Венеция и базилика Сан Марко Пьетро Барбо), в стенах которой появлялись семейные капеллы, устраивались погребения членов семьи и самих понтификов. Немаловажной составляющей подобного заказа становились декорация капеллы и изготовление надгробия.

²¹⁴ См. *Paravicini-Bagliani A. The pope's body. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.*

Говоря о выборе мастеров, к которым обращались для реализации этих грандиозных планов, в первой половине XV века, можно констатировать сложившуюся традицию: чаще всего художники и скульпторы приезжали из Флоренции. Что неудивительно, поскольку в это время Флоренция представляла собой ведущий художественный центр Италии, а Рим не мог похвастаться такими художественными объединениями, как Академия Святого Луки²¹⁵, вплоть до 70-х годов XV века.

На этом фоне фигура Сикста IV выглядит особенно интригующе, поскольку монаху, воспитанному в «мрачных стенах схоластической учености»²¹⁶, удалось ухватить суть культурного покровительства в духе любимых историографами гуманистов и довести до конца некоторые из задуманных проектов Николая V (например, Ватиканскую библиотеку).

Карьера Сикста IV: предпосылки понтификата²¹⁷

В биографии Сикста IV — в миру Франческо да Савона — есть важный факт, сближающий его с Мелоццо да Форли: и будущий папа, и художник происходили из небогатых провинциальных семей и добились высокого статуса благодаря своим талантам. Франческо родился в небольшом городке Альбисола, неподалеку от Савоны, в многодетной (восемь детей) и крайне небогатой семье — его отец Леонардо делла Ровере (или еще — де Савоне) был лодочником, рыбаком²¹⁸ или чесальщиком шерсти, точно неизвестно²¹⁹. В девять лет

²¹⁵ С момента основания представляла собой организацию социального характера, сродни цеху, гильдии (версия Августа Шмарзова и Эжена Мюнца) или современному союзу художников. Функции университета римская Академия получит спустя 100 лет, хотя некоторые ученые предпочитают именовать Академию XV века университетом, например, Донато Сальваторе: *Salvatore D. Op. cit. P. 75.*

²¹⁶ *Müntz E. Op.cit. P. 2.*

²¹⁷ При написании раздела были использованы материалы нашей статьи, написанной в соавторстве с В. Долгополовым. *Долгополов В, Доброва У.* Франческо делла Ровере и его трактат «О могуществе Божиим» // *Polystorya. Бог, Рим, народ в Средневековой Европе. Под ред. М.А. Бойцова и О.С. Воскобойникова.* М.: Издательский дом Высшей Школы Экономики, 2020. С. 158–179.

²¹⁸ *Müntz E. Op.cit. P. 1.*

²¹⁹ *Rodocanachi E. Histoire de Rome. Une cour princière au Vatican pendant la Renaissance. Sixte IV, Innocent VIII, Alexandre Borgia, 1471-1503.* Paris: Hachette, 1925. P.10.

Франческо был отдан во францисканский монастырь. Франческо делла Ровере свою молодость провел в итальянских университетах. Будучи студентом, он также много путешествовал и учился в разных городах — в Кьери, Павии, Болонье и Венеции (отметим, что и Мелоццо много путешествовал по крупным художественным центрам Италии). С 1441 по 1449 год он преподавал богословие²²⁰ в Студии дель Санто в Падуе. Свою карьеру будущий папа начал, толкуя студентам «Сентенции» Петра Ломбардского. Но уже в 1444 году блестяще защитил работу на степень магистра и получил право читать лекции во всех остальных университетах Италии (Болонья, Флоренция, Перуджа, Сиена), чем он и занимался вплоть до 1460 года, пока перед ним не открылась перспектива карьерного роста во францисканском ордене.

Знания и красноречие Франческо снискали ему славу выдающегося оратора перед лицом таких покровителей, как Виссарион Никейский²²¹, что повлияло на его дальнейшую карьеру. В 1460–1464 гг. Франческо занимал пост викария генерала францисканцев и одновременно с этим был генеральным прокуратором миноритов в Риме. Вскоре он предстал перед папой римским Пием II (1458–1464), который в 1462 году устроил диспут о крови Христовой между францисканцами и доминиканцами. Понтифик оценил выступление Франческо, однако спор фактически разрешился в пользу его противников из доминиканского ордена.

²²⁰ Избранные статьи о богословской карьере и заказах Сикста IV: *Poppi A.* Op.cit. P. 7–20; *Bianca C.* Op.cit. P.19–24; *Lee E.* Sixtus IV and Men of Letters. Rome: Edizioni di storia e letteratura, 1978. P.16–19. Монография на ту же тему: *Di Fonzo L.* Sisto IV: carriera scolastica e integrazioni biografiche (1414–1484). Roma : Miscellanea francescana, 1987.

²²¹ О Виссарионе см.: *Labowsky L.* Bessarione // *Dizionario Biografico degli italiani*, IX. Roma, 1967. P. 686–696; *Idem.* Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana: six early inventories. Roma: Ed. di storia e letteratura, 1979. *Miscellanea Marciana di studi bessarionei: (a coronamento del V Centenario della donazione nicena)*. Padova: Antenore, 1976; *Mohler L.* Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1923–1942 (это издание включает тексты сочинений кардинала).

Выступление Франческо легло в основу трактата «De Christi Sanguine»²²², опубликованного в 1471 году²²³ и посвященного папе Павлу II^{224 225}.

Богословские занятия стали трамплином для карьеры Франческо делла Ровере и привели его к вершине францисканского ордена. В мае 1464 года Джакомо делла Марка благословил его на руководство францисканским орденом: «У Вас есть Франциск из Савоны, который, я не сомневаюсь, станет Генералом; Кардиналом Церкви; и однажды Понтификом»²²⁶. Наставление будущего святого, а тогда — популярного проповедника-обсерванта, было исполнено: в 1464 году Франческо делла Ровере стал Генералом ордена.

Расположение (и даже дружба) кардинала Виссариона помогли Франческо войти в круг высшей знати, в том числе, быть представленным Галеаццо Мария Сфорца²²⁷. Инициатива посвящения Франческо делла Ровере в сан кардинала Сан Пьетро ин Винколи в 1467 году принадлежала папе Павлу II²²⁸.

²²² Bianca C. Op.cit. P. 31–40.

²²³ Перу Франческо делла Ровере принадлежит еще один трактат «О будущих контингенциях» («De futuris contingentibus»). Он посвящен проблеме, занимавшей умы многих средневековых богословов: как сочетается всеведение Бога со свободной волей человека, которая является причиной будущих событий. Классическое решение этой проблемы было предложено Фомой Аквинским: Бог, находящийся вне времени, может объять своим разумом все вещи в их прошлом и будущем. Все эти события являются необходимыми с точки зрения Бога, но многие из них контингентны по отношению к их вторичным причинам, т.е. людям. У этой точки зрения нашлись критики: Петр Ауреоли (1280–1322), в частности, утверждал, что даже Бог не знает, являются ли предположения о будущих контингентных событиях истинными или ложными. Данный трактат Франческо посвящен критике рассуждений Петра. В 1474 году он, уже став папой, осудил точку зрения Красноречивого Доктора и его сторонников. О проблеме «будущих контингенций» см.: Craig W.L. The problem of divine foreknowledge and future contingents from Aristotle to Suarez. Leiden, 1988; Normore C. G. Petrus Aureoli and his contemporaries on future contingents and excluded middle // Synthese. 1993. Vol. 96. №. 1. P. 83–92; Schabel C. Theology at Paris, 1316–1345: Peter Auriol and the problem of divine foreknowledge and future contingents. Aldershot: Ashgate, 2001. Цит. по: Долгополов В. Г., Доброва У.П. Указ. соч. С. 158–179.

²²⁴ *Franciscus della Rovere (Sixtus IV)*. De sanguine Christi. De Dei potentia /hrsg. Johannes Philippus de Lignamine. Nürnberg: Friedrich Creussner, 1473 (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Inc III 160. Fol. 1–98). URL: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iii-160/0179/scroll?sid=5734c0dd66e7a11cd975336bacffc6f0> Цит. по: Долгополов В. Г., Доброва У. П. Указ. соч. С. 158–179.

²²⁵ Цит. по: Долгополов В. Г., Доброва У. П. Указ. соч. С. 158–179.

²²⁶ Сан Джованни делла Марка (ок. 1391–1476) — монах-минорит, священник и писатель, проповедовал под руководством святого Иоанна Капистрана и святого Бернардино Сиенского. “Habetis Franciscum Savonensem, quem Ministrum Generalem, Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinalem, summunque Pontificem me conspecturum non diffido”. Цит. по: Huber R. M. Op. cit. P. 402.

²²⁷ Bianca C. Op.cit. P. 19–45. Lee E. Op. cit. P. 24–25.

²²⁸ Huber R. M. Op. cit. P. 403.

После смерти папы Павла II (26 июля 1471 года) Франческо да Савона становится понтификом, что происходит 9 августа, через три дня после начала конклава. Пастор пишет о том, что наибольшую поддержку во время конклава Сикст получил от кардиналов Орсини, Борджа и Гонзага²²⁹. Сикст IV стал первым францисканцем на престоле Святого Петра за почти 200 лет (до него — к францисканскому ордену принадлежал Николай IV, понтификат 1288–1292).

До вступления на папский престол Франческо да Савона вел монашеский образ жизни. И даже став кардиналом Сан Пьетро ин Винколи (1467), он не имел финансовой возможности восстановить жилище, примыкавшее к базилике и предоставленное ему привилегиями чина. Его образ жизни, предполагавший ежедневные посещения церкви, а также диспуты на теологические, философские и литературные темы, позволил ему сплотить вокруг себя небольшой кружок сторонников²³⁰. Эжен Мюнц²³¹, а следом за ним — Родоканаки, характеризовали его набожность и воздержание как политическое лицемерие, адресованное коллегии кардиналов накануне грядущего конклава. Мюнц, отдававший предпочтение папе-гуманисту Пию II, видел в Сиксте IV человека низкого происхождения, сформированного средой монастыря. Исследователь сравнивает Сикста IV с Евгением IV, который также в прошлом был монахом, отмечая тягу к абсолютизму у политиков, выросших вдали от мира²³².

Непотизм как элемент политики Сикста IV

Непотизм — термин прежде всего политический, наделенный отрицательной коннотацией. Немалую роль в формировании отрицательной характеристики сыграл Данте: в «Божественной комедии» папа Николай III пребывает в аду за то, что протезировал членов своей семьи.

Настойчивое стремление Сикста окружить себя ближайшими родственниками и основательность в заполнении «вакантных должностей»

²²⁹ Pastor L. Op. cit. Vol. IV. P. 186.

²³⁰ Rodocanachi E. Op. cit P. 11.

²³¹ Müntz E. Op.cit. Vol. III. P. 2.

²³² Ibidem. P. 3

поражают основательностью подхода. К 10 февраля 1478 года в Священной коллегии заседали шесть его племянников: Пьетро Риарио (1445–74), Джулиано делла Ровере (1443–1513), Раффаэле Риарио (1460–1512), Джироламо Бассо делла Ровере (1434–1507); отдельно следует упомянуть Кристофоро делла Ровере (ум. в 1478) и Доменико делла Ровере (ум. в 1501), которые были однофамильцами Сикста IV. Двое из них — самые близкие племянники Сикста — Пьетро Риарио и Джулиано, сменяя друг друга, были кардиналами-протекторами францисканского ордена. Двое других племянников, не дававшие монашеского обета и ведущие светский образ жизни, посредством женитьбы были введены в знатные герцогские семьи Сфорца и Монтефельтро.

Важно отметить, что в истории карьерного возвышения понтифика имеет место фальсификация его происхождения. В отличие от папы Пия II он не мог похвастаться авторитетом семьи и своей родословной, восходящей к императорскому роду Юлиев. Стинжер пишет, что ему, как и Николаю V, нужно было доказывать свое право на власть²³³. Сикст IV, не имея на то оснований, ассоциировал себя с делла Ровере, небогатой семьи герцогов из Виново близ Турина. Судя по всему, это не было закреплено законодательно, достаточно было, чтобы члены туринской фамилии не оспаривали это происхождение. В благодарность за пышную фамилию и герцогский титул Сикст IV наградил²³⁴ сыновей герцога, Кристофоро делла Ровере (ум. в 1478) и Доменико делла Ровере (ум. в 1501), возведя их в сан кардиналов и заплатив таким образом за их молчание о его низком происхождении. Дуб — по-

²³³ Stinger C. L. *The Renaissance in Rome*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. P. 105.

²³⁴ Церковную карьеру оба будущих кардинала начали еще в понтификат Павла II. Первое предложение Сикста публично признать родство с ними поступило, судя по всему, не позднее 1468 года. Кристофоро и Доменико пользовались благосклонностью могущественного кардинала-францисканца. Однако его благодарность этим не ограничилась. После интронизации Сикста IV Кристофоро получил сан кардинала и титулярную базилику Сан Витале; в 1472 году Доменико делла Ровере назначен апостольским протонотарием, а затем — *cubiculario* [в византийской традиции *паракимомен*, эквивалент в русском языке — *постельничий*]. После внезапной смерти Кристофоро в 1478 году сан кардинала и базилика Сан Витале в качестве титула переходят к Доменико. Отпрыск знатного, но небогатого рода, Доменико построил свою карьеру в католической церкви на компромиссах, но следует отметить, что возможно именно это подтолкнуло его к покровительству искусствам. Кроме того, по завещанию Сикста IV он возродил римскую Академию Помпония Лето. Salvatore D. *Op.cit.* P.91-93.

итальянски *rovere* — стал основным мотивом фамильного герба плодovитой династии герцогов и клириков, патронов искусства, делла Ровере²³⁵.

Возвращаясь к nepотизму, генералом папской армии также был племянник Сикста — Джироламо Риарио (1473–1488), получивший в управление Имолу и Форли и армию понтифика. Герцог Урбино Федерико да Монтефельтро, дочь которого выйдет замуж за другого племянника папы, Джованни делла Ровере, убедил Сикста IV передать должность военачальника папской области от племянника себе. Залогом успешного союза стал династический брак с урбинской фамилией, а Джованни в награду получил Сенигалию²³⁶.

По словам Я. Бурхардта, именно с подачи Сикста IV началась планомерная кампания по подавлению могущественных феодалов Папской области²³⁷, когда на ключевые позиции городской администрации и земельного владения были поставлены nepоты Сикста IV, по своим полномочиям бывшие представителями как светской, так и духовной власти. Многочисленные придворные, демонстрация богатства, фальсификация происхождения, политические заговоры и фаворитизм давали немало поводов для сравнения Папской курии с двором крупного феодала. Хотя амбиции папы всегда следует понимать как имперские, что также найдет отражение в программах монументальных декораций основных живописных заказов Сикста IV.

Кризис францисканства и его отражение в политике Сикста IV

Пятнадцатый век отмечен спорами между двумя могущественными ветвями францисканского ордена — обсервантами и конвентуалами. Окончательное закрепление обсервантизма как автономной ветви францисканского ордена

²³⁵ Patronage and Dynasty. Op. cit. P. XIV. Фальсификация знатного происхождения — общее место истории Ренессанса. См.: *Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning: from more to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005; *Martin J. J. Inventing Sincerity, Refashioning Prudence // The American Historical Review*. Vol. 102, № 5, 1997. P. 1309–1342.

²³⁶ Ibid. P. XXI.

²³⁷ Первой впала в немилость семья врагов Орсини — Колонна. Поддержавшие на конклаве Сикста IV, Орсини были таким образом вознаграждены за свою лояльность. *Бурхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения*. М.: Интрада, 2001. С. 85.

произошло только в 1517 году. До этого времени сторонники движений находились в состоянии взаимной вражды. Конвентуалы обвиняли противников в «неповиновении, ложном и фиктивном употреблении Устава святого Франциска», а также в неправильном облачении и в «принятии всякого сброда» в орден²³⁸. Обсерванты во всеуслышание обвиняли (и часто это были справедливые обвинения) конвентуалов в несправедливой жизни.

Со времен публикации *Quo elongati*, буллы папы Григория IX от 28 сентября 1230 года, братьям было позволено принимать дары, жить в домах, иметь хранилища для книг. Булла внесла серьезные изменения в устав Франциска, принципиальным пунктом которого был обет жить *sine proprio*, то есть не имея частной собственности. Изменение, санкционированное буллой, неизбежно вело к накоплению богатств и излишеств, фактом своего существования противоречивших концепции нищенствующего ордена. Камнем преткновения между двумя ветвями был вопрос о частной собственности. В отдельных случаях братья имели и запрещенные уставом деньги, и даже давали их в рост²³⁹. Среди по-настоящему нищенствующих и даже бедных братьев могли жить францисканцы на хорошем обеспечении, что, безусловно, не могло не стать объектом нападков как внутри, так и вне ордена. Булла Григория IX перевернула устав Франциска с ног на голову, нередко были случаи гонений на сторонников бедности. Борьба с сепаратизмом посредством инквизиции и взаимных обвинений в ереси была бесперспективной. Обсерванты — не первые в истории ордена сторонники возвращения к первоначальному обету бедности. Их предшественниками в XIII веке были спиритуалы.

Политика обсервантов не содержала ничего нового. Все, к чему они стремились, — это возвращение к положениям Устава и воссоздание образа жизни первого братства. Однако от всех остальных реформаторов обсерванты отличались тем, что поначалу они не требовали независимости²⁴⁰. Кроме того,

²³⁸ *Moorman J. R. H. Op.cit. P. 511.*

²³⁹ *Ibidem. P. 443.*

²⁴⁰ *Ibidem. P. 444.*

обсерванты обладали исключительной популярностью. На службы Бернардино Сиенского, которые могли длиться часами, — он был очень стойким и сильным духом — приходили тысячи людей. Нередко содержание проповедей было злободневным и могло быть истолковано как своего рода руководство к действию. Так, речи святого Бернардино Сиенского в 1424 году против евреев содержали один знаменательный момент: Бернардино посоветовал христианам отметить свой дом табличкой с изображением букв «YHS» в лучах солнца. Паства покорно украсила свои дома знаками принадлежности католической вере. Даже сам проповедник сделал их в большом количестве. Неудивительно, что результатом этих действий стали погромы.

Агрессия Бернардино была встречена обвинениями в ереси со стороны духовенства. Действия проповедника раскритиковали августинец Кристофор из Болоньи и доминиканец Манфредо да Верчелли. Дважды папа Евгений IV спасал от инквизиции этого опасного любимца черни. Бернардино имел сильное влияние на этого папу римского. Не исключено, что булла *Ut sacra* была составлена по его инициативе.

Сепаратистская булла *Ut sacra* давала возможность обсервантам самостоятельно управлять своим орденом. Движение обсервантов в XV веке стояло на трех китах — образах трех проповедниках (Бернардин Сиенский, Иоанн Капистран и Джакомо делла Марка), речь о канонизации которых стояла уже в XV веке, то есть сразу после их смерти. Джакомо делла Марка сделал Франческо да Савона главой францисканского ордена, увидев, что он, ковентуал, разделял симпатии к идеям обсервантов. Согласно Глассбергеру²⁴¹, будущий Сикст IV высказывал мысль о переходе из ордена ковентуалов к Трансальпинским обсервантам²⁴². Однако этот факт не подтверждается другими исследователями.

Политика Франческо да Савона по данному вопросу была направлена против сепаратизма, существовавшего внутри францисканского ордена, что

²⁴¹ AF II 396. Цит. по *Huber R. M. Op.cit. P.407.*

²⁴² Не исключено, что переход на сторону ковентуалов произошел под влиянием Пьетро Риарио. *Goffen R. Op.cit. P. 222.*

подкреплено документально: в 1472 году был издан акт *Statuta Sixtina*, досконально регламентирующий жизнь францисканского братства: от календаря до облачения. Отдельная часть посвящена обсервантам, которые, согласно постановлению, должны подчиняться Генералу и Министрам Провинции, то есть официальной власти, находившейся в руках конвентуалов. Однако, согласно этому акту, братия должна была давать кров и помощь каждому обсерванту, если это потребуется. Положение статута о подчинении обсервантов Генералу Ордена может быть расценено двояко. С одной стороны, Сикст IV понимал, что в случае войны или эпидемии нищенствующая ветвь ордена будет сильно бедствовать, так как ни сами монахи, ни паства не смогут поддерживать даже самые простые жизненные потребности обсервантов, такие как кров и пища. С другой стороны, он полностью подчинял обсервантов централизованной власти²⁴³. Разделение было стратегически невыгодно. Сепаратизм внутри ордена мог отрицательно отразиться на церкви и в то же время увести доходы более популярной среди народных масс ветви ордена от ватиканской казны.

Несмотря на доверие, оказанное обсервантами в целом и Джакомо делла Марка в частности, жизнь Франческо делла Ровере на престоле Святого Петра была далека от идеалов сторонников строго послушания. Конвентуализм устраивал его, потому что до 1517 года конвентуальное направление являлось официальным, представляющим орден. Окончательной точкой в политике Сикста в отношении двух ветвей ордена стала канонизация святого Бонавентуры, чья деятельность в XIII веке в качестве Генерала Ордена и автора Жития святого Франциска была тесно связана с реформацией Устава и буллой *Quo elongati* Григория IX²⁴⁴.

Конвентуальному братству взамен церкви Санта Мария ин Арачели, согласно распоряжению Капитула Перуджи от 20 мая 1464 года, была отдана церковь Санти Апостоли. Базилика Санта Мария ин Арачели перешла во владение францисканцев в 1249–1250 гг. Она была построена бенедиктинцами на месте

²⁴³ *Huber R. M. Op.cit. P. 40*

²⁴⁴ *Frank I.J. Op.cit. P. 11.*

храма Юноны Монеты на вершине Капитолийского холма. Затем при участии Евгения IV древняя святыня была передана обсервантам. Реконструкция новой титулярной базилики Санти Апостоли стала важным аспектом политики Сикста IV в отношении францисканского ордена, не менее важным, чем увековечивание своей фамилии в рамках реализации культурных проектов²⁴⁵. Базилика должна была соответствовать официальному статусу конвентуалов, и вполне возможно, что структурные изменения ордена отчасти нашли отражение в программе декорации базилики Санти Апостоли, чему посвящен соответствующий раздел третьей главы нашего исследования.

Культурная политика Сикста IV

В XV веке у понтификов не было каких-то определенных ориентиров и критериев, регламентирующих искусство римской церкви, как, например, те, что появились после Тридентского собора. Критерии были преимущественно личные. В качестве таких ориентиров Сикста IV можно указать, во-первых, его францисканский опыт, и, в частности, тот опыт церковного искусства, который сложился вокруг францисканского монастыря в Ассизи²⁴⁶. Эти церкви, внешне довольно скромные и просторные, внутри украшены многоярусными композициями, в которых последовательно разворачиваются эпизоды из Священного Писания и житий святых, одновременно поучительные по содержанию и нарядные от блеска золота и насыщенного колорита по форме.

Во-вторых, довольно важным ориентиром для Сикста могли быть заказы его предшественников.

²⁴⁵ Мюнц придерживается мнения о тираническом эгоизме Сикста в вопросах культурной политики, в том числе и в вопросах, касавшихся его погребения, описанного в завещании. *Müntz E. Op.cit. P. 3–4.* Интерпретацию, близкую идеям Мюнца, дает Изабелле Франк, которая называет главной целью заказа превращение базилики Святых Апостолов в домовую церковь делла Ровере.

²⁴⁶ Об особом значении комплекса Ассизи и творчества Джотто в искусстве Ренессанса пишет Г. Тоде. *Thode H. Saint Francois d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance. Paris: Librairie Renouard, 1904.* О возможном влиянии францисканского искусства и, в частности, впечатление от фресок Джотто, высказывает предположение Данилова И.Е. в кн. *Данилова И.Е. Указ. соч. С.137.*

В-третьих, знания о культурной жизни при богатых дворах светских правителей: Медичи, Монтефельтро, Гонзага и других. Вкус к монаршим забавам особенно ярко проявлялся в образе жизни папских nepотов, не столь обремененных тяготами папской власти. Такие задачи, как обстановка дворцов²⁴⁷ или организация церемоний, поручалась племянникам.

Роскошный прием в июне 1473 года, устроенный для Элеоноры Арагонской, с триумфальным шествием и театральными представлениями, упрочил союз Ватикана как с Неаполем, так и с Феррарой²⁴⁸. Приемом занимались кардиналы Сан Систо и Сан Пьетро ин Винколи, то есть Пьетро Риарио и Джулиано делла Ровере. Элеонору Арагонскую встречали еще за пределами Рима — временными триумфальными арками, увитыми цветами. Прием длился пять дней, в течение которых принцессе были продемонстрированы буквально все возможности двора Сикста. Театрализованная городская среда имитировала церемонию триумфа. Во время пира были устроены представления на античные сюжеты с моралистическим содержанием. Помимо триумфального шествия и пира «в античном духе» вниманию Элеоноры и ее приближенных были представлены *sacra rappresentazione*: житие Сусанны, эпизоды из жизни Иоанна Предтечи и Чудо о поруганной гостии. Мистерия о жизни Сусанны была подготовлена и представлена не римскими (Гонфалоне), а флорентийскими актерами в первый день празднеств, который приходился на праздник Пятидесятницы²⁴⁹. Путешествие принцессы было очень подробно описано ею в письме Диомеде Караффа. Она не пропустила ни одной детали, благодаря чему сейчас мы обладаем богатой информацией о римском театре при дворе Сикста IV. Театр в Риме пользовался популярностью²⁵⁰. Однако до возникновения античного театра

²⁴⁷ Дворец, примыкавший к церкви Санти Апостоли и ранее принадлежавший семейству Колонна, был отдан Пьетро Риарио.

²⁴⁸ *Pastor L.* Op.cit. Vol. IV. P. 243 и далее.

²⁴⁹ *Bernardino Corio.* Storia di Milano. 1473. В статье *Licht M.* Elysium: A Prelude to Renaissance Theater // *Renaissance Quarterly*, Vol. 49, No. 1 (Spring, 1996). P. 1–29.

²⁵⁰ Фабрицио Кручиани в своей монографии показывает, насколько важную роль для культуры Ренессанса играл театр, в том числе для двора Сикста IV. Автор не уделяет большого внимания народному театру и религиозным представлениям в Риме, о них мало известно. В центре его интересов — реставрация античной драмы. *Cruciani F.* Teatro nel Rinascimento Roma. 1450–1550. Roma: Bulzone editore, 1983.

Раффаеле Риарио он был, скорее, закрытой структурой, служившей для развлечения аристократии²⁵¹. Не исключено, что, если Антониаццо Романо был главным оформителем процессий и *sacra rappresentazione* для светских братств, то Мелоццо оказался принят в закрытую придворную среду, благодаря чему получил крупные заказы от папских племянников.

Как и при дворах крупных светских правителей — Медичи, Гонзага, Монтефельтро или д'Эсте, — особую роль при дворе папы играли гуманисты. О том, что из плодов гуманизма Сикста IV интересовала не только пресловутая лесть, обурнаятая в пышную риторику, свидетельствуют следующие факты: во-первых, это учреждение первой в истории публичной библиотеки с гуманистом Платиной во главе; во-вторых, учреждение музеев на Капитолии; в-третьих, ряд мер для защиты античных руин от дальнейшего разрушения²⁵²; в-четвертых, спонсирование научных штудий Региомонтана²⁵³ и предоставление анатомического театра для диссекции трупов в госпитале Санто-Спирито. В булле от 1 июля 1477 года целью строительства библиотеки Сикст указывает: «Прославление церкви, прогресс католической религии и науки»²⁵⁴. В этом контексте сложно предположить, что гуманизм францисканского теолога Сикста IV был показным, потому что именно этот папа нашел выход из кризисной ситуации взаимоотношений гуманистов и представителей папской власти после разоблачения Академического заговора²⁵⁵. Эта грань личности Сикста IV, наряду с его потворством nepotismу, найдет отражение во фреске Мелоццо да Форли, посвященной учреждению Ватиканской библиотеки. Говоря о библиотеке, нужно

²⁵¹ История западноевропейского театра / Под общ. ред. С.С. Мокульского. Т.1. М.: Наука, 1956. С. 150.

²⁵² Буллу о защите издал Пий II, Сикст IV лишь продолжил политику предшественника. 11 августа 1471 года его программа реновации провозглашает, что ни одна колонна не должна быть извлечена из зданий, что подразумевает запрет на использование античных споллий в новой строительстве или реконструкции. *Blondin J. E. Power Made Visible: Pope Sixtus IV as "Urbis Restaurator" in Quattrocento Rome // The Catholic Historical Review, Vol. 91, No. 1 (Jan., 2005). P. 1–25.* Хотя это не мешало ему использовать туф, известняк и мрамор из античных построек для реализации важных для него проектов, таких как Санта Мария дель Пополо и Ватиканская библиотека.

²⁵³ *Pastor L. Op. cit. Vol. IV. P. 441*

²⁵⁴ *Ibidem. P. 404.*

²⁵⁵ В результате разоблачения «заговорщиков»-гуманистов во главе с Помпониом Лето около 60 человек были заключены в тюрьму, подверглись пыткам или были сосланы в 1468 году. Сикст IV после вступления на престол выразил искренний интерес к их судьбам и, как в случае с Платиной, приблизил их ко двору. *Hankins J. Op. cit. P. 74.*

отметить, что этот проект был не единственным, унаследованным Сикстом от своего именитого предшественника — Николая V.

Сикст IV — Restaurator Urbis

Несмотря на старания предшественников, Сикст IV, вступив на престол в 1471 году, принимает город в довольно плачевном состоянии²⁵⁶. Древние церкви, например, базилика Санти Апостоли, требовали серьезной реконструкции. Простые дома городских жителей нависали над улицами, грозя в любой момент обвалиться²⁵⁷. Новый папа, подвергаясь довольно резкой критике со стороны влиятельных и знатных посетителей Рима²⁵⁸, решается на дорогостоящее обновление и украшение города.

Большая часть градостроительных проектов приходится на Юбилейный 1475 год. Готовясь к увеличению количества паломников, к реконструкции памятников подключаются nepоты и политические союзники Сикста²⁵⁹. Для нужд паломников папа реконструирует дорогу от моста Святого Ангела к собору Святого Петра, которую называют в его честь — *Via Sistina*. Во избежание несчастных случаев во время паломнических визитов Сикст дает распоряжение о налаживании сообщения между левым и правым берегами Тибра — районом Трастевере, где расположены церкви Санта Чечилия и Санта Мария, и собором Святого Петра; кроме того, он реставрирует мост Ротто (*Ponte Rotto*) и строит мост Систо (*Ponte Sisto*). Благодаря ему, а также его родственнику — префекту Рима Леонардо делла Ровере — в 1472 году восстановлен акведук *Aqua Vergine*, единственный источник чистой воды в городе на тот момент.

²⁵⁶ Renovatio Urbis — термин, обозначающий урбанистическую политику пап. Анализ римского градостроительства в контексте папской политики в период от понтификата Николая V до Пия IV, включающий характеристику урбанистической политики Сикста IV как сугубо рациональной, см. у Фроммеля: *Frommel C.L. Papal Policy: The Planning of Rome during the Renaissance // The Journal of Interdisciplinary History. Vol. 17, № 1, The Evidence of Art: Images and Meaning in History (Summer, 1986). P. 39–65.*

²⁵⁷ *Goyau G., Pèraté A., Fabre P., Vogüé E.-M. Op. cit. P. 499.*

²⁵⁸ Одно из таких обращений поступило к Сиксту от неаполитанского короля с рекомендациями принять срочные меры по приведению города в порядок. *Ibidem. P. 499.*

²⁵⁹ Джулиано делла Ровере взялся за восстановление Санти Апостоли. Гийом д'Эстутевиль занялся реставрацией Санта Мария Маджоре и церкви Святого Августина.

Нужды паломников не ограничивались организацией городского пространства. Древние святыни раннехристианского Рима также были частично отреставрированы: церкви Сан Пьетро ин Винколи, Сан Марчелло аль Корсо, Санти Неро и Аккилео²⁶⁰. Требовалось завершить реконструкцию собора Святого Петра, начатую еще Николаем V. Однако реконструкция собора при Сиксте ограничивается небольшими ремонтными работами: укрепление контрфорсами северной стены и увеличение количества окон.

Одним из проектов, унаследованных Сикстом IV от Николая V, стала реставрация традиции *Via papalis*²⁶¹. Длинный кортеж процессией проходил через основные римские памятники: из собора Святого Петра, мимо замка Святого Ангела, через мост Сант Анджело на Монте Джордано, а затем через церковь Сан Марко, Капитолийский холм, римский форум, Арку Константина и Колизей, мимо Сан Клементе и Куатро Санти Коронати — в Латеранскую базилику. Впереди процессии шла белая лошадь с освещенной гостией под балдахином, в конце процессии ехал Викарий Господа, папа римский верхом на белой лошади. На Монте Джордано глава еврейской общины выходил навстречу папе и дарил ему Тору. Этот обычай существовал и в Средние века, и даже во время Великой схизмы его старались не прерывать. Однако, начиная с понтификата Николая V, этот ритуал, как пишет Стинжер, приобрел языческую окраску, отражая в то же время чаяния и идеалы каждого отдельно взятого папы. Сикст IV подходит к организации этого своеобразного триумфа не только как градостроитель, но и как законодатель: в 1480 и в 1481 годах он принимает законы о праве государства экспроприировать частную собственность «для публичных нужд» и распоряжается очистить *Via papalis*, то есть «Папскую дорогу», по которой проходила процессия, от портиков, мешающих ее продвижению²⁶². Жиль Блонден пишет, что учреждение музея античных памятников на Капитолии было частью организации этой церемонии, ведущей свое происхождение от традиции римского

²⁶⁰ Rio A. F. De l'art chrétien. Paris: Hachette, 1861. Т. II. P. 68.

²⁶¹ Stinger C. L. The Renaissance in Rome. Bloomington: Indiana University Press, 1985. P. 53.

²⁶² Cafà V. The via Papalis in early cinquecento Rome: a contested space between Roman families and curials // Urban History, 37, 3 (2010). P. 434–451.

императорского триумфа. Перенос символов Рима, таких, как Волчица, в Капитолийский музей, являлся ничем иным как культурной апроприацией, заигрыванием с идеей, что понтифик может обладать властью императора. Кроме того, на фасаде Палаццо Сенаторио (здания светского городского управления), которое было построено Николаем V, появляется надпись: «XYSTVS QVARTVS PONT MAX VRBIS RESTAVRATOR»²⁶³. Теперь уже Сикст IV— в стихотворении поэта-гуманиста Аурелио Брандолини, сравнивается с императором Октавианом Августом, как когда-то Мартин V. И эта приятная, но не слишком оригинальная лесть, обнаруживает важную характеристику деятельности понтификов: папам эпохи Возрождения, и в особенности Сиксту IV, не были чужды императорские амбиции. И строительство являлось важным средством представления и воплощения этих идей и нового образа института папства.

Основные архитектурные заказы Сикста, а именно Санта Мария делла Паче, Санта Мария дель Пополо и Госпиталь Санто Spirito, а также строительство Сикстинской капеллы, долгое время (благодаря Мюнцу) приписывалось творчеству Баччо Понтелли. Мюнц характеризует римскую архитектуру эпохи правления Сикста как тяжеловесную и во многом уступающую архитектуре²⁶⁴ Флоренции. При этом в работах Баччо Понтелли Мюнц усматривает определенные черты, навеянные творчеством Брунеллески. Но Понтелли все же далек от гениальных решений великого архитектора. Тогда как Лотц оценивает архитектуру данного периода как стартовую точку в развитии собственно римской школы, специфической чертой которой были массивные пропорции, октогональные колонны, а также двухъярусные фасады, какие можно увидеть в церквях Санта Мария дель Пополо и Санта Мария делла Паче²⁶⁵. Истоки специфики римской архитектуры этого периода В. Ф. Маркузон видит в

²⁶³ *Blondin J.E.* Op.cit. P. 1–25.

²⁶⁴ *Müntz E.* Op. cit. P. 18

²⁶⁵ *Lotz W.* Architecture in Italy, 1500-1600. New Haven and London: Yale University Press, 1995. P. 48–70.

тяжеловесной монументальности античных построек²⁶⁶. Фроммель²⁶⁷, а вместе с ним и — Лоренцо Финокки Герси²⁶⁸, указывают, что Понтелли в 1470-е гг. отсутствовал в Риме, а здания эпохи Пия II, Павла II и Сикста IV строятся с оглядкой на Флоренцию, но уже в то время получают специфические черты. Фроммель предлагает следующую гипотезу: мастеров круга Альберти, а именно — Франческо дель Борго и Бернардо Росселлино, — с их классическим вкусом, пониманием ордера и манерой, сформировавшейся под безусловным влиянием флорентийского наследия, — к началу правления Сикста IV в Риме не было. В 1472 году не стало и самого Альберти. На смену этому кругу мастеров пришли строители — столяр Джованнино деи Дольчи, каменотесы Мео дель Каприна и Джакомо да Пьетрасанта. Начав свою карьеру в Риме, эти мастера не избежали альбертианского влияния. Упомянутая в начале главы специфическая театральность римской архитектуры находит отражение и в творчестве следующего поколения строителей²⁶⁹. Финокки Герси также выдвигает гипотезу, что все эти строители участвовали в создании временной архитектуры, в том числе триумфальных арок и шатров для пира Элеоноры Арагонской, а кроме того — что одним из таких строителей, задействованных в реконструкции базилики Санти Апостоли, был Мелоццо да Форли, который сначала написал фреску в апсиде базилики (до 1474 года включительно), а потом пристроил под фреской классическую трибуну²⁷⁰ (под руководством Джулиано делла Ровере), не уступая своим универсальным гением барочным мастерам. Ни фреска, ни трибуна не сохранились, и это предположение Финокки Герси остается всего лишь гипотезой.

Следует отметить, что исследователи, исключив Понтелли из списка архитекторов Сикста IV, не всегда придерживаются единого мнения, приписывая

²⁶⁶ Маркузон В. Ф. Архитектура Рима // Всеобщая история архитектуры. / Под общ. ред. Н. В. Баранова. В 12-ти томах. Т. 5. М.: Стройиздат, 1967.

²⁶⁷ Frommel C.L. The Architecture... P. 54–56.

²⁶⁸ Finocchi Ghersi L. La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Roma: Artemide, 2011. P. 22.

²⁶⁹ См. раздел «Папский патронаж» настоящего исследования.

²⁷⁰ Финокки Герси поэтически называет произведение Мелоццо «битвой живописи с архитектурой». Finocchi Ghersi L. Op.cit. P. 26–27.

одни и те же постройки разным авторам. Например, Фроммель считает, что портик Санти Апостоли построил Джованнино деи Дольчи (как и Сикстинскую капеллу) (Илл. 29), а Герси убежден в авторстве Пьетрасанты. Отсутствие авторской подписи важно для понимания фигуры строителя в проекте — судя по всему, для Сикста была важна реализация, воплощение его замысла, а не погоня за именами. Возможно также другое допущение: он дал шанс новому поколению строителей римской выучки, поощряя развитие местных талантов. Но наиболее вероятной гипотезой, на наш взгляд, является рациональный подход и экономия средств, которых, вследствие разорительных привычек Павла II и Пьетро Риарио, оставалось не так уж много.

Рим нуждался в художниках не меньше, чем в архитекторах. Статут об учреждении Академии художников и миниатюристов от 17 декабря 1478 года²⁷¹ является тому свидетельством. Этот статут, созданный по распоряжению Сикста IV²⁷² и воплощенный тремя художниками, одним из которых был Антониаццо Романо, регламентировал взнос для вхождения в Академию — два дуката, а также содержал информацию административного характера. Согласно Мюнцу, Академия Святого Луки была основана в церкви Святого Луки, расположенной рядом с базиликой Санта Мария Маджоре (и разрушенной при понтификате Сикста V). Статут включал имена трех основателей: Колы Саккочи, Антониаццо Романо и миниатюриста Якопо Равальди; следом за ними указаны имена тридцати двух художников из Падуи, Сиены и других городов, и среди перечисленных мы находим имя Мелоццо да Форли²⁷³. Из всех художников, упомянутых в списке, мы знаем только пятерых (Мелоццо, Антониаццо, Равальди, Саккочи и Антонио да Витербо).

Документ зафиксировал переломный момент в художественной жизни Рима. В Академии не состояли мастера, которые затем приняли основное участие в

²⁷¹ Статут опубликован Мюнцем. *Müntz E. Op. cit. P.101–111.*

²⁷² *Everett H.E. Op.cit. P. 279–306.*

²⁷³ Мелоццо да Форли фигурировал под именем «Melossius Pi.Па.». Мелькорри (первый публикатор статута) предложил расшифровку загадочной аббревиатуры как Melotius Pictor Papæ: *Melchiorri. Notizie intorno alla vita ed alle opera in Roma di Melozzo da Forlì. P. 29* Цит. по: *Müntz E. Op. cit. P. 101.*

украшении Сикстинской капеллы и Капеллы Иммакулаты в соборе Святого Петра. Основанию Академии предшествовал важный для Сикста заказ — житийный цикл в Госпитале Санто Спирито, посвященный ныне здравствующему и правящему папе, то есть ему самому. Видимо, распоряжение папы об учреждении Академии не было лишено ревизионных целей²⁷⁴.

Госпиталь Санто Спирито

Сикст IV считал покровительство госпиталю и Братству Санто Спирито одним из главных и наиболее значимых своих деяний. К тому же в год восшествия понтифика на престол — 1471 — пожар уничтожил большую часть строений комплекса. Его перестройка была поручена Мео дель Каприна (по версии Фроммеля²⁷⁵). Строитель выбрал простую форму, отсылающую к религиозному характеру учреждения: октогон, перекрытый куполом, с длинным широким базиликальным хвостом, с крестовыми сводами, перекрывающими пространства, предназначенные для размещения больных.

В этом проекте патронат и патронаж, социальная и культурная благотворительность слились воедино. Неслучайно стены этого госпиталя-собора украсил один из самых внятных, практически простонародных житийных циклов, героем которого является сам папа Сикст IV. Как и в случае с архитектурой, автор живописного убранства остался неизвестен. Однако мы знаем автора живописной программы этого цикла — им стал биограф пап и библиотекарь Сикста IV, Бартоломео Платина (Илл. 37)^{276,277}. Житийный цикл состоит из 46 эпизодов, включая посмертное предстояние Сикста IV пред ликом Вседержителя: папа уповает на заступничество святого Франциска, Мадонны и ангелов, держащих в

²⁷⁴ Донато Сальваторе утверждает, что Мелоццо теряет расположение Сикста IV в 1479 году. Ему на смену приходит другой главный придворный мастер — Пьетро Пьеруджино, который украшает капеллу Непорочного зачатия (Иммакулаты) в соборе Святого Петра, а затем принимает участие в росписи Сикстинской капеллы.

²⁷⁵ *Frommel C.L. The Architecture...* P. 54–56.

²⁷⁶ О живописном заказе — см. диссертацию Юнис Хоув. *Howe E.D. The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV.* New York: Garland Publishing, 1978. Там же обзор критических замечаний о живописном цикле — в том числе, обоснованные доводы о провинциальном характере фресок Санто Спирито.

²⁷⁷ *James S.N. Review on: Eunice D. Howe. Art and Culture at the Sistine Court: Platina's "Life of Sixtus IV" and the Frescoes of the Hospital of Santo Spirito // Renaissance Quarterly, Vol. 59, No. 3 (Fall 2006). P. 858–859.*

руках мост Понте Систо, базилики Санта Мария делла Паче и Санта Мария дель Пополо. Сопоставление фрески Мелоццо в Библиотеке и цикла фресок в Санто Спирито требует подробного исследования. Мы лишь остановимся на важной характеристике Сикста как заказчика. Стиль уже тогда играл очень важную роль и прочитывался всеми участниками художественного процесса — и заказчиком, и художником, и зрителем. Платина, очевидно выступая посредником в обоих заказах, в цикле, который был адресован пациентам больницы, стремился к созданию образа Сикста-благодетеля, Сикста-святого. Яркие цвета и средневековая изобразительность *Biblia pauperum* — вот характеристики стиля фресок Оспедале Санто Спирито. В отличие от них, фреска Ватиканской библиотеки — сложный многосоставный ребус, политическая философия которого будет изложена в третьей главе нашего исследования. Таким образом, одной из основных черт Сикста IV как заказчика и вдохновителя художественного цикла в духе монументальной пропаганды было продемонстрированное им понимание различий, которые существовали в сфере художественной выразительности.

Погребальная капелла Сикста IV

Несохранившаяся до нашего времени, пострадавшая во время строительных работ Браманте в 1517 году²⁷⁸ в соборе Святого Петра, капелла Непорочного Зачатия Девы Марии, в которой Сикст IV был похоронен, представляла собой единый архитектурно-живописный ансамбль эпохи Кватроченто. Из всех понтификов, помимо Сикста IV, лишь один позволил себе аналогичный по масштабу заказ — Юлий II, племянник Франческо делла Ровере²⁷⁹.

Капелла была построена как отдельно стоящее здание, своеобразный мавзолей, примыкающий к базилике с южной стороны. Вход в капеллу

²⁷⁸ Ettliger L. D. Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 16, No. 3/4 (1953). P. 239–274.

²⁷⁹ Ettliger L. D. op.cit. P. 239.

осуществлялся через кованые врата в нефе базилики. Декор капеллы был выполнен в различных техниках, соревновавшихся между собой в пышности исполнения: настоящий мрамор перекликался с иллюзорным, нарисованные фигуры со скульптурой, — и все это окружало бронзовое надгробие папы, выполненное Антонио Поллайоло (сейчас в крипте собора Святого Петра). Бронзовый жизан продолжал традицию скульптурных надгробий, которая, по всей видимости, была привезена из Франции²⁸⁰. Однако Антонио Поллайоло внес классические мотивы в средневековую традицию: натуралистическое изображение мертвого тела понтифика было приподнято над саркофагом на антикизированный цоколь, разделенный при помощи литых аканфовых листьев на небольшие «пределлы», которые в свою очередь были украшены барельефами с изображением аллегорий десяти свободных искусств²⁸¹.

Алтарь капеллы украшало распятие неизвестного автора и композиция «Непорочного зачатия Девы Марии» Пьетро Перуджино, который затем повторит эту сцену на западной стене Сикстинской капеллы. Обе композиции не сохранились, но по рисунку из музея Альбертина (Илл. 16) возможно составить представление о том, что было изображено. В центре находилась мандорла с Мадонной в окружении музицирующих ангелов, у ее ног — апостолы. На переднем плане изображения святой Петр представляет Богоматери коленопреклоненного Сикста IV, в окружении святых Франциска, Антония Падуанского и Павла²⁸².

Сикстинская капелла

Размер самой большой капеллы в Италии — 40 на 13,6 м, а ее высота — 20 м. Эта церемониальная капелла папской резиденции в Борго названа в честь заказчика, благодаря которому и появилось современное краснокирпичное строение, — в честь Сикста IV. До него более ранняя версия капеллы носила

²⁸⁰ Gill M. J. Op. cit. P. 92.

²⁸¹ Подробный разбор иконографической программы жизана, в том числе пояснение необычного количества аллегорий искусств, дает Эттлинджер: Ettliger L. D. op.cit. P. 239–274.

²⁸² Gill M. J. Op. cit. P. 92.

название *capella magna* – великая капелла. Ее история берет начало в эпоху Каролингов, после чего здание неоднократно поновлялось и даже было перестроено²⁸³. Строительство нового здания было начато в 1475 году по одной версии — Баччо Понтелли и Джованнино деи Дольчи²⁸⁴, по другой версии — только Джованнино²⁸⁵. Освящение капеллы произошло 15 августа 1483 года, в праздник Вознесения Богородицы. Получившееся в результате скромное здание апеллирует к формам раннехристианской архитектуры. Прямоугольник с двускатным перекрытием теряется в гуще разнообразных конструкций Ватикана, становясь частью фортификационного «ландшафта» позднесредневекового дворца-резиденции. Красота, живописность и обильная декорация интерьера контрастирует с простотой внешнего решения постройки, созданной как будто согласно византийским представлениям о красоте. Декорация стен и сводов пережила в эпоху Сикста IV несколько этапов.

Первый этап, в 1481 году, — украшение сводов, которое досталось малоизвестному художнику из Умбрии — Пьер Маттео д'Амелио²⁸⁶. Сюжет был декоративным — темно-синее небо, усыпанное золотыми звездами.

Тогда же в 1481 году Перуджино выполняет алтарную фреску на сюжет Вознесения Богородицы (центральная часть, не сохранилась, но есть рисунок в музее Альбертина в Вене – Илл. 16), с двумя фланкирующими композициями «Обретения Моисея» и «Рождества Христова». С этого момента начинается знаменитая работа группы художников — Козимо Росселли, Доменико Гирландайо под руководством Сандро Боттичелли, к которым во второй половине 1482 года присоединяются Лука Синьорелли и Бартоломео делла Гатта. Совместно они создают два знаменитых цикла фресок, посвященных жизни Христа (от Рождества до Пятидесятницы) и жизни Моисея. Целая плеяда

²⁸³ Ettliger L. D. Op.cit. P. 14.

²⁸⁴ Gill M. J. Op.cit.; *Redig de Campos D. Chapelle Sixtine*. Novara: Istituto Geografico de Agostino, Cercle du Bibliophile, 1965.

²⁸⁵ Frommel C. L. *The Architecture...* P. 54–56

²⁸⁶ Ettliger L. D. Op. cit. P. 15–16.

блистательных ученых-иконографов²⁸⁷ сходится во мнении, что сопоставление образа Моисея и образа Христа в цикле неслучайно, и предполагает участие в программе заказчика. Программа создана согласно принципу типологизации. Эттлинджер²⁸⁸ в иконологическом анализе фрескового цикла использует отсылки к трактату Франческо да Савона «О могуществе Божиим», в тексте которого *викарий Христа* не назван напрямую всемогущим наместником Бога на земле, но это подразумевается из риторики текста. Соответственно центральными сюжетами цикла становятся «Передача ключей святому Петру» и «Наказание восставших», содержание которых является отражением политических событий — оспаривание права папства на власть в Риме и антипапские проповеди (в словенском городе Крань — доминиканец и архиепископ Андрей Замочетич, бывший когда-то близким другом Сикста IV, произносит знаменитую речь против коррумпированной власти Ватикана, нарекая Сикста дьяволом²⁸⁹). Таким образом, «Передача ключей святому Петру» Перуджино символизирует обретение земной власти. Тогда как «Наказание восставших левитов» означает неизбежную победу Сикста IV (в роли Моисея, но в папской тиаре) над заговорами и заговорщиками против папства.

Первоначально шестнадцать, в наше время двенадцать, сцен широким фризом покрыли стены капеллы, располагаясь по периметру и под потолком, — значительно выше человеческого роста и возможностей человеческого зрения. Даже до вторжения порабоощающего волю и воображение Микеланджело, от фресок которого трудно отвести взгляд, насыщенные цветом композиции, созданные при Сиксте IV, с трудом прочитывались издалека и представляли собою многосоставные и многосложные высказывания. Можно выдвинуть смелое предположение: лучше других с основной задачей — наладить взаимодействие, диалог между изображением, возникающим художественным образом и зрителем

²⁸⁷ Steinmann E. Die Sixtinische Kapelle: der Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. München: Bruckmann, 1901; Ettliger L. D. Op.cit.; Lewine C.F. The Sistine Chapel walls and the Roman Liturgy. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 1993. Monfasani J. A Discription of the Sistine Chapel under Pope Sixtus IV // *Artibus et Historiae*, 1983.

²⁸⁸ Ettliger L. D. op.cit.

²⁸⁹ *Ibidem*. P. 17.

— справился Перуджино, единственный художник в артели, не принадлежавший флорентийской школе живописи.

К 70-80-м годам XV века не только Флоренция, но уже и Умбрия переживает расцвет, короткий миг, когда симбиоз живописи и науки дал впечатляющие плоды. Шастель обращает внимание на то, что после заговора Пацци в 1478 году художники начинают массово покидать Флоренцию: в Венецию уезжает Андреа Верроккьо, Леонардо да Винчи — в Милан. «Гастроли» флорентийской артели под руководством Боттичелли вписываются в концепцию центробежного развития, сформулированную французским исследователем²⁹⁰. Однако, как видно из анализа папского патронажа, приглашение художников со стороны Сикста IV продолжает традицию больших папских заказов, идущую от Мартина V, Евгения IV и Николая V и состоявшую в том, чтобы предоставлять флорентийцам плацдарм для творчества. И, несмотря на то, что зарекомендовавшая себя флорентийская школа живописи не могла похвастаться новаторством *di sotto in sù*, заказчик мог быть уверен, что работа будет выполнена добросовестно и в срок.

Нужно отметить, что наибольший успех в культурной политике Сикста IV имело покровительство живописи. Над воплощением заказов папы трудились лучшие мастера Кватроченто: Боттичелли, Доменико Гирландайо, Перуджино, Синьорелли и Мелоццо да Форли. Один из исследователей папской культурной политики А.-Ф. Рио выдвинул предположение, согласно которому Сикст IV не просто покровительствовал искусству, но и сознательно формировал новую «римскую школу» живописи, которая ничем не уступала бы флорентийской²⁹¹. Франк объясняет это тем, что монументальная живопись была более понятной, мгновенно воздействовала на зрителя и требовала меньших финансовых затрат по сравнению с архитектурными заказами.

²⁹⁰ Chastel A. Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris: Presses universitaires de France, 1959. [Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. / Пер. с франц. Н. Н. Зубкова. М.-СПб.: Университетская книга, 2011. С. 18.]

²⁹¹ Rio A. F. Op. cit. P. 78.

В выборе художников, как и в выборе объекта покровительства, папа руководствовался наследием своих предшественников и порой действовал по инерции или под влиянием своих приближенных — избалованных или увлеченных политическими интригами племянников. Яркое отличие папы-францисканца состояло в том, что он разделял ценности конвентуального братства, из которых нужно особо выделить покровительство знаниям и отсутствие интереса к коллекционированию. Сикст IV понимал силу монументальной пропаганды и для преодоления кризисных ситуаций в политическом контексте использовал не только давление и законодательные меры, но и потенциал искусства, что наглядно выразилось в его градостроительной политике, благодаря которой в истории и памяти города Сикст IV остался в образе *Restaurator Urbis*.

Характеризуя культурную политику Сикста, необходимо отметить ее последовательность. Сикст IV не взял на себя ни одного проекта — архитектурного, монументально-декоративного, градостроительного, — который не смог бы реализовать. В рамках этих проектов, будь то строительство моста или роспись великой капеллы в Ватикане, он не упускал возможности увековечить свое имя. При всех заслугах Сикста IV его культурная политика, включавшая в себя как сохранение исторического наследия, так и учреждение нового искусства и щедрое покровительство гуманистам, не отличала папу от светских правителей Италии эпохи Возрождения, а также была отражением имперских амбиций понтифика.

ГЛАВА II. МЕЛОЦЦО ДА ФОРЛИ И «РИМСКАЯ ШКОЛА»

Мелоццо да Форли — художник, которому было суждено стать проводником замыслов и идей римского папы, остался в истории искусства под говорящим именем «Мелоццо из Форли», напоминающим о его родном городе, в то время находившемся на границе Папской области. От дня рождения будущего мастера — 8 июня 1438 года — до первого упоминания его имени в книгах Апостольской канцелярии прошло почти 40 лет.

Каким бы маленьким нам ни казался Форли на исторической и географической картах Италии, этот город мог гордиться длинной историей и богатой культурой. Его название говорит о его древнеримском происхождении — Форум Ливии (основан в 188 г. до н.э.). Классическая древность окружала жителей города и была частью их повседневной жизни. Конечно, масштабы античного наследия в Форли не сравнимы с тем, что можно было увидеть в Риме, но коллекции музея Форли, состоящие преимущественно из предметов, имеющих краеведческую ценность, позволяют сделать вывод, что атмосфера родного города способствовала развитию художественного таланта будущего живописца пап.

Мелоццо дельи Амброджи²⁹² вырос в художественной среде. Его брат Франческо был золотых дел мастером²⁹³, а тетка вышла замуж за архитектора Палаццо дель Подеста в Форли — Маттео ди Ризевудо²⁹⁴ (Илл. 30). Уже в 1460 году (в 22 года) Мелоццо называет себя «Melotius pictor»²⁹⁵.

Споры о том, у кого мог учиться племянник архитектора, чаще всего приводят к фигуре старшего современника Мелоццо — Ансуино да Форли. Этот

²⁹² В источниках его фамилию фиксировали как: Ambrosi, Ambroxi, Ambrogi или degli Ambrogi.

²⁹³ Melozzo da Forli. / Ed. C. Ricci. Roma: D. Anderson, 1911. P. 5.

²⁹⁴ Gori M. Guida ai luoghi di Melozzo. Milano: Leonardarte, 1994. P. 21. Маттео да Ризевудо, кроме постройки Палаццо дель Подеста, также занимался расширением местной ратуши. Ученые характеризуют его манеру как позднеготическую с элементами стиля эпохи Возрождения. Другой родственник Мелоццо, Пьетро Негусанте, с 1427 по 1434 год участвовал в строительстве городского кафедрального собора Санта Кроче (Дуомо ди Форли).

²⁹⁵ *Ibidem*. P. 21.

художник известен своей работой в падуанской капелле Оветари в церкви Эремитани совместно с Андреа Мантеньей. Работа над декорацией огромной базилики заняла почти 20 лет, и за это время сменялись художники. После смерти одного из них — Джованни д'Алеманья — в 1450 году был нанят Ансуино. Церковь Эремитани в целом и капелла Оветари в частности сильно пострадали во время бомбардировок 1944 года, но сохранились фотографии, свидетельствующие о стиле Ансуино: композиция на сюжет из жития святого Христофора (Илл. 31) несколько непропорциональна и тяжеловесна, вереница закованных в латы воинов говорит о том, что прежде, чем обучиться живописи Ансуино получил еще какое-то образование — не исключено, что он освоил ювелирное ремесло. Сторонники гипотезы о влиянии Ансуино на Мелоццо выдвигают предположение, основанное на идеи преемственности в передаче знаний: представления о перспективных построениях и прием *di sotto in sù*, разработанный молодым Мантеньей, перешли через Ансуино к Мелоццо²⁹⁶. Но в капелле Оветари Ансуино применяет простую перспективную коробку *dimostrazione*, и о заимствовании новаторского приема Мантеньи говорить нельзя. Кроме того, у нас нет документов, подтверждающих возвращение Ансуино обратно в родной город²⁹⁷.

Свободное владение перспективным сокращением и умение мастерски изображать тела в экстремальном ракурсе сближало Мелоццо да Форли с Андреа Мантеньей. Но в нашем распоряжении нет документов, подтверждающих общение художников. Выдающийся итальянский исследователь Стефано Тумидеи, посвятивший стилю Мелоццо да Форли статью в каталоге выставки «Мелоццо да Форли: его город и его время» (1994–1995)²⁹⁸, предлагает следующий маршрут: Мелоццо попадает в Падую уже после отъезда Мантеньи. В декабре 1464 года Мелоццо забирает 11 дукатов из причитающейся ему части наследства (и еще 14 дукатов его мать Джакома обязуется выплатить после

²⁹⁶ Например, *Clark N. Op. cit. P. 11.*

²⁹⁷ *Gori M. Op. cit. P. 49.*

²⁹⁸ *Tumidei S. Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico // Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo. Milano: Leonardo Arte, 1994. P. 19–81.*

продажи имущества) и уезжает странствовать. В это время Мантенья уже работает в Мантуе, в Камере дельи Спозии (Илл. 32.1–32.2). Тумидеи пишет, что падуанские впечатления Мелоццо не могли ограничиваться именами двух больших мастеров Донателло и Мантеньи²⁹⁹, он также мог наблюдать за процессом работы Лоренцо да Лендинара (в 1462–1469), ученика Скварчоне и друга Пьеро делла Франческа, в базилике Святого Антония³⁰⁰. Мелоццо да Форли приписывается создание двух панелей (возможно, створок органа): их лицевую сторону украшает композиция на сюжет «Благовещение», а на обороте — два фрагмента, изображающие Святого Просдоция и Иоанна Евангелиста (обе части хранятся в Уффици). Основываясь на стилистическом анализе этих панелей, Тумидеи делает вывод, что из Падуи Мелоццо отправился в Феррару. Отметим, что при сравнении двух образов — живописного фрагмента с изображением Иоанна Богослова Мелоццо и феррарской Музы Полигимнии кисти неизвестного художника (ок. 1460, Илл. 33) — кажется довольно убедительной идея о феррарском путешествии молодого художника. Однако нет каких-либо документальных подтверждений, что панели на сюжет «Благовещение» были написаны Мелоццо, все выводы основаны лишь на стилистических атрибущиях XIX века, и потому умозаключение о поездке в Феррару может быть лишь предположением.

Пути Мантеньи и Мелоццо пересекутся только в конце 80-х гг. XV века, после смерти Сикста IV, когда прославленный мастер мантуанского двора приедет по приглашению папы Иннокентия VIII украшать виллу Бельведер в Ватикане.

Если о встрече Мелоццо с Мантеньей или его произведениями имеются только косвенные свидетельства, то факт его знакомства с Пьеро делла Франческа не подвергается сомнению, хотя документальных подтверждений встречи нет. Вся библиография, посвященная Мелоццо да Форли, прямо называет его

²⁹⁹ В частности, он дает убедительное сравнение «Святого Просдоция» кисти Мелоццо (?) со «Святой Ефимией» Мантеньи (Неаполь, Музей Каподимонте).

³⁰⁰ *Ibidem*. P. 32. Вопрос влияния Лоренцо да Лендинара на Мелоццо да Форли изучен слабо и не входит в задачи нашего исследования, однако представляется перспективным для дальнейшего изучения.

учеником мастера из Борго³⁰¹. И тот факт, что Лука Пачоли упоминает имя Мелоццо в числе лучших живописцев прошлого (вместе с Пьеро делла Франческа, Джованни Беллини, Сандро Боттичелли, братьями Гирландайо, Лукой Синьорелли и Андреа Мантеней) в трактате 1494 года «*Summa de arithmetica*», означает не просто восторженную оценку со стороны младшего современника, но, скорее, является выражением общего мнения, которое могло исходить от Пьеро³⁰². Эудженио Баттисти, автор двухтомной монографии «Пьеро делла Франческа», даже уверен, что в 1460–1461 гг. Мелоццо помогал Антониазцо Романо в совместной работе с Пьеро делла Франческа в Риме³⁰³.

Из «Рифмованной хроники» Джованни Санти, написанной им в 1482 году, мы знаем, что Мелоццо провел немало времени в Урбино, — мастер из Форли стал другом отца Рафаэля. Первый визит в Урбино мог состояться сразу после его отъезда из Форли (в 1465 или после), а первое упоминание о пребывании Мелоццо в Риме относится к 1470 году и связано с заказом копии иконы «Мадонна дель Пополо» (Илл. 5) для Алессандро Сфорца. Однако, исходя из предположения, что Мелоццо да Форли принимал участие в украшении капеллы Святой Евгении для Виссариона Никейского в Риме (проект был осуществлен в 1464–1465 и 1467–1468 гг.)³⁰⁴, художник должен был оказаться в городе раньше 1470 года.

Нельзя сказать, что урбинский двор был невероятно богатым, но он точно был одним из важнейших центров итальянской культуры в XV веке. Щедрость Федерико да Монтефельтро — не единственная добродетель герцога, но в соединении со вкусом и гуманистическим образованием именно она создала условия для творчества многих художников и писателей эпохи Возрождения, благодаря которым придворная культура Урбино стала эталоном для

³⁰¹ Начало этой традиции было положено аббатом Ланци на основании знаточеских предположений. *Lanzi L. Op.cit. Vol. V.* Дж. Б. Кавальказелле и Дж. А. Кроу делают важное дополнение, что все, кто образовал школу последователей Пьеро делла Франчески, находились также и под влиянием Мантеньи. *Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. A History of Painting in North Italy / Ed. by T. Borenius. Vol. 3. London, 1912. P. 34.*

³⁰² Цит. по: *Buscaroli R. Melozzo da Forlì nei documenti...* Roma: Reale Accademia d'Italia, 1938. P. 134.

³⁰³ *Battisti E. Piero della Francesca Vol.1: Piero della Francesca: L'opera completa. Vol.1 / Nuova ed. riv. e aggiornata con il coord. sci. di Marisa Dalai Emiliani. Milano : Electa, 1992. P. 85.*

³⁰⁴ *Tiberia V. Antoniazzo Romano per il Cardinale Bessarione a Roma. Roma: Ediart, 1992.*

процветающих дворов европейских монархов и аристократов. Пьеро делла Франческа был одним из любимых художников герцога, он неоднократно посещал Урбино³⁰⁵. Если ориентироваться на свидетельство веронца Феррабо, который упоминает «Диптих герцога Урбино» в своем стихотворении, то можно предположить, что после окончания «Мадонны Мизерикордии» в Сансеполькро в 1462 году³⁰⁶ Пьеро мог отправиться в Урбино и остаться надолго в гостях у герцога, перед тем, как отправиться в Ареццо для работы над циклом в церкви Сан Франческо (завершен 20 декабря 1466 года)³⁰⁷. Таким образом, у Мелоццо (если он заезжал в Урбино в 1465) было совсем немного времени, от силы несколько месяцев, для общения с мастером.

Мелоццо да Форли, как и Пьеро делла Франческа, неоднократно возвращался в Урбино и, по предположению некоторых исследователей, даже входил в круг придворных живописцев герцога, не только выполняя ответственные заказы, но и руководя процессом создания архитектурно-живописных ансамблей. Так, Август Шмарзов в монографии, посвященной художнику, приписывает кисти Мелоццо большую часть портретов из студиоло Урбино (не менее 11 из 28) (Илл. 13.1–13.3), а также аллегии Свободных искусств из библиотеки герцога (Илл. 12.1–12.3)³⁰⁸. Итальянский искусствовед Эмилия Цокка считает, что роспись студиоло и библиотеки герцога Монтефельтро была осуществлена силами гентского художника Йоса и испанца

³⁰⁵ Как показывает исследование Карло Гинзбурга, посвященное биографии и датировкам произведений Пьеро делла Франческа, в научных кругах нет единого мнения на этот счет. И каждый исследователь творчества мастера предлагает разные варианты и трактовки, поэтому мы не можем с точностью сказать, когда Пьеро делла Франческа гостил в Урбино. *Гинзбург К.* Загадка Пьеро. Пьеро делла Франческа. М.: НЛЮ, 2019. Пер. с итал. М. Велижева.

³⁰⁶ *Schmidt D.* Piero della Francesca. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1979. S. 30.

³⁰⁷ *Christiansen K.* Piero della Francesca. New Haven and London: Yales University Press, 2014. P. 48–49.

³⁰⁸ Некоторые из предположений ученого строятся на аргументах, вызывающих сомнения. Например, приписывая Мелоццо аллегии Свободных искусств из урбинской библиотеки, традиционно представленных в виде юных женщин, Август Шмарзов указывает на особый тип женских образов, характерных для творчества Мелоццо. Однако единственное произведение с изображением женщины, которое мы с уверенностью можем атрибутировать мастеру, — это копияный образ Богоматери с Младенцем, выполненный для Алессандро Сфорца. Этот образ, уступающий по качеству как другим произведениям Мелоццо, так и аналогичным произведениям его старшего коллеги — Антониаццо Романо, — выглядит неоконченным и не несет каких-то особых черт, на которые ссылается Шмарзов, а именно — «резкий контур губ и очерченный подбородок». К тому же сухой контур и жесткий рисунок — общие стилистические признаки произведений эпохи Кватроченто, особенно происходящих из региона Лацио, поэтому эта характеристика не может быть определяющей в атрибуции. *Schmarsow A.* Op.cit. S. 86.

Педро Берругете, но начата она была под руководством Мелоццо, который покинул Урбино еще до завершения работ³⁰⁹. В доказательство этих гипотез приводятся два аргумента: во-первых, Джованни Санти упоминает Мелоццо в «Рифмованной хронике», во-вторых, Мелоццо да Форли был выдающимся мастером перспективы, как и Пьеро делла Франческа, который работал в Урбино. На наш взгляд, этих доводов недостаточно, чтобы признать участие Мелоццо в создании портретов студиоло или аллегорий в библиотеке, но вполне достаточно, чтобы признать: Мелоццо да Форли был связан с художественной средой урбинского двора.

В 1465 году в Урбино гостил еще один мастер перспективы — Паоло Уччелло, приглашенный братством Тела Христова для создания пределлы на сюжет «Чудо о поруганной гостии» (Илл. 34) для алтаря, который в 1472–1474 гг. написал Йос ван Гент. Флорентийский мастер-перспективист, отдававший предпочтение перспективной конструкции *dimostrazione*, вообще не упоминается в связи с кругом общения, повлиявшим на Мелоццо. Хотя если согласиться с предположением Шмарзова, что именно Мелоццо был автором панели с изображением Евангелиста Марка из базилики Сан Марко в Риме (до 1471)³¹⁰, — при создании образа евангелиста был использован тот же прием, — то вопрос о взаимодействии Мелоццо с Уччелло и влиянии последнего на мастера из Форли может быть поднят и изучен.

Карта Италии подсказывает, что на пути из Форли в Урбино лежит Римини — еще один важный художественный центр Италии, также связанный с творческой активностью мастера из Борго Сансеполькро. В 1451 году Пьеро делла Франческа пишет портрет местного правителя, кондотьера Сиджизмондо Пандольфо Малатесты (ум. в 1468), предстоящего и коленопреклоненного перед своим святым патроном Сигизмундом Бургундским³¹¹. И хотя мы не обладаем

³⁰⁹ Zocca E. Ambrosi, Melozzo degli, detto Melozzo da Forli // Dizionario biografico degli Italiani. II. Rome, 1960. P. 722 – 726.

³¹⁰ Schmarsow A. Op. cit. S. 64.

³¹¹ Woods-Marsden J. Piero della Francesca's Ruler Portraits // The Cambridge Companion to Piero della Francesca. Ed. by Jeryldene M. Wood. Cambridge University Press, 2002. P. 91–114.

какими-либо свидетельствами о встрече Мелоццо с Пьеро в середине 1460-х гг., но сравнение портрета Сикста IV кисти Мелоццо с портретом Сиджизмондо выявляет прямое заимствование мотива: стальной взгляд из-под полуопущенных век Сикста IV на фреске «Учреждение Ватиканской библиотеки» восходит к портретным образам Сиджизмондо, созданным Пьеро в Римини— фреска в Темпио Малатестиано (Илл. 36.1–36.2) и портрет Сиджизмондо Малатесты (Илл. 35) (сегодня — в Лувре). Можно выдвинуть следующее предположение: с одной стороны, благодаря тому, что Сиджизмондо обладал репутацией кровавого и безжалостного тирана, а с другой — благодаря выразительности решения, найденного Пьеро делла Франческа, эта физиогномическая черта вошла в репертуар формальных средств и стала своего рода знаком, экспрессивным приемом, отличающим жанр профильного портрета правителя, жанр, который в высшей степени связан с олицетворением сильной власти.

В 1453 году для работ по перестройке базилики Сан Франческо и ее превращения в Темпио Малатестиано в Римини приезжает Леон Баттиста Альберти. Проект готов уже к 1454 году — сохранилась медаль с изображением западного фасада храма. Однако храм так и не был завершен, поскольку к 1460 году отношения Малатесты с Пием II испортились окончательно и дошли до того, что правитель Римини был отлучен от церкви. Альберти посещал стройку редко, в основном отдавая распоряжения в письмах³¹². Мелоццо в Римини мог видеть не только упомянутую фреску Пьеро делла Франческа, но также мог познакомиться с веронским скульптором Маттео де Пасти, руководившим строительными работами в отсутствие Альберти, а также — с Агостино де Дуччо и венецианскими камнерезами, которые работали над созданием капеллы святого Сигизмунда.

Во второй половине 1460-х гг. Мелоццо приезжает в Рим, где его наставником становится римский мастер Антониаццо Романо, лично знавший и Пьеро делла Франческа (заказ Пия II в Ватикане, 1459), и Леона Баттисту

³¹² *Smith C. Piero's Painted Architecture: Analysis of His Vocabulary // Studies in the History of Art, Vol. 48, Symposium Papers XXVIII: Piero della Francesca and His Legacy (1995). P. 240.*

Альберти. Основная деятельность и ежедневный заработок Антониаццо Романо были связаны с заказами римского братства Гонфалоне. Это братство создавало важный контекст, заменявший художникам инфраструктуру гильдий, цехов и мастерских, которая была развита во Флоренции.

Римский художественный контекст: братство Гонфалоне

Имя Гонфалоне происходит от названия удлиненного геральдического флага, который использовался в церемониальных и религиозных шествиях; каждый флаг украшался своим гербом — это братства светского характера, своего рода альтернатива монашеству, представлявшие собой одну из наиболее жизнеспособных и долговечных форм религиозности в Новое время. Состоявшие из выходцев различных сословий — баронов, рыцарей, представителей курии, кардиналов и простых римских горожан, мужчин и женщин, — они занимались благотворительностью и другой общественно полезной деятельностью, а также организацией праздников. Светские братства не были исключительно римским явлением, они появились на итальянском полуострове в середине XIII века как специфическая светская форма религиозного почитания. *Laudesi* пели лауды (*от лат. — гимн, хвала, прославление*) — гимны во славу Девы Марии. *Disciplinati* (флагелланты) поклонялись Страстям Христовым и организовывали процессии публичного самобичевания во искупление человеческих грехов. *Raccomandati della Vergine* (раккомандати, посвятившие себя Деве Марии) почитали образ Мадонны Милосердия (Мизерикордия) и практиковали оба вида поклонения³¹³.

Самым древним из перечисленных считается братство Гонфалоне, основанное в 1260 году при базилике Санта Мария Маджоре в Риме. В 1486 году начался процесс слияния различных светских братств в единое братство Гонфалоне, по названию самого древнего из них. Процесс объединения нельзя назвать единовременным, кроме того сами братства имели аморфную структуру, а их члены могли участвовать одновременно в деятельности нескольких

³¹³ Наиболее полно история братств изложена в книге: *Wisch B., Newbigin N. Acting on Faith. The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome. Filadelfia: Saint Joseph's University Press, 2013.*

объединений³¹⁴. Поэтому для упрощения мы будем использовать понятие «братство Гонфалоне» для обозначения единого социального института, и, если известно, какое конкретно братство стояло за теми или иными инициативами, то мы уточним его название, например, «братство Санто Спирито».

Важно отметить, что культ Девы Марии был связан не с абстрактной концепцией Богоматери, а с почитанием конкретных образов — живописных изображений Марии, по преданию написанных святым апостолом Лукой и хранящихся в римских базиликах, а именно:

- Икона VI века «Спасение народа римского» (*Salus Populi Romani*) из Санта Мария Маджоре, ее хранителем было Братство Гонфалоне;
- Икона «Мадонна Сан Систо» (*Madonna San Sisto*), византийская икона в технике энкаустика, VI века, за которую отвечали монахи доминиканского ордена;
- «Мадонна Заступница» (*Avvocata*) (Рим, XI–XII вв.) — центральный алтарный образ церкви Санта Мария ин Арачели, до 1479 года икона находилась под ответственностью Гонфалоне, затем была полностью отдана на попечение францисканцев³¹⁵;
- «Мадонна дель Пополо» (*Madonna del Popolo*) в базилике Санта Мария дель Пополо — икона, принадлежащая иконографическому типу Одигитрия, римская копия конца XIII века поздневизантийской иконы середины XIII века из Сиены³¹⁶.

Средства от пожертвований этим почитаемым образам шли на организацию торжественных процессий по случаю праздников Рождества, Успения и Непорочного зачатия Девы Марии. Кроме того, за щедрые пожертвования и

³¹⁴ Wisch B., Newbigin N. Op. cit. P. 158–159.

³¹⁵ Братское попечительство было отменено Сикстом IV 5 октября 1479 года из-за неудачной организации сбора средств для благотворительной деятельности. См.: Wisch B., Newbigin N. Op. cit. P. 195.

³¹⁶ Сикст IV в 1478 году подтвердил подлинность иконы, таким образом не только вписав себя в историю знаточества, но и обеспечив стабильное финансирование для поновления своей титулярной базилики. См.: Wisch B., Newbigin N. Op. cit. P. 114–117; Бельтинг Х. Указ. соч. С. 492–494; Nagel A., Wood C. S. Anachronic Renaissance. NY.: Zone Books, 2010. P. 110.

участие в деятельности братств Гонфалоне члены получали различные поощрения со стороны понтификов. Так, в 1472 году за успешную организацию замужества подопечных госпиталя организаторам-членам братства при Санто Спирито ин Сассья Сикст IV даровал индульгенции в 3000 лет³¹⁷. Помимо *maritaggio*, братство, владевшее внушительным количеством недвижимости, занималось размещением паломников во время больших праздников и Юбилеев.

В зону ответственности братства Гонфалоне также входила организация ночной процессии на праздник Успения Богородицы (15 августа), которая продвигалась из Латеранской базилики с образом Спаса Нерукотворного по *Via Sacra*, через Римский форум на Эсквилин к базилике Санта Мария Маджоре. Сопровождаемая музыкантами, гимнопевцами и факелоносцами, процессия останавливалась в таких важных церквях, как Санти Косма и Дамиано и Санта Прасседе, в которых проходил ритуал омовения ног. У Капитолия к шествию присоединялось Братство из Санта Мария ин Арачели с образом «плачущей» Мадонны *Avvocata*. Достигнув Санта Мария Маджоре, римляне могли лицезреть священный образ *Salus Populi Romani*, который большую часть года хранился вдали от мирских глаз. Церемония заканчивалась торжественным установлением иконы Спаса Нерукотворного напротив иконы Богородицы. Осененные торжественной композицией «Коронование Девы Марии», в мистической атмосфере, исходящей от мозаики Якопо Торрити, римляне становились свидетелями того, как Спаситель чествует Богородицу. Сценарий торжественной

³¹⁷ В 1472 году братство Санто Спирито ввело в практику ритуал бракосочетания для девушек-сирот, подопечных папского *ospedale* (своего рода странноприимный дом XII века с госпиталем и детским приютом) Санто Спирито ин Сассья (проводился каждые 5-6 лет). Папа Сикст IV, руководивший реконструкцией *ospedale*, поддержал идею новой процессии, которую устраивали в первый понедельник после Пятидесятницы. Папа не только распорядился наделять приданым в сто флоринов каждую девушку, но и даровал индульгенции каждому мужчине и каждой женщине, участвовавшим в процессии. Сопровождаемый папской гвардией, горожане и члены братства, а также *zitelle* (*бесприданницы*), направлялись к собору Святого Петра, чтобы поклониться святыне — плату Вероники, запечатлевшей лик Христа. Затем процессия возвращалась в Санто Спирито, где Сикст их благословлял участников и служил мессу. Окруженные певцами и музыкантами, в церемонии участвовали все служащие госпиталя. Они шагали парами. Сначала юноши-сироты, затем девушки, от старших до самых маленьких. Некоторые девочки восьми-девяти лет должны были остаться служить в госпитале и принять постриг. Девушки постарше, которым предстояло выйти замуж, были наряжены в голубые платья. Церемонии бракосочетания проводились сразу же и в тот же день. Благословение папы и пышное украшение площади перед госпиталем Санто Спирито собирали толпы зевак из всех слоев населения: от странников до проституток. См.: *Wisch B., Newbigin N.* Op. cit. P. 89.

церемонии появился задолго до возникновения светских братств, еще в VIII веке, с незначительными изменениями дошел до XV века и сохранялся в дальнейшем. И если концептуально процессия была глубоко проработана и не требовала вмешательств, то ее визуальное оформление каждый раз требовало нового решения, в данном случае им занималось братство Гонфалоне. В 70-х гг. XV века камерарием флагеллантов и ракомандати служил художник Антониаццо Романо³¹⁸, с которым Мелоццо да Форли будет связан на всем протяжении его римской карьеры.

К сожалению, из того, что Антониаццо сделал по заказу Гонфалоне, сохранилась только копия одной из вышеупомянутых чудотворных икон, а именно — образ Мадонны с Младенцем, выполненный по образцу «Мадонна дель Пополо», для церкви Санта Лучия Нуова (1470–1475).

В 1460-е гг. кардинал Виссарион Никейский также заказал копию еще одного почитаемого иконного образа, который не был упомянут выше, — греческой иконы из церкви Санта Мария ин Космедин. В 70-е³¹⁹ аналогичный заказ осуществил герцог Пезаро Алессандро Сфорца. Список с *Salus Populi Romani* он заказал Антониаццо Романо, а копию образа «Мадонна дель Пополо» — Мелоццо да Форли (Илл. 5)³²⁰.

На оборотах обоих списков были надписи. У Антониаццо³²¹:

В Санта Мария Маджоре
В Риме есть образ Пресвятой Девы, написанный Лукой.
Будет ли ошибкой верить, что она принадлежит его руке?
Антониаццо Романо скопировал образ,
Александр Сфорца заплатил за труд.

А на списке Мелоццо:

Это Божественный Лука написал прижизненно.
Икона является подлинным портретом Богоматери.

³¹⁸ Wisch B., Newbigin N. P. 114–117.

³¹⁹ Исследователь творчества Мелоццо да Форли Донато Сальваторе пишет, что заказ был осуществлен в 1470 году. См.: *Salvatore D. Op. cit.* P. 29

³²⁰ Nagel A., Wood C. S. *Op. cit.* P. 110.

³²¹ Перевод с итал. — наш.

Александр Сфорца ее заказал,
 Мелоццо ее написал.
 Лука сказал бы, что это его собственное произведение.

По мнению Ханса Бельтинга, оба художника таким образом подчеркивали тот факт, что списки перенимали и сохраняли чудотворные качества оригиналов несмотря на то, что между копией и оригиналом и между обеими копиями имеются очевидные стилистические различия³²². Судя по всему, Антониаццо Романо пользовался большим авторитетом и был признанным мастером в исполнении такого рода работ, поскольку в дальнейшем подобные заказы не поступали Мелоццо (или мы о них не знаем).

Антониаццо Романо и Мелоццо да Форли

Антонио ди Бенедетто дельи Аквили родился в Риме во второй половине 30-х гг. XV века в семье художников. Его имя в связи с художественными проектами впервые появляется в документах братства Сальваторе в Санкта Санкторум³²³. Как уже было отмечено, заказы братств *raccomandati* подразумевали художественное участие в театрализованных представлениях. От этого плодотворного сотрудничества до нас дошли многочисленные документы о выплате гонорара и прочих деталях контрактов, однако оценить сами произведения и их качество у нас нет возможности.

В каталоге выставки 2013 года, посвященной творчеству Антониаццо, упоминается, что художник находился в Риме, когда Беноццо Гоццоли расписывал ватиканскую капеллу Николая V (1453)³²⁴ и Пьеро делла Франческа приезжал в Вечный город (1459). Таким образом, ученые не исключают влияние этих мастеров на Антониаццо.

³²² Бельтинг Х. Указ. соч. С. 384.

³²³ Cavallaro A. Antoniazzo Romano, pittore “dei migliori che fusero allora in Roma” // Antoniazzo Romano. Pictor Urbis. Milano: Silvana Editoriale, 2013. P. 20–47.

³²⁴ Acidini Luchinat C. Benozzo Gozzoli // The Great Italian Painters from the Gothic to the Renaissance. Florence: Antela, 2003. P. 561–640.

В 1464 году Антониаццо был приглашен Виссарионом Никейским для украшения капеллы Святой Евгении (Илл. 7.1–7.4) в базилике Санти Апостоли. Долгое время капелла была замурована и вновь обнаружена только в 1959 году. Известно, что Виссарион лично составил программу росписи капеллы³²⁵. Алтарная композиция должна была включать фигуры Мадонны, Михаила Архангела, Иоанна Крестителя и Святой Евгении. Изображение Виссариона также было включено в программу: коленопреклоненный, он должен был стоять у ног Христа. Под их фигурами предполагалось изображение герба Виссариона.

Воплощение немного отличалось от замысла. В центре апсиды была расположена фигура Христа в мандорле и в окружении ангелов. Ниже шли две сцены из легенды о Михаиле Архангеле: чудесное явление архангела в Монте Гаргано и в Мон Сен Мишель во Франции. Кроме того, в общую структуру была включена икона, копия греческой иконы из церкви Санта Мария ин Космедин, также выполненная Антониаццо. Все изображенные сцены представлены в обрамлении иллюзорной архитектуры. Чудесные явления Архангела Михаила отделены от нижнего регистра с иконой и предстоящими святыми Евгенией и Иоанном Крестителем посредством развитого антаблемента — с ионическими капителями и красным фустом (для его передачи имитируется техника мраморной облицовки мраморино). Фриз антаблемента — имитация крупнозернистого красного мрамора с белыми прожилками. Икону типа Одигитрия в центре нижнего регистра по бокам фланкируют каннелированные пилястры коринфского ордера, выполненные в технике стукко, с обильной позолотой каннелюр и капители. Верхний регистр артикулирован в фантазийном ключе: по раме терракотового цвета пущена тонкая колонка с вазонами, корзинками и пальметтами, выполненными в технике гризайль. Вероятно, самая интересная деталь этой живописной архитектуры — карниз, отделяющий стену от свода апсиды: путти, написанные в технике гризайли, пальметты и розетки, аналогичные тем, что украшают свод сакристии Сан Марко в Лорето. Учитывая

³²⁵ *Richardson C. M. Reclaiming Rome. Cardinals in the Fifteenth Century. Leiden, Boston: Brill, 2009. P. 220.*

ордерную суперпозицию и смелое колористическое решение, выбранное для имитации мрамора, ниши для святых и рама иконы были вдохновлены архитектурой самой капеллы и базилики Санти Апостоли³²⁶, однако отмеченная выше, примечательная фантазийная трактовка некоторых мотивов свидетельствует о том, что художник вряд ли был знаком с концепцией ордера, предложенной Альберти.

Свод апсиды сохранился не полностью, однако мы можем заключить, что в нем была изображена мандорла, раскрывающаяся, как бутон с многочисленными венчиками ангельских иерархий, также выполненная в гризайли разных оттенков — бронзовых, синих, желтых. На внешней границе ангельской иерархии изображены ангелы-отроки, написанные в реалистической манере. Первые четыре ряда по обеим сторонам от трона соответствуют неизменным чинам ангельской иерархии: *серафимы*, воплощающие Божественную любовь, выделены красным цветом. За ними следуют синие *херувимы* и желто-золотые *престолы*. Реалистично переданные ангельские чины отличаются от тех, для которых выбрана гризайль: лица и возраст чинов не индивидуализированы, а позы, жесты, атрибуты и даже складки одежды полностью повторяют друг друга. Расположенные вплотную друг к другу, фигуры ангелов служат свидетельством нетривиального подхода к решению сложной творческой задачи, а именно — материальной передачи такого высокого уровня незримого — или, другими словами, такой умозрительной концепции, каковой являются представления об ангельской иерархии. После престолов следуют крылатые юноши в зеленых платьях со скипетрами в руках — *господства*. В пятом ряду: белокрылые юноши в лиловых платьях поднимают согнутую руку в трудно прочитываемом жесте, словно показывают мышцы, — это *силы*. Следующий чин — *начала* — их можно узнать по стягу с крестом Георгия Победоносца. Ангельские фигуры в латах в седьмом по счету ряду — *власти*. Два последних чина — *архангелы*, их ладони сложены в молитвенном жесте, и *ангелы*,

³²⁶ *Finocchi Ghersi L. Melozzo e l'architettura // Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Roma: Lithos, 1997. P. 65–76.*

они держат в руках человеческие души, олицетворением которых являются фигуры младенцев со сложенными в молитвенном жесте руками. Вероятно, образ путти во фреске «Вознесение» в Санти Апостоли может быть истолкован как символ человеческой души³²⁷.

Другая композиция, иконографически близкая изображению ангельских чинов и определенно известная Антониаццо, — створка алтаря Колонна из базилики Санта Мария Маджоре на сюжет Вознесения Богоматери, выполненная Мазолино да Паникале в 1428–1429 гг. (сейчас — в Музее Каподимонте, Неаполь). В статье, посвященной произведению флорентийского мастера, Перри Ли Робертс отмечает, что автор нарушает порядок чинов, отказавшись от канона Дионисия Ареопагита и Данте (*серафимы, херувимы, троны, господства, силы, власти, начала, архангелы, ангелы*) и предпочтя им порядок Григория Богослова (*серафимы, херувимы, троны, господства, начала, власти, силы, архангелы, ангелы*)³²⁸. Но Антониаццо (или Виссарион) также нарушает порядок. После *господств* следуют *силы*, за ними — *начала*, а затем — *власти*. Дэвид Кек в монографии, посвященной средневековой ангелологии, неоднократно упоминает, что порядок чинов может зависеть от контекста³²⁹. По нашему мнению, контекст здесь задан темой Михаила Архангела, который нередко изображается змееборцем, как и *силы* (лат. *Virtutes*; пример Архангела Михаила–змееборца см. в соответствующем фрагменте мозаики Флорентийского баптистерия). Именно поэтому ангельский чин *сил* выбивается вперед и следует за *господствами*. *Начала* (лат. *Principatus*) также находятся не на своем месте. Как пишет Д. Кек, пророк Даниил называет Михаила *principibus*, один из первых князей (Дан. 10:13)³³⁰, что делает архангела защитником церкви и веры, — а это и есть функция *начал* в ангельской иерархии. *Власти*, изображенные в доспехах,

³²⁷ Также содержание фрески основано на философии ренессансного платонизма, на что ссылается Виталиано Тибериа. См.: *Tiberia V. Antoniazzo Romano per il Cardinale Bessarione a Roma*. Roma: Ediar, 1992. P. 19. Там же — публикация программы декорации капеллы, созданной Виссарионом Никейским.

³²⁸ *Roberts L. P. St Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore Altar-Piece // The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 986 (May, 1985). P. 292–297.

³²⁹ *Keck D. Angels and Angelology in the Middle Ages*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.

³³⁰ *Keck D. Op. cit.* P. 38.

связаны с ролью Михаила как архистратига ангельского войска. Вольная интерпретация ангельской иерархии свидетельствует о распаде строгой средневековой иконографии, что затем найдет отражение и во фреске «Вознесение» в Санти Апостоли, выполненной Мелоццо да Форли.

Виталиано Тибериа, автор авторитетной монографии, посвященной фрескам Антониаццо в Санти Апостоли, объясняет обращение к образу Михаила Архангела отсылкой к политической деятельности Виссариона Никейского. Объявленный в 1464 году в Венеции крестовый поход по времени совпал с созданием Виссарионом программы фресок. Поскольку кардинал, для которого крестовый поход и освобождение греческой земли и Константинополя от турок было делом всей его жизни, возлагал большие надежды на Францию и Людовика XI, то на фреске изображено символическое объединение Франции и Италии под эгидой Михаила Архистратига. Кроме того, программа фресок должна была объединить все духовенство — черное и белое, латинское и греческое — перед угрозой турецкого вторжения. Именно поэтому в одной из частей изображения («Чудесное видение в Мон Сен Мишель») мы находим монахов разных уставов — базилианцев и миноритов³³¹.

На переднем плане одной из композиций изображена небольшая группа во главе с епископом. По легенде, епископу Оберу явился Михаил и указал место строительства обители Мон Сен Мишель. Кэрл Ричардсон отмечает, что при сопоставлении с известными нам портретами Виссариона Никейского, Франческо делла Ровере и Джулиано делла Ровере, в образах епископа Обера и стоящими за ним двумя персонажами можно обнаружить их портретные черты соответственно³³². Таким образом, в данном случае Антониаццо Романо проявил себя и как умелый портретист.

Мы не обнаружили исследования, в котором бы анализировались различия двух манер — Мелоццо и Антониаццо — во фреске капеллы святой Евгении, однако наше предположение заключается в следующем: иллюзорная архитектура

³³¹ *Tiberia V.* Op. cit. P. 37.

³³² *Richardson C. M.* Op.cit. P. 220.

фрески — заслуга Мелоццо да Форли. Тогда как, основываясь на логике структуры заказа, где Антониаццо фигурировал в качестве главного исполнителя, центральные сцены с фигурами выполнил именно он.

Сцены с чудесными явлениями Архангела Михаила композиционно уравновешены по принципу сопоставления статики и динамики. В сцене «Явление на Монте Гаргано» лучники принимают напряженные позы, в духе ренессансной студии (ср.: «Мученичество Святого Себастьяна» Луки Синьорелли, 1498, Илл. 38, и «Мученичество Святого Себастьяна» Пьетро Перуджино, 1505). В композиции «Явление в Мон Сен Мишель» доминирует иератическая статика: уподобленные столпам фигуры замерли в молчаливом предстоянии чуду. Ничто не отвлекает нас от любования роскошным облачением епископа — расшитой золотыми цветами архиерейской мантии, собранной в изящную драпировку благодаря мастерству живописной имитации драгоценных поверхностей Антониаццо.

Исследователи архивов братства Гонфалоне (Н. Ньюбигин и Б. Уиш)³³³, на основании сопоставления копий чудотворных икон Богоматери кисти Антониаццо, отмечают, что все образы имели золотой фон, имитирующий золотую парчу с легким рельефным орнаментом по левкасу, — своего рода визитная карточка братства Гонфалоне. Тогда как Леоне Кобелли в «Хронике города Форли» упоминает, что Джироламо Риарио сравнивает Мелоццо с Меланфием Сикионским, искусственным в искусстве геометрии учеником Апеллеса: «Первый в рисунке, особенно хорошо владевший арифметикой и геометрией»³³⁴ (*пер. с лат. — наш*). Но если Апеллес — легендарный мастер, непревзойденный в создании живописных иллюзий, то Антониаццо, по крайней мере в искусстве изображения «неправильных тел», был превзойден своим учеником Мелоццо.

³³³ Wisch B., Newbigin N. Op. cit. P. 114–117.

³³⁴ «Primus in picture, omnibus litteris eruditus præcipue arithmetica et geometria» (лат.) Cobelli L. Cronace Forlivesi dalla Fondazione della città sino all'anno 1498. A cura di G. Carducci e L. Frati, Bologna: 1874. P. 283. Цит. по: Finocchi Ghersi L. Op. cit. P. 66.

Стиль Антониаццо тонко охарактеризовал в своем исследовании Ханс Бельтинг: «Он является представителем ретроспективной позиции, для которой он создал собственный стиль живописи: стиль, который при копировании обретает особую выразительность, т. е. в рамках его произведений может считаться «иконным стилем». Это не значит, что Антониаццо покорялся каждому образу и отказывался от собственного стиля. Но единообразие стиля, соблюдаемое им при выполнении этих заказов, допускало такую долю присутствия каждого прототипа в копии, что он еще мог заявлять о себе»³³⁵.

Авторы блистательного труда «Анахроничный Ренессанс»³³⁶, характеризуя стиль художников круга Антониаццо, используют винкельмановскую формулировку «стиль подражателей», подразумевая не подражание природе, но своего рода ретроспективизм, который, судя по единственной копийной работе, не был близок Мелоццо.

Мелоццо да Форли и римская миниатюра

В статуте римской гильдии Святого Луки помимо художников были перечислены и миниатюристы. Упоминание одного из них — Джакомо (Джакопо) Равальди — в ряду основателей гильдии означало, что искусство миниатюры было широко развито, и если мы не можем говорить о собственно «римской школе живописи», мы не можем оставить в стороне этот вид искусства (или живописи).

К моменту торжественного основания Апостольской библиотеки и назначения Платины на должность *gubernator et custos* (1475) в Риме уже сложился круг мастеров книжной миниатюры. Начало ему было положено во время правления папы венецианца Павла II, но патроном миниатюристов был не понтифик, а кардинал Франческо Гонзага (1441–1483). Именно кардинал

³³⁵ Бельтинг Х. Указ. соч. С. 493–49.

³³⁶ Nagel A., Wood C. S. Op. cit. P. 115.

пригласил каллиграфа Бартоломео Санвито (1435–1511) и миниатюриста Гаспаре да Падова для украшения кодексов в манере *all'antica*. Известно, что до приезда в Рим последний был членом падуанской мастерской Андреа Мантеньи³³⁷.

Миниатюристы работали на кардинала Гонзага начиная с 1466 года до его смерти в 1483 году. Один из шедевров, созданных по его заказу, — «Илиада» Гомера³³⁸ — иллюминированная рукопись, в украшении которой воплотилось наследие археологического круга Мантеньи, где сочетались интерес к образности древнеримского искусства и свободное владение его языком, что воплотилось в создании фантазийных архитектурных рамок, обрамляющих текст. Об основных характеристиках моды на античный узор в 1460–80-е годы пишет российский искусствовед Евгения Шидловская: «Декор *all'antica* включал в себя богатый репертуар элементов и форм, которые наполнили орнаменты, историзованные инициалы и сюжетные миниатюры. Изысканные изображения растений и животных, восходящие к готической практике оформления рукописей, дополнились фигурками путти, сирен, фавнов, грифонов. Вазы, канделябры, треножники, гирлянды, оливковые ветви, маски, профильные изображения, похожие на портреты императоров на древнеримских монетах, были неотъемлемой частью этого классического набора»³³⁹.

Дженнаро Тоскано, исследователь римской миниатюры³⁴⁰, приводит несколько тезисов, важных для нашего исследования. Во-первых, благодаря падуанскому миниатюристу украшение рукописей в манере *all'antica* входит в моду в последние годы правления Павла II, и эта мода не теряет своей актуальности и во время правления Сикста IV. Во-вторых, в скриптории Ватиканской библиотеки появляется целый круг новых мастеров, в том числе Джакомо Равальди (Илл. 11), чье имя мы встречаем в Статуте римской гильдии.

³³⁷ *Toscano G.* Lo spazio dell'Antico. Pagine dipinte a Roma al tempo di Melozzo // Melozzo da Forlì. L'umana bellezza... P. 53–63.

³³⁸ Хранится в Ватиканской апостольской библиотеке — Vat. Gr. 1626.

³³⁹ *Шидловская Е. В.* Тема *all'antica* в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто // Эпоха. Художник. Образ. Искусствознание. 1–2, 2012. С. 189–223.

³⁴⁰ *Toscano G.* Op. cit. P. 53–63.

В-третьих, Тоскано высказывает предположение, что Мелоццо тоже мог принимать участие в работе ватиканского скриптория³⁴¹. Как бы то ни было, мы не можем отрицать, что антикизирующие мотивы архитектурных фантазий могли повлиять на стиль Мелоццо и быть заимствованы не у римских живописцев, а у римских миниатюристов³⁴². Таким образом, стиль Мелоццо тоже можно назвать «стилем подражателей» — подражателей античности.

Мелоццо: творчество и даты создания основных произведений

Неточная датировка и отсутствие документов, подтверждающих начало, процесс, окончание работы и состав артели, выполняющей крупный художественный заказ, дает пространство для смелых предположений и атрибуций. Исследование творчества Мелоццо неизбежно превращается в метаисследование. Для того, чтобы избежать этого в основном тексте, мы приняли решение представить датировки, взятые из работ наиболее авторитетных исследователей творчества Мелоццо да Форли, в виде таблицы и дополнить ее нашими предположениями о времени создания основных произведений³⁴³. Из таблицы видно, что из всех приписываемых Мелоццо станковых работ подтверждено его авторство только копии иконы «Мадонны дель Пополо» 1470 года. Все остальные станковые произведения, включая миниатюры, — это атрибуция.

У нас нет документальных подтверждений, что Мелоццо писал маслом (темперой) на холсте, опять же — за исключением ученической и схематичной «Мадонны дель Пополо», выполненной на пару с учителем и наставником Антониаццо.

7 и 10 октября 1477 года некий *collaboratore Melodi* получает плату за украшение кодексов Сикста IV. Шмарзов, изучавший архивы лично, пишет, что

³⁴¹ На наш взгляд, довольно смелое предположение, требующее дальнейшего исследования, которое не входит в круг проблем заявленной здесь темы, однако тесно соприкасается с ней.

³⁴² Предположение отчасти совпадает с мнением Донато Сальваторе. См.: *Salvatore D. Op. cit. P. 75–91.*

³⁴³ См. Таблицу в разделе «Приложение».

имя этого коллеги Мелоццо — Джованни, на чем выстраивается концепция, что речь идет о Джованни Санти, который прибыл в Вечный город, чтобы поработать миниатюристом в ватиканском скриптории³⁴⁴.

Единственная графическая работа, автором которой точно является Мелоццо, — это подготовительный рисунок из коллекции Британского музея, повторяющий портрет одного из апостолов фрески «Вознесение». Подготовительный рисунок говорит об очень высоком уровне мастерства Мелоццо, сравнимого с уровнем Андреа дель Верроккьо (Илл. 39) с его тонким рисунком, глубиной, скульптурной лепкой формы и светотеневой моделировкой.

Из того списка подтвержденных произведений, которым мы располагаем, можно (и нужно) сделать вывод, что он был художником-монументалистом — то есть работал в крупной форме и темперой на штукатурке, и это было необходимым условием его авторского стиля, как и прием *di sotto in sù*. Однако предположения об авторстве Мелоццо, сделанные только на основании присутствия ангелов в композиции (Надгробие Диего де Кокаса, Окконен, Илл. 15) или архитектурных элементов (Платон из студиоло в Урбино, Шмарзов, илл. 13.3), выглядят недостаточно убедительным.

Это не значит, что Мелоццо да Форли не мог быть автором таких произведений, как «Благовещение» из Уффици или «Святой папа Марк» из Сан Марко. Но для точной атрибуции необходим комплексный подход, сопоставление станковых произведений не только на стилистическом уровне, но и на основании результатов технико-технологических исследований. Однако это не входит в круг поставленных нами задач и находится за пределами наших возможностей.

Нельзя не упомянуть, что Мелоццо был племянником архитектора, а это подталкивает теоретиков архитектуры к увлекательным гипотезам. Одна из них, выдвинутая Манфредо Тафури и развитая Финокки Герси, заключается в том, что архитектурная декорация урбинского Дуомо, строительство которого было продолжено в 1479 году Франческо ди Джорджо Мартини, была вдохновлена

³⁴⁴ Schmarsow A. Op.cit. S. 112.

(если не спроектирована) Мелоццо да Форли, то есть, что художник был также архитектором³⁴⁵.

Римский реставратор и теоретик архитектуры из университета «Ла Сапиенца», посвятивший свою диссертацию римской базилике Санти Апостоли, Лоренцо Финокки Герси обращает внимание на то, что из сохранившихся фрагментов фрески «Вознесение» только фрагмент с апостолом включает небольшую архитектурную деталь — довольно архаичную средневековую полосатую башню с дентикулами на карнизе. Архитектура передана минимальными средствами и близка по стилю перспективным коробкам в «Аллегии доброго и злого правления» братьев Лоренцетти. В попытке разрешить логическую нестыковку — почему архитектор не изобразил развитую архитектуру — Финокки Герси делает предположение о том, что живописный иллюзионизм в передаче архитектуры был освоен художником после окончания фрески «Вознесение», уже во время пребывания в Урбино³⁴⁶. Однако он уже в совершенстве владел приемом *di sotto in sù* и совмещал несколько точек схода в одной композиции³⁴⁷. Финокки Герси, ссылаясь на развитую архитектурную декорацию в капелле Святой Евгении, предположительно созданную Мелоццо, считает, что первым вдохновением форлийского мастера, «guida alla novità», стало впечатление от убранства пресбитерия в Сан Пьетро ин Винколи и церкви Сант Ауреа в Риме. Также в брошюре, посвященной истории базилики Санти Апостоли, Финокки Герси, наконец, делает смелое предположение, что после окончания фрески «Вознесение» в 1474 году Мелоццо даже берется за строительство небольшого сооружения в алтарной части той же базилики — *tribuna*, однако не сохранилось даже описаний этого объекта³⁴⁸, что вновь подводит нас к выводу, что эта гипотеза недостаточно убедительна..

³⁴⁵ Finocchi Gherisi L. Melozzo e l'architettura // Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del'400 romano: Atti del convegno. Roma, Lithos, 1997. P. 70.

³⁴⁶ Ibidem. P. 68.

³⁴⁷ Ibidem. P. 65–76.

³⁴⁸ Finocchi Gherisi L. La basilica dei Santi Apostoli. Roma: Artemide, 2011.

У нас нет никаких оснований называть Мелоццо архитектором, но мы знаем, что он работал с братством Гонфалоне, а после 1478 года Академия Святого Луки находилась под управлением Антониаццо, с которым Мелоццо не прекращал общения. Все это говорит в пользу того, что на жизнь он зарабатывал, занимаясь украшением праздников и, возможно, созданием временной архитектуры.

Так или иначе, мы с уверенностью можем констатировать, что Мелоццо был художником-монументалистом, который прибыл в Рим в конце 1460-х, уже будучи опытным художником. В Риме уже на тот момент известный художник Антониаццо Романо принимает Мелоццо в свой круг и делится с ним заказами. Это приводит к тому, что племянник нового папы, Пьетро Риарио, принимает нового художника на должность придворного мастера и передает ему заказ, политически важный для клана Риарио-Делла Ровере, а именно — украшение апсиды базилики Санти Апостоли. Затем Мелоццо пишет знаменитый портрет папского клана во вновь учрежденной библиотеке Ватикана. А после этого он занимается украшением еще одной резиденции семейства Риарио (племянника Сикста IV Джироламо и его жены Катерины Сфорца), которая сейчас носит название Палаццо Риарио-Альтемпс. В декабре 1478 года он вступает в Академию Святого Луки, и некоторое время его имя не упоминается в архивах, что могло произойти по нескольким причинам: либо он помогал Антониаццо заниматься административной работой в гильдии, либо путешествовал и жил в Урбино, либо, наконец, — и это также вполне вероятно, — работал на братство Гонфалоне. В 1480–1481 гг. Мелоццо упомянут в архиве Ватиканской библиотеки, совместно с Антониаццо. А затем он отправляется в Лорето, где работает до 1484 года.

После работы в Лорето Мелоццо возвращается в Рим и живет, практически не имея больших придворных заказов. Все самые интересные проекты уходят другим художникам — Пинтуриккьо, Филиппино Липпи, Мантенье. Можно сделать предположение, что с ним случилось: а) его настигла болезнь (Окконен); б) после смерти Сикста IV он впал в немилость по политическим причинам (Шмарзов); в) ему не хватало художественного мастерства (Сальваторе); г) он

завел семью, о которой мы ничего не знаем (он умер бездетным), но мы знаем, что его мать в 1483 году включила Мелоццо в свое завещание, хотя Д. Сальваторе предполагает, что это произошло по причине смерти ее другого сына Франческо; д) функция придворного художника подавляла творческую свободу Мелоццо, он с радостью отказался от крупных придворных заказов и продолжил заниматься созданием временной архитектуры, которая была так необходима для светских и церковных праздников в городе, поэтому ничего не сохранилось, даже упоминаний, а кроме того, благодаря Академии Святого Луки он стал наставником римских мастеров, самым известным из которых был Марко Пальмеццано (Доброва); е) Мелоццо становится придворным миниатюристом и работает совместно с Джакомо Равальди (Тумидеи³⁴⁹, Тоскано³⁵⁰).

В 1493 году Мелоццо украшает Палаццо Коммунале в Анконе. В его задачи входит украшение деревянного потолка. Весь проект занимает около трех месяцев. В распоряжении художника есть подмастерье (он участвует в описи имущества накануне отъезда Мелоццо из Анконы). Судя по тому, что Мелоццо передает все свои материалы другому мастеру, работа не окончена. Что-то заставило его прервать творческий процесс. Возможно, этот заказ был не по силам Мелоццо, а возможно, что задача — буквально покрасить деревянный потолок — не соответствовала уровню папского живописца. Но не отсутствие заказов приводит Мелоццо обратно на родину. Напротив, Катерина Сфорца предлагает мастеру сложный политический заказ.

Весь объем накопленных им знаний и достигнутый уровень мастерства в создании архитектурной иллюзии и полноценных *sfondati* посредством живописи были применены в последнем крупном проекте Мелоццо да Форли — капелле Фео (позже — Сан Джакомо) в базилике Сан Джироламо (позже — Сан Бьяджо) в Форли (Илл. 4.1, 4.2). Заказ был также связан с семьей Сикста IV: после смерти Джироламо Риарио Катерина Сфорца подарила капеллу своему

³⁴⁹ *Tumidei S.* Op. cit. P. 19–81.

³⁵⁰ *Toscano G.* Op. cit. P. 53–63.

фавориту — генуэзцу по имени Фео³⁵¹. Работы велись с 1493 по 1495 год. Художнику помогали ученики — Марко Пальмеццано и, возможно, Джованни Мария Фальконетто (автор купола в церкви святых Назаро и Чельсо, в Вероне). Скорее всего, они расписали люнеты на сюжеты: «Чудо невинного» (Илл. 4.2), обезглавливание мученика и «Чудо Святого Доминика».

В 1944 году капелла пострадала от бомбардировок, фрески не сохранились. Однако остались фотографии 1930-х гг., сделанные фотолабораторией Zoli в Форли. Кроме того, реставратор Луиджи Муцио в 1880 году создал акварельные копии фресок, которые сейчас хранятся в Библиотеке Марчиана в фонде Кавальказелле в Венеции. Благодаря этим репродукциям мы можем предположить, что в последнем произведении Мелоццо достиг вершин мастерства. Превратив сомкнутый свод капеллы с помощью живописной иллюзии в роскошный купол на парусах, он украсил зеркало сложными кессонами: вытянутыми ромбами и шестиугольниками, с перспективной отделкой и фантазийными розетками с декоративным мотивом геральдических лилий. Паруса были украшены обманками *sfondati* — из глубоких ниш выглядывали путти, вооруженные луками и стрелами. На парапете под куполом буквально «сидели» в свободных позах Пророки, очень похожие на пророков в сакристии Сан Марко в Лорето. И если в Санта Каза их движения скованны, а парапет кажется недостаточно глубоким, то в капелле Фео эта проблема была решена, не исключено, что благодаря заслуге Марко Пальмеццано.

Фрески капеллы Фео не входят в круг нашего исследования, так как не связаны напрямую с заказами Сикста IV. Однако именно эта ключевая работа стала последней в творчестве мастера: 8 ноября 1494 года хронист города Форли с горечью констатировал уход из жизни выдающегося художника «*Melocio de li Ambrosi*».

³⁵¹ История создания капеллы Фео, историографический обзор и публикацию репродукций см.: Benati D. Melozzo da Loreto a Forlì // Melozzo da Forlì. L'umana bellezza... P. 77–93.

Перспективист на службе у двора

Не будет ошибкой сказать, что Мелоццо обессмертил свое имя благодаря своему мастерству перспективиста, сформировавшемуся из нескольких ключевых художественных концепций, свидетелем, и возможно, преемником которых он оказался: антикизированный реализм художников круга Скварчоне и раннего Мантеньи, учеба у Пьеро делла Франческа и знакомство с Леоном Баттистой Альберти.

Влияние последнего на Мелоццо да Форли обнаруживаются при чтении трактата «Десять книг о зодчестве»³⁵²: элементы иллюзорной архитектуры, являющиеся неотъемлемой частью живописи Мелоццо, порой буквально следуют описаниям, представленным на страницах знаменитого труда³⁵³. Можно предположить, что Мелоццо воспринял альбертианскую концепцию ордера от Пьеро делла Франческа, однако, понимание ордера у самого Пьеро делла Франческа было сложнее, чем «повторение наизусть по учебнику».

Благодаря исследованию Кристин Смит об иллюзорной архитектуре Пьеро делла Франческа, мы можем проследить, какое влияние оказал Альберти и на него³⁵⁴. Смит пишет, что первая встреча художников произошла в 1439 году во Флоренции. Тогда же Пьеро ознакомился с трактатом «Della pittura», но вряд ли знал «De re aedificatoria». Поездка Пьеро во Флоренцию была определяющей для всей его живописи. Однако уже совсем скоро он переосмысляет и нарушает ордерные правила, воспринятые им из альбертианской концепции, о чем свидетельствует фреска в капелле Святого Сигизмунда в Темпио Малатестиано. Начиная с 1460-х гг. в живописи Пьеро появляется прием *di sotto in sù*, который, добавим, он не использует с таким размахом, как это будет делать Мелоццо. В апреле 1459 года Пьеро получил плату за работу над фресками в Ватикане для Пия II, но, судя по всему, Альберти в городе не было. Следующая встреча

³⁵² Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М. Всесоюз. акад. архитектуры, 1935.

³⁵³ Следование альбертианской архитектурной концепции мы рассматриваем на конкретных примерах произведений Мелоццо — в соответствующих разделах.

³⁵⁴ Smith C. Op. cit. P. 222– 253.

Альберти и Пьеро делла Франческа произойдет уже в Урбино в начале 1470-х гг. Однако Кристин Смит приходит к выводу: несмотря на продолжительное время, проведенное вместе с Альберти в Урбино, Пьеро так и не воплотил в жизнь его концепцию. Скорее, жемчужины архитектурного иллюзионизма его позднего творчества — Алтарь Брера (1472, Илл. 40.1) и Мадонна Сенигаллия (1474, Илл. 40.2) — впитали в себя общие впечатления от архитектуры — Альберти, Франческо ди Джорджо, Баччо Понтелли; скульптуры — Агостино ди Дуччо, Гиберти, Микелоццо; живописи — Мазолино, Доменико Венециано и Андреа Кастаньо.

Что касается живописной теории, то в трактате Пьеро теория живописной перспективы претерпела определенную эволюцию по сравнению с трактатом Альберти «*De pittura*». Пьеро отметил важную веху с методологической точки зрения, применив свой опыт живописца к теоретизации. Третья часть его трактата «*De prospectiva pingendi*» посвящена изображению неправильных фигур, то есть видимых под различными углами. Как отмечает Ольшки, новшество заключалось еще и в том, что «Пьеро применил к перспективе конструктивный и демонстративный метод геометрии, что для развития живописи»³⁵⁵ имело большое значение. Как показывает А. Л. Расторгуев, эти знания соединялись с опытом философского и религиозного осознания техники живописи в контексте художественной практики³⁵⁶.

Поздняя теоретическая деятельность Пьеро протекала вдали от активной культурной жизни (и этот период его жизни частично совпадает по времени с максимальной активностью Мелоццо да Форли в Риме), однако фрески, о которых идет речь в третьей главе нашего исследования, во многом соответствовали теоретическим выкладкам Пьеро, о чем пишут все без исключения исследователи творчества Мелоццо. И если фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки»

³⁵⁵ *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. Т. 1. Литература техники и прикладных наук от Средних веков до эпохи Возрождения. М. —Л.: Государственное технико-теоретическое издательство, 1933. Том 1. С. 94.

³⁵⁶ *Расторгуев А.Л.* Перспектива в живописи Итальянского Возрождения. Основные проблемы ее исторического развития. Автореферат канд. дисс. М., 1984.

демонстрирует мастерство прямой перспективы с единой точкой схода в центральной части картины, то дошедшие до нас фрагменты Санти Апостоли выполнены с помощью приема *di sotto in sù*, и, как это было наглядно продемонстрировано на выставке «Мелоццо да Форли. Человеческая красота от Пьеро делла Франческа до Рафаэля», прошедшей в Форли в 2011 году, во многом соответствуют способу изображения неправильных тел, предложенному Пьеро делла Франческа. Фрески сакристии Сан Марко в Лорето совмещают различные виды перспективных построений, а также являются ярким примером блистательного освоения мастерства иллюзорной архитектуры, и, как и фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки», наглядно демонстрируют, что Мелоццо одновременно воспринял опыт двух ведущих теоретиков живописи и архитектуры. Что, в свою очередь, говорит о феноменальной способности учиться, осмыслять и синтезировать накопленный опыт, которой обладал Мелоццо.

Вопрос о том, когда эта учеба имела место в его жизни, на наш взгляд, решается просто: предположительно, это случилось в начале 1470-х, когда и Мелоццо, и Альберти, и Пьеро гостили при урбинском дворе Федерико да Монтефельтро.

Важно отметить, что к этому моменту Альберти уже сформулировал концепцию добродетелей придворного, с которой, как показывают, например, Джон Ширман³⁵⁷ и Юлия Ревзина³⁵⁸, был знаком урбинский автор трактата «Придворный» Бальдассаре Кастильоне. Если Альберти называет идеальным придворным Витрувия, то Бальдассаре Кастильоне объясняет, что настоящий придворный — живописец и мастер военной фортификации. То, что в эпоху Чинквеченто обретет формы *sprezzatura*, у Альберти еще тождественно античному принципу грации, «которая бы скрывала искусство и являла то, что

³⁵⁷ Shearman J. Castiglione's Portrait of Rafael. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1994. 38. P. 69–97.

³⁵⁸ Ревзина Ю. Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М.: Памятники исторической мысли, 2003. С. 32–77.

делается и говорится, совершаемым без труда и словно бы без раздумывания»³⁵⁹. *Грация*, в свою очередь, может быть либо «дарована звездами», то есть быть врожденным качеством, либо ее необходимо имитировать и делать это следует, скрывая свои старания. Кроме того, для описания *sprezzatura* используется антонимичное понятие *аффектации*, то есть чрезмерности во всем: «Ведь совершенно очевидно, что он изо всех сил старается казаться беззаботным, а это и есть проявление чрезмерной озабоченности. И поскольку он преступает, несомненно, границы умеренности, то его раскованность аффектирована и производит дурное впечатление»³⁶⁰.

Эволюция творческого метода Мелоццо да Форли может служить наглядным примером того, как придворная среда повлияла на стиль одного конкретного автора. Экспрессивная мощь раннего заказа (ангелы фрески «Вознесение» церкви Санти Апостоли, 1472–1474) сменилась сухой графичностью в сакристии Сан Марко (1481–1484), а затем, уже после смерти понтифика, вдали от Ватиканского дворца, стиль Мелоццо переживает повторный расцвет — в капелле Фео в Форли³⁶¹.

Во второй половине XV века при итальянских дворах в особенно модным стал вкус *all'antica*, который требовал от художника применения пространственного иллюзионизма, что подразумевало наличие и применение специальных знаний о законах перспективы и оптики. Процесс рождения и становления новой картины мира, открытия возможностей реалистического искусства, характерные в целом для эпохи Возрождения, происходили параллельно сиюминутным политическим задачам правителей, в том числе папства. Изображение иллюзорной архитектуры, обрамляющей парадный портрет

³⁵⁹ *Бальдассаре Кастильоне*. Придворный. Цит. по: Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб.: Алетейя, 2002. С. 212.

³⁶⁰ Там же. С. 213.

³⁶¹ Эволюция творческого стиля Мелоццо не входит в основное поле нашего исследования, но попытка анализа с точки зрения ренессансных эстетических категорий была осуществлена в рамках нашего выступления на конференции «Актуальные проблемы истории и теории искусства» в октябре 2018 года. (Тема доклада «Категория *sprezzatura* в творчестве Мелоццо да Форли»). Доклад опубликован не был).

правителя и вообще любой заказ, исходящий от власти, апеллировало к античной риторике и жанру панегирика³⁶². Возрождение классических форм подразумевало в некоторой мере оправдание имперских амбиций государя, чаще всего не имевшего право на императорский титул. Видимо, для того чтобы Мелоццо стал придворным художником Сикста IV было важно, чтобы мастер обладал навыками перспективиста и был лоялен своему политическому и культурному кругу. Кроме того, живопись Мелоццо стоила дешевле, что поначалу имело большое значение для папской казны.

Что касается самого заказчика, Сикста IV, мы не знаем, каково было его личное мнение о творчестве Мелоццо да Форли. Однако мы можем констатировать, что заказы, которым посвящена наша работа, для этого папы были не менее важными, чем строительство и украшение Сикстинской капеллы. Манера *all'antica*, появившаяся при дворе как модный прием украшения книг, приобрела, в том числе благодаря Альберти, особую силу риторического приема, отождествлявшего правителя, в данном случае — понтифика — с римскими императорами, а значит и удовлетворяла амбиции заказчика. Таким образом, мастерство перспективиста, высоко ценимое при дворах ренессансной знати и в Ватикане, стало проводником таких важных аспектов культурной политики папы Сикста IV, как возвращение Риму статуса столицы мира, легитимация собственной власти — права быть главой и правителем этого мира, а также решение таких нетривиальных, но важных для богословской карьеры Франческо делла Ровере, как регулирование рынка церковных реликвий и сохранение единства францисканского ордена (с конвентуальной ветвью ордена на ведущих позициях).

³⁶² *Расторгуев В. А.* Программа монументальной декорации итальянских дворцов XVI века. Мифологизация личности заказчика: диссертация кандидата искусствоведения. [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. М., 2009.

ГЛАВА III. ФРЕСКИ МЕЛОЦЦО ДА ФОРЛИ ДЛЯ ПАПЫ СИКСТА IV

Из известных произведений, доподлинно принадлежащих кисти Мелоццо да Форли и созданных им в понтификат Сикста IV (возможно, по заказу последнего), при посредничестве лояльных понтифику родственников и приближенных, до нашего времени целиком или частично дошли три произведения: фрагменты фрески «Вознесение» из базилики Санти Апостоли, фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки» и росписи сакристии Сан Марко собора Санта Каза в Лорето. В наши задачи входит изучение патронажа Сикста IV, выявление связей между репрезентацией власти и политики в творчестве придворного художника Мелоццо да Форли и политическим контекстом в правление 212-го по счету папы римского, поэтому фокус внимания в третьей главе нашего исследования сосредоточен на специфике заказа, а интерпретация произведений, в том числе иконологическая, проводится с точки зрения политических интересов Сикста IV. Соответственно, характеристика творчества Мелоццо, на примере трех «сикстинских» фресок, также дана без отрыва от задач, поставленных заказчиком перед художником. Кроме того, особое внимание уделено сложной структуре заказа, в которой нельзя не учитывать специфику действий посредников, напрямую руководивших работой художника.

Фреска «Вознесение» в базилике Санти Апостоли

Приступая к изучению фрески «Вознесение» из церкви Санти Апостоли, каждый исследователь сталкивается с кругом следующих проблем: во-первых, фреска была снята со стен базилики, для которой предназначалась; во-вторых, до наших дней она дошла только в разрозненных фрагментах; в-третьих, нет точных датировок, когда эта фреска была выполнена. Поэтому необходимо обратиться к описанию данных фрагментов, рассмотреть проблематику датировки и условий заказа, обратиться к характеристике непосредственного заказчика с точки зрения

его культурного патронажа, и затем, основываясь на реконструкции иконографической схемы, предложить вариант трактовки фрески, исходя из политических предпосылок заказчика.

Сохранившиеся фрагменты были разделены между Квиринальским дворцом и Ватиканской пинакотекой, где и хранятся, начиная с XVIII века. После реставрации Карло Фонтано (1711–1713) от апсидальной композиции сохранилось меньше трети. Но даже в таком незначительном количестве эти фрагменты способны произвести колоссальное впечатление на зрителя.

В собрании Квиринала хранится самая большая часть фрески, на которой изображен Спаситель в нишеподобной мандорле (Илл. 2.1), сформированной фигурами крылатых белокурых младенцев — путти, представленных по пояс и в различных ракурсах. Некоторые из них сложили ручки в молитвенном жесте, у других — серьезные, сосредоточенные лица, что, однако, не мешает им следовать своеобразному беспокойному ритму движения (Илл. 2.14 и 2.15). В левом углу мандорлы один хватает другого за руку; еще один отворачивается, и мы видим его спину и крылья. Лица младенцев в определенной степени индивидуализированы, некоторые «портреты» повторяются в разных ракурсах. Среди них встречаются исключительные по выразительности образы: в левой части фрески выделяется личико с синеватым отливом и довольно угрожающим выражением, какое бывает у маленьких детей, застывших в недовольном недоумении. Крылья путти отличаются по цвету: от фантастического синего окраса до оперения, напоминающего крылья небольшой хищной птицы — беркута или совы. В рамках мандорлы эти отличия не поддаются логической систематизации. Однако два путти в левой ее части написаны полностью синей краской в технике гризайль³⁶³. Не исключено, что они обрамляли внешний край всей мандорлы, что согласуется с учением о «небесной иерархии». Также сохранилось два небольших фрагмента с изображением путти в облаке, видимо, снятые из зоны мандорлы.

³⁶³ Отметим, что манера изображения мандорлы в капелле Святой Евгении развивается от монохромии к полихромии, в мандорле Мелоццо — напротив, от полихромных путти — к гризайлевым.

Порою пугающе живые, путти окружают Спасителя со всех сторон. Лишь его босые стопы опираются на некую выступающую опору, хотя и достаточно аморфную, которая, по логике сюжета, должна представлять облако. Драпировки облачения, на римский манер, скрывают столпообразные ноги Спасителя, заставляющие вспомнить и о гигантских статуях позднего Рима, и о ногах «Мертвого Христа» Мантеньи. Фигура Спасителя одновременно находится в положении контрапоста и преобразается благодаря перспективному сокращению *di sotto in sù*. Изъятая из первоначального контекста, при фронтальном взгляде она выглядит даже отчасти нелепо, как будто Христос присел и раскинул руки. Неслучайно А. Бенуа называет ее «вульгарной»³⁶⁴. Однако контрапост необходим для передачи определенного жеста рук: правая поднята и сложена в благословении, левая обращена ладонью к верующим. Скульптурная монументальность складок и тяжеловесность корпуса Христа контрастирует с живой нежностью головок ангелов, что позволяет предположить: на стадии подготовки к работе художник использовал качественно разные модели. Так, для путти моделями могли послужить живые младенцы, а фигура Христа, вероятно, была скопирована с существовавших живописных или графических образцов. Не исключено, что источником вдохновения художнику послужили монументальные декорации раннехристианских базилик, например, Спаситель в композиции *Traditio legis* в апсиде римской церкви Санта Костанца (Илл. 50), либо античные скульптуры, например, статуя Августа в образе *Pontifex Maximus* (Илл. 51). О том, что подготовительная работа была проведена, свидетельствует рисунок головы апостола в сильном перспективном сокращении, хранящийся в Британском музее (Илл. 14).

Восемь фрагментов с изображением ангелов, парящих, поющих и музицирующих из Ватиканской пинакотеки индивидуализированы посредством атрибутов и поз. Переданные в сложных ракурсах и моментах движения, они держат разные музыкальные инструменты: бубен, ребёк, лиру да браччо, лютни,

³⁶⁴ Бенуа А. История живописи. I–IV. СПб.: «Шиповник», 1913. Т. II. С. 36.

барабан и треугольник³⁶⁵. Скорее всего, инструментов было более двадцати, включая флейты, лиры, арфы и даже ручной орган³⁶⁶. Эфемерные нимбы из капель золота, окружающие головы ангелов и апостолов, могут иметь косвенное родство с рельефами Донателло в Кантории из собора Санта Мария дель Фьоре. Формальное решение ангельских крыльев варьируется — их положение, цвет, форма, размер, вероятно, были композиционно сгармонизированы, в зависимости от поз ангелов и их взаиморасположения. Их тела изображены в контрапосте разной степени сложности и динамизма, в зависимости от выбранного инструмента. Ангелы не просто держат инструменты в руках, но исполняют каждый свою роль в концерте. Один из музыкантов буквально заставляет тамбурин звенеть движением своего тела (Илл. 2.12). Спиралевидное движение корпуса ангела заканчивается изображением запрокинутой головы со зрачками, наполовину скрытыми под веками. Ангел с лютней в руках (Илл. 2.9), напротив, замер в спокойной позе, расположив инструмент на согнутом колене и опустив глаза вниз, тогда как экспрессия контрапоста передана только складками роскошного платья. С помощью приема контрапоста Мелоццо удастся достичь ощущения небесной гармонии и избежать «бурной стремительности школьницы»³⁶⁷, которая присуща музицирующим ангелам Филиппино Липпи (Илл. 41).

Колористическое решение в большинстве случаев построено на дополнительных цветах — красный и зеленый, синий и оранжевый, что свидетельствует об развитом чувстве цвета Мелоццо. Цветовое решение у него, как и у Пьеро делла Франческа³⁶⁸, имеет символический характер, что видно и на примере портрета из Ватиканской библиотеки.

³⁶⁵ *Ciliberti G.* La musica a Perugia al tempo di Benedetto Bonfigli // Benedetto Bonfigli e il suo tempo. / A cura di M. L. Cianini Pierotti. Atti del convegno. Perugia, 1998. P. 115–133.

³⁶⁶ *Clark N.* Op. cit. P. 68.

³⁶⁷ *Вельфлин Г.* Классическое искусство. СПб.: Алетейя, 1999. С. 212.

³⁶⁸ О символическом понимании цвета и света у Пьеро делла Франческа пишет, в том числе, И.Е. Данилова в связи с фреской «Воскресение Христа» из ратуши Борго Сан Сеполькро, см.: *Данилова И.Е.* Указ. соч. С. 117. О символических аспектах геометрической концепции Пьеро делла Франческа пишет Г. Никко-Фазола. См. *Nicco-Fasola G.* De prospettiva pingendi di Piero della Francesca (Introduzione). Firenze, 1942.)

Четыре остальных фрагмента с лицами апостолов разных возрастов переданы с высокой степенью реалистичности. Графически прорисован каждый волосок из рыжей бороды апостола в зеленом хитоне (Илл. 2.5), что в целом, довольно нелогично, учитывая архитектурный контекст: эту деталь невозможно было разглядеть издали.

Живописная манера Мелоццо укладывается в круг тех задач, которые Альберти ставил перед живописцами: «Описывать линии и окрашивать тела, подобные видимым, так, чтобы с определенного расстояния и при определенном положении центра эти поверхности казались выпуклыми и весьма похожими на тела»³⁶⁹.

Альберти, говоря о центре, подразумевает центральную точку схода, которую Мелоццо расположил где-то в верхней границе мандорлы, откуда изливается свет, моделирующий объемы фигур. Однако источник света не совпадает с центром перспективы. Сильное перспективное сокращение наиболее активно действует на менее аморфные детали изображаемых объектов и предметов, в частности, головы, руки и музыкальные инструменты, которые подчиняются геометрии. В то же время, степень перспективного сокращения варьируется — так, лицо ангела в трехчетвертном развороте с лютой искажено сокращением в меньшей степени, чем лицо ангела с лирой да брачча (Илл. 2.8). Пространство во фреске развивалось не только вверх, но и в глубину, — эффект, довольно сложно достигаемый технически, так как центр перспективы не сливался с горизонтом.

Из «Жизнеописаний...» Вазари мы можем получить представление о фреске как о едином целом: «Мелоццо <...> был весьма ученым в области искусства и в особенности проявлял большое старание и тщательность в передаче ракурсов, о чем можно судить в церкви Сант Апостола в Риме по абсиде главного алтаря, где на фризе, построенном в перспективе и обрамляющем эту работу, написано несколько фигур, собирающих виноград, а также бочка, и во всем этом много

³⁶⁹ Альберти Л.-Б. Третья книга о живописи // Мастера искусства об искусстве. Т. 1. Москва-Ленинград: ОГИЗ, 1937. С.84.

хорошего. Но это видно еще более явно в Вознесении Иисуса Христа, окруженного хором ангелов, сопровождающих его на небеса, где фигура Христа изображена в ракурсе столь удачном, что кажется, будто она проникает через свод, и таковы же ангелы, кружащиеся на фоне воздуха в разных положениях. Равным образом и апостолы, стоящие на земле в разных позах, сокращаются настолько хорошо, что и тогда, и сейчас еще его хвалят все те художники, которых его труды многому научили, так как он был величайшим перспективистом, о чем свидетельствуют здания, написанные им в этой работе, порученной ему племянником папы Сикста IV, кардиналом Риарио, щедро его вознаградившим»³⁷⁰.

Благодаря Вазари можно восстановить произведение Мелоццо. Композиция апсиды состояла из мандорлы с фигурой Христа и венца музицирующих ангелов под ним, еще ниже находились апостолы. Там же среди апостолов была изображена Богоматерь³⁷¹, однако неизвестно, в каком именно месте, но можно предположить, что, скорее всего, она размещалась в центре³⁷². «Несколько фигур, собирающих виноград», о которых упоминает Вазари, вероятно, обрамляли основание фрески. Возможно, фриз был монохромным и был выполнен в духе архитектурной иллюзии, присущей стилю Мелоццо³⁷³.

Описание Вазари позволяет сделать предположение, что Мелоццо использовал несколько точек схода. Нижний регистр — апостольский — был устремлен вглубь пейзажа с изображением города. Верхняя точка схода перспективы уводила взгляд зрителей ввысь, поднимаясь над мандорлой и головой Спасителя. Таким образом, эпизод из земной жизни апостолов сближал их со зрителем, чему способствовала прямая перспектива, а мандорла с экстремальным сокращением *di sotto in sù*, напротив, отдаляла. И, обращаясь

³⁷⁰ Вазари Дж. Указ. соч. С. 350.

³⁷¹ Minardi M. Decorazione del catino absidale della basilica dei Santi Apostoli a Roma // Melozzo da Forlì. L'umana bellezza... P. 209

³⁷² Центральное положение Богоматери относится к так называемому сиро-палестинскому типу иконографии Вознесения, имеющему яркие прототипы в римской монументальной живописи, например, «Вознесение» в нижней церкви Сан Клементе (IX век). Dewald E. T. The Iconography of the Ascension // American Journal of Archaeology. Vol. 19. No. 3 (Jul.-Sep., 1915). P. 277–319.

³⁷³ Minardi M. Op. cit. P. 209

к концепции Джеймса Элкинса³⁷⁴, можно было бы сказать, что в композиции «Вознесение» Мелоццо перспектива с двойной точкой схода приобретает особое символическое значение, где прямая перспектива маркирует мир земной, тогда как *di sotto in sù* — мир божественный, горний. Аналогичный прием в дальнейшем будет использован в сакристии Сан Марко. Кроме того, подобный прием с двойной (или тройной) перспективой Рафаэль доведет до совершенства, например, в композиции «Диспута» в Станцах Ватикана.

На выставке 1938 года, посвященной творчеству Мелоццо в Форли, реставрационные мастерские Ватикана под руководством Томмазо Бенчивенги представили реконструкцию апсиды в масштабе 1:10, — результат многолетней работы по изучению фрагментов фрески³⁷⁵. Бенчивенга буквально восстанавливал утраченные изображения по сохранившимся мельчайшим деталям — дорисовывал ангела по краешку его крыла, идентифицировал музыкальный инструмент в руках ангела по случайно сохранившемуся уголку, определял деревья по листочку, а фигуру апостола по сохранившейся полоске ткани его облачения.

Согласно реставрации Бенчивенги, трое из апостолов должны были занимать левую сторону и один правую. Безбородый отрок в красной накидке и зеленом платье может быть идентифицирован как евангелист Иоанн. Апостол среднего возраста в красно-зеленой одежде, скорее всего, святой Андрей, так как это характерный для него цвет. Старик в желтой накидке часто ассоциируется со святым Петром, из-за здания, деталь которого сохранилась на фрагменте³⁷⁶. Фигура последнего апостола не поддается идентификации.

Вполне вероятно, что апостолы на земле и ангелы в небе были разделены полосой открывающегося ландшафта с архитектурой, что характерно для композиций «Вознесение» в XV веке (ср. Илл. 42. Андреа Мантенья,

³⁷⁴ *Elkins J.* The poetics of perspective. Ithaca, London: Cornell University Press, 1994.

³⁷⁵ История реконструкции апсиды см. *Minardi M.* Op. cit. P. 210.

³⁷⁶ *Ibidem.* P. 210

«Вознесение», Уффици, 1461; Илл. 43. Пьетро Перуджино, «Вознесение», Лионский музей изобразительных искусств, 1496–1500).

Художественная реконструкция Бенчивенги апеллирует к гармонии объемов, характерной для многофигурных композиций Станц Рафаэля. Однако если сопоставить этих двух художников³⁷⁷, то мы обнаружим определенное конъюнктурное намерение этой реконструкции и оставим работу Бенчивенги за границами научной достоверности. Автор проводит форсированное стилистическое сближение Мелоццо с Рафаэлем, по сравнению с тем опосредованным влиянием живописи Мелоццо на Рафаэля, которое выводится из анализа реальной исторической ситуации и, вероятно, имело место в действительности. Неслучайно у Вазари не возникло даже намека на то, чтобы перепутать манеры Мелоццо и Рафаэля, и в первом издании «Жизнеописаний...» он приписал Беноццо Гоццолли произведения авторства Мелоццо. Отличие фрески «Вознесение» от Станц – в экспрессии, которой наделены фигуры Христа, ангелов и апостолов, в ее особой силе. В художественном музее Форли хранится фреска *Pestapepe* (Илл. 6)³⁷⁸. На ней изображен крестьянин или лавочник, растирающий перец в ступе. Размер этой ступы всего лишь в два раза меньше человеческой фигуры, а пест размером с человека. Перечник, как пружина, взвивается над ступой, что-то чрезмерное, нечеловеческое, даже звериное есть в его динамичной позе и гримасе, обнажающей белые зубы. И неслучайно авторство этого персонажа было приписано Мелоццо да Форли. Подобную силу проявления чувств можно найти в образе Христа из Санти Апостоли, чей размах рук шире человеческих. То, что длина рук Христа равна длине его ног, конечно, объясняется спецификой изображения *di sotto in sù*, однако, если учесть, что фигура Спасителя находилась в пике апсидального изгиба, она производит сильнейшее впечатление, создавая впечатление, будто Спаситель обнимает

³⁷⁷Как это например, было сделано в рамках выставки 2011 в Форли.

³⁷⁸ Эта фреска была найдена на одной из центральных улиц города. Она украшала лавку придворного поставщика (специй и трав) — Лоренцо дельи Орселли и находилась между изображением герба Риарио-Сфорца и окном. Вероятно, она была создана в период после женитьбы Джироламо Риарио на Катерине Сфорца и до его кончины. До XIX века фреска находилась на улице и сильно пострадала от воздействия окружающей среды. *Schmarsow A. Op.cit. S. 276.*

руками паству, к которой обращен его взор. В настоящее время фреска *Pestapepe* атрибутирована как работа неизвестного мастера из Феррары.

Изабелле Франк видит в экспрессивной фигуре Христа апокалиптические коннотации. Она приводит следующие аргументы: во-первых, Христос кажется не возносящимся вверх, а, напротив, спускающимся с небес; во-вторых, его тело лишено ран от распятия; в-третьих, пальцы его правой руки сложены в благословляющим жесте — все это, по мнению Франк, говорит о том, что Христос изображен как Судия, и соответственно, вся фреска трактуется как Второе пришествие³⁷⁹.

Проблематика интерпретации фрески непосредственно связана с датировкой произведения, так как именно от этого зависит, кто конкретно руководил работой Мелоццо.

Проблема датировки

Описание Вазари, помимо ценных сведений об утраченных деталях композиции, указывает на непосредственного заказчика фрески — Пьетро Риарио, ученика, последователя и ставленника Сикста IV. Некоторые исследователи³⁸⁰, опираясь на материалы архитектурной реставрации базилики периода понтификата Сикста, а также — на тот факт, что Риарио скоропостижно скончался в 1474 году, склоняются к версии, что украшением апсиды руководил другой заказчик — Джулиано делла Ровере³⁸¹. Таким образом, есть две основные версии датировки апсидальной композиции, и, соответственно, две версии ее интерпретации: либо фреска была закончена к Юбилею в 1475 году, либо к торжественной мессе 1481 года, приуроченной к празднику поминовения святых апостолов Петра и Иакова.

³⁷⁹ Frank I. J. Cardinal Giuliano della Rovere and Melozzo da Forlì at SS.Apostoli // “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, LIX, 1996, P. 97–122.

³⁸⁰ Schmarsow A. Op. cit. S. 163–176; Frank I. J. Op. cit. P.144.

³⁸¹ Первым, кто опроверг свидетельство Вазари, был Шмарзов (Schmarsow A. Op.cit. S.163–164), предположив, что времени для создания фрески было недостаточно. Его мнение разделяли Окконен и Бускароли. К версии Вазари вернулся Финокки Герси, и на данный момент этой гипотезы придерживаются все современные исследователи творчества Мелоццо. Finocchi Gherzi L. Melozzo e l’architettura // Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del’ 400 romano. Atti del Convegno. Roma, 1997.

Демонтаж и перенесение фрески «Вознесение» из пространства церкви в Ватиканский дворец в XVIII веке, как и сам заказ росписи апсиды в XV веке, были следствием обветшания базилики (что в понтификат Сикста IV могло привести к разрушению во время большого наплыва паломников в Юбилейный 1475 год)³⁸².

Главной реликвией базилики еще со времен ее строительства в VI веке были мощи святых апостолов Филиппа и Иакова. Как показывает Мюнц, строительство базилики начал папа римский Пелагий I (555–561), однако ее освятили уже при Иоанне III (561–574). Во время строительства апсида и пресбитерий были украшены мозаиками, тематически связанными с посвящением базилики (вероятно, как и фреска Мелоццо да Форли в XV веке, они были посвящены Вознесению)³⁸³.

Вопрос о реставрации базилики поднимался неоднократно еще до Сикста IV — при Адриане I и Стефане V. Первым папой после авиньонского пленения, оценившим культурное значение базилики, стал Мартин V Колонна³⁸⁴, именно по инициативе семьи Колонна были сделаны основные архитектурные изменения здания, потому что базилика воспринималась как родовая церковь при резиденции, возведенной по распоряжению папы. Благодаря Мартину V базилика и примыкающий к ней дворец оставались в собственности семейства Колонна вплоть до вступления на престол папы Евгения IV. В 1439 году Евгений назначает кардиналом базилики греческого дипломата и гуманиста Виссариона Никейского. Дворец для собственных кардинальских нужд, построенный им неподалеку от базилики и дворца Колонна, стал резиденцией для гуманистической академии — *Academia Bessarionis*. После смерти Виссариона резиденция была передана во владение Пьетро Риарио. По словам биографа греческого кардинала, Виссарион

³⁸² Подробнее об этом — см. первую главу настоящего исследования: «Культурная политика Сикста IV».

³⁸³ *Müntz E. The Lost Mosaics of Rome IV to IX Century (I) // The American journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts, Vol. 2, No. 3 (Jul. – Sep., 1886). P. 312–313.*

³⁸⁴ *Clark N. Op. cit. P. 61.*

практически не занимался обустройством самой церкви, превратившейся в титулярную базилику кардинала³⁸⁵.

На момент интронизации Сикста IV Виссарион находился уже в преклонном возрасте. Распоряжение нового папы о сборе средств на военные действия против турок, в рамках его обещания организовать Крестовый поход, вселило надежду в кардинала, и он отправился на север с дипломатическими целями. Однако эта поездка была слишком утомительна для Виссариона, который так и не успел вернуться в Рим: он скончался в Равенне и был похоронен в базилике Санти Апостоли. После его смерти Пьетро Риарио перенял в наследство некоторые из титулов греческого кардинала — племянник Сикста стал Патриархом Константинополя, а кроме того — *commendatario* базилики Санти Апостоли, оставляя за собой титул Сан Систо. Важно также напомнить, что Пьетро был францисканцем, как и Сикст IV. В январе 1474 года, после внезапной кончины Пьетро, право патронажа над базиликой было передано Джулиано делла Ровере.

Если судить по тратам Пьетро, он отличался исключительной тягой к роскоши. За свое недолгое пребывание в роли ближайшего помощника папы, только на обустройство дворцов он потратил около 200 000 флоринов из папской казны. Слабость племянника Сикста IV к роскоши не только разоряла бюджет, но иногда была полезной и служила для организации придворных представлений, в том числе приема Элеоноры Арагонской³⁸⁶. Праздник, продлившийся пять дней, требовал колоссальных организационных сил и средств, что, безусловно, свидетельствует о неординарных управленческих способностях Пьетро, которому это было поручено.

Как отмечает Франк, Джулиано делла Ровере в отличие от Пьетро, имел склонность не к эфемерной роскоши и театральным представлениям, но, напротив, к основательному строительству, реализации монументальных архитектурных проектов, именно поэтому Джулиано удалось довести до конца

³⁸⁵ *Ibidem*. P. 62.

³⁸⁶ Более подробно об этом — см. первую главу, раздел «Культурная политика Сикста IV».

задуманный Пьетро масштабный проект по превращению базилики Санти Апостоли в смысловое ядро крупного архитектурного ансамбля³⁸⁷, который включал, помимо монастырских построек и дворца Виссариона, еще один дворец — Палаццо дель Вазо (Palazzo del Vaso)³⁸⁸.

Из папской буллы 1475 года³⁸⁹ также известно, что архитектурной реставрацией базилики с момента передачи ее францисканцам руководил сначала Виссарион, а затем Джулиано. Сикст осуществлял финансовую поддержку, и очевидно, что он был заинтересован в окончании реставрации к празднованию Юбилея: 400 дукатов из его казны было выделено на «*fabricae Sanctorum Apostolorum et ejus tribunae*» в 1475 году³⁹⁰. Реконструкция этой *tribuna* становится камнем преткновения в контексте датировки фрески. Расположенное у подножия апсиды и над криптой, это возвышение нуждалось в серьезном инженерном осмыслении и решении, а кроме того, могло помешать работе живописцев. Поскольку распоряжение по реставрации трибуны приходится на 1475 год, то исследователи (Шмарзов и Франк) переносят дату создания на эпоху Джулиано делла Ровере. Однако еще в 1472 году, незадолго до смерти Виссариона, алтарное пространство было расширено³⁹¹, таким образом, булла 1475 года могла и не подразумевать полную архитектурную перестройку и дополнительное расширение восточной части церкви. То есть сначала была расширена и укреплена алтарная часть храма, затем – Мелоццо украсил фреской 17-метровую апсиду (1472–1474), и лишь после этого завершено архитектурное убранство алтарной части (после 1475 и до 1481).

Так или иначе, торжественное открытие базилики состоялось только в 1481 году, и на этот факт опираются Шмарзов и Франк, датируя работу над фреской второй половиной 1470-х гг. Это мнение было опровергнуто благодаря тому, что

³⁸⁷ И. Франк упоминает, но, проводя сравнение Джулиано и Пьетро, когда они были почти ровесниками, не учитывает важный факт — Пьетро умер в возрасте 29 лет, тогда как Джулиано — в 69.

³⁸⁸ Frank I. J. Diss. P. 132.

³⁸⁹ *Ex debito pastoralis* в Bullarium Franciscanum, III, n. 842. P. 402–404. Цит. по: Frank I. J. Diss. P. 135.

³⁹⁰ Müntz E. Les arts à la cour, III. P. 155.

³⁹¹ Krautheimer. Corpus Basilicarum Christianarum Romae: The Early Christian Basilicas of Rome (IV–IX Cent.), 1937. P. 77–78.

в Амброзианской библиотеки в Милане был найден набросок с изображением стемм Риарио с фриза апсиды, который принадлежал Себастьяно Реста³⁹². Следовательно, апсида могла быть расписана до Юбилейного года между 1472 и 1474 гг.

Таким образом, история создания этой фрески раскрывает сложную структуру заказа, стоявшую за ее появлением³⁹³. Виссарион, Пьетро Риарио и, возможно, Джулиано делла Ровере по очереди выполняли функции *commendatario* базилики. В то же время их деятельность по обустройству базилики регламентировалась и финансировалась Сикстом IV. Каждый из *commendatario* выполнял определенную роль, согласно своим возможностям. Так, Джулиано активно руководил архитектурной реставрацией, тогда как основным посредником Сикста IV в выполнении живописного заказа был Пьетро Риарио, как на это указывает Вазари.

Пьетро Риарио, покровитель искусств

Пьетро Риарио (1445–1474), сын Бьянки делла Ровере и Паоло Риарио, справедливо может быть назван креатурой Сикста IV. Ему было двенадцать лет, когда отец поручил его Франческо из Савоны, отдав в обучение сначала на дому, а затем во францисканский орден. Под началом будущего папы Пьетро получил хорошее образование. Известно, что он проходил обучение в университетах Павии, Падуи, Венеции и Болоньи (возможно также, что он посещал Сиену и Феррару), где зарекомендовал себя как обладатель незаурядного ума. Став кардиналом, Франческо делла Ровере взял Пьетро с собой в Рим. Сразу после конклава Пьетро получил архиепископство в Тревизо и аббатство на франко-

³⁹² Minardi M. Op. cit. P. 214.

германской границе с доходом в 1000 дукатов. А затем в декабре 1471 года — сан кардинала, в один день с Джулиано³⁹⁴.

Первые и самые близкие неопоты Сикста сильно отличались друг от друга. В отличие от серьезного и трудолюбивого Джулиано, в характере Пьетро преобладала необузданная страсть к роскоши и власти. Умный, хорошо образованный, воспитанный и щедрый покровитель, обладавший светскими манерами, но отнюдь не разделявший монашеской праведности, он покровительствовал поэтам и молодым художникам, устраивал театральные представления и турниры. Именно Пьетро организовал экстравагантные приемы в честь послов и Элеоноры Арагонской, также был щедр на милости придворным ученым. К тому же, вопреки монашескому обету, содержал любовницу. Документальные свидетельства ее процветания и растрат приводит Людвиг фон Пастор³⁹⁵.

Плоды его покровительства искусствам сохранились по большей части в описаниях современников, поскольку, как это бывает с театральным искусством, имели временный характер. Великолепное зрелище, описанное сначала Элеонорой, а затем приближенными к ней поэтами, было, вероятно, одним из самых масштабных праздников, организованных Пьетро.

Людвиг фон Пастор дает описание еще одного театрализованного пиршества, организованного Пьетро по случаю приема сыновей деспота Морей 1 февраля 1473 года: «Стены обеденного зала были украшены драгоценными тканями, посредине, на подвижной платформе находился стол, за которым так называемый Король Македонии восседал в роскошных одеждах, в окружении Советников. Слева от платформы находился стол кардинала, за которым располагались гости. Пир длился около трех часов. Перед каждой сменой блюд появлялся сенешаль на лошади, въезжавший в залу под звуки музыки. Банкет сопровождался мавританскими танцами. В завершение пира появился Турецкий

³⁹⁴ *Pastor L.* Op. cit. Vol. IV. P. 234.

³⁹⁵ *Ibidem.* P. 238–239.

Посланник с верительными грамотами, который был недоволен тем, что кардинал Риарио пообещал Королю Македонии королевство, принадлежащее туркам. Посол грозился начать войну, если кардинал не отменит своего решения. Кардинал и Король ответили ему, что проблему возможно решить только поединком, который состоялся на следующий день на площади перед базиликой Санти Апостоли. Турок, взятый под стражу генералом Короля Македонии, был закован в кандалы и в таком виде был продемонстрирован жителям Рима. Это странное театральное представление имело невероятный успех и даже было повторено в марте 1473 года»³⁹⁶.

Незаурядный талант Пьетро проявлялся не только в организационных способностях, но и в умении вовлекать зрителей в театральное действие³⁹⁷. Отсутствие дистанции между зрителями и актерами — вот точка пересечения театрализованных пиров и карнавалов, регулярно проходивших в то время в Риме. Известно, что дело Пьетро в этом направлении продолжит его племянник Рафаэле Риарио. Именно он возьмет на себя покровительство театральному искусству и положит начало возрождению античного театра в Риме.

В нашем распоряжении нет свидетельств, что Мелоццо участвовал в художественном оформлении театрализованных пиров Риарио. Однако нельзя исключить, что талантливый перспективист мог быть привлечен к оформлению временной архитектуры (пиршественные палатки были украшены цветами и стеммами именитых гостей и членов семьи Сикста) для Элеоноры перед базиликой Санти Апостоли. Однако, как пишет Мег Лихт³⁹⁸, для оформления трех *sacra rappresentazione* были приглашены искусные в искусстве мистериальной сценографии флорентийцы.

О взаимосвязи римской культурной среды, покровителях из клана Сикста IV и возникновении театральной декорации пишет Р. Краутхаймер. В ситуации, когда «собственно художественных источников, относящихся к периоду между

³⁹⁶ *Ibidem*. P. 240. (Перевод с англ. — наш).

³⁹⁷ Об отсутствии дистанции между зрителем и актерами на пиру Элеоноры Арагонской пишет Мег Лихт. См.: *Licht M. Elysium: A Prelude to Renaissance Theater // Renaissance Quarterly*, Vol. 49, No. 1 (Spring, 1996). P. 1–29.

³⁹⁸ *Bernardino Corio. Storia di Milano // Renaissance Quarterly*, Vol. 49, No. 1 (Spring, 1996). P. 24.

1470–1520 годами, практически нет»³⁹⁹, он исследует не только переписку и теоретические тексты, но подключает косвенные живописные свидетельства эпохи — так, ключевым иллюстративным материалом в его исследовании становятся ведуты из Урбино, Берлина и Балтимора. И как для Краутхаймера перспективная фантазия урбинской ведуты становится иллюстрацией к разделу о театре книги Витрувия⁴⁰⁰, так и для нас фреска «Вознесение» Мелоццо да Форли могла бы стать переносом в другой вид искусства — в живопись театрализованных *sacra rappresentazione* и, возможно, процессий братства Гонфалоне.

Театр Раннего Возрождения интересует нас как источник художественного вдохновения Мелоццо. Театр этой эпохи являлся специфическим способом вовлечения в воображаемое. Сценографы флорентийских мистерий создавали инженерные конструкции, при помощи которых актеры, исполнявшие роли небожителей (Христа, Богородицы, ангелов, святых), спускались на облаке, преодолевая многометровые пространства базиликальных нефов. Подъемные механизмы для большей убедительности были скрыты под слоями ваты, ткани и позолоты⁴⁰¹. Этот объект носил название нуволы (итал. *nuvola* — облако). В сценографии Вознесения к моменту создания фрески нуволы имела сложную двухчастную конструкцию, состоящую из ниши, которая поддерживала Христа, и венца ангелов под ним⁴⁰².

Мандорла Христа из Санти Апостоли целиком не сохранилась, однако мы можем констатировать, что изображенные облака гораздо меньше соответствуют эфемерной фактуре водяного пара, называемого облаком, но в большей

³⁹⁹ *Krautheimer R. La tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*. Цит. по: *Ванеян С. С. Архитектура и иконография*. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 266.

⁴⁰⁰ *Ванеян С. С. Указ. соч.* С. 269.

⁴⁰¹ «Из досок сколачивали четырехугольную раму высотой приблизительно в два локтя с четырьмя подставками по углам в виде козел, на которые ставятся столы, перевязанными, как коновязь. На этой раме помещали крест-накрест две доски в локоть шириной с отверстием в пол-локтя в середине, куда вставлялся высокий стержень, на который прилаживалась мандорла, вся покрытая ватой, херувимами, огоньками и другими украшениями, и внутри которой на поперечном железном бруске помещалась по желанию, сидящая или стоящая фигура, изображавшая святого...». *Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Перевод с итал. А.Г. Габрического, А.И. Венедиктова. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2017. С. 377.

⁴⁰² *Larson O.K. Ascension images in art and theatre // Gazette des beaux-arts*. Oct. 1959. P. 161–176.

степени — фактуре материалов, из которых могла быть сколочена нувола. Ноги Христа плотно соприкасаются с некой прочной, основательной поверхностью, изображающей облако⁴⁰³. Единственное, что преодолевает законы тяготения, — это обильные драпировки облачения Спасителя. Создается ощущение, что Мелоццо изобразил не облако, а нуволу, представляющую облако, не Спасителя, но реального человека, стоящего на нуволе и не способного, в силу своей человеческой природы, преодолеть законы тяготения. Реалистичность репрезентации усиливается за счет перспективы *di sotto in sù*, в которой изображены Христос и ангелы. Юбер Дамиш в книге «Теория облака» пишет о переломном моменте в эпоху Возрождения на рубеже XV–XVI вв., когда композиции религиозного назначения эволюционируют от презентации иконного образа к репрезентации видения, мистического опыта, что будет отражено, например, в программе декорации купола Пармского собора, воплощенной Корреджо посредством приема *di sotto in sù*, или же во вдохновенной живописи Сурбарана⁴⁰⁴. Как показывает Дамиш, качественное изменение происходит за счет поиска выразительных художественных средств для представления богоявления одновременно в двух областях — в театре и в живописи: зачастую эти работы выполнял один и тот же художник.

Таким образом, можно сделать смелый вывод, что художественные поиски Мелоццо⁴⁰⁵ находились в русле ключевых, самых значимых изысканий и задач, стоявших перед искусством Ренессанса. Неслучайно многие исследователи задавались вопросом о роли Мелоццо в переходе Ренессанса от Раннего к Высокому и даже поднимали вопрос о влиянии его мастерства *di sotto in sù* на художников эпохи барокко⁴⁰⁶.

⁴⁰³ Возможно, именно это заставляет некоторых ученых, в том числе Франк, полагать, что Христос не возносится, а напротив, спускается на землю.

⁴⁰⁴ Дамиш Ю. Теория облака. СПб.: Наука, 2003. Перевод с франц. А.В. Шестакова. С. 85.

⁴⁰⁵ Как и Мантенья, о ключевой роли которого в этом переломном процессе пишет Ю. Дамиш.

⁴⁰⁶ Суть этой проблематики и ее трактовка в отечественной итальянистике раскрыты в историографическом разделе нашего исследования. Что касается европейского искусствознания, то довольно красноречиво на этот счет выразился Лонги: по его мнению, «оптически точная архитектурная иллюзорность» в конце концов привела к «возникновению опаснейшего изошренно-технического принципа» [«кватуризма»]. Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984. С. 109.

Учитывая, что опыты Мантеньи в этой рамках приема *di sotto in sù* приходится на вторую половину 60-х — начало 70-х гг. XV века, то поздняя датировка Франк выводит творчество Мелоццо (в первую очередь, фреску «Вознесение») за границы этой проблематики. Кроме того, в своем исследовании Франк, выдвигая на первый план Джулиано как непосредственного патрона Мелоццо, предлагает иные предпосылки для росписи, а, следовательно, и иное прочтение фрески «Вознесение» в Санти Апостоли. Франк предполагает, что апокалиптическое прочтение композиции Вознесения связано с функцией базилики, служившей усыпальницей для двух ветвей семейства Сикста IV. Однако фактически в базилике находились захоронения только Пьетро и Рафаэле Риарио, а также Виссариона Никейского, близкого Сиксту IV. Кристофоро делла Ровере, кардинал Сан Витале, был похоронен в Санта Мария дель Пополо в 1478 году. Антонио Бассо делла Ровере и его мать, сестра Сикста, — в соборе Святого Петра. Джироламо Бассо делла Ровере — в Санта Марио дель Пополо. Сам Сикст IV и Юлий II — в соборе Святого Петра. И если бы Юлий II хотел устроить свою усыпальницу где-то в другом месте, то выбрал бы Сан Пьетро ин Винколи. Кенотаф Юлия II, созданный Микеланджело, по-прежнему находится в Сан Пьетро ин Винколи, которая была титулярной базиликой Джулиано с 1471 года, несмотря на то что базилика Санти Апостоли находилась в распоряжении папы. Кроме того, в базилике Санти Апостоли есть захоронение члена враждебной Делла Ровере и Риарио семьи Колонна⁴⁰⁷. Эти факты убеждают нас в нашей позиции относительно специфики заказа фрески и ее понимания.

Иконография Вознесения

С момента утверждения праздника Вознесения Христа на рубеже IV–V вв. и до эпохи Возрождения иконография Вознесения претерпела значительную эволюцию. Существует как минимум пять различных вариантов иконографии этого сюжета, свидетельствующих о чрезвычайно широком ареале его

⁴⁰⁷ Müntz E. Op. cit. P. 25.

распространения: наиболее известны сирийский, палестинский, византийский, коптский и каролингский типы. Как уже было сказано, в церкви Санти Апостоли до перестройки апсиды и начала работы Мелоццо существовала мозаика «Вознесение» VI века. Несмотря на то, что в Риме VI века имел распространение сирийский тип Вознесения⁴⁰⁸, мы точно не знаем, какой была иконографическая схема утраченной мозаики.

В раннехристианской иконографии выделяется два типа: эллинистический и сирийский. В эллинистическом типе Христос поднимается по горе и протягивает руку являющейся из сферы руке Господа, либо ангелы поднимают его на небеса. В нижней части композиции располагаются ученики Христа. Эллинистический тип, по мнению Дьювальда, происходит от древнегреческой иконографии *apotheosis* или древнеримской *consecratio*. На позднеримском диптихе апофеоза 402 года (Илл. 45) императора поднимают к небесам два крылатых гения⁴⁰⁹.

Наглядным примером сирийского типа является миниатюра из Евангелия Рабулы⁴¹⁰ (Илл. 46): Христос с бородой стоит босыми ногами на мандорле, которую с двух сторон поддерживают два ангела. Христос благословляет правой рукой, а в левой держит свиток. Еще один ангел приближается к нему с короной в покровенных руках. Под мандорлой были изображены престолы и символы евангелистов, еще ниже — Богородица с апостолами, по шесть с каждой стороны от нее. Справа находился Петр с крестом, слева Павел с книгой в руках. По углам или вокруг Богородицы часто изображали луну и солнце. Сирийский — восточный — тип (в отличие от эллинистического) отличается мистическим характером, кроме того, своим происхождением он связан с восточным христианством. Восточный тип уделял важное место в иконографии фигуре Богородицы, что объясняется особым почитанием Марии, перешедшим в том числе и к образу Иммакулаты⁴¹¹.

⁴⁰⁸ Dewald E.T. Op. cit. P. 286.

⁴⁰⁹ *Ibidem*. P. 281.

⁴¹⁰ *Ibidem*. P. 282.

⁴¹¹ *Ibidem*. P. 286–287.

Сирийский тип появляется в Италии уже в V веке. Один из примеров — резьба на деревянных дверях Санта Сабина в Риме (V век)⁴¹²: здесь в нижнем регистре — Богородица представлена в окружении Петра и Павла в стилизованной сфере в окружении солнца, луны и звезд; верхний регистр — Христос в тоге со свитком в руках окружен тетраморфами. Дьювальд подчеркивает, что ранняя иконография могла включать элементы эллинистического типа. Так, например, на колоннах кивория в соборе Сан Марко в Венеции мандорлу с Христом на троне несут два ангела.

Византийский тип наследовал сиро-палестинскому⁴¹³. Например, в зеркале купола Святой Софии в Фессалониках мандорлу Христа поддерживают ангелы, по кругу изображены апостолы и Богородица. Аналогичная иконография была найдена на бронзовых воротах XI века в соборе Святого Петра⁴¹⁴: Христос восседает на краю мандорлы, поддерживаемой ангелами, под ним — Богородица и ученики по сторонам от нее.

Западный тип Вознесения разительно отличался от восточного: в верхней части композиции были видны лишь ступни Христа, а его тело и голова исчезали в небесах. Западный тип появился около 1000 года. Эрнст Канторович пишет: «Он [западный тип] знаменует собой полный разрыв и со всей западной традицией, и с восточной иконографией. До этого Вознесение изображалось в формах античного апофеоза или Епифании — Богоявления; теперь же Христос становится недоступен взорам — он скрывается в небесах»⁴¹⁵.

Апофеоз в античности — прижизненное обожествление. Так, Александр Великий был наречен фараоном, сыном бога, в Мемфисе после посещения оракула бога Аммона. Таким образом, согласно позднеегипетским верованиям, он был обожествлен до смерти. Иконография обожествленного Александра представляет его портрет, увенчанный рогами бога Аммона (например, бюст

⁴¹² *Ibidem*. P. 285.

⁴¹³ *Ibidem*. P. 291.

⁴¹⁴ *Ibidem*. P. 293.

⁴¹⁵ Канторович Э. Х. Указ. соч. С. 149.

Александра-Аммона из Археологического музея в Стамбуле). Римская традиция также изображала прижизненный портрет обожествленного персонажа с атрибутами бога. Например, портрет Коммода-Геракла (бюст 190 года н.э.). Христианская иконография Вознесения ближе всего к типу апофеоза, который мы находим в Апофеозе Антонина Пия и Фаустины (Рим, 161 год. Ватиканские музеи), где Нике несет обожествленных императора и его жену на небеса⁴¹⁶.

Эрнст Канторович пишет, что в средневековых политических трактатах помазание воспринималось как *apotheosis*⁴¹⁷. Возвращение к восточному типу Вознесения, которое апеллировало к древнеримскому апофеозу, — специфическое позднесредневековое явление. Однако, как показала Франк, сирийская иконография во второй половине XV века встречается довольно редко, в отличие от первой половины XVI, когда религиозный сюжет, воплощающий мотив Вознесения (необязательно Христа), имел широкое распространение среди алтарных композиций, чаще всего это были алтарные картины⁴¹⁸.

В интересующий нас период изобразительная схема варьировалась даже у одного и того же художника (ср. композиции Вознесения у Фра Беато Анджелико из флорентийского монастыря Сан Марко (Илл. 47) и Рима (1447–1448, Илл. 48)). Неизменной составляющей была регистровая композиция, причем, наличие мандорлы и венца ангелов под ней (или над ней) указывали на влияние театральной сценографии. Практически неизменным был круг апостолов с Богородицею, как в сирийском типе иконографии. Вариативными были атрибуты Христа, мандорла, а также изображение, в том числе их присутствие⁴¹⁹.

Наиболее информативным материалом для исследования иконографической схемы фрески является фигура Спасителя.

Борода Христа — отличительная черта, привнесенная сюда из иконографии философов. Поскольку тело Спасителя не несет следов пережитых им страданий,

⁴¹⁶ Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art. 2 vol. Routledge, 1998. P. 47–48.

⁴¹⁷ Канторович Э. Х. Указ. соч. С. 119.

⁴¹⁸ Граценков В. Н. Фрески Корреджо в церкви Сан Джованни Эвангелиста в Парме // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М.: Наука, 1997. С. 171.

⁴¹⁹ См. Вознесение на правой створке триптиха «Страшного Суда» Фра Беато Анджелико (Рим, Палаццо Корсини).

за исключением крестчатого нимба, то мы делаем вывод, что в этом случае речь идет о Христе, несущем знание⁴²⁰. Данные атрибуты совпадают с типологией Христа-проповедника (*Maître de Vérité*), который изображается с бородой. Облачение Христа-проповедника происходит от изображения философов в античной скульптуре, атрибутами которых являются: книга — в левой руке, правая поднята как у оратора, пальцы сложены в благословляющем жесте⁴²¹. Конкретно этот иконографический тип Христа-проповедника встречается в раннехристианских мозаичных композициях Рима: в апсиде церкви Святых Космы и Дамиана (Илл. 49) и на одном из сводов мавзолея Санта Констанца (Илл. 50)⁴²². Иконография *traditio legis*, в котором Христос передает свиток Нового Закона Петру и Павлу, символически трактуется как акт передачи власти — так называемая инвеститура, то есть передача части верховной власти наместнику⁴²³. В византийской «императорской живописи» император является государем, а императорская власть вдохновлена и охраняется Богом. Более того, в византийской иконографии император ассоциируется с Христом, так как именно Христос осуществлял инвеституру императора⁴²⁴. С исторической точки зрения, проблема легитимности власти была актуальной в равной мере как для папы римского, так и для византийского императора. По замечанию Ро, чаще всего к сюжету *traditio legis* обращались в эпохи кризиса папства⁴²⁵. Контекст понтификата Сикста — не исключение, чему посвящен соответствующий раздел Историографии и отчасти первая глава настоящего исследования.

Не имея конкретной исторической подоплеки, этот сюжет принято отождествлять с эпизодом Вознесения⁴²⁶, когда Иисус, поднявшись на небо («восшел на высоту»), «пленил плен», то есть победил смерть (Еф. 4:7–12). Соответствующие подтверждения находим в сборнике деяний пап *Liber*

⁴²⁰ Reau L. Iconographie de l'art chrétien. Т. III. Iconographie des saints. Paris: Presses Universitaires de France, 1958–1959. P. 38.

⁴²¹ *Ibid.* P. 41.

⁴²² *Ibid.* P. 315–316.

⁴²³ В античной культуре *Liberalitas Augusti* (лат. — «Щедрость августа»).

⁴²⁴ Грабар А. Император в византийском искусстве. М.: Ладомир, 2000.

⁴²⁵ Reau. *Op. cit.* P. 315–316.

⁴²⁶ Грабар А. Указ. соч. С. 207–208.

Pontificalis: «После Страстей Господа нашего Иисуса Христа и вознесения его преблаженный Петр принял епископство»⁴²⁷.

В иконографии фрески Мелоццо основная составляющая *traditio legis* — собственно, передача Нового закона — отсутствует. Левая рука пуста и обращена к пастве. Единственное, что можно принять за объект передачи, — это свет⁴²⁸, источник которого находится над головой Христа и струится по складкам вниз к зрителям. Это замечание ведет нас к обширной теме символики света в схоластике и ренессансном гуманизме, но не относится к теме иконографии, так как свет в данном случае недостаточно объективирован⁴²⁹. Отсутствие объекта передачи говорит нам об определенных иконографических акцентах. Христос у Мелоццо, в первую очередь, — проповедник, несущий знание о Божественной благодати.

Перспектива с двумя точками схода усиливает идею двуначалия Христа — одновременно Бога и человека, преодолевающего тяжесть своего тела и возносящегося в мандорле на небеса.

Обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод, что иконографическая схема «Вознесения» Мелоццо да Форли имеет тесную связь с раннехристианскими сюжетами римских мозаик и косвенную — с императорским искусством Древнего Рима. Даже поверхностный анализ показывает, что именно на римской почве древняя иконография, служившая для подтверждения легитимности папской власти, получила новый виток развития, слившись с сирийским типом иконографии Вознесения. Это иконографическое событие является симптоматичным, поскольку рождается в контексте политического заказа в условиях кризиса папской власти во второй половине XV века.

⁴²⁷ «Passus est Dominus noster Jesus Christus et post ascensum eius beatissimus Petrus episcopatum suscepit». Цит. по: Грабар А. Указ. соч. С. 208.

⁴²⁸ Проблематика света подробно рассмотрена в книге Hills P. *The Light of Early Italian Painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

⁴²⁹ В апсиде церкви Святых Космы и Дамиана свет объективирован — его излучает небольшая фигурка феникса.

*Танцующие ангелы*⁴³⁰

Прежде чем перейти к теме францисканского прочтения фрески, мы обратимся к ангелам, изображенным на фреске.

Из сохранившихся фрагментов фрески можно идентифицировать два иконографических типа ангелов — крылатые младенцы (путти) и ангелы-отроки. Путти были гениями, заимствованными из древнеримских памятников, «крещеными купидонами»⁴³¹. Изображения ангелов у Мелоццо не отличаются от привычной модели — они светловолосые, юные и необычайно красивые⁴³². Облачение ангелов у Мелоццо также можно отнести к определенному типу — слуги при дворе Господа, — широко распространенному в византийском искусстве⁴³³. В итальянском искусстве тип «придворного ангела» получает дальнейшее развитие. Тип *angeli musicanti* возник на базе ангелологии Псевдо-Дионисия Ареопагита, Фомы Аквинского, Данте и других, в рамках религиозно-гуманистической программы Ренессанса. Судя по сохранившимся и реконструированным элементам *concerto* из фрески Мелоццо и присутствию струнных, духовых и ударных элементов, ангелы исполняли полифонический концерт, что исторически соответствует первым шагам в развитии теории музыкальной полифонии⁴³⁴.

Музыкальной теме в ангельской иконографии посвящено немало исследований⁴³⁵, однако цель этого раздела перенести фокус исследования с музыки на танец. Действительно, резкие контрапосты ангельских фигур

⁴³⁰ При написании данного раздела были использованы материалы статьи Доброва У.П. Танцующие ангелы Мелоццо да Форли // Вестник Московского университета. История. №5, сентябрь-октябрь, 2018. С. 162–174.

⁴³¹ *Reau L.* Op. cit. P. 34.

⁴³² Об антропоморфизме ангелов пишет Бурхардт. См. *Burckhardt J.* Das Altarbild // *Beitrage zur Kunstgeschichte von Italien*, 2nd ed., 1911. S. 3–161. Теологическая проблематика внешнего вида ангелов рассматривается в кн. *Keck D.* Op. cit.

⁴³³ *Грабар А.* Указ. соч. С. 35.

⁴³⁴ Дальнейшее развитие этой темы выходит за рамки нашего исследования. О музыкальной иконологии см.: *Winternitz E.* *Musical Instruments and their symbolism in Western Art.* New Haven and London: Yale University Press, 1979.

⁴³⁵ *Egan P.* “Concert” Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance // *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 14, No. 2 (Summer, 1961). P. 184–195. *Gill M.J.* Angels and the order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy. NY: Cambridge University Press, 2014. P.78–81. *Meyer-Baer K.* *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015. P. 130–138.

указывают на то, что ангелы у Мелоццо не только исполняют музыку, но и танцуют⁴³⁶.

В фундаментальном исследовании, посвященном истории танца⁴³⁷, Курт Закс выявляет в эпохе раннего Возрождения сложную систему танцевальных традиций и обрядов, социальную, религиозную и функциональную дифференциацию. Выстраивая описательную систему танца всех времен и народов, немецкий ученый цитирует Платона: «Платон различал два вида танца: первый — благородные движения необыкновенно красивых тел, другой же — пародирующий искаженные кривляния уродливых тел»⁴³⁸. В средневековом искусстве воплощением типологии второго был *dance macabre*, пляска смерти. Закс прослеживает еще одну — живую народную традицию танца смерти, которая сохраняется в упоминаниях о погребальном танце, распространенном по всей Европе вплоть до XVII века. У Закса в качестве примера приведен венгерский танец XVII века: во время похорон человек, участвующий в церемонии, падает, имитируя смерть, перед погребальной процессией. Мужчины и женщины танцуют вокруг него и поют, а затем танцуют вместе с ним. Венгерский танец смерти представляет собой ритуал воскрешения из мертвых. Схожая форма воскрешения встречается в свадебном ритуале в Силезии. В 1674 году погребальный танец упоминается в описании еврейской свадьбы. Танец смерти также был широко распространен в итальянской культуре от Тироля до Сицилии под разными названиями *mattacino*, *baraban*, *lucia*. Закс видит корни этой традиции в древнем культе Осириса и вакханалий⁴³⁹.

⁴³⁶ Следует заметить, что современник и коллега Мелоццо да Форли — Лука Синьорелли также изобразил концерт музицирующих ангелов во фреске «Страшный суд» (1499–1502) недалеко от Рима, в городе Орвьето (Капелла ди Сан Брицио). Эта знаменитая композиция содержит очевидные цитаты из работы Мелоццо, в том числе в позах верхней части тел ангелов (например, ангел с бубном). Композиция «Страшного суда» Синьорелли сохранилась целиком. У Синьорелли крылатые музыканты, парящие в небе, не танцуют, а сидят на облаках.

⁴³⁷ Sachs C. World history of the dance / Trans. by B. Schönberg. NY: W.W. Norton, 1937. [Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin: Dietrich Reimer, Ernst Vohsen A.G., 1933.]

⁴³⁸ *Ibidem*. P. 18.

⁴³⁹ *Ibidem*. P. 76.

«Благородные движения невероятно красивых тел» Курт Закс видит в «готическом танце» [*курсив наш — У.Д.*]⁴⁴⁰. Элегантное готическое воплощение танцующих и музицирующих ангелов мы находим в композиции Фра Беато Анджелико «Успение и Вознесение Богоматери» из Музея Изабеллы Стюарт Гарднер. Два хора ангелов окружают Вознесение Богоматери: верхний венец — музицирующие, нижний — танцующие. Движения ангелов медленны и упорядочены, таким, по мнению Закса, и был придворный танец Позднего Средневековья.

Музицирующие ангелы Мелоццо образуют разомкнутый круг, апеллируя к типологии кругового танца. По определению Закса, круговой танец является одним из базовых видов, как например, и *хоровод*, и *змейка* [*курсив наш — У.Д.*]. Так, например, в примитивных культурах круговые танцы чаще всего связаны с культом плодородия. Движение по кругу задается проекцией движения небесных тел — Солнца или Луны. Уже в дантовском «Рае» мы находим описание небесного танца ангельских иерархий. Апогеем в композиции космического танца Закс называет балет, созданный Леонардо да Винчи, в котором художник воплотил звездную модель мира⁴⁴¹. Напомним, что иконография фрески Мелоццо все же связана с композицией Вознесения, а не с танцем ангельских иерархий в «Рае» Данте или с балетом Леонардо да Винчи. Хотя Мелоццо был знаком с концепцией ангельских иерархий Псевдо-Дионисия Ареопагита, так как принимал участие в росписи капеллы Святой Евгении церкви Святых Апостолов для Виссариона Никейского.

В апсиде церкви Святых Апостолов не было места языческим богам, но иконография божества во славе, окруженного танцующими юными бесполоыми

⁴⁴⁰ Формулировка Закса, который не дает конкретной трактовки этого понятия, однако из контекста можно сделать вывод, что это танец придворных, изображенный в готическом стиле.

⁴⁴¹ *Sachs C.* Op. cit. P. 131. К. Закс имеет в виду театральную постановку Леонардо «Festa Del Paradiso», организованную по случаю свадьбы Джан Галеаццо Мария Висконти и Изабеллы Арагонской в 1490 году в Милане. Придворный спектакль происходил в специально созданных для него интерьерах: украшение зала, навеянное природными мотивами, представляло собой изображения деревьев с переплетенными ветвями. Портреты членов семьи Сфорца, помещенные среди ветвей, создавали своего рода гирляндовый фриз, что служило наглядным прославлением династии. Зрители сидели по периметру этой залы на нескольких уровнях. Семья герцога была размещена отдельно, сформировав один из центров притяжения внимания «teatro della sorpresa» Леонардо. Сам спектакль - движущаяся аллегория - репрезентация вселенной Птолемея в форме полуовала, участники которой проходили со светильниками, изображая звезды и знаки зодиака. *Strong R.* Op. cit. P. 36–37.

созданиями, приводит нас к иконографии Аполлона в круге муз. Например, в близкой по времени создания итальянской рукописи Доменико ди Пьяченца (1420) есть изображение кругового танца муз у ног сидящего на троне и коронованного Аполлона⁴⁴².

Закс отмечает следующую последовательность развития придворного танца. Сначала танец описывали без упоминания музыкальных инструментов, и только в 1375 году в дидактической поэме «*Echecs amoureux*» танец впервые сопровождают музыкальные инструменты⁴⁴³. А в XV веке инструментальное сопровождение становится более насыщенным: арфа, барабан — в дополнение к лютне и поперечной флейте (появившихся немного раньше). Автор «Трактата об искусстве танца» Джованни Амброзио да Пезаро, современник Мелоццо да Форли, упоминает также орган⁴⁴⁴. В таком случае реконструкция Бенчивенги соответствует действительности, хотя бы частично. Ангелов было больше, чем муз, около двадцати, а в концерте мог быть задействован прототип современной гармоники — портативный орган.

Сложно судить о том, насколько упорядоченным был танец ангелов Мелоццо. Композиция целиком не сохранилась, и мы не можем констатировать симметричное расположение фигур. Однако из восьми ангельских фигур ни одна не похожа на другую ни по цвету или фасону облачения, ни по выбранной позе, даже рост одного из ангелов-лютнистов в два раза меньше, чем рост двух других (Илл. 2.10). Белокурый ангел едва выглядывает из-за деки лютни, напоминая маньеристического путти из Уффици (1521 год, Илл. 52). Ангелы Мелоццо похожи на молодых послушников босоногого братства, пустившихся в пляс, напоминающий фарандолу⁴⁴⁵. Отождествление ангелов и монахов — идея,

⁴⁴² Meyer-Baer K. Op. cit. P. 138.

⁴⁴³ «Любовные шахматы» Эвра де Конти — аллегорическая поэма, вдохновленная «Романом о Розе». См.: Sachs C. Op. cit. P. 287.

⁴⁴⁴ Sachs C. Op. cit. P. 317.

⁴⁴⁵ Фарандола (фр. farandole) — традиционный танец, сохранившийся до сих пор на юге Франции и похожий на «змейку». Генетически связан с танцем тарантелла, интенсивный групповой танец-хоровод с прыжками под громкую музыку.

апробированная на протяжении многих столетий⁴⁴⁶. Однако ангельские облачения во фреске Мелоццо да Форли — не серо-коричневые балахоны, это полихромные наряды, которые, скорее всего, отражают вкусы современных римлян. Ангельские локоны от красных до светло-золотистых не изуродованы францисканской тонзурой. Как уже было сказано, Мелоццо наделяет каждого персонажа индивидуальной внешностью и характером. Любопытно, что Джованни Амброзио да Пезаро указывает в своем трактате на то, что в сопровождающем танец музыкальном концерте каждый инструмент играл свое соло⁴⁴⁷.

Ангелы Мелоццо — одно из уникальных явлений итальянской живописи XV века, способное своей экспрессией влюбить в себя зрителя, равнодушного к ангелам, музыке или католической вере. Особая «плотская» красота этих созданий могла осуществиться только в условиях толерантности францисканского конвентуализма, который на момент создания фрески испытывал определенный кризис и нуждался в общественной поддержке и одобрении.

Францисканское прочтение фрески в базилике Санти Апостоли⁴⁴⁸

Конвентуализм как одно из направлений религиозной жизни монашества не имел своей собственной доктрины в XV веке. Конвентуализм возник как результат роста ордена и деятельности «Второго основателя ордена» — Бонавентуры, который «искусно сочетал программу «ученых» с относительной строгостью жизни»⁴⁴⁹. «Особое внимание Бонавентура уделял необходимости обучения монахов и организации школ и кафедр в университетах, одновременно осуждая чрезмерное увлечение бедностью как единственной формой

⁴⁴⁶ Keck D. Op.cit.

⁴⁴⁷ *Guglielmo Ebreo da Pesaro*. Ghulielmi Hebraei pisauriensis de praticcha seu arte tripudi vulghare opusculum feliciter incipit. New York, New York Public Library, Dance Collection, *MGZMB-Re. P. 72–254. Цит. по: Sachs C. Op. cit. P. 317.

⁴⁴⁸ При написании данного раздела были использованы материалы статьи *Доброва У.П.* Фреска «Вознесения» Мелоццо да Форли в церкви Санти Апостоли в Риме. Специфика заказа // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. СПб.: НП-Принт, 2014. С. 222–229.

⁴⁴⁹ *Карсавин Л.П.* Монашество в средние века. М.: Высшая школа, 1992. С. 130.

добродетели»⁴⁵⁰. Облегчение Устава нашло воплощение в папской булле *Quo elongati*. Этот факт в значительной степени повлиял на то, что учение Бонавентуры ассоциировалось с конвентуализмом.

Для ученого богослова Сикста IV Бонавентура был не только одним из основателей ордена, к которому он принадлежал, но и святым покровителем. Канонизация второго основателя ордена в 1482 году может рассматриваться как результат последовательной политики в отношении защиты «ученых братьев» францисканского ордена⁴⁵¹.

Богатое наследие Бонавентуры насчитывает около тридцати сочинений, большая часть которых посвящены богопознанию. Написанное им житие Святого Франциска представляло жизнь святого как идеал движения души к Богу через чувственное восприятие мира и мистические озарения. В работе *Itinerarium mentis in deum* Бонавентура описывает этот путь как преодоление трех ступеней: «Первая ступень — воспринимаемый чувствами мир, то есть природа, являющаяся следом Бога; вторая ступень — душа человека, сотворенная по образу Бога; и третья — возвышение над всем телесным и душевным, духовное созерцание, мистическая радость познания Бога и служения Ему»⁴⁵².

Композицию Мелоццо также можно разделить на уровни. Несохранившийся монохромный фриз с крестьянами-виноградарями являлся первой ступенью — воплощением жизни простых христиан. Лоза — древний символ Христа, который был актуализирован Бонавентурой в мистико-созерцательном сочинении *Vitis mystica*. Возделываемый крестьянами виноградник — вера, исповедуемая простыми людьми, ради которых Христос прошел через страдания.

В среднем регистре на фоне пейзажа с архитектурными конструкциями располагались самые близкие Христу персонажи — его ученики и будущие проповедники. Монахи ордена Святого Франциска исповедовали апостольский

⁴⁵⁰ Бурлака Л.В. Бонавентура // Антология средневековой мысли. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2002. Т. 2. С. 124.

⁴⁵¹ В 1588 году понтифик-ковентуал Сикст V провозгласил Бонавентуру Отцом Церкви.

⁴⁵² Бурлака Л.В. Указ. соч. С. 125.

образ жизни⁴⁵³. Апостолы, ближе всего на пути постижения Бога, и, следовательно, практика монашеского образа жизни приближает людей к постижению божественной мудрости.

Небесный регистр — регистр небесных иерархий. К нему устремляются взоры апостолов, а вместе с ними — взгляд паствы. Созерцание божества во славе вызывает «духовное и мистическое восхищение, в котором разум обретает покой, тогда как порыв нашей души через восхищение полностью переходит в Бога»⁴⁵⁴.

Последний уровень — невидимый, но подразумеваемый, находится там, куда указывает правая рука Спасителя, — в верхнем краю мандорлы, слева. Там расположен невидимый источник света, символика которого подводит нас к теме взаимосвязи средневековой оптики и схоластики. В лоне францисканского ордена эта тема получает свое развитие в трактатах Р. Гроссетеста и Р. Бэкона. Во фреске Мелоццо, чье мастерство явилось отражением нового этапа в развитии ренессансной перспективы — так называемого живописно-архитектурного направления⁴⁵⁵, перспектива оказывается подчиненной, насколько это позволяют способности художника, одной конкретной задаче, а именно — художник и зритель должны осмыслить высокое духовное содержание через сложную геометрическую форму.

Сочинение *Itinerarium mentis in deum* крайне умозрительно и не насыщено образами. Помимо Христа, серафимов, Франциска, Бонавентура упоминает еще распятие, лестницу и дверь. Святой богослов оперирует абстрактными, нефигуративными категориями. Тогда как фреска Мелоццо исполнена земной чувственности: кожа ангелов с тонким румянцем так нежна, полные губы дышат молодостью, золотые волосы наполнены светом и жесты рук так изысканны, что кажется, это не ангелы, а настоящие музыканты из свиты Риарио, по счастливой случайности увековеченные с крыльями на спине. Чуткость художника в передаче возрастов апостолов исполнена гуманистической любви к человеческой

⁴⁵³ Об апостольской миссии францисканцев см. в *Карсавин Л.П.* Монашество в средние века. М.: Высшая школа, 1992.

⁴⁵⁴ Название последней главы сочинения Бонавентуры *Itinerarium mentis in deum*.

⁴⁵⁵ *Данилова И.Е.* Указ. соч. С. 153.

индивидуальности. Однако чувственная красота ангелов не противоречит эстетической концепции Бонавентуры, а напротив, воплощает ее⁴⁵⁶.

В других сочинениях Бонавентуры («Большое и Малое Житие Франциска», а также обращенное к монахам ордена *De imitatio Christi*) образ нищего философа [Христа] становится примером для подражания в жизни святого Франциска. И если Христос и апостолы являются основными моделями земной жизни монаха, монашеская нищета, то послушание и целомудрие есть следование жизни ангелов на небесах. В своей книге об ангелологии эпохи Средневековья Д. Кек раскрывает роль Бонавентуры как «серафического доктора». Его доктрина не только изменила существовавшие представление об ангелах, но и внесла фактические изменения в устройство монашеской жизни⁴⁵⁷. Соотнесение земных социальных институций, таких как монастырь, и небесных иерархий стало одной из формул репрезентации духовной власти ордена и одновременно формой риторического обращения к пастве. Риторический жест Христа передает вместе со светом божественной Благодати духовную власть на земле апостолам, то есть монахам францисканского ордена.

Сопоставление с доктриной Бонавентуры показывает: фреска может быть прочитана и интерпретирована как прославление конвентуальной доктрины, что было крайне актуально в условиях критики монашеского образа жизни⁴⁵⁸, а также — образа жизни папской курии, которую в полной мере воплощал двор Риарио.

⁴⁵⁶ О проблематике формы в эстетической концепции Бонавентуры см.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., Мысль, 1978. С. 163–169.

⁴⁵⁷ Кек Д. Op. cit. P. 124.

⁴⁵⁸ Черняк И. Х. Культура Возрождения и проблема гуманистической религиозности // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М.: Наука, 1997. С. 5–13.

Фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки»

Монументальная декорация тесно связана с архитектурой, для которой она предназначена. Для ренессансной библиотеки этот аспект особенно значим, поскольку архитектура и декорация ренессансных библиотек зачастую создавались как единый ансамбль в соответствии с заранее разработанной программой. Создание фрески в Ватиканской библиотеке было лишь составляющей частью единого ансамбля, как и заказ на живописную декорацию являлся частью по-настоящему значимого для культурной жизни Рима и Ватикана события – открытия в 1475 году первой в истории Европы публичной библиотеки.

Говоря о фреске Мелоццо, необходимо рассмотреть следующие проблемы: цель создания библиотеки, типология новой библиотеки Сикста с точки зрения архитектуры и декорации, проблематика портрета и его иконографической типологией, и, наконец, решение, предложенное Мелоццо для сложной задачи архитектурной декорации и репрезентации папской династии в этом контексте.

Ватиканская библиотека как социальный феномен ренессансной культуры

История Ватиканской библиотеки не замыкается на фигуре Сикста IV. Начало ее формирования было положено в эпоху Авиньонского пленения и к году смерти Евгения IV (1443) она включала уже 340 томов, только два из которых были на греческом языке. Огромный вклад в формирование коллекции папской библиотеки внес Николай V. Принято считать, что замысел создания библиотеки в Ватикане, в резиденции Святого Петра, для собственного пользования римской курии принадлежала именно папе Николаю V⁴⁵⁹. Однако Графтон отмечает, что это была не единственная цель папы-гуманиста, который хотел создать библиотеку исходных, официально утвержденных текстов и переводов, исключая ошибки переписчиков и переводчиков. Характерно, что замысел Николая V был осуществлен Сикстом IV, который занялся «хозяйственной»

⁴⁵⁹ Grafton A. The Vatican and its library // Rome reborn. Washington; New Haven: Yale University press, 1993. P. 34.

стороной вопроса, а именно — организацией убранства и оснащения библиотеки предшественника, включавшей к тому моменту уже почти два миллиона единиц хранения.

Судя по сохранившимся данным, учреждение Ватиканской библиотеки стало для Сикста IV одним из важнейших проектов его правления. Первые материалы для ее строительства были заказаны в декабре 1471 года⁴⁶⁰, а 1481 годом датированы последние работы по ее украшению. Первым библиотекарем Сикста IV был Джованни Андреа Бусси, который умер в Юбилейный 1475 год. И на его место был назначен Бартоломео Платина. Он получил должность *gubernator et custos* библиотеки, что подтверждается папской буллой *At decorem militantis ecclesiae* от 15 июня 1475 года, с окладом в 10 дукатов в месяц и бесплатным обеспечением (еда, отопление, свечи). Также в распоряжение Платины поступали помощники — так называемые скрипторы (*scriptores*)⁴⁶¹. Если раньше деятельность гуманистов либо совмещалась с другими обязанностями при Апостольской канцелярии, либо не имела прямого отношения к Папской курии, как в случае с Римской Академией Помпония Лето, то посредством учреждения библиотеки Сикст IV обеспечил официальные должности для гуманистов при папском дворе и отдал в их распоряжение обширные ресурсы для развития науки и философии. Кроме того, после смерти Платины Сикст распорядился о подтверждении финансовых гарантий для его преемников в этой должности, что, в целом, характеризует папу как истинного представителя францисканской учености, верного наставлениям Бонавентуры⁴⁶².

Библиотеки эпохи Возрождения: типология и архитектура

Ренессансную библиотеку феноменологически следует рассматривать как новый тип структуризации знания. Средневековые библиотеки чаще всего были

⁴⁶⁰ Müntz E. Op. cit. P. 120.

⁴⁶¹ Более подробно об этом см. во второй главе настоящего исследования, посвященной деятельности римских миниатюристов.

⁴⁶² Mucue D. Founder of the Vatican Library: Nicholas V or Sixtus IV? // The Journal of Library History (1974–1987). Vol. 16, № 1, Libraries & Culture I (Winter, 1981), P. 121–133.

хранилищем книг и пространством для работы с ними при монастырях и университетах. Итальянские монастырские библиотеки Позднего Средневековья (с XII века) представляли собой здания вытянутой базиликальной формы, перекрытые сводами и разделенные рядами колонн на три протяженных нефа. В боковых нефах располагались места для чтения и книжные полки. Пространство монастырских библиотек могло вместить большое количество посетителей, и при всей ограниченности доступа служило прототипом нового типа публичной библиотеки⁴⁶³.

Университетские библиотеки, такие как библиотека Болонского университета, являясь хранилищами универсальных знаний, составлялись по принципу разделения знаний: между *trivium* и *quadrivium*, светским и церковным, францисканцами и доминиканцами, а также для студентов разного происхождения — итальянских и заальпийских⁴⁶⁴.

Противоположностью монастырским и университетским библиотекам стали так называемые студиоло⁴⁶⁵ и студиетто⁴⁶⁶ в княжеских дворцах. В этих скрытых от посторонних глаз⁴⁶⁷ пространствах хранили не только книги — это был своеобразный универсальный портрет владельца, наполненный разнообразными

⁴⁶³ O’Gorman J. F. The Architecture of the Monastic Library in Italy. 1300-1500. New York: New York University Press, 1972. P. 6.

⁴⁶⁴ *Ibidem*. P. 6.

⁴⁶⁵ Один из самых знаменитых и, безусловно, знакомых Сиксту примеров — студиоло его союзника и гонфалоньера Федерико да Монтефельтро в Урбино. *Fenucci F., Simonetta M.* The Studiolo in the “Cube”: A visual guide. Federigo da Montefeltro and his library. Ed. By Marcello Simonetta. Milano: Y. Press, 2007. P. 88–99.

⁴⁶⁶ Студиетто (studietto) принадлежало Пьеро ди Козимо Медичи. *Ames-Lewis F.* The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de’Medici. Ph. D. Thesis. Courtauld Institute of Art. 1984. P. 13–15.

⁴⁶⁷ Как пишет Умберто Эко в книге «De bibliotheca»: «Мы каждый раз удивляемся способности гуманистов XV века обнаруживать утерянные манускрипты. А где они их обнаруживают? В библиотеках, которые были сделаны, в том числе для того, чтобы спрятать, а потом найти». *Eco U.* De bibliotheca. Caen: Echorpe, 1986. P. 15. В княжеских библиотеках в полной мере отразилась страсть к шифрованию и тайне, которая не всегда служила рациональным целям сокрытия информации от посторонних глаз, но в большой степени — сакрализации предметного мира личного кабинета.

вещами и их изображениями⁴⁶⁸. Пространство этого универсума чаще всего было центрической формы и носило название *cubicolo*.

Вытянутое и перекрытое крестовыми сводами пространство новой библиотеки Сикста IV было поделено на четыре равномерные части — греческий и латинский залы⁴⁶⁹, секретную библиотеку и библиотеку понтифика⁴⁷⁰ (Илл. 54). Первые два зала соответствовали античной литературе, ставшей основным источником гуманистической учености и богословия. Два первых зала были открыты для публики, два последних — закрытые, но не для всех, так как, судя по реконструкции Дж. У. Кларка 1899 года, для закрытых помещений также были заказаны банкетки⁴⁷¹. Роль студиоло выполняла скрытая от посторонних глаз — секретная часть, украшенная деревянными панелями, в которой хранились кодексы понтифика⁴⁷².

Таким образом, замысел Ватиканской библиотеки вмещал в себя особенности трех основных типов ренессансной библиотеки:

- вытянутое прямоугольное пространство, разбитое на равновеликие компартименты, тяготеющие к центрическому плану,
- сегментированное, согласно тематике коллекции,
- открытое для публики.

⁴⁶⁸ На примере урбинского студиоло выстроена монография Киркбрайда: о структуре ренессансных знаний и о или герметической теории мнемоники, где архитектурная конструкция выстраивается с целью сохранить знание и одновременно память о владельце. См.: *Kirkbride R. Architecture and Memory. The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro.* Columbia University Press, 2008 Электронный ресурс. Режим доступа <http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/index.html> [Последнее обращение: 14 февраля 2020 г.]

⁴⁶⁹ Разделение на греческий и латинский зал подводят нас к проблеме влияния образа античных библиотек на библиотеки эпохи Возрождения, что может стать темой дополнительного исследования. Этой проблемы также касается Франк в своей диссертации.

⁴⁷⁰ Дж. У. Кларк пишет, что небольшое помещение неправильной формы справа от библиотеки понтифика, выходящее в сторону Бельведера, было оборудовано под кухню или келью. *Clark J.W.* Op.cit. P.8. В таком случае, можно сделать допущение, что свои знаменитые рецепты из первой в истории печатной поваренной книги ее автор Бартоломео Платина совершенствовал именно здесь. *Beck L. N.* Praise is due Bartolomeo Platina: A Note on the Librarian-Author of the First Cookbook // *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, Vol. 32, No. 3 (July 1975). P. 238–253.

⁴⁷¹ Для самого потаенного помещения библиотеки *Bibliotheca Pontificia* Платиной было заказано 12 банкетов, позволявшие вместить избранных читателей. См.: *Clark J. W.* On the Vatican Library of Sixtus IV. Cambridge Antiquarian Society, 1899. P. 21.

⁴⁷² *Okkonen O.* Op.cit. S. 88.

В архитектуре Ватиканской библиотеки мы видим неординарное решение нестандартной задачи: создание публичного пространства на территории дворца светского и духовного правителя одновременно.

Ренессансные библиотеки

Украшение ренессансных библиотек также было тесно связано с типологией библиотеки. И студиоло, и кубикула украшались согласно содержанию библиотек, однако не без учета индивидуальных предпочтений и вкусов ее владельца. Одним из самых знаменитых заказчиков *cubicolo* был папа Николай V: его студию украшали портреты языческих и христианских писателей, которые написал Фра Анджелико с подмастерьями в 1449 году. Студия использовалась как частный кабинет, тогда как книги знаменитой библиотека Николая V хранились в замке Святого Ангела вместе с сокровищами ватиканской казны.

Студиетто (*studietto*) Пьеро ди Козимо Медичи на первом этаже Палаццо Медичи было предназначена не только для книг, но и для коллекции камней⁴⁷³. Филарете в трактате по архитектуре описывает это помещение площадью 4 на 5,5 м. Интерьер студиетто был украшен глазурованной керамикой из мастерской Делла Роббиа и витражами. На стенах располагался цикл фресок с изображениями знаменитых писателей, чьи произведения составляли коллекцию библиотеки⁴⁷⁴.

Студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино украшали деревянные панели-обманки в технике интарсии, выполненные флорентийскими мастерами в 1476 году. Живописная декорация, выражающая идею ренессансного энциклопедизма, состояла из цикла портретов *uomini illustri*: античных философов, отцов церкви и знаменитых гуманистов, в том числе Сикста IV (Илл. 13.1). Портреты располагались в два ряда, выше уровня глаз и друг напротив друга, что позволяло срежиссировать в пространстве между героями взаимодействие и своего рода молчаливые диалоги, подкрепленные

⁴⁷³ Любопытный факт, что Платина навещал Пьеро ди Козимо и даже ознакомился с книгами в его студиетто.

⁴⁷⁴ Ames-Lewis F. The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici. Ph. D. Thesis. London: Courtauld Institute of Art. 1984. P. 13–15.

многозначительными жестами. Портрет Сикста был расположен на южной стене в окружении семи портретов: Евклида, Витторино да Фельтре, Солона, Бартоло да Сассоферрато — в верхнем ряду, папы Пия II, кардинала Виссариона и Альберта Великого — в нижнем ряду⁴⁷⁵. Сикст IV предстает на портрете в папском облачении и тиаре. Книга в кожаном переплете под левой рукой понтифика указывает на его ученость. Близость к Виссариону Никейскому в портретном цикле отражает его связь с греческим гуманистом и кардиналом в жизни. Пий II, предшественник Сикста IV, вошел в историю как папа-гуманист. Альберт Великий, признанный католической церковью Отцом Церкви, был наставником Фомы Аквинского. В своих трактатах Франческо да Савона неоднократно ссылается на авторитет философа. Верхний ряд портретов связан с историей права — Солон и Бартоло. Евклид воплощает ученость древних. Знаменитый педагог Витторино да Фельтре прославился тем, что был учителем Федерико да Монтефельтро и познакомил своего подопечного с гуманистическими идеями и мировоззрением. Помимо цикла портретов *uomini illustri* в декоративную программу был включен портрет Федерико с юным сыном Гвидобальдо (1476-1477, Илл. 55). На этом портрете герцог представлен в роли мудрого правителя, просвещающего своего сына и наследника. Ни один из этих удивительных ансамблей не сохранился в полном объеме и в первоначальном виде.

В Ватиканской библиотеке декорация была устроена примерно по тому же принципу, что и декорация в студиоло. Братья Гирландайо изобразили двенадцать ученых мужей в восьми люнетах. Это были шесть греческих античных философов, в том числе Платон, четыре отца церкви, а также Фома Аквинский и Бонавентура. Каждая фигура была поименована и держала в руках свиток с изречением, который свисал причудливой лентой по внешнюю сторону балконного парапета, на который персонажи опирались. Конечно, присутствие философов и отцов церкви должно было отражать состав библиотечной коллекции, но лишь символически, поскольку ее разнообразие и количество

⁴⁷⁵ Kirkbride R. Op. cit.

представленных в ней имен еще при Николае V намного превысило число изображенных здесь авторов. Скорее, присутствие греческих философов и отцов церкви в едином пространстве было символическим знаком папской толерантности к гуманизму и языческой учености. Композиция Мелоццо да Форли находилась под люнетами в изящном обрамлении, часть которого сохранилась в качестве архитектурной рамы с дубовыми листьями.

Проблема датировки и идентификации персонажей

Ввиду отсутствия документов о начале работы Мелоццо над фреской, мы можем ориентироваться лишь на косвенные свидетельства. Так, работа по созданию группового портрета на фреске не могла начаться ранее декабря 1475 года — до назначения Платины на должность. К 15 января 1477 году относится первая запись о получении Мелоццо семи дукатов на приобретение позолоты для портрета Сикста в Ватиканской библиотеке⁴⁷⁶, то есть к этому моменту работа была уже начата. На фреске позолота покрывает только архитектурное обрамление. Тогда как реставрационные исследования показывают, что фреска была написана в два этапа: сначала появилась архитектурная рама, а затем уже в нее были вписаны фигуры. Следовательно, к моменту получения денег на позолоту первый этап уже был завершен.

Согласно Мюнцу, и это повторяет Риччи, Мелоццо вторично получает плату за работу в Ватиканской библиотеке в 1480 году⁴⁷⁷, а в 1481 умирает Платина. К этому моменту фреска приобрела свой окончательный вид.

О композиции произведения в промежуточный этап сохранилось свидетельство — в поэме Антонио де Томеи, который был нанят для инвентаризации библиотеки⁴⁷⁸. Поэт упоминает не только автора — Мелоццо, но

⁴⁷⁶ Ricci C. Op. cit. P. 6.

⁴⁷⁷ Ricci C. Op. cit. P. 6.

⁴⁷⁸ Ruysschaert J. Sixte IV fondateur de la Bibliotheque Vaticane et la fresque restauree de Melozzo da Forli (1471-1481). // Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. A cura di S.Bottaro, A.Dagnino, G.Rotondi Terminiello. Atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985), Savona, 1989. P. 27-44.

и персонажей, изображенных на ней, в том числе не шесть фигур, а семь⁴⁷⁹. Поэма стала важным источником для различных спекуляций на тему идентификации персонажей. К моменту завершения сцена «Учреждения» включала только шесть портретов родственников Сикста IV. Если изображения Сикста IV, Платины и Джулиано делла Ровере⁴⁸⁰ не подвергаются сомнению, то идентификация остальных неоднозначна⁴⁸¹. Так, в фигуре по правую руку от Сикста видят апостольского протонотария⁴⁸² Рафаэле Сансони Риарио (1460–1521)⁴⁸³, который вступил в сан кардинала только в 1477 году. Рёйссхарт видит во втором кардинале Пьетро Риарио, самого близкого неопота Сикста. Однако известно, что Пьетро умер в 1474 году, еще до назначения Платины. Если опираться на теорию Поупа-Хеннеси⁴⁸⁴ о том, что мертвые и живые могли изображаться одновременно в одной картине и в одной живописной «реальности» (теория строится на основании сохранившихся портретов, в том числе на медалях), то это мог быть и кардинал Пьетро Риарио, включенный в этот групповой портрет по настоянию Джироламо Риарио. На наш взгляд, это не Пьетро, поскольку цвет облачения персонажа за тронем — голубой, а не пурпурный, как положено кардиналу. Слева от Джулиано — Джироламо Риарио (1443–1488), наместник Имолы и Форли, муж Катерины Сфорца. Он был упомянут в тексте Де Томеи. В пользу идентификации фигуры в синем светском костюме как Джироламо говорит его поза: он отвернулся вполоборота от Джулиано. Крайняя фигура слева — Джованни делла Ровере⁴⁸⁵ (1457–1501), префект Рима с 1475 года, а также наместник Сенигалии и Мондавио, муж Джованни да Монтефельтро.

⁴⁷⁹ К сожалению, из-за плохой сохранности пергамента текст поэмы дошел до нас не полностью. Де Томеи называет имена кардинала Джулиано и двух братьев Риарио, в том числе «Антонио». *Ruysschaert J.* Op. cit. P.33.

⁴⁸⁰ Будущий Юлий II, изображен в привилегированной позиции — он стоит в центре и повернулся в сторону дяди.

⁴⁸¹ Подробнее эту проблему: *Ruysschaert.* Op.cit. P.33; *Rohlmann M.* Il papa e i suoi. La storia di una tipologia iconografica in Melozzo da Forlì e Raffaello // *La papauté à la Renaissance.* Paris, 2007. P. 285–304.

⁴⁸² Глава Апостольской канцелярии.

⁴⁸³ *Schmarsow A.* Op. cit. S. 42–44.

⁴⁸⁴ *Pope-Hennessy J. W.* The Portrait in the Renaissance. New York: Bollingen Foundation, 1966.

⁴⁸⁵ Полный историографический обзор всех предположений о персонажах дает Минарди. См.: *Minardi M.* Melozzo pittore papale. La gloria dell'umana bellezza // *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza...* P. 218–221.

В ходе последней реставрации был обнаружен персонаж, упомянутый Антонио де Томеи: он находился на втором плане за Платиной⁴⁸⁶. По гипотезе Рёйссхарта⁴⁸⁷, это был Антонио Бассо делла Ровере (1450–1480), одетый в красное платье. Часть фрески, откуда удалили эту фигуру, была записана *a secco* изображением кардинальских одежд Джулиано. Рёйссхарт считает, что изображение уже умершего Пьетро по правую руку от Сикста и исчезновение Антонио Бассо было осуществлено по настоянию Джироламо, что стало отражением неизбежной борьбы между двумя кланами непотов — Риарио и Делла Ровере⁴⁸⁸.

В качестве резюме к данному разделу приведем слова А. Бейера: «Изобразительная поверхность стала полем для борьбы <...> родственников Сикста, где мертвые воскресают, а живые исчезают»⁴⁸⁹.

Портрет Сикста IV и жанр светского группового портрета

Портретные изображения на фрески «Учреждение Ватиканской библиотеки» типологически близки групповому портрету правителя с приближенными и семьей. Одним из самых знаменитых ренессансных групповых портретов светского правителя с семьей является портрет Гонзага в Камере дельи Спози, кисти Андреа Мантеньи (Илл. 32.1 и 32.2). Завершенный в 1474 году мантуанский групповой портрет предшествовал созданию фрески Мелоццо. Однако у нас нет свидетельств того, что Мелоццо посещал Мантую в это время, был свидетелем создания фрески Андреа Мантеньи или познакомился с ней каким-либо иным способом.

Однако портреты композиционно и иконографически сопоставимы. Смысловым центром группового портрета Камеры дельи Спози является глава семейства — Лодовико Гонзага. В пространстве внутреннего двора некоего дворца изображены фигуры в движении, единственное, что остается

⁴⁸⁶ *Idem.* P. 218.

⁴⁸⁷ *Ruysschaert J.* Op. cit. P. 33-34.

⁴⁸⁸ *Ibidem.*

⁴⁸⁹ *Beyer A.* Papstbildnis // *Handbuch der pollitischer Ikonographie.* I-II. München: Verlag C.H.Beck, 2011. B. I, S. 197.

непоколебимым — спокойные фигуры маркиза, восседающего в кресле, и его жены, сидящей рядом с маркизом. Их окружает семья, которая является залогом процветания и продолжения власти Гонзага в Мантуе. Богато одетые наследники окружены заботой матери и слуг. По сути, подобное представление собственных наследников — это апофеоз династической власти. А благополучие двора и дома соответственно гарантирует благополучие земель, которыми управляет Гонзага.

Как и в ватиканском портрете, так и в групповом портрете в Камере дельи Спозии, фигура правителя на троне восходит к дохристианской иконографии апофеоза типа апофеоза Августа (Илл. 53). Гемма разделена на два регистра: Август восседает на троне рядом с персонификацией Рима — богиней Ромой; Океан и Земля держат в руках венки над головой императора; с другой стороны — Тиберий сходит с колесницы в сопровождении богини Виктории. В нижнем регистре — победа в бою.

Таким образом, если фреска «Вознесение» в Санти Апостоли выполнена в более мистическом ключе, то апофеоз ватиканской фрески выявляет имперские амбиции Сикста IV: перед нами предстает династия обожествленного при жизни светского правителя.

На фреске «Учреждение Ватиканской библиотеки» изображены два представителя семейства Делла Ровере, два Риарио, и посередине — один член семейства Бассо, удаленный из фрески. Среди nepотов папы двое — служители церкви, двое других — светские правители, породнившиеся с благородными итальянскими родами Сфорца и Монтефельтро. Рама портрета украшена дубовыми ветвями с обильной листвой и желудями — символом фамильного герба Делла Ровере, под эгидой которого таким образом буквально объединяются фамилии Риарио, Монтефельтро и Сфорца тогда как nepоты воплощают двусмысленную суть папской власти — светской и церковной. Лучшие представители этих фамилий, удостоенные чести быть запечатленными на портрете, демонстрируют свои добродетели в покровительстве гуманизму и науке.

Гуманистическая программа группового портрета на фреске Мелоццо

Единственный человек на фреске, не связанный семейными узами с Делла Ровере, — Бартоломео Платина, чья деятельность при дворе не ограничивалась управлением библиотекой. Он стал автором программы фресок в Санто Спирито, а также сочинения «Жизнеописание пап», что, вероятно, было продиктовано желанием Сикста и непосредственно связано с задачей легитимации новой династической политики папы.

Платина преклоняет колени перед Сикстом и пальцем указывает на посвятельную надпись⁴⁹⁰. Содержание данной надписи раскрывает замысел папы: определение почетного места для библиотеки, то есть для знаний, в контексте политической программы восстановления Рима⁴⁹¹. Кроме того, эта надпись представляет ландшафт обновленного Рима в надписи, заменяющей традиционный иконографический элемент, традиционно сопровождающий портрет властителя, а именно – пейзаж. Вместо цветущего пейзажа на заднем плане, который бы олицетворял плоды благотворного правления государя, художник предлагает оригинальное решение на переднем плане картины, на которое указывает библиотекарь папы.

Как уже было сказано в первой главе, программа обновления города была гораздо шире задачи создания публичной библиотеки. И у нас нет оснований утверждать, что Сикст IV преследовал те же цели, что и Николай V, а именно — стремился создать коллекцию эталонных переводов античных авторов. Возможно, ответ на этот вопрос содержится в позе Платины, как на это указывает В.Н.

⁴⁹⁰ Криптографическое исследование Кинга отталкивается именно от такого же указующего жеста ангела на астролябии Региомонтана, подаренной кардиналу Виссариону. *King D.A. Astrolabes and angels, epigrams and enigmas: from Regiomontanus' acrostic for Cardinal Bessarion to Piero della Francesca's Flagellation of Christ.* Stuttgart: Steiner, 2007.

⁴⁹¹ “TEMPLA, DOMUM EXPOSITIS / VICOS, FORA, MOENIA, PONTES / VIRGINEAM TRIVII, QUOD REPARARIS AQUAM, / PRISCA LICET NAUTIS STATUAS DARE COMMODA PORTUS / ET VATICANUM CINGERE, SIXTE, IUGUM / PLUS TAMEN URBS DEBET, NAM QUAE SQUALORE LATEBAT, / CERNITUR IN CELEBRI BIBLIOTHECA LOCO” (Храмы, дома приюта, улицы, рыночные площади, решение дать приют рыбакам, их древнюю привилегию, и стены вокруг Ватиканского холма – Сиксту этим обязан [Рим]. А также библиотека, которая была скрыта во тьме, теперь на почетном месте – *перевод с лат. науч.*). Публикация отрывка с переводом на английский и исследование посвятельных надписей Сикста см. *Blondin J. E. Op.cit. P. 1–25.*

Гращенко⁴⁹²: стоящий на коленях гуманист символизирует науку, преклонившую колени перед религией.

Исследователи⁴⁹³ склонны видеть ключ к пониманию этой композиции в иконографии, сопоставляя фреску «Учреждения» с наиболее близким ей портретом папы Николая V на фреске Фра Беато Анджелико для капеллы Николая V (Илл.). В сцене «Посвящение Святого Лаврентия в дьяконы» папа Николай V изображен в образе папы Сикста II. Аналогичным образом, на фреске Мелоццо да Форли папа восседает на троне, находясь в окружении приближенных. Святой Лаврентий преклоняет колени перед папой, который протягивает ему золотой потир. Фоном для церемонии становится неф христианской базилики и алтарь, угадываемый благодаря золоченой полусфере апсиды. Все во фреске Фра Анджелико, начиная от архитектуры и заканчивая литургическим облачением папы, говорит о том, что предметом изображения является религиозная церемония «посвящения в дьяконы». Соответственно, преклонение колен святым перед папой нельзя трактовать как некое унижительное действие, но нужно понимать в контексте религиозной церемонии посвящения.

Мотив преклонения колен объединяет аллегорические сюжеты, выполненные Педро Берругете для студиоло в Губбио. Женские образы Диалектики, Риторики, Музыки и Геометрии вручают коленопреклоненным членам семьи Монтефельтро свои атрибуты. Ансамбль монументальной декорации дополняет сюжет на тему Диспута, в котором внушительную часть композиции занимает портрет герцога с сыном и придворными⁴⁹⁴. Замысел программы студиоло в Губбио, как и студиоло в Урбино, принадлежал Федерико да Монтефельтро и преследовал цель продемонстрировать эстетические, интеллектуальные и моральные добродетели заказчика, проявленные в его служении Искусствам⁴⁹⁵.

⁴⁹² Гращенко В. Н. Портрет... Т.1. С. 186.

⁴⁹³ Clark. N. Op.cit. P.33; Frank I. J. Diss. P.67.

⁴⁹⁴ Cheles L. The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1986.

⁴⁹⁵ Ibidem. P. 92.

Во фреске Мелоццо на характер церемонии указывает облачение папы Сикста IV, строго регламентированное, вплоть до обуви. Папа одет в белую сутану, его плечи покрыты белой сопорной, красная накидка с белой оторочкой — моцетта, мягкие туфли с золотым крестом, которые было положено целовать в знак почтения перед Викарием Господа. Это облачение римский папа надевал, когда находился во внутренних покоях ватиканского дворца и давал неофициальные аудиенции, нередко в тех случаях, когда требовалось особое папское благословение⁴⁹⁶.

В контексте исследований политической иконографии, как пишет Бейер⁴⁹⁷, групповой портрет Сикста представляет собой акт инвеституры. Этот тип иконографии был распространен как в западной части христианского мира, так и в восточной, и восходит к античному искусству, как и тип группового портрета правителя. В групповом императорском портрете родственники, окружающие императора, прославляли династическую власть⁴⁹⁸. Если фигуры, которые не имели отношения к династии, стояли на коленях с прямой осанкой перед императором, сидящем на троне и что-то получали от императора, то это означало акт инвеституры⁴⁹⁹. Таким образом, коленопреклоненный Платина получает от папы благословение на руководство библиотекой, а вместе с тем и власть, которую дает церковь.

Реальная и иллюзорная архитектура Ватиканской библиотеки

Иконография инвеституры была элементом классицизированной сценографии, созданной Мелоццо да Форли. К сожалению, общий замысел можно восстановить только с помощью реконструкций. В 1825 году в понтификат Льва XII (1823–1829) фреску были вынуждены снять, потому что она находилась в аварийном состоянии.

⁴⁹⁶ Album de Collection complete et historique des costumes de la cour de Rome. 2ieme ed. Paris: Ancienne maison silvestre, 1862.

⁴⁹⁷ Beyer A. Op. cit. S.197–198.

⁴⁹⁸ Грабар А. Указ. соч. С. 46–50.

⁴⁹⁹ Там же. С. 72–76.

Согласно описаниям Агостино Тайя, портрет располагался в Латинской библиотеке напротив главного входа из одного зала в другой. 23-метровый неф Латинской библиотеки, стены которой были артикулированы пилястрами в классической манере, отражался в живописной перспективе Мелоццо⁵⁰⁰. Кроме того, из описаний Агостино Тайя известно, что в библиотеке находились фрески с изображением пейзажа, который, видимо, перекликался с пейзажем Мелоццо в сакристии Санта Каза ди Лорето. Сандстрём предполагает, что пейзаж располагался между пилястрами под люнетами братьев Гирландайо, что, по мнению ученого, указывает на непосредственное влияние живописи Мантеньи из Камеры дельи Спозы на творчество Мелоццо⁵⁰¹.

Иллюзорная архитектура библиотеки имела специфические черты, которые напоминают нам внутреннее убранство церквей Альберти: кессонированные своды, арочные конструкции, светлый тон мраморной облицовки⁵⁰², обилие света и классическая профилировка опор.

Гораздо больше совпадений между элементами иллюзорной архитектуры Мелоццо и альбертианской концепцией мы находим, изучая сам трактат Альберти, в главах четырнадцатой и пятнадцатой пятой книги, повествующих о происхождении базилики. Альберти предлагает перекрывать вытянутый прямоугольник нефа конструкцией, отличной от свода, который используется в храмовой архитектуре: «Стены базилики будут не такие толстые, как стены храма. Ибо они нагружаются не тяжестью свода, а балками и фермой крыш. Поэтому они будут толщиной в одну двадцатую часть своей высоты. <...> На углах нефа будут выступать пилястры, соответственно колоннам, настолько, что будут равняться не менее, чем двойной, и не более, чем тройной толщине этой

⁵⁰⁰ Sandström S. Op. cit. P. 95.

⁵⁰¹ *Ibidem*. P. 95.

⁵⁰² Мраморная облицовка пилонов в нефе изображенной архитектуры Мелоццо не просто находит параллели, но практически совпадает с колоритом коллонады нефа константиновой базилики Святого Петра, которую Рафаэль изобразил в зале Константина Ватиканского дворца, в композиции «Константинов дар», который в свою очередь является исторической реконструкцией интерьера базилики Святого Петра до реставрации Браманте *Fehl P. P. Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino // Artibus et Historiae*. Vol. 14, No. 28(1993). P. 9–76. Этот элемент можно трактовать как дополнительное доказательство того, что Мелоццо в изображаемой архитектуре, цитируя неф собора Святого Петра, апеллировал именно к типу базилики.

стены. Некоторые зодчие на середине вдоль нефа возводят для прочности столбы, чередующиеся с колоннами. <...> Самые же колоннады никогда не будут иметь той строгости, которую они имеют в храме. <...> В отношении капителей, архитрава, фриза и карниза и тому подобного, они сходны с храмами. <...> В арочных колоннадах колонны должны быть четырехугольные. Ибо в случае круглых колонн сооружение будет ненадежное, так как пяты арки не будут вполне покоиться на стержне колонны и площадь квадрата будет несколько выступать за охваченный стержнем колонны круг. Во избежание этого опытные древние зодчие ставили на капителях колонн еще четырехугольный импост высотой иногда в четверть, иногда в одну пятую диаметра колонны. Ширина этого сверху лежащего четырехугольника, имевшего внизу очертание гуська, равнялась наибольшей ширине капители. Верхняя его поверхность соответствовала высоте, таким образом архивольты и пяты арки имели более широкие и прочные опоры»⁵⁰³. Кроме того, Альберти различает два вида базилики: только с трибуной и с трибуной и «судоговорильней»⁵⁰⁴. Второй тип короче первого в длину, по количеству компартиментов, и составляет ровно пять поперечных компартиментов до портика перед трибуналом, что соответствует количеству поперечных нефов в изображенной архитектуре Мелоццо. Таким образом, фигуры папы, племянников и библиотекаря оказываются в роли риториков и юристов. Апсидальная часть (трибуна) отсутствует, она как бы снята, растворена в пространстве библиотеки.

Говоря о происхождении базилики, Альберти напоминает, что «базилика первоначально была местом, куда сходились правители вершить суд»⁵⁰⁵. Также он указывает, что базилика была зданием, предназначавшимся для светских занятий, однако христианство в процессе развития экспроприировало базиликальное пространство для своих нужд, осуществив метонимический перенос с суда земного на Высший суд. Таким образом, Сикст IV предстает здесь викарием

⁵⁰³ Альберти Л.-Б. Указ.соч. С. 250–251.

⁵⁰⁴ Здесь находились толпы риториков и юристов. Там же. С. 250–251.

⁵⁰⁵ Там же. С. 250–251.

Христа, заботящимся о земной жизни Рима и всего христианского мира. Однако кресло, на котором он восседает, больше напоминает императорский трон – а следовательно, он и сам в каком-то смысле, воплощает Высший суд.

В отличие от альбертианской концепции, Мелоццо выстраивает иллюзорное пространство с существенным пропорциональным изъяном. Форма капители указывает на то, что это коринфский ордер, но отношение высоты колонн к ширине базы не девять, а шесть модулей. Это значительно сокращает пропорции пилона. Высота фигур доходит до половины высоты колонн, а сидящий в кресле папа Сикст IV, в случае если поднимется, вытянется в гигантскую фигуру, заполняющую собой всю высоту нефа, подобно «Мадонне в церкви» Ван Эйка. Обилие позолоты влияет на тектонику изображенного пространства. Наконец, неф недостаточно широк для такой декорации — в нем с трудом помещаются шесть человек. В результате чего, изображенное пространство превращается в своего рода «театральный задник» исторической мизансцены. Архитектурная фантазия Мелоццо с «театральной изошренностью» гипертрофирует величие понтифика.

Взаимоотношение реального и изображенного пространства во фреске производит интересный драматический эффект даже в формате исторической реконструкции. Сценография изображенного пространства выводила на передний план главных героев «Учреждения» — римского папу, его nepотов и гуманиста-библиотекаря. Их фигуры присутствовали в пространстве наряду с реальными посетителями библиотеки. И хотя иллюзионизм Мелоццо, как пишет Сандстрём, был далек от обманки⁵⁰⁶, налицо очевидное стремление достичь максимальной реалистичности путем построения идеализированного пространства, соотносящегося с реальной архитектурой.

Как замечает Робер Клейн, «чем более идеально одно пространство продолжается в другом, тем в большей степени перспектива становится фактором драматической иллюзии, нежели фактором формальной композиции». Линейная

⁵⁰⁶ Sandström S. Op. cit. P. 100.

перспектива становится ключевым приемом для моделирования пространства власти только тогда, когда эффект «участия» полностью осваивается живописью⁵⁰⁷.

В частности, в этой мизансцене линейная перспектива выполняет любопытную функцию. Используя терминологию Элкинса, мы можем определить данный вид пространства как *dimostrazione* с центральной точкой схода, которая фокусируется на жесте Платины. Таким образом, идеологическая конструкция перспективы смещает внимание зрителя с «многоголовой гидры», олицетворяющей власть Сикста IV, на важный вклад понтифика в дело реконструкции Рима: его заслуги перечислены на парапете портрета.

Жанровое новаторство Мелоццо да Форли

Портрет Сикста IV в библиотеке — не единственный прижизненный портрет папы. В Сикстинской капелле в сакральном сюжете «Успение Богородицы» Пьетр Перуджино (не сохранился), как и в композиции «Непорочное зачатие» в погребальной капелле Сикста IV в соборе Святого Петра, папа был изображен в позе предстояния и в окружении святых патронов (Илл. 16). К числу живописных портретных образов Сикста относится и уже упоминавшийся портрет из урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро (Илл. 13.1), на котором понтифик изображен с натуралистической точностью, исполнение отличается вниманием к свету и тонким решением колорита. Портрет Сикста можно отнести к так называемому типу *uomini illustri* — портретов выдающихся исторических персонажей.

В цикле монументальной декорации госпиталя Санто Спирито Сикст IV отождествлялся с францисканским святым⁵⁰⁸ и, в первую очередь, со святым Франциском. Одно из изображений цикла также посвящено Учреждению Ватиканской библиотеки (Илл. 37). При этом оно отличается скованной

⁵⁰⁷ Цит. по: Ямпольский М. Б. Возвращение Левиафана. Кн.1. Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. Москва: НЛО, 2004. С. 132.

⁵⁰⁸ Goffen R. Op.cit. P. 218–262.

композицией, симметричной до схематизма. Однако найденное решение для изображения патрона выявляет уровень мастерства художника. Так же, как и на фреске Мелоццо, папу окружают его непероты, — по четыре с каждой стороны. Ни в одном из них не угадывается Платина. Двое читателей на первом плане немного оживляют пространственную композицию, замкнутую застывшими статуарными фигурами членов папской фамилии. Столы для чтения изображены в сильном перспективном сокращении, что одновременно позволяет продемонстрировать разноцветные корешки книг и создает эффект кулисы, открывающей самую крупную и важную фигуру фрески, — Сикста IV.

В отличие от мастера, работавшего в госпитале Санто Спирито, Мелоццо находит более тонкое и смелое решение композиции — равновесия смыслов и гармонии живописных объемов. Как и в идеальной ренессансной композиции типа *sacra conversazione* «Мадонна с Младенцем на троне и предстоящим Федерико да Монтефельтро» Пьеро делла Франческа, где фигуры образуют полукруг (Илл. 40.1). У Пьеро полукруг фигур замыкает монументальный трон Мадонны, заполняя пространство величественной ниши апсиды у нее за спиной. Апсида в работе Мелоццо отсутствует, но сохраняется звенящая тишина молчаливого общения. В отличие от композиции Пьеро, во фреске «Учреждение» нет центральной фигуры, скорее, все они теснятся в узком пролете нефа. Объемы фигур Сикста и Платины, включая драпировки одежд и трон, примерно равны. Фигура Джулиано не уступает им в величественности и замыкает композиционный треугольник. Три фигуры остальных неперотов находятся на внешней орбите по отношению к «тройке лидеров»: главы католической церкви, любимого племянника Сикста IV, кардинал и дипломат, и на тот момент официального представителя *tertium regnum*⁵⁰⁹ при папском дворе.

Как и у Пьеро делла Франческа, свет в портрете падает из левого верхнего угла. Световой поток устремляется к римскому папе, буквально материализуясь в белоснежных драпировках его сутаны. Незаметное движение светового потока

⁵⁰⁹ Chastel A., Klein R. Op. cit. P. 17.

усиливается параллельным движением руки Платины. Диагональ светового луча скользит по изгибающимся драпировкам подбитой горностаем мантии Джулиано и фокусируется на жестах приближенных друг к другу рук церковных правителей — Джулиано, Раффаэле и Сикста. При этом руки светских правителей скрыты, что, вероятно, символически указывает на сакральность происходящего. В одежде Платины белый цвет присутствует лишь на краешке манжета, но благодаря ему художник обращает внимание на жест Платины⁵¹⁰, указывающий на текст о восстановлении города и возвращении знания из тьмы. Важно отметить, что Антонио де Томеи описывал иной жест Платины — он не указывал пальцем на текст, а держал в руках *беретту* — характерный для ватиканских служащих головной убор. Видимо, жест был переписан на втором этапе росписи. Таким образом, выстраивается символическая цепочка: свет — белый цвет — знание, поднятое из тьмы волей духовного властителя. Так и власть, которой владеет римский папа, передана ему божественным провидением во время конклава. Папа есть носитель на земле божественной власти и одновременно слуга Господа. Свое могущество римский папа распространяет на своих nepотов, и они есть представители его власти как среди духовенства, так и среди людей. Платина, в свою очередь, получает от папы духовную власть нести свет знания.

Колористическое решение фрески балансирует между канонической символикой цвета и формальной гармонией. Так, цвет герба Делла Ровере — синий и золотой. Однако синим отмечены члены семьи Риарио, а не Делла Ровере, цвет одежд которых — различные оттенки пурпура: от огненно-красного цвета моцетты Сикста и мантии Джулиано до холодного сиреневого оттенка в одеждах Джованни. Платье библиотекаря сочетает в себе и синий, и красный. Для него nepоты Сикста равнозначны, какую бы власть они не представляли — светскую или церковную.

Если учесть, что Мелоццо использует главным образом белый, красный и синий цвета, то его палитру можно было бы назвать сдержанной, но именно

⁵¹⁰ Melozzo da Forlì. L'umana bellezza... P. 221.

благодаря этой сдержанности художнику удается достичь вершин колористического мастерства. Общее колористическое решение выстраивается за счет интенсивности звучания теплых и холодных цветов. Теплые тона Мелоццо концентрирует ближе к центру, чем дальше от точки схода перспективы, тем цвета холоднее, особенно сильно это выражено в одеждах Джованни. Красный и синий перемежаются, накладываясь один на другой и практически не соприкасаясь, кроме платьев Джироламо и Платины. Мелоццо постоянно нарушает созданную им же симметрию, как в цвете, так и в композиции, в ритме фигур и орнамента. Благодаря исследованиям реставраторов мы видим процесс художественного поиска мастера. Достигнув строгой иератичности композиции, художник нарушает ее, заменив мягкую *беретту* резким жестом руки Платины. Не исключено, что и таинственная седьмая фигура исчезла из картины по причинам художественного характера. Если мысленно разбить фигуры на пары, то соотношение формальных характеристик будет выстраиваться по принципу контрапункта: повороты торса, позы, жестикуляция, цвета одежды, оттенки и т.д. Четное число участников располагает к подобной игре смыслов. Нечетное же количество, напротив, неизбежно приводит к выделению нарушающей гармонию единицы.

Портрет из фрески «Учреждение» стал настоящей вехой в развитии иконографии папского портрета, которая была продолжена в знаменитых произведениях Рафаэля и Веласкеса, Тициана и других, вплоть до Фрэнсиса Бэкона в XX веке⁵¹¹.

Ватиканская Апостольская библиотека стала первой публичной библиотекой Италии, а ее архитектурное и живописное убранство представляет собою промежуточное звено между монастырским скрипторием и секретным кабинетом-студиоло светского правителя. Портрет на фреске «Учреждение» Мелоццо да Форли является центральной темой декоративного убранства

⁵¹¹ *Beyer A.* Op. cit. S.197-198.

публичного пространства библиотеки и одновременно — воплощением идеи светской власти Сикста IV. Художнику удалось достичь тонкого баланса между иконографиями апофеоза императора, группового портрета властителя с семьей и инвеституры. В архитектурно-живописном иллюзионизме Мелоццо да Форли обнаруживаются буквальные совпадения с текстом трактата Альберти. Фактически, фреска может служить живописным манифестом альбертианской системы ордера. Перспективная конструкция картины вступила в иронический спор с пропорциональными искажениями, внеся неожиданную ноту театральной игры в серьезную тему портрета папы римского. Многогранная сущность и сложность власти нашла свое воплощение именно с помощью синтетического таланта Мелоццо да Форли, который передал идею династической власти и покровительства знаниям через молчаливое напряжение торжественной церемонии.

Сакристия Святого Марка в Санта Каза ди Лорето

Единственный нетронутый и неразрушенный, хотя и незавершенный, памятник монументальной декорации, созданный Мелоццо да Форли, находится в небольшом приморском городе Лорето. Исследователи творчества художника сходятся в том, что благодаря сохранившейся сакристии мы можем по достоинству оценить мастерство Мелоццо как перспективиста. Именно об этом памятнике Роберто Лонги сказал, что Мелоццо положил начало опасному творчеству квадратуристов⁵¹². Невероятно живая, яркая и полнотелая, эта живопись, не теряющая своей связи с архитектурой, производит на зрителя головокружительное впечатление. В данной разделе диссертации будет изложена: история создания святилища Лорето, мифологические аспекты возникновения памятника, история заказа, анализ архитектурной конструкции, контекст

⁵¹² Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984. С. 109.

уникальной художественной среды внутри святилища, описание памятника, иконографический анализ, сопоставление с аналогичным заказом в Сакристии Святого Иоанна Луки Синьорелли и наконец — сопоставление с богословским наследием главного заказчика — Франческо да Савона.

Паломнический центр Лорето

Санта Каза (ит. Santa Casa) — святая хижина Богоматери, согласно Священному Писанию, находился в Назарете. По существующей легенде, связанной с лоретанским святилищем, дом был найден святой Еленой. Именно в этом доме Марии явился архангел Гавриил, возвестивший о рождении сына. Легенда не уточняет, когда точно это произошло, но дабы избежать осквернения святого дома, ангелы перенесли его на крыльях сначала в Далмацию (Терсатто), а затем в Лорето⁵¹³. И. Франк уточняет, что в легенде ангелы сначала перенесли домик в лоретанские леса, где были атакованы разбойниками, и лишь затем приземлились на оживленной дороге, ведущей к побережью⁵¹⁴. Не очень понятно, когда конкретно этот дом появился на территории юго-восточной окраины Папской области. Первые упоминания о лоретанской часовне, посвященной Богоматери, приходятся на IX век. Однако гораздо чаще в литературе по истории святилища мы встречаем 1291 год, когда крестоносцы были вынуждены покинуть Палестину⁵¹⁵. В XIII веке передвижения мусульманских завоевателей стремительно меняли географию христианских паломнических маршрутов. Понимая важность почитания древних реликвий, в том числе ради отпущения грехов, в честь Юбилея 1300 года Бонифаций VIII даровал полное отпущение

⁵¹³ Отметим, что основными источниками, благодаря которым у нас есть возможность восстановить историю создания лоретанского, святилища являются архивные публикации Флориано Гримальди. *Grimaldi F. Pellegrini e Pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV–XVIII*. Foligno, 2001.

⁵¹⁴ *Frank I. J. Diss*. P. 191.

⁵¹⁵ Об этом, см., например: *Colaretta M. Livelli dell'arte, livelli della devozione. Osservazioni sul rivestimento marmoreo della Santa Casa di Loreto // Lo stato e 'l valore. / A cura di P. Castelli, S. Geruzzi*. Pisa, 2005. P. 179–191; *Paglioli S. Il modello della Santa Casa di Loreto. Tipologie architettoniche e devozionali fra Lombardia e Veneto nella prima metà del XVII secolo. Tesi di Dottorato. Venezia, Università Ca' Foscari, 2016*. Непео Альфьери уверен, что событие имело место в 1294 году. См.: *Alfieri N. Il sacello della Santa Casa. Venerato da sempre // Il Santuario di Loreto. Sette secoli di storia, arte, devozione. / A cura di Floriano Grimaldi. Cinisello Balsamo: Pizzi, 1994*. P. 35.

грехов тем, кто посетит главный паломнический центр – Рим. Довольно быстро тема паломнических индульгенций распространилась и на Лорето. Впервые право выдавать полную индульгенцию святилище в Лорето получило в 1375 году, что внесло существенный вклад в развитие паломнического центра. Таким образом, путешествие в Лорето по-прежнему оставалось паломничеством на восток (по аналогии со странами Востока), однако отнимало гораздо меньше времени и сил и не представляло существенной опасности.

Дом Богородицы представлял собой очень скромное строение. От «аутентичного» дома из Назарета, к которому стремились паломники со всего света, осталось только три «стены» из песчаника, 9 на 4 метра, без крыши, стоящие под куполом в средокрестии базилики⁵¹⁶. Согласно католической традиции, этот материал был добыт в пещере неподалеку от Назарета. Четвертая замыкающая стенка дома была добавлена, когда внутри Святого дома появился алтарь, в XIII веке. Тогда же стены были надстроены и украшены сценами из жизни Марии. Сохранность фресок оставляет желать лучшего, однако один из образов — Мария с Младенцем на троне — относится к византийской иконографии Теотокос: в руках младенца скипетр и держава. Гримальди сравнивает древний образ с почитаемыми в Риме образами Богородицы, созданными святым Лукой⁵¹⁷. В 1507 году по приказу Юлия II «дом Богородицы» был заключен в роскошный мраморный «ларец», выполненный Донато Браманте в классическом стиле (Илл. 57)⁵¹⁸. Внутри святого дома находится алтарь со статуей черной Мадонны с Младенцем, вырезанной из черного дерева и облаченной в коническое платье из серебра. Местный миф рассказывает, что черная Мадонна была перенесена в Лорето вместе с домом⁵¹⁹.

⁵¹⁶ Песчаник не характерен для этих мест Италии, см.: *Vélez K. The Miraculous Flying House of Loreto: Spreading Catholicism in the Early*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. P. 14

⁵¹⁷ *Grimaldi F. Op. cit. P. 9.*

⁵¹⁸ Программа проекта Браманте изложена в: *Colaretta M. Op. cit. P. 179-191.*

⁵¹⁹ В XX веке медальон Богородицы Лорето был отправлен на Луну, а Богородица стала покровительницей астронавтов. См.: *Bulgarelli M. The Holy House of Loreto: The sacred building and its copies // Lotus 65 (1990). P.78–89.*

Базилика Санта Каза в Лорето

Расположенная на высоком живописном холме, базилика в Лорето поистине величественно парит над долиной, напоминая о древней легенде об ангелах, спустившихся с небес (Илл. 56). Красный кирпич, из которого возведены стены монументального здания, отсылают к стенам итальянских крепостей. Конструкция, генетически связанная с готикой, — крестовые своды, мощные контрфорсы и витражные стрельчатые окна — сочетается с использованием центральных объемов и купола, конструктивно близкого изобретению Брунеллески для флорентийского Дуомо. А декоративные машикули, консоли и бойницы, венчающие стены по периметру, под лучами итальянского солнца теряют свою воинственность и издали выглядят, как замысловатое ювелирное украшение или ренессансное кружево.

Начало строительства монументального комплекса было начато в 1469 году, когда Никола даль Асте, епископ Реканати, инициировал строительство огромного храма, способного принять поток паломников. Папа Павел II особо почитал святыню в Лорето⁵²⁰, поэтому поддержал инициативу, отправив туда епископа Франческо Морозини, наделенного широкими полномочиями и существенными средствами для строительства базилики, в помощь архитектору Джованни д'Альберто в 1470 году. Сикст IV в 1471 году возобновил финансирование строительства и назначил нового архитектора — Марино ди Марко Чедрино (из Венеции или Далмации)⁵²¹. Документов о деятельности второго архитектора не сохранилось, но известно, что когда в Лорето прибыл Джулиано да Майяно, фундамент, колонны и стены по периметру были готовы, обозначив таким образом объемно-пространственное решение нынешней базилики: трехнефная базилика в форме латинского креста, 95 метров в длину и 69 метров в ширину, с полуциркульными апсидами и четырьмя октогональными

⁵²⁰ *Grimaldi F.* Op. cit. P. 574. *Campagnoli M.* Gli architetti della Basilica. Costruzione e trasformazione del capolavoro // Il Santuario di Loreto... P. 23–34.

⁵²¹ Шмарзов уверенно атрибутирует постройку венецианцу Марино, указывая на «готические» элементы конструкции и декора базилики. *Schmarsow A.* Op. cit. S. 121–124.

сакристиями вокруг средокрестия⁵²². После взятия турками Отранто (Лечче, Апулия) было принято решение снабдить базилику укреплениями. Для этого в Лорето был вновь приглашен Джулиано да Майяно, прибывший в город в 1486 году (когда турки уже покинули Отранто). Флорентийский архитектор провел в городе не более года, но благодаря ему мы знаем, что основные строительные работы, кроме купола, были закончены. Строительство купола над средокрестием было осуществлено под руководством Джулиано да Сангалло при содействии кардинала Джироламо Бассо делла Ровере в 1500 году.

Трудно сказать, привело ли это решение к лучшему или к худшему результату, но концепция позднеготической итальянской фортификации однозначно сказывается на впечатлении от интерьера базилики. Редкие узкие готические оконные проемы с витражами практически лишают пространство естественного освещения. Даже в самый солнечный день, базилика остается темной и прохладной. Можно было бы представить мистический блеск свечей и лампад, но, увы, иные нормы хранения и экспонирования памятников, поэтому в базилике нашего времени превалирует искусственное освещение везде, за исключением сакристий, украшенных Мелоццо да Форли и Лукой Синьорелли. Оконные проемы октогонов достаточно широки, чтобы избежать вторжения технического прогресса в эти пространства.

Джироламо Бассо делла Ровере и Сикст IV

Семейство Делла Ровере покровительствовало лоретанской базилике более тридцати лет: с 1469 года Сикст IV, при участии кардинала Джироламо Бассо делла Ровере, а затем их дело продолжил и папа Юлий II.

О Джироламо Бассо нам известно немного⁵²³. Он родился в середине XV века в семье нотариуса Джованни Бассо. Его мать Лукина делла Ровере была сестрой Франческо да Савона. После интронизации Сикст IV призвал Джироламо

⁵²² *Campagnoli M.* Op. cit. P. 23–34.

⁵²³ *Caro G. de.* Basso Della Rovere, Girolamo // *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 7. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965. P. 152–153.

Бассо, предоставив ежегодную пенсию в 3250 дукатов и назначив его священником собора Савоны. 14 февраля 1472 года, даже не достигнув необходимого возраста, Джироламо Бассо становится епископом Альбенги, сменив на этом посту Кальдерини. 5 октября 1476 года Джироламо получает второе епископство в епархии Реканати, объединив ее с епархией Лорето. Таким образом Джироламо Бассо становится покровителем Санта Каза ди Лорето и включается в процесс реконструкции святилища и паломнического центра, обеспечив расширение базилики и работу Мелоццо да Форли. 10 октября 1479 года Джироламо Бассо был призван в Рим, чтобы принять сан кардинала. Он принял титул церкви святой Бальбины, а в 1479 году сменил его на титул церкви святого Хрисогона. 23 сентября 1482 года получил в управление епископат в Губбио (Урбино). Известно, что Джироламо активно поддерживал семейные связи с Джулиано делла Ровере. Умер в Читта ди Кастелло в начале 1507 года. Юлий II перевез его тело в Рим и похоронил в церкви Санта Мария дель Пополо, рядом с другими членами семьи и Асканио Сфорца. В 1484 году, после смерти Сикста IV, Джироламо Бассо делла Ровере приступает к одному из главных собственных проектов: украшение своей погребальной капеллы в Санта Мария дель Пополо, для чего он приглашает Пинтуриккьо (возможно, с подмастерьями). Основной темой программы был выбран мариологический цикл. Важной составляющей работы Пинтуриккьо стало включение мотива гроттесков в росписи, кроме того, нижняя часть декораций была украшена живописью в технике гризайль. Джироламо был похоронен в своей капелле. Надгробный памятник для него выполнил Андреа Сансовино.

Краткая биография Джироламо показывает, что среди членов семьи Сикста IV, наделенных кардинальской властью, он был лояльным исполнителем воли своих более могущественных и предприимчивых родных. Не сохранилось никаких упоминаний о том, что епископ, а затем и кардинал, содержал собственный двор (как Пьетро Риарио) или обладал амбициями покровителя искусств и искусного дипломата (как Джулиано делла Ровере) до лоретанского проекта. Из чего следует вывод, что разработка программы сакристии Сан Марко,

скорее всего, может быть соотнесена с фигурой Сикста IV⁵²⁴, хотя у нас нет никаких письменных подтверждений, за исключением трактата понтифика, косвенно связанного с темой сакристии Мелоццо да Форли.

Непорочное зачатие Девы Марии

Связь Сикста IV с культом Девы Марии была очень глубокой и началась еще до принятия им кардинальского сана. Одним из плодов университетской практики Франческо делла Ровере как профессора-францисканца стала опускула о Непорочном зачатии Девы Марии. Непорочное Зачатие (*Immaculata Conceptio*) — догмат, который был настоящим камнем преткновения между доминиканцами и францисканцами, начиная со времен Дунса Скота и Фомы Аквинского⁵²⁵, а также превратился в тему для схоластических поединков в университетах Болоньи и Падуи. Францисканцы придерживались мнения о том, что Мария была физически зачата родителями, но не унаследовала первородный грех. Доминиканцы считали, что она не была освобождена от первородного греха, но очищена божественным сыном⁵²⁶.

Теологическая активность папы Сикста IV была направлена на защиту доктрины о Непорочном Зачатии. В 1476 и 1477 гг. в Риме прошли публичные диспуты на тему Иммакулаты. Сторонником Непорочного Зачатия выступил Франсис Нанни, генерал францисканского ордена, назначенный Сикстом на эту должность. В диспутах удача была на стороне Нанни. За свою яркую речь он

⁵²⁴ Об этом в частности говорит исследователь творчества Луки Синьорелли Глория Кюри Кич. См.: *Kury Keach G. The early work of Luca Signorelli, 1465–1490. Ph D. Diss. Yale University, 1974.* И. Франк, напротив, утверждает, что замысел принадлежит Джироламо Бассо делла Ровере.

⁵²⁵ Непорочное зачатие Девы Марии, Иммакулата, являлась одной из принципиальных позиций францисканцев. Еще в 1219 году в Генеральном Капитуле каждая суббота Месса посвящалась Богородице. Капитул Пизы 1263 года установил день празднования Непорочного Зачатия. И если францисканцы, опираясь на доктрину Иоанна Дунса Скота, приняли это постановление, то доминиканцы, следуя святому Фоме Аквинскому, отрицали даже возможность Непорочного Зачатия.

⁵²⁶ *D'Ancona M.L. The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance. New York: College Art Association of America, 1957.*

получил звание Самсона, а в честь победы было проведено богослужение⁵²⁷. Не исключено, что победа была срежиссирована Сикстом. Непорочное Зачатие играло для него особую, даже мистическую роль. Как мы пишем в соответствующем разделе первой главы: могила Сикста IV с надгробием работы Антонио Поллайоло находилась в капелле Непорочного зачатия Девы Марии в соборе Святого Петра (1479)⁵²⁸. Еще во времена понтификата Сикста алтарный образ для капеллы был заказан Перуджино. Мастер изобразил Мадонну с Сыном на троне, парящем в облаках; святой Петр и святой Антоний Падуанский представляли Марии коленопреклоненного Сикста⁵²⁹. Судя по описанию, на фреске было изображено «Коронование Марии», символизирующее триумф над смертью, которая является следствием первородного греха. Иконография Коронования Марии тесно связана с ветхозаветным рассказом об Эсфири и Артаксерксе, когда Царь касается ее своим скипетром, спасая от смерти. Богоматерь, коронованная Христом, становится единственной избранной — Царицей Небесной и является одной из ранних модификаций Иммакулаты, как на то указывает Мирелла Леви д'Анкона⁵³⁰.

Особое значение, которое Сикст IV придавал почитанию Богоматери, очевидным из анализа его основных архитектурных проектов⁵³¹ — реконструкция титулярной базилики Санта Мария дель Пополо, Санта Мария делла Паче в Риме, а также из программы росписи Сикстинской капеллы, которая, помимо прославления Сикста IV как судьи, князя и священнослужителя, также посвящена Богоматери, а именно — Успению. Святой Дом Богоматери в Лорето представлял

⁵²⁷ Уже начиная с 1496 года Сорбонна требует от всех своих дипломатов приносить клятву о принятии этого нововведения. *Gillet L. Histoire Artistique des Ordres Mendiants. Etudes sur l'art religieux en Europe du XIIIe au XVIIIe siècles. Paris: H. Laurens, 1912. P. 248.*

⁵²⁸ Именно для этой капеллы в конце XV века Микеланджело изготовил свою первую Пьету.

⁵²⁹ *Müntz E. Op. cit. P. 148.* «Иммакулата» Перуджино является вариантом ранней иконографии. В XI веке ее часто представляли как Пресвятую Деву со Спасителем, через которую придет спасение всему человечеству.

⁵³⁰ *D'Ancona M. L. Op.cit. P.28.*

⁵³¹ Судя по всему, Сикст IV либо сам создал, либо заказал написать богослужение, посвященное Непорочному зачатию «*Ave santissima Maria*», за что сам себе обещал индульгенцию в 11 000 лет. Краткий обзор и библиография по этому вопросу см. в статье: *Blackburn B.J. The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV // Journal of the Royal Musical Association, Vol. 124, No. 2 (1999). P. 157–195.*

для Сикста IV особый смысловой узел, в котором соединились различные аспекты его деятельности и интересов: и богословский, и политический, и экономический, и, наконец, личный⁵³².

Декорация сакристий

Строительство сакристий было завершено в 1480 году. Джироламо Бассо делла Ровере вернулся из Рима в 1481 году⁵³³. Тогда же в Лорето был приглашен Мелоццо да Форли. Исследователи сходятся во мнении, что работы длились с 1481 по 1484 (год смерти Сикста IV)⁵³⁴. Из четырех сакристий украшены были только две: Святого Иоанна Богослова (Илл. 58) и Святого Марка. Вместе с Мелоццо над украшением сакристий работали Джулиано (архитектура) и Бенедетто да Майяно (интарсии)⁵³⁵, а также Лука Синьорелли. Последний прибыл в Лорето после окончания работ в Сикстинской капелле, в 1482 году⁵³⁶. Судя по современному состоянию сакристий, работы были прерваны, а не закончены. В сакристии Иоанна Богослова до наших дней сохранился удивительный ансамбль внутренней декорации: нижнюю часть стен занимают деревянные интарсии, не уступающие качеством деревянным панелям студиоло в Губбио и Урбино, антикизирующая тема артикулирована в терракотовых и мраморных рельефах; вход в сакристию предваряют резные деревянные двери. В сакристии Сан Марко были выполнены только фрески, причем, изображения заполняли не все плоскости, однако, на наш взгляд, благодаря головокружительному и самодостаточному мастерству Мелоццо да Форли ничто более не отвлекает наш взгляд.

⁵³² У нас не было возможности подробно изучитьopusculo о Непорочном зачатии авторства Сикста IV в контексте интерпретации фрески Мелоццо да Форли в Лорето. Это требует фундаментального подхода и инструментария исследователя средневековой схоластики, которым мы не располагаем, но предполагаем, что это исследование может стать плодотворным.

⁵³³ Джироламо руководит фортификационными укреплениями базилики по просьбе местного совета. *Frank I. J. Diss.* P. 210.

⁵³⁴ *Salvatore D.* Op. cit. P. 122.

⁵³⁵ По другим версиям – Доменико Индивини и неизвестные флорентийцы. См.: *Santarelli G.* La sagrestia dipinta da Luca Signorelli. Un suggestivo ambiente di «sacra conversazione» // *Il Santuario di Loreto...* P. 90–102.

⁵³⁶ Заметим, что таким образом два ученика Пьеро делла Франческа в течение нескольких лет работали бок о бок.

Как уже было сказано в предыдущем разделе, четыре сакристии окружали симметрично средокрестие базилики и традиционно были посвящены четверем евангелистам. Поскольку в целом церковь посвящена Деве Марии, то основной мотив программы декорации необходимо было связать с мариологической темой. Однако, как показывает И. Франк, программа декорации двух сакристий соотносится с их непосредственной функцией в церкви. Сакриятия Сан Марко носила название «Cappella del Tesoro» — вплоть до XX века в ней хранились литургическая утварь и сундук с пожертвованиями⁵³⁷.

Октогональная форма сакристий определяла композиционный строй декорации и у Синьорелли, и у Мелоццо. В капелле Иоанна Богослова на потолке были изображены восемь стоящих музицирующих ангелов в верхней части секторов, под ним — четыре евангелиста и четыре Отца Церкви, сидящих в радужных мандорлах, на синем фоне. На стенах под каждым сектором располагались пары оживленно спорящих апостолов в нишах на фоне скудного пейзажа, а также «Уверение Святого Фомы» и «Обращение Савла». В одной из стен, находящейся напротив входа, расположено окно. Пространство объединено синим фоном, который следует трактовать как синее небо, поскольку в нишах апостолов за иллюзорным парапетом видны кроны деревьев. Панели с интарсиями заполняют нижний регистр стен. Стукковый рельеф с классическими мотивами — тритонами и мифологическими гиппокампам — подчеркивает профили конструкции и превращает сакристию в своего рода хрупкую птичью клетку, открытую небу, ветру и божественным явлениям.

В капелле Сан Марко основной темой декорации стал так называемый цикл Орудия Страстей. Сомкнутый свод заполнен обильной классической профилировкой с имитацией рельефов с вазонами на золотом фоне. Классическая декорация выполнена согласно альбертианскому описанию украшения храмового свода: «Свод также имеет свои украшения. У древних те же украшения, которые ювелиры делали на жертвенных чашах, применялись и зодчими для украшения

⁵³⁷ Frank I. J. Diss. P. 223–224.

сферических сводов. А тем украшениям, которые делались на тканях, подражали в сводах цилиндрических и крестовых. Поэтому можно видеть четырехугольные, восьмиугольные и подобные фигуры, расположенные по своду под равными углами и по ровным линиям, разными лучами и кругами, так что ничего нет прелестнее»⁵³⁸. Ребра сакристии Сан Марко стилизованы под сложный профиль с нитями перлов, листьев аканта и меандровыми колосками. Овы в три ряда обрамляют иллюзорные окна, на фоне которых парят ангелы с орудиями страстей. Венец из неповторяющихся херувимов-путти окружает уходящая в перспективу иллюзорная конструкция, окруженная путти, дельфинами, а также украшенная изображениями рогов изобилия и вазонами в технике гризайль. Композицию венчает венок из дубовых листьев с желудями и замковый камень со стеммой Бассо делла Ровере.

Под каждым ангелом на золотом парапете сидят пророки, облаченные в роскошные разноцветные драпировки: Захария, Авдий, Иезекииль, Варух, Исая, Иеремия, Давид и Амос. В руках у пророков — тексты с пророчествами. На фризе антаблемента за спиной пророков изображены рога изобилия и пальметты на синем фоне. Стены октогона также артикулированы иллюзорной архитектурой: арки с кессонами и розетками открывают проемы, в которых предполагались сцены из Страстного цикла. Иллюзорный проем обрамляют нарисованные коринфские пилястры, фуст которых украшает стилизованная флоральная гризайль на золотом фоне — типичный ренессансный элемент манеры *all'antica*, который встречается на архитектурных и живописных порталах от Венеции до Рима. Кессоны арки цитируют декорацию триумфальных арок, в том числе пролет арки Септимия Севера.

По неизвестным причинам Мелоццо выполнил единственную композицию, на которую указывает пророк Захария: пасторальный пейзаж со сценой Входа в Иерусалим. Остальные проемы зияют пустотой — тонированной и потемневшей от времени штукатуркой. По нашему мнению, незавершенность работ — яркий

⁵³⁸ Альберти Л.-Б. Указ. соч. С. 244.

аргумент в пользу того, что из-за внезапной смерти основного заказчика в 1484 году продолжение работ по украшению сакристии перестало быть целесообразным.

В отличие от Луки Синьорелли Мелоццо максимально скрывает реальную архитектуру сакристии, которая, как уже было сказано, представляла собой образец позднесредневековой переходной формы от готики к Возрождению. Декорация капеллы Сан Брицио в Орвьето (ок. 1492) является неоспоримым аргументом в пользу того, что Лука был выдающимся мастером иллюзионизма при изображении архитектуры. Иллюзорные слои, состоящие из гротесков, медальонов в технике гризайль и классического архитектурного орнамента, отнюдь не религиозного характера, обрамляют христианские сюжеты и являют собой энциклопедию классического орнамента Ренессанса. В сакристии Иоанна Богослова Лука гораздо более сдержан и не дает волю своему мастерству, позволяя мастерам интарсии и стукко реализовывать их новаторские решения. Кроме того, из этой ранней работы становится понятно, что Лука Синьорелли различал готический и ренессансный стили. В лотках свода он создает тонкие и прозрачные фигуры ангелов и пророков, применяет такие способы репрезентации сверхъестественного, как разноцветная мандорла с золотым ассистом, что отсылает, скорее, к готическому стилю фресок собора в Ассизи. Нижние компартименты исполнены без нарочитой архаизации формы. Таким образом Синьорелли подчеркивает оппозицию «иллюзорных слоев»: зона ангелов и пророков в своде декорирована в более архаичном стиле, чем зона стен, где классическая лепка формы использована для воссоздания евангельского нарратива.

В случае сакристии Сан Марко Мелоццо также выстраивает оппозицию, но для того, чтобы ее прочесть, необходимо присмотреться к архитектуре и перспективе. Если для маскировки архитектуры свода Мелоццо использует альбертианскую классическую декорацию, то для изображения Иерусалима художник руководствуется примерами современного городского строительства: краснокирпичные стены с зубцами, турелями, спрятанное за зеленой

растительностью центрическое сооружение, довольно безыскусно отсылающее к храму Соломона. Стоит сравнить архитектуру Иерусалима на фреске из Лорето и архитектуру Иерусалима, созданную Антониаццо совместно с учеником Мелоццо — Марко Пальмеццано — в римском храме Санта Кроче ин Джерусалемме. Напрашивается очевидный вывод: перед Мелоццо не стояло задачи создать правдоподобную интерпретацию сюжета Страстного цикла. Достаточно было лишь очертить город, намекнуть на его существование. И указать на хронологическую идентификацию — это современный город, так издалека выглядят почти все средневековые города Средиземноморья. Реалистической живости ему добавляет второстепенный сюжет на среднем плане: мальчишки, обрывающие оливковые ветви, ради торжественной встречи Христа, и матрона, командующая процессом.

Таким образом, оппозиция выстраивается на основании различных форм перспективного построения. Ключевые символы, настраивающие зрителя на медитацию, расположены в верхней части пространства — на потолке. И для создания изображений в этой части пространства используется технический приема *di sotto in sù*. Хотя, как показывает соседствующий с сакристией Сан Марко потолок сакристии Святого Иоанна (где Лука Синьорелли обходится без приема *di sotto in sù*), обращение именно к этому приему для украшения сакристий не было программно обязательным и канонически неизбежным. Мелоццо также включает в росписи потолка иллюзионистические изображения архитектурных фрагментов, которые в данном случае становятся активным классицизирующим элементом. Таким образом, Мелоццо так непринужденно сопрягает философию классических форм с позднесредневековым мистицизмом, ровно в той же мере, в которой Сикст IV в одном лице совмещал схоластическую ученость и искушенность в *studii humanitas*.

С помощью приема *di sotto in sù* Мелоццо придает определенные мистические коннотации изображениям, расположенным в потолке сакристии. Оппозицией им становятся стенные проемы, в которых воплощается

пространство, пользуясь языком Сандстрёма, более реальное, чем расположенное под потолком, а именно – пространство земной жизни Христа.

Цитируя архитектурный ландшафт современности, Мелоццо ставит знак равенства между реальным, его собственным временем и земной жизнью Бога, между Богом-проповедником и человеком-зрителем. Этот принцип композиции нельзя назвать новаторским, а принцип нисходящих регистров в программах монументальной живописи в христианском искусстве — общий как для католической, так и для православной церквей: чем выше регистр, тем старше в священной иерархии изображенный в нем персонаж. Однако следует отметить, что прямая перспектива, использованная художником для создания композиции «Вход в Иерусалим», дополняется еще одной архитектурной обманкой, *trompe-l'œil*, усиливающей эффект реального присутствия Христа.

Arma Christi

Хижина Богородицы являлась и является, вероятно, самой большой реликвией, [мнимо] принесенной в эпоху Крестовых походов из Святой земли, тогда как одной из самых ценных реликвий крестоносцев является Терновый венец, хранящийся в парижской капелле Сент Шапель⁵³⁹. Как и Сент Шапель сакристия Сан Марко представляла собой символический реликварий, лишь функция ризницы (*Cappella del Tesoro*) связывала сакрестию с темой *palladium*.

Главная реликвия Лорето – святая хижина – покоится в средокрестии базилики, а не в ризнице. Тогда как в ризнице, традиционном хранилище реликвий, реликвии *Arma Christi* были замещены при помощи живописной композиции: восемь ангелов держат в руках наиболее значимые с программной точки зрения реликвии.

Отметим, что иконография орудий страстей Христовых — древняя, ее истоки восходят к равенским мозаичным циклам VI века с изображением

⁵³⁹ Освящена 25 апреля 1248 года. *Rabaud W.* La Sainte-Chapelle. Guide historique. Paris: Éditions Albert Morancé, 1947.

Страшного суда⁵⁴⁰, и распространенная по всей Европе. Вторая волна популярности *Arma Christi* связана с Крестовыми походами и почитанием реликвий, привезенных крестоносцами с Ближнего Востока: крест, гвозди, копье. К XII веку орудия страстей стали предметом почитания. Отражением этого яркого явления религиозной жизни стал текст Псевдо-Бонавентуры *Meditationes vitae Christi*⁵⁴¹ — своего рода прохождение всего жизненного пути Спасителя, начиная от Благовещения и до Несения креста на Голгофу. Поскольку сакристия в Лорето не была собственно францисканской церковью, и история францисканского ордена в Лорето начнется спустя век после Мелоццо, мы не можем непосредственно связывать «Медитации» Псевдо-Бонавентуры с декорацией сакристии. Однако нельзя не отметить специфическую риторику самого текста. Дидактизм автора обращен к женской аудитории, и с первых строк «Размышлений» до нас доносится пылкая проповедь о материнстве Девы Марии, что так или иначе созвучно основной теме базилики. К тому же, повествование «Размышлений» берет свое начало в Назарете, в хижине Богоматери.

Созерцание орудий позволяло пережить в воображении страдания Христа по принципу *imitatio Christi*, а сами реликвии служили метафорой спасения. С первых десятилетий XIV века *Arma Christi* сопровождали обещания индульгенций для тех, кто ими обладает, от 40 дней до 32 755 прощенных лет в Чистилище⁵⁴².

Arma Christi — не только орудия страданий Христа, второе — и основное их значение — победа над злом во время второго пришествия. Ангелы в иконографии *Arma Christi* напоминают о средневековой легенде, что в день Страшного суда ангелы появятся с орудиями страстей в руках⁵⁴³. Ангелы на фреске «Страшный

⁵⁴⁰ Cooper L. H., Denny-Brown A. *Arma Christi: The Material Culture of the Passion*. Farnham; Burlington: Ashgate Publishing, 2014. P. 1–19.

⁵⁴¹ «Размышления о жизни Христа» было написано на рубеже XIII–XIV вв. монахом францисканцем и обращено к сестрам ордена Святой Клары. На русском языке: Иоанн де Каулибус. Размышления о жизни Христа / Пер. с лат. Т. Бородай. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2011 г.

⁵⁴² Cooper L. H., Denny-Brown A. *Op.cit.* P. 1–19.

⁵⁴³ Berliner R. *Arma Christi // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. 3,6 (1955). P. 35–116. Frank I. J. *Diss.* P. 241

суд» Микеланджело в Сикстинской капелле также изображены с орудиями страстей⁵⁴⁴.

На связь ангелов и пророков указывает Х. Пфайфер в статье об ангелах Мелоццо, напоминая слова из катехизиса: «Ангелы служат божественному замыслу ... и пророкам»⁵⁴⁵. Основная функция пророков в этой композиции — представлять связь Ветхого и Нового Заветов. Тексты в руках пророков представляют собой высказывания, предваряющие события Нового Завета, однако попытки реконструировать, по какому принципу они были выбраны, не привели к однозначному ответу и какой-либо доминирующей интерпретации⁵⁴⁶. Возможно, эти тексты были выбраны Сикстом IV или его заместителем в Форли. Надписи выполнены в стилистике классической эпитафии, как и текст, помещенный под ватиканским портретом. В связи с этим приведем мнение Альберти о надписях в храмах: «Мне хотелось бы, чтобы в храмах как на стене, так и на полу не было ничего, что непричастно чистой философии. В Капитолии, как известно, были написаны на бронзовых таблицах законы, на основании которых правили государством. Когда храм сгорел, таблицы опять были доведены правителем Веспасианом до числа трех тысяч. На пороге храма Аполлона Делосского были, говорят, высечены стихи, поучавшие людей, каким составом трав пользоваться против всяких ядов. А мы полагаем, что должны быть написаны такие наставления, благодаря которым мы можем стать справедливее, скромнее, воздержаннее, всяческой добродетелью украшенными и более угодными небожителям, например: «Таким будь, каким казаться хочешь», «Люби и будешь любим» и тому подобное»⁵⁴⁷. Что указывает на определенную свободу выбора в рамках темы.

⁵⁴⁴ Ли Палмер Уондел, анализируя «Страшный суд» в Сикстинской капелле, показывает, как фреска Микеланджело предвосхитила постановление Тридентского собора о смысле Литургии (17 сентября 1562 года). Литургия празднует жертву Христа, но сама по себе кровавой не является. *Palmer Wandel L. Liturgy and Michelangelo's Last Judgment: Reframing the Arma Christi // The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture / Ed. by Lisa H. Cooper and Andrea Denny-Brown. [2014] NY: Routledge, 2016. P. 225–241.*

⁵⁴⁵ Pfeifer H. Melozzo da Forlì e la dottrina cristiana sugli angeli // *Le due Rome...* P. 77–83.

⁵⁴⁶ Аналогичные трудности испытывала И. Франк, о чем она пишет в диссертации. *Frank I. J. Diss. P. 247.*

⁵⁴⁷ Альберти Л.-Б. Указ. соч. С. 242.

Согласно типологическому принципу ветхозаветные сюжеты соответствовали сюжетам из Нового Завета. И. Франк, опираясь на типологию, реконструировала недостающие сюжеты, которые так и не были написаны. Ниже представлена таблица, основанная на иконографической реконструкции отсутствующих сцен Страстного цикла⁵⁴⁸:

Arma Christi	Пророк	Цитата	Евангельский сюжет
Оливковая ветвь	Захария	Exulta satis filia sion iubilium ierusalem ecce rex tuus venit tibi iustus et salvator ipse pauper et ascendens super asinam et super pulum filium asinae ⁵⁴⁹	Вход в Иерусалим
Агнец	Авдий	Invalverunt adversum te viri pacis tuae qui comedunt tecum ponent insidias super te ⁵⁵⁰	Тайная вечеря
Чаша	Иезекииль	Spiritus quoque levavit me et assumpsit me. et abii amarus in indignationem spiritus mei manus enim domini erat mecum confortans me dixit aperi os tuum et comede quaecumque do tibi ⁵⁵¹	Гефсиманский сад

⁵⁴⁸ Реконструкция И. Франк была сделана в рамках докторской диссертации и затем опубликована в статье: *Frank I. J. La passione raccontata da Melozzo nella sagrestia di San Marco // Il Santuario di Loreto... P. 77–88.*

⁵⁴⁹ Ликуй от радости, дочь Сиона, торжествуй, дочь Иерусалима: се Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной. (Зах. 9:9)

⁵⁵⁰ До границы выпроводят тебя все союзники твои, обманут тебя, одолеют тебя живущие с тобою в мире (Авд. 1:7).

⁵⁵¹ И дух поднял меня, и взял меня. И шел я в огорчении, с встревоженным духом; и рука Господня была крепко на мне. Открой уста твои и съешь, что Я дам тебе (Иез. 3:14; 2:8).

Мешок с монетами и удавка	Барух	Persecutus est enim te inimicus tuus sed cito videns perditionem ipsius et super cervices ipsius asendes ⁵⁵²	Поцелуй Иуды
Колонна	Исайя	Corpus meum dedi percutientibus et genas meas vellentibus faciem meam non averti ab increpantibus et conspuentibus in me ⁵⁵³	Бичевание Христа
Крест	Иеремия	Ego quasi agnus mansuetus qui portatur ad victimam et non cognovi quia cogitaverunt super me consilia dicentes: venite mittamus lignum in panem eius et eradamus eum de terra viventium ⁵⁵⁴	Несение креста
Молоток и гвозди	Давид	Foderunt manus meas et pedes meos et dinumeraverunt omnia ossa mea ⁵⁵⁵	Распятие
Клещи	Амос	Super tribus sceleribus et super quatuor non convertam eum pro eo quod vendiderit pro argento iustum et pauperem pro calciamentis ⁵⁵⁶	Снятие с креста и Оплакивание

Таким образом, символические орудия страстей Христовых при помощи цитат из Ветхого Завета получают толкование в сюжетах из Нового Завета и одновременно соответствуют главным событиям Страстной Седмицы – от

⁵⁵² Чада, долготерпите иже от Бога нашедший вам гнев, гонил бо ты враг твой, и узриши пагубу его вскоре и на выю его наступиши (Вар. 4:25).

⁵⁵³ Я предал хребет Мой биящим и ланиты Мои поражающим; лица Моего не закрывал от поруганий и оплевания (Ис. 50:6).

⁵⁵⁴ А я, как кроткий агнец, ведомый на заклание, и не знал, что они составляют замыслы против меня, [говоря]: «положим [ядовитое] дерево в пищу его и отторгнем его от земли живых» (Иер. 11:19).

⁵⁵⁵ Пронзили руки и ноги мои. Можно было бы перечесть все кости мои (Пс. 21:17-18).

⁵⁵⁶ Так говорит Господь: за три преступления Израиля и за четыре не пощажу его, потому что продают правого за серебро и бедного – за пару сандалий. (Ам. 2:6.)

Вербного (Пальмового) воскресения до Снятия с креста и Оплакивания. В капелле Луки Синьорелли изображены сцены после Воскресения — «Уверение Фомы» и «Обращение Савла», тогда как центральные сюжеты Пасхальной недели, видимо, планировалось включить в декорацию других сакристий, но работа по их украшению так и не была начата.

Август Шмарзов остроумно замечает, что эмоции пророков указывают на предсказанные ими события: Исаяя переживает горе, Авдий повесил голову, Иезекииль застыл в благоговении (Илл. 3.5), Иеремия жестикулирует в позе ритора (Илл. 3.3), а Варух злится на предателя⁵⁵⁷. Как и в случае с ангелами и апостолами из Санти Апостоли, образы пророков далеки от физиогномического схематизма, напротив, это живые лица, в которых еще и обнаруживаются повторяющиеся модели. Так, Иеремия и Варух были написаны с бородатого мужчины средних лет с восточным разрезом глаз. Мелоццо подкрашивает бороду пророков разным цветом – Иеремия с рыжей, как у льва, гривой (Илл. 3.3), а Варух в чалме, из-под которой вьются седые кудри. Модель, с которой был написан Исаяя (Илл. 3.4), появляется еще дважды: помимо пророка, также в фигуре проповедующего Христа и апостола за его спиной в сюжете «Вход в Иерусалим»; Мелоццо пририсовывает Исаяе сферическую лысину, которая больше напоминает реквизит. Давид и Захария (Илл. 3.2) также списаны с одной модели, но в разных ракурсах в них не сразу можно признать одного человека, зато бело-синяя чалма (позаимствованная у Варуха) придает всей декорации очарование непрофессионального театра при воскресной школе.

Развивая логику иконографической реконструкции, следует дополнить, что благодаря Мелоццо сцена «Вход в Иерусалим» (Илл. 3.6) получает неожиданную иконографическую трактовку: Иисус на осле, окруженный апостолами, приближается к арочному проему и отдаляется от города, евангельскую группу отделяют от цели живописный ландшафт и населяющие его обитатели, собирающие оливковые ветви. Создается впечатление, что Христос, уже находясь

⁵⁵⁷ *Schmarsow A. Op. cit. S. 128.*

на пути к событиям Страстной недели, ненадолго заглядывает в Назарет или, по другой версии, — проходит под сводом триумфальной арки, изображенной Мелоццо. Абрис итальянской крепостной архитектуры теряется на горизонте в клубах нависшей над городом черной тучи.

Перспективное решение композиции — прямая перспектива с одной точкой схода, но высоким горизонтом, позволяющим осмотреть равнину. Взгляд с высокой точки на ландшафт действительно был характерен для гентских мастеров, например, для Яна ван Эйка, кроме того, похожий ландшафт мы находим в «Великолепном Часослове Герцога Беррийского» (например, ландшафт с крестьянином на листе «Март»). Это заставило ученых единогласно говорить о неспоримом влиянии мастеров Северного Возрождения, в частности, Йоса ван Гента, на творчество Мелоццо да Форли.

Декорация арочного проема с кессонами и высоким парапетом, как бы скрывающим нижнюю часть композиции, выполнена в духе *trompe-l'œil*, сближает зрителя с евангельской сценой, делая земную жизнь Христа максимально реалистичной.

Декорация потолка и стен построена на противопоставлении различных перспективных приемов. Верхняя часть — *di sotto in sù* — создана так, что не только зритель смотрит на изображение снизу вверх, но и изображенные персонажи смотрят на зрителя сверху вниз. Впрочем, «подвешенные к потолку» ангелы лишены экспрессии ангелов-музыкантов из «Вознесения». Их обреченный, если не сказать, унылый вид, «как будто их кто-то напугал и они боятся пошевелиться», как выразился Николас Кларк⁵⁵⁸, напоминает бабочек из собрания энтомолога. Хотя на самом деле, если они кого-то и напоминают, то, вероятно, мальчиков-актеров, исполнявших роль ангелов в литургических драмах Позднего Средневековья: как известно, наряженных отроков на время многочасовой постановки могли подвесить под потолок базилики на сложной конструкции. Тем не менее, в отличие, например, от ангелов в «Снятии с креста»

⁵⁵⁸ Clark N. Op. cit. P. 49.

и «Оплакивании» Джотто в капелле дель Арена, лица ангелов Мелоццо нейтральны. Они по-прежнему не имеют возраста и воплощают идею юной ренессансной красоты.

*Чаша, кровь и Сикст IV*⁵⁵⁹

В архитектуре храма декорация сакристии Сан Марко оказывается своего рода маргиналией с богословским комментарием. И если ядро базилики представляло из себя сложносочиненный *palladium* Позднего Средневековья, своеобразной репрезентацией традиции почитания реликвий, то богословский комментарий в своде сакристии Сан Марко касался непосредственно отношения к реликвиям и рынку мощей, а также отражал личную позицию понтифика, изложенную в трактате «О крови Христовой», который представлял из себя высказывание на довольно злободневную тему не столько среди богословов, сколько среди простого народа. Мистическое толкование крови в целом, не только крови Христовой, особенно в контексте простонародного мистицизма, могло привести, например, к еврейским погромам, чему Сикст IV, чуждый антисемитизму (его другом и наставником был крещеный иудей Хуан де Торквемада), старался противодействовать, насколько это было возможно.

Таким образом, смысловым ключом к программе сакристии Сан Марко является «Трактат о крови Христовой», который приводит нас к изображению чаши в руке одного из ангелов (Илл. 3.5). В искусстве иконография Орудий Страстей предлагает мотив чаши преимущественно в двух случаях: чаша, в которую ангелы или Иосиф Аримафейский собрали кровь Христову (отсюда появляется общеизвестный сюжет о Священном Граале), и евангельская чаша из Гефсиманского сада: «Отче! все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты» (Мк. 14:33). Соответствующая изображению ангела с чашей цитата из пророка Иезекииля: «И дух поднял меня, и взял меня. И шел я в

⁵⁵⁹ При написании данного раздела были использованы материалы вступительной статьи к переводу трактата «О могуществе Божиим». См.: Долгополов В., Доброва У. Франческо делла Ровере и его трактат «О могуществе Божиим» // Polystorya. Бог, Рим, народ в Средневековой Европе. Под ред. М.А. Бойцова и О.С. Воскобойникова. М.: Издательский дом Высшей Школы Экономики, 2020. С. 158–179.

огорчении, с встревоженным духом; и рука Господня была крепко на мне. Открой уста твои и съешь, что Я дам тебе» (Иез. 3:14; 2:8), — недвусмысленно указывает на чашу из Гефсиманского сада. Таким образом лоретанская фреска исключает кровь из списка орудий Христовых.

Упомянутый в первой главе нашего исследования трактат «О крови Христовой», автором которого был Франческо да Савона в 1471 году, непосредственно связан с программой фрески. В своем трактате Франческо выступил против доминиканцев, которые считали кровь Христову объектом почитания. Он подчеркивал, что кровь излилась из тела Христа во время страстей, а не в момент воскресения или после этого. Из этого будущий папа делал вывод, что кровь Христова могла быть объектом почитания (*dulia*), но не поклонения (*latria*)⁵⁶⁰. Несмотря на схоластическую манеру изложения материала в трактате, включающем полемику с авторитетными предшественниками и воображаемым противником, Франческо предлагает неожиданно рациональный и даже прогрессивный тип рассуждений⁵⁶¹. Для подкрепления своих аргументов, богослов прибегает к медицине. И хотя автор не был доктором медицины, но он включает в текст аргументы медицинского характера: например, он отличает артериальную кровь от венозной, рассказывает о желудочном соке и о работе печени, а также повествует о том, что свои познания в анатомии он получил на лекциях в Падуе. Кроме того, Франческо выступает с осуждением реликвариев с частицами крови Христовой, говоря об обманутом доверии верующих. И наконец, завершает трактат горячим обращением к Павлу II, защищая миноритов от

⁵⁶⁰ *Latria* — это почитание, которое можно воздавать только Богу, в отличие от *dulia* — вид почитания, в том числе, и по отношению к созданиям Божьим. О диспуте при дворе Пия см. *Fitzpatrick A.* Mendicant order politics and the status of Christ's shed blood // *Historical Research*. 2012. Vol. 85, №. 228. P. 210–227. О восприятии крови Христовой в Средние века см. *Burr D.* Eucharistic presence and conversion in late thirteenth-century Franciscan thought // *Transactions of the American Philosophical Society*. 1984. Vol. 74, №. 3. P. 1–113; *Bynum C. W.* The Blood of Christ in the Later Middle Ages // *Church History*. 2002. Vol. 71. P. 685–714; *Ead.* Wonderful blood: theology and practice in late medieval northern Germany and beyond. Philadelphia, 2007.

⁵⁶¹ Трактат «О крови Христовой» был переведен В. Долгополовым в 2014 году, но публикации мешает внушительный объем трактата, требующий значительного времени для подготовки комментария. Однако текст имеется в нашем распоряжении и, даже не имея специальной подготовки, но опираясь на исследования ведущих специалистов (как например, Concetta Bianca), мы можем делать соответствующие выводы на основе текста трактата.

осуждения за борьбу с поклонением (*latria*) крови Христовой⁵⁶². Соответственно, исключая чашу с кровью из списка орудий Христовых, фреска может быть связана с регулированием рынка реликвий, оборот которых в паломнических центрах составляет львиную долю дохода местных властей, как светских, так и религиозных.

Если говорить об украшении сакристий, то следует сопоставить трактовку *Arma Christi* у Мелоццо с аналогичными сюжетами во флорентийском монастыре доминиканцев, выполненными Фра Беато Анджелико. Написанные на стенах небольших монашеских келий, фрески Фра Анджелико также были предназначены для медитации. Цикл во флорентийском монастыре Сан Марко выполнен в ключе скупой изобразительности. Сцены в кельях, предназначенные для медитации, практически монохромны, хотя мы знаем, что как живописец Фра Беато Анджелико был наделен исключительным колористическим даром. В клуатре монастыря сохранилось распятие с предстоящим святым Домиником, преклоняющим колени перед фигурой Христа с кровоточащими ранами.

Продиктованное францисканцем Сикстом IV или созданная под его влиянием декорация сакристии Сан Марко решена в совершенно ином — бравурном ключе: лица ангелов лишены скорби, они держат орудия страстей в руках так, будто несут лилии Богоматери. В сцене входа в Иерусалим Иисус, изображенный в итальянском пейзаже с учениками похож на проповедующего святого Франциска. Яркие краски Мелоццо служат жизнерадостной аранжировкой изображенной сцены. Обильная позолоченная классическая декорация переводит общий настрой из реквиема в гимн победы над смертью.

Сакристия Сан Марко и Капелла Фео

⁵⁶² Интересно отметить, что Л. Б. Альберти является своеобразным предшественником Мелоццо в художественной рефлексии на тему почитания крови. Дело в том, что ученый диспут «О крови Христовой» совпал по времени с работой Альберти над строительством церкви Сант Андреа в Мантуе, тоже своего рода *palladium*, главной реликвией которого была кровь святого апостола Андрея. Подробное исследование связи богословского конфликта и программы заказа см.: *Bulgarelli M. Leon Battista Alberti (1404–1472)*. Milano: Mondadori Electa spa, 2008. P. 117–161.

Временная дистанция между росписью сакристии в Лорето и капеллы Фео в церкви Сан Джироламо в Форли составляет ровно десять лет. После возвращения из Лорето в Рим, прервав работу из-за смерти заказчика, художник приостанавливает свою деятельность при дворе (по крайней мере, сведений о работе в Ватикане в это время нет). Затем в 1493 году, появившись ненадолго в Анконе, Мелоццо возвращается на малую родину. Заказ, исходивший от Катерины Сфорца, очевидно играл большую роль для забытого всеми художника. Несмотря на то, что сама капелла не сохранилась, до нашего времени дошли фотоизображения, акварельные копии и описания очевидцев. Август Шмарзов⁵⁶³, например, очень внимательный к описанию цвета, оставляет устный комментарий к черно-белым фотографиям. Не упуская ни одного цветового нюанса, искусствовед буквально создает экфрасис в цвете. И благодаря этим описаниям, можно согласиться с его выводом о том, что не только композиция и технические приемы росписи купола капеллы Фео были близки к сакристии в Лорето, но и колористическое решение обоих фресок совпадало. Шмарзов называет Мелоццо теоретиком колористической гармонии (*der Theoretiker der Farbenharmonie*)⁵⁶⁴. На наш взгляд, швейцарский ученый прав лишь отчасти: Мелоццо был мастером гармонии, но не теоретиком цвета. Мелоццо использует средневековую символику цвета, а в пейзажных фрагментах колорит Мелоццо имеет миметические признаки: трава зеленая, небо голубое, так же как и в изображении личного или реальных предметов (например, музыкальных инструментов).

В целом в творческой биографии художника можно проследить очевидную эволюцию колорита. К зрелому периоду Мелоццо отказывается от того, что сегодня мы бы назвали «импрессионистической» свободой колорита, которая внезапно проявляется в решении изобразительных задач во фреске «Вознесение» (см. крылья ангелов-музыкантов) и также внезапно исчезает в стенах библиотеки. Колорит лоретанской фрески решает задачи пасхальной многоцветности, то есть для достижения декоративных задач Мелоццо старается не смешивать и не

⁵⁶³ Schmarsow A. Op. cit. S. 288–301.

⁵⁶⁴ *Ibidem*. S. 295.

сочетать одинаковые цвета в одном образе и равномерно распределять цветовые пятна. Если цвет у Мелоццо не выполняет символической задачи, то никакой другой роли, кроме декоративной он не играет. Однако решая задачи гармонии цвета Мелоццо уравнивает композицию при помощи равномерного использования цветовых пятен. Так, пейзаж в сцене «Вход в Иерусалим» громко заявляет о том, что Мелоццо ничего не знал о существовании искусства Леонардо да Винчи. Тогда как черно-белые фотографии купола капеллы Фео являются красноречивым доказательством: живопись Мелоццо, лишенная цвета, ничего не теряет, а монохромность репродукции, скорее, делает композицию лишь немного мрачнее и серьезнее. Содержание изображения при этом не теряет своей внятности. Задачи моделирования объема Мелоццо решает при помощи штриховки, предположительно углем (использование угля в данном случае – наше предположение, которое следует подтвердить у технологов, что для нас в рамках исследования недоступно). Это говорит о том, что главным средством выразительности в художественном языке Мелоццо был рисунок — на нем строится все изображение, в том числе и моделирование объема, достойное складок падуанских бронзовых скульптур Донателло.

Капелла Фео позволяет оценить путь, пройденный Мелоццо за десять лет после Лорето. Чувствуется, что он не бросал искусство – его техника рисовальщика достигает виртуозности. Навсегда уходит малозаметная, но все-таки присутствовавшая скованность движения в фигурах Лорето. Иллюзорное пространство получает новую глубину. Как фокусник, художник приоткрывает четвертое измерение купола, в котором прячутся четыре евангелиста и четыре пророка. Расположенные симметрично по кругу на парапетах разной высоты и глубины, евангелисты и пророки (Моисей, Давид, Иеремия и Даниил) сидят в свободных позах философов во время симпозиума. Однако вместо чаш, животных и сложных атрибутов, они окружены лишь книгами и свитками, которые переданы с помощью небрежного *trompe-l'oeil* и разбросаны на парапетах и карнизе. Пророки жестикулируют и даже беседуют, и лишь Давид отстраненно

обнимает музыкальный инструмент — излюбленный сюжет Мелоццо. Венец путти традиционно украшает центр зеркала.

В замковом камне располагался герб Джакомо Фео, легитимизации власти которого и была посвящена эта капелла. Молодой Джакомо входил в свиту Джироламо Риарио. После смерти Джироламо его вдова Катерина Сфроца занимала позицию регента при своем сыне Оттавиано Риарио. И ей необходимо было сохранять этот статус, чтобы оставаться у власти. Проблема заключалась в том, что в 1491 году у нее появился любовник – двадцатилетний Джакомо (тоже претендовавший на власть в Форли). Она наградила Джакомо рыцарским титулом (1491) и родила ему сына. Сын получил имя Карло в честь короля Франции, даровавшего Джакомо титул барона в ноябре 1494 года. Но уже вскоре, 27 августа 1495 года, во время охоты на птиц в Имоле на Джакомо было совершено смертельное покушение⁵⁶⁵, которому посодействовали представители Флоренции (также претендовавшей на власть в Имоле и Форли). Для того, чтобы передать политический пафос сюжетов, представленных в люнете, можно обратиться к одному из них — «Чудо оправдания невиновного». На переднем плане фрески изображен стол, на котором стоят две изящные живые цесарки. Сюжет этого чуда следующий: во время паломничества в Сантьяго де Компостела один из странников был пойман и обвинен в краже кружки, за что ему грозило суровое наказание через повешение. Мать обвиняемого просит милосердия у местного правителя, а тот обещает помилование в случае, если зажаренная птица на его тарелке оживет. Эта история из жизни святого Иакова содержала отсылку к реальному судебному разбирательству, имевшему место в Форли во время правления Катерины и Джакомо. Впрочем, живые птицы, символизирующие торжество справедливости не только в Сантьяго, но и в Форли, не спасли Джакомо Фео от расправы⁵⁶⁶.

Композиция архитектурно-живописного ансамбля капеллы Фео, также отчасти была близка сакристии в Лорето. Несколько основных составляющих

⁵⁶⁵ *Ibidem.* S. 298.

⁵⁶⁶ *Ibidem.* S. 295.

выдает модульный подход к украшению различных конструктивных элементов архитектуры и указывает на существующую традицию: иллюзорная архитектура в куполе и на ключевых деталях конструкции (арки, пилястры), фигуры евангелистов и пророков, существующих на стыке купольного и подкупольного пространства, и более близкий к человеческому измерению, нарративный, исторический уровень — ниже, в люнетах и на стенах. Сомкнутый свод (который в литературе принято называть куполом) имитирует купол на парусах. Фотографии стен не сохранились, но есть описания, что нижняя часть под люнетами (с изображениями) были украшены причудливыми гротесками. Если калейдоскоп из шестиугольных и ромбовидных иллюзорных кессонов в зеркале купола встречается впервые, но выглядит, как логичное развитие техники и мастерства перспективиста Мелоццо, то «сирены с синими плавниками <...>, гении с триумфальными знаменами, головами медуз и факелами»⁵⁶⁷ в нижней части капеллы были для Мелоццо новым и нехарактерным элементом в его сюжетном репертуаре и словаре форм.

Из-за обнаруженного на колонне граффити:

*Marchus palmezanus Pictor / foroliviensis faciebat / Mcccc*⁵⁶⁸

долгое время считалось, что капеллу расписал ученик Мелоццо — Пальмеццано, но Август Шмарзов доказал, что это не так: по его мнению, купол и люнеты — работа Мелоццо, остальное (у нас нет даже фотоизображений) — работа Пальмеццано.

По нашим наблюдениям, характер декоративного решения в архитектурных деталях люнетов, пропорции человеческих фигур и особенно — физиогномика фигур, характерных для сюжетов в люнетах, посвященных чудесам святого Иакова, нельзя приписать кисти Мелоццо да Форли. Скорее всего, эта часть была выполнена его учеником и другими подмастерьями после смерти мастера 8 ноября 1494 года.

⁵⁶⁷ *Ibidem*. S. 290.

⁵⁶⁸ *Ibidem*. S. 289. «Марко Пальмеццано художник форлийский сделал 1500» (Перевод с лат. — наш).

Фреска сакристии Сан Марко была выполнена еще до окончания строительства базилики и являлась важным звеном проекта, инициированного Сикстом IV еще в 1471 году. Официальным представителем и проводником идей папы был его племянник Джироламо Бассо делла Ровере. Для украшения сакристий приглашены выдающиеся мастера, проявившие себя в римских проектах — Мелоццо, талантливый мастер перспективы и живописного иллюзионизма при изображении архитектуры, и Лука Синьорелли, зарекомендовавший себя в работе над украшением Сикстинской капеллы.

Даже несмотря на то, что Лорето — далекий от Рима провинциальный город, каждый из мастеров проявил яркую индивидуальную манеру в живописном решении декорации. И если Лука оказался тонким аналитиком и стилистом, то Мелоццо продолжил путь развития приемов и навыков перспективного сокращения и адаптации позднесредневекового мистицизма к манере *all'antica*.

Декорация сакристии не связана, в отличие от предыдущих проектов Мелоццо, с династическими притязаниями понтифика, но в большей степени была связана с богословским наследием Франческо да Савона, а именно с его позицией, изложенной в трактате «О крови Христовой». Оригинальное решение иконографии Орудий Страстей в программе росписей сакристии Сан Марко (авторство программы еще предстоит определить) заключалось в изложении темы в новаторском триумфальном ключе. И звучащий в ней основной мотив — праздник Пасхи — мотив триумфа победы над смертью, благодаря таланту Мелоццо да Форли обретает яркую ренессансную форму.

Сопоставление сакристии Сан Марко и капеллы Фео показывает, что авторским высказыванием Мелоццо становится выбор перспективной конструкции и ордерный «калейдоскоп», фантазийный, насыщенный и обладающий своей структурной и тектонической логикой. Кроме того, скульптурная монументальная пластика, свободный виртуозный рисунок и декоративный колорит — все это характеризует стиль Мелоццо, начиная с середины 1470-х годов, и с легкой руки Бускарولي получает название

*melozzismo*⁵⁶⁹, который впоследствии получит развитие в творчестве таких художников, как Марко Пальмеццано, Козимо Росселли, Бартоломео делла Гатта, Перуджино, Филиппино Липпи⁵⁷⁰, а также, как показал Шмарзов, послужит источником вдохновения для Рафаэля⁵⁷¹.

⁵⁶⁹ *Buscaroli R.* Melozzo e melozzismo...

⁵⁷⁰ *Okkonen O.* Op. cit. S. 146 и далее.

⁵⁷¹ *Schmarsow A.* Op. cit. S. 302 и далее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования была достигнута поставленная нами *цель* — выяснить характер творчества Мелоццо да Форли и специфических условий заказа Сикста IV. Для достижения данной цели перед нами встала необходимость решить следующие *задачи*: во-первых, определить особенности папского патронажа в целом и патронажа Сикста IV в частности. Этой теме посвящена первая глава нашего исследования; во-вторых, проследить жизненный и творческий путь Мелоццо да Форли, которому мы посвятили вторую главу нашего исследования; в-третьих, подробно рассмотреть и провести анализ памятников, возникших в результате творческого взаимодействия художника и заказчика, для чего были выбраны три фрески: фреска «Вознесение» в церкви Санти Апостоли, фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки» (сегодня — в Ватиканской пинакотеке) и монументальная декорация сакристии Сан Марко в церкви Санта Каза в Лорето. Эта задача решена в третьей главе нашего исследования.

Покровительство искусствам позволяет судить о характере покровителя, составить его своеобразный портрет, поскольку эта деятельность является безусловным отражением вкусов и воли заказчика. И у каждого мецената или донатора всегда находятся личные, нередко довольно оригинальные, причины, побуждающие его к заказу художественного произведения. Это множество причин можно соединить в воображаемом спектре, на одном конце которого будут превалировать личные цели, на другом — общественные. Тогда донаторов, склонных к первому виду покровительства, следует называть коллекционерами, а деятельность последних является культурной политикой.

Сикст IV, как истинный *Pontifex Maximus* Вечного города, в большинстве своих проектов на первый план выдвигал общественные интересы: строительство моста и ремонт акведука, реконструкция старых храмов и строительство новых, восстановление госпиталя после пожара и учреждение библиотеки — все эти

деяния на благо города были увековечены в эпитафии фрески «Учреждение Ватиканской библиотеки». К этому списку необходимо добавить и само учреждение первой публичной библиотеки, что стало продолжением дела другого понтифика, очень важной фигуры лично для Сикста IV, а именно — папы Николая V, который также предпочитал тратить деньги из ватиканской казны на общественные блага и церковные нужды, а не для удовлетворения собственных прихотей. Аналогичная преемственность характерна и для проекта восстановления *Via papalis*, также первоначально задуманного Николаем V Парентучелли. При этом собственная культурная политика Сикста IV не была лишена оригинальности. Так, создание Капитолийского музея, ставшего домом для важнейших символов Рима, оказалось беспрецедентным поступком, в результате которого возникла база для формирования нового типа организации — музея, постепенно превратившегося в самостоятельную и крайне важную культурную институцию Нового времени. Наконец, возможно, самым важным достижением понтифика, если рассматривать его с позиций целей и задач нашего исследования, является утверждение статута Академии Святого Луки, заложившей основы римской художественной школы.

В этом контексте непотизм, за который справедливо критикуют Сикста IV, оказывается на одной чаше весов, тогда как на противоположную могут быть помещены дела, совершенные во имя общественного блага. Прошедший путь от сына лодочника до папы римского, Сикст IV сделал покровительство и заботу о семье важным аспектом своей политики. В связи с этим удивляет, скорее, тот факт, что противник почитания крови Христа как реликвии, Сикст IV полагался на силу кровных уз и доверял своим племянникам управление Папской областью, даже если иногда это приводило к тому, что ситуация выходила из-под контроля папы, свидетельством чему является заговор Пацци. Подобная стратегия — использование внебрачных детей и детей своих братьев и сестер в собственных политических целях — по форме, по стилю поведения, сближала политику понтифика с политикой светских правителей эпохи Ренессанса. Кроме того, у попытки Сикста IV законодательно наделить институт папства привилегиями

светской власти найдется немало сторонников и благодарных последователей, из которых самым ярким, безусловно, станет папа Александр VI Борджа.

Сикст IV отчетливо понимал, что многие из его земных дел требовали покаяния и искупления, поэтому свои личные взаимоотношения с трансцендентным он выстраивал, пользуясь известными приемами, с традиционной для понтификов пышностью. Его почитание Пресвятой Девы граничило с фанатизмом: в ее честь он возводил церкви, посвящал произведения живописцев и музыкантов, ожидая взамен заступничества после смерти. В контексте его проектов даже важнейший богословский труд Сикста IV на мариологическую тему перестает быть сочинением в русле схоластической философии или вехой в академической карьере, но становится плодом его служения Мадонне. Отдавая дань понтифику-богослову, отметим, что учение о Непорочном Зачатии Девы Марии было догматизировано в середине XIX века во многом с учетом того фундамента, который был заложен им в XV веке.

Судя по тому, с каким рвением Сикст продолжал служение Богоматери и своим идеям, изложенным в богословских трактатах, можно сказать, что до конца своих дней он оставался убежденным францисканцем-конвентуалом, который искренне заботился об ордене и остро переживал сепаратистские настроения внутри родного братства. Учитывая, что распри в ордене начались сразу после смерти Франциска, можно представить, что двести лет спустя даже такие шаги, которые позволили бы отсрочить распад братства, требовали от папы твердости духа и незаурядных дипломатических талантов.

Загробная жизнь, безусловно, волновала Сикста IV, не только как католического пастыря, но и как человека, подходящего к порогу смерти. В вопросах спасения души понтифик уповал на защиту своих небесных покровителей, чьи фигуры, помимо образа Богоматери, мы встречаем в Сикстинской капелле, госпитале Санто Спирито и часовне Непорочного Зачатия в соборе святого Петра: это святые Петр, Павел, Франциск и Антоний Падуанский. Что касается «бессмертия» в земном мире, то увековечить память о Сиксте IV должны были портрет в библиотеке, житийный цикл на стенах госпиталя Санто

Спирито и каменный скульптурный портрет в Ассизи, а также посмертный портрет-жизан, созданный Антонио Поллайоло уже после смерти понтифика. Кроме того, Сикст IV оставил после себя «нерукотворный памятник»: богословское наследие, которое, представляя собой образец позднесcholастической мысли, не имело большой популярности среди современников в качестве самостоятельного сочинения, но тем не менее послужило идеологической основой для разных программ монументальных декораций: как показывают Этлингер и Гоффен — в Сикстинской капелле, как показывает наше исследование — в сакристии Сан Марко в Санта Каза в Лорето.

Каким же человеком был Сикст IV? На наш взгляд, предположения Людвига фон Пастора о понтифике как мягком и добродушном старце, было смелым допущением. Безусловно, Сикста IV нельзя назвать святым или же человеком, воплотившим в своей жизни духовный и нравственный идеал эпохи, — об этом косвенно следует и тот факт, что папа не был канонизирован, но и никаких предпосылок для канонизации не имелось. Можно было бы согласиться с позицией Изабелле Франк, которая делает вывод о том, что Сикст IV резко изменился после интронизации, основываясь на таком отчасти стереотипном и упрощенном суждении, что власть меняет людей, и Сикст IV не был исключением из общего правила: из равнодушного к земным удовольствиям францисканского монаха он превратился в могущественного религиозного лидера. Возможно, своеобразное послание и указание на то, как трактовать характер понтифика, оставляет Мелоццо в портрете в Ватиканской библиотеки: холодный и надменный взгляд (прием, позаимствованный из портрета Сиджизмондо Малатесты для острой и исчерпывающей характеристики понтифика), который означает, что Сикст IV обладал твердым характером. И в то же время, в отличие от тирана из Римини, Сикст IV на портрете окружен семьей и даже своим приближенным библиотекарем, что говорит о способности папы делегировать власть и свидетельствует о мудрости правителя. На наш взгляд, политическую сущность Сикста IV определяет его академическая выучка и карьера. Нельзя забывать, что Франческо делла Ровере для своего времени был

очень образованным человеком. То, что подразумевалось под *studia humanitatis*, составляло лишь часть его культурного и интеллектуального багажа, так как, в отличие от многих гуманистов, он был доктором теологии. Понимая силу образов, он максимально использовал символические возможности имперской риторики как для усиления позиций католической церкви, так и для усиления династии Делла Ровере-Риарио внутри Папской курии. Кроме того, Сикст IV был достаточно уверен в своем положении, политическом весе и влиянии, чтобы не бояться силы *tertium regnum* — власти книг и знаний, поддерживать римскую Академию и открыть публичную библиотеку. Можно сделать вывод, что он не был нелюдимым монахом-схоластом, выросшим в темных монастырских стенах, каким его представляет Эжен Мюнц. Скорее, это был человек с большими карьерными амбициями, не лишенный земных слабостей и лукавства «политического животного», университетский профессор-богослов, проявляющий интерес и благосклонность к научным изысканиям, разнообразным новшествам и открытиям, вроде книгопечатания и диссекции трупов, который за свою ученость и проявленные францисканские добродетели в конце жизни был удостоен чести носить папскую тиару и кольцо рыбака.

Если обратиться к анализу художественного вкуса понтифика, то, прежде всего, необходимо отметить, что у в нашем распоряжении нет никаких письменных свидетельств, кроме упомянутого уже⁵⁷² сюжета из «Жизнеописаний» Джорджо Вазари. Однако, по совокупности известных нам заказов, мы можем констатировать, что понтифику нравилась монументальная живопись. Среди произведений в технике фрески он отдавал предпочтение сложным многофигурным повествовательным циклам. В дополнение к уже упомянутой позолоте, которая была добавлена по приказу Сикста IV во все композиции первого фрескового цикла Сикстинской капеллы, можно заключить, что понтифику нравился яркий колорит. Наконец, последнее, что характеризовало вкус понтифика: его склонность к иллюзионистической живописи в манере

⁵⁷² См. раздел «Историография».

all'antica и виртуозные приемы перспективных сокращений. Талант Мелоццо полностью отвечал этим задачам, и к 34 годам, когда художник был нанят для выполнения грандиозного заказа, он уже успел продемонстрировать свое мастерство в капелле Святой Евгении в церкви Санти Апостоли. Воспитанный под влиянием Леона Баттисты Альберти, Пьеро делла Франческа и собственной семьи практикующих художников, монументалист проявил незаурядные способности к восприятию нового знания, и, как показали исследования современных ученых, даже в зрелом возрасте его манера существенно менялась, что привело к качественному скачку в развитии творческого метода. Наше исследование показывает, что Мелоццо в совершенстве владел всем видами композиционных и технических приемов перспективистов — от *scorcio* до *sfondati*, а также использовал композиции с несколькими точками схода, благодаря чему он остался в истории искусства как выдающийся перспективист.

Если в начале творческого пути, когда художник был связан с прототеатральной деятельностью Антониаццо Романо и братства Гонфалоне, стиль Мелоццо да Форли кажется экспрессивным и даже грубым, то погружение в придворную культуру папского Рима становится для него важнейшим, если не ключевым моментом творческого становления. Кроме того, формирование творческого метода Мелоццо — это один из ранних примеров освоения непростой науки, сочетающей в себе профессионализм и тонкое дипломатическое искусство быть придворным художником. На смену яркой экспрессивной манере ранних произведений художника Приходит более изысканный и изощренный стиль, утонченная классицизирующая элегантность и постижение принципов грации по завету Альберти во второй половине 70-х – начале 80-х гг. XV века.

Однако для достижения эффекта *sprezzatura* виртуозного владения техникой недостаточно, необходимо было понимать суть репрезентации власти. Пожалуй, именно это имеют в виду Роберт Клейн и вслед за ним – Михаил Ямпольский, указывая на связь репрезентации власти и прямой перспективы. Вероятно, не без помощи таких наставников, как Пьеро делла Франческа и Бартоломео Платина, Мелоццо да Форли уловил эту связь между возможностью контролировать и

направлять взгляд зрителя и задачей передать божественное присутствие, которое требовалось воплотить в различных пространственных конструкциях. Все-таки перед Мелоццо стояла куда более сложная задача, чем перед Мантеньей в Камере дельи Спозии: передать характер власти, будь то светская власть маркиза или власть папы, и тому, и другому художнику было непросто, однако, можно предположить, что большая цельность и однозначность маркиза как политического деятеля облегчала задачу Мантенье, тогда как перед Мелоццо стояла сложнейшая художественная и дипломатическая задача. Репрезентация власти нашла непосредственное воплощение во фреске «Вознесение» церкви Санти Апостоли через обращение к иконографии *traditio legis* и к сирийскому типу иконографии «Вознесение». Во фреске «Учреждение Ватиканской библиотеки» репрезентация власти приняла форму династического апофеоза. В декорации сакристии Сан Марко идея власти присутствует на уровне программы, однако в сложной символической форме. Хотя стемма Джироламо Бассо делла Ровере на сомкнутом своде указывает на амбиции посредника, однако, как показывает последовательное сопоставление с трактатом «О крови Христовой» Сикста IV, сама концепция декорации была вдохновлена папой и соответствовала богословской позиции ученого понтифика в вопросе почитания крови Христа как реликвии.

Служба Мелоццо да Форли при папском дворе началась с работы на любимого племянника папы — Пьетро Риарио. Молодой кардинал отличался необузданным характером и удостоился сравнения с одним из двенадцати цезарей Светония. Несмотря на то, что он рано ушел из жизни, Пьетро успел оставить след в истории, благодаря организованным им придворным празднествам и театрализованным затеям. Можно предположить, что эта неистовая жовиальность нашла отражение в танце музицирующих ангелов Мелоццо в церкви Санти Апостоли.

Фреска «Вознесение», как и все последующие, имела сложную структуру заказа. Сикст IV принимал участие в создании этой и двух других росписей опосредованно — не только с помощью кровных родственников Пьетро Риарио и

Джироламо Бассо делла Ровере, но и при содействии гуманиста Бартоломео Сакки Платины. Если в случае с фреской «Вознесение» иконография была продиктована традицией места, так как более ранняя роспись, украшавшая апсиду, также была посвящена сюжету Вознесение, то в случае с портретом в Ватиканской библиотеке сложная многофигурная композиция, скроенная из большого количества разных изобразительных источников, оказалась новаторским решением, новым шагом в истории развития папского портрета. Кроме того, это портрет по степени откровенности стал одним из ярких документов эпохи, недвусмысленно повествующих о распределении политических сил в Папской области времен понтификата Сикста IV.

В композиции росписей лоретанской сакристии также представлено новаторское решение, которое становится плодом творческого взаимодействия богослова и художника. Сравнительно небольшой объем сакристии позволил Мелоццо максимально раскрыть свои таланты и дать волю архитектурному иллюзионизму. Кроме того, мы можем утверждать, что этот заказ не требовал кропотливой работы с такими сложными моделями, как папа римский или кардиналы; к тому же, этот заказ не был срочным, как например, апсида Санти Апостоли, которую необходимо было завершить к Юбилею 1475 года. В распоряжении Мелоццо было более трех лет. О том, что мастер работал без спешки и давления, свидетельствуют зияющие проемы стен, декорация которых так и не была закончена по причине смерти понтифика в 1484 году. В ходе работы Мелоццо удалось найти новую форму для древней иконографии, придав мрачной теме страданий Христа пафос триумфа и победы над смертью, в том числе и через использование мотива триумфальной арки для артикуляции стен. Кроме того, посредством архитектурного иллюзионизма и виртуозной техники рисования, художнику удается придать большую цельность сложному пространству октогона, артикулировав «слои иллюзорного» при помощи эффектов перспективного сокращения. О том, что эта композиционная находка представляется наиболее удачной, свидетельствует ее повторное использование

десять лет спустя, когда Мелоццо работал над росписями капеллы Фео в родном городе Форли.

Если перспектива в творчестве Мелоццо стала определяющим навыком и приемом, владение которым обеспечило мастеру работу при дворе, то в истории перспективы, на наш взгляд, произведения Мелоццо оказались своего рода точкой отсчета системы римской школы живописи, предвосхитив шедевры Рафаэля, а после него и Корреджо, монументальную живопись квадратуристов эпохи маньеризма и барокко. Все это стало возможным в том числе благодаря утверждению римской художественной гильдии святого Луки в 1478 году, членом которой был Мелоццо да Форли.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Условные обозначения:

- Вывеска в Форли «Молотильщик перца» (*Pestapepe*); фреска, Городской музей Форли — *Pestapepe* (Илл. 6)
- Копия иконы «Мадонна дель Пополо», по заказу Алессандро Сфорца; холст, темпера; Музей Монтефалько — *Madonna del Popolo* (Илл. 5)
- Фрески капеллы Святой Евгении в базилике Санти Апостоли в Риме, по заказу Виссариона Никейского и в качестве подмастерья Антониаццо Романо — *Капелла Святой Евгении* (Илл. 7.1–7.4)
- «Спаситель мира» (*Salvator Mundi*); холст, масло, 62 x 55; Урбино, Национальная галерея Марке, инв. 1990 D 72 — *Salvator Mundi из Урбино* (Илл. 8)
- «Святой папа Марк» (*San Marco papa benedicente*), для базилики Сан Марко в Риме, по заказу папы Павла II; холст, масло, 194,2 x 113 — *Святой папа Марк* (Илл. 9)
- «Святой Марк Евангелист» (*San Marco evangelista nello studio*), для базилики Сан Марко в Риме, по заказу папы Павла II; холст, масло, 193,7 x 114 — *Святой Марк Евангелист* (Илл. 10)
- Лист f. 2v с сюжетом «Тайная вечеря» из «Миссала делла Ровере», по заказу Доменико делла Ровере, совместно с миниатюристом Джакомо (Джакопо) Равальди; Турин, Государственный архив, инв. J b II (cat. 67) — *Миссал делла Ровере* (Илл. 11)
- Серия «Аллегии свободных искусств» для студиоло герцога урбинского Федерико да Монтефельтре в Губбио; холст, масло, 157 x 100 (каждая); Лондон, Национальная галерея (Музыка и Риторика), (Астрономия и Диалектика — не сохранились) — *Аллегии свободных искусств из Губбио* (Илл. 12.1 и 12.2)

- Портреты для студиоло урбинского дворца: из 28 портретов Мелоццо приписываются портреты Пия II, Сикста IV, Виссариона, Платона, Аристотеля, Птолемея, Цицерона, Боэция, Витторино да Фельтре и Данте — *портреты из студиоло в Урбино* (Илл. 13.1 – 13.3)
- «Голова мужчины с бородой»⁵⁷³, подготовительный эскиз к фреске «Вознесение»; бумага, графитный карандаш, Лондон, Британский музей, (1895,0915.591) — *Рисунок головы апостола* (Илл. 14)
- «Христос на троне с трубящими ангелами и донатором», фреска в базилике Санта Мария sopra Минерва, в погребальной капелле Хуана Диего де Кокаса — *Капелла де Кокаса* (Илл. 15)
- «Учреждение Ватиканской библиотеки»; фреска, перенесенная на холст, 370 x 315, Музеи Ватикана, инв. 40270 — *фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки»* (Илл. 1)
- Украшение палаццо Риарио-Альтепмс, по заказу Джироламо Риарио и Катерины Сфорца; перспективные обманки с колоннами и фризом с путти (Зал трона Людовизи). Сохранились фрагменты (путти) — *Декорация палаццо Риарио*
- Декорация сакристии Сан Марко в базилике Санта Каза в Лорето по заказу Сикста IV и под руководством Джованни Бассо делла Ровере — *Сакристия Сан Марко в Лорето* (Илл. 3.1 – 3.6)
- Декорация капеллы Непорочного зачатия Девы Марии в соборе Святого Петра в Риме (*Cappella dei Canonici, Cappella del Coro*): фрески для погребальной капеллы Сикста IV с изображением Непорочного зачатия Девы Марии, самого понтифика в окружении святых покровителей Петра, Павла, Франциска и Антония Падуанского [сегодня доказано авторство Перуджино] — *Капелла Непорочного Зачатия* (не сохранилась)

⁵⁷³ Сегодня приписывается Джованни Беллини: каталог Британского музея. Электронный ресурс. Режим доступа: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/ [Последнее обращение 8 марта 2020 г.]

- Декорация секретной и папской библиотек Сикста IV в Ватиканской Апостольской библиотеке: флоральные мотивы, ордер и герб на двери; совместно с Антониаццо Романо — *Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia* (не сохранилась)
- Фреска «Вознесение» в базилике Санти Апостоли, по заказу Сикста IV — «Вознесение» *Санти Апостоли* (Илл. 2.1 – 2.15)
- Фрески капеллы Фео (позже, капелла Сан Джакомо) в Сан Джироламо (позже, Сан Бьяджо) в Форли, совместно с Марко Пальмеццано, по заказу Катерины Сфорца — *капелла Фео* (Илл. 4.1 и 4.2)
- Украшение кессонированного деревянного потолка, Палаццо дельи Анциани (*caminata nova*), Анкона — *Палаццо в Анконе*
- Две двусторонние деревянные панели (возможно, створки органа), лицевая сторона: «Благовещение», на обороте: фрагменты фигур святых⁵⁷⁴; дерево, масло, Уффици, инв. №1563 и 1564 — *Створки органа «Благовещение»* (Илл. 17)
- «Спаситель мира»; дерево, темпера, Читта ди Кастелло, Пинакотека Коммунале — *Salvator Mundi из Читта ди Кастелло* (Илл. 19)

⁵⁷⁴ Святых определяли по-разному, идентификация в таблице согласно мнению соответствующего исследователя.

Таблица 1. Датировка и атрибуция произведений Мелоццо да Форли

	Ссылки на архивные документы ⁵⁷⁵	Cavalcaselle, Crowe, 1909 ⁵⁷⁶	Schmarzow, 1886 ⁵⁷⁷	Okkonen, 1910 ⁵⁷⁸	Clark, 1990 ⁵⁷⁹	Frank, 1991 ⁵⁸⁰	Tumidei, 1993 ⁵⁸¹	Salvatore, 2011 ⁵⁸²	Доброва, 2020
1438	8 июня, Форли Родился Мелоццо дельи Аброджи								
1460	21 апреля, Форли Мать Джакома продает		<i>Madonna del Popolo</i>	<i>Madonna del Popolo</i>	<i>Pestapepe</i>				

⁵⁷⁵ По каталогу выставки Melozzo da Forli. L'umana bellezza... P. 360–365

⁵⁷⁶ Cavalcaselle G. B., Crowe J. A. A new History of Painting in Italy. V.III. London: J.M. Dent & Co. New York: E.P. Dutton & Co. 1909. P. 25–42

⁵⁷⁷ Schmarzow A. Melozzo da Forli. Berlin, Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1886.

⁵⁷⁸ Okkonen O. Melozzo da Forli und seine Schule. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Kustantama, 1910.

⁵⁷⁹ Clark N. Melozzo da Forli. Pictor Papalis. London: Sotheby's Publications, 1990.

⁵⁸⁰ Frank I. J. Melozzo da Forli and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484). Ph. D. Diss. (1991). Ann Arbor, 1993. В этот столбец вошло не все, поскольку фокус внимания Франк сосредоточен на трех фресках, остальные произведения в ее диссертации лишь упомянуты со ссылками на других исследователей.

⁵⁸¹ Tumidei S. Melozzo da Forli: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico // Melozzo da Forli. La sua città e il suo tempo. Milano: Leonardo Arte, 1994. P. 19–81.

⁵⁸² Salvatore D. Melozzo da Forli (1438–1494). Napoli: Liguori Editore, 2011.

	половину колодца, с примыкающей землей, с согласия сына								
146 1– 146 3	2 декабря 1461, Форли Совместно с матерью продают участок земли								
146 4	4 декабря, Форли Мелоццо получает 25 дукатов за доверенность на имя матери, что позволяет ей управлять имуществом, оставшимся после смерти мужа						14 сентября – 23 августа 1465, Рим <i>Капелла Святой Евгении</i>		
146			Осень,		<i>1. Капелла</i>		До 1470		Падуя,

5			Рим <i>Капелла Святой Евгении</i>		<i>Святой Евгении (до 1466) 2. Salvator Mundi из Урбино</i>			Работа в Урбино	Римини, Урбино
1466									
1467									До 1468 <i>Капелла Святой Евгении</i>
1468				До 1471 1. <i>Святой папа Марк</i> 2. <i>Святой Марк Евангелист</i>	<i>Madonna del Popolo</i>				
1469			<i>Salvator Mundi из Читта ди Каstellо</i>						
1470	Рим Упоминание имени		1. <i>Святой папа Марк</i> 2. <i>Святой</i>		1. <i>Святой папа Марк</i> 2. <i>Святой Марк</i>		<i>Madonna del Popolo</i>	1. <i>Madonna del Popolo</i> 2. <i>Миссал дела</i>	Рим <i>Madonna del Popolo</i> Урбино (до

	Мелоццо в посвящении копии иконы «Мадонна дель Пополо», по заказу Алессандро Сфорца		<i>Марк Евангелист</i> <i>3. Святой Иоанн Евангелист (Сан Марко, Рим)</i>		<i>Евангелист</i>			<i>Ровере</i>	1472)
1471			До 1475 1. <i>Портреты студиоло Урбино</i> 2. <i>Аллегии свободных искусств из Губбио</i>	<i>«Благовещение» для церкви Санта Мария Ротонда (Пантеон) (Илл. 18)</i>					
1472		«Вознесение» Санти Апостоли			Урбино В создании портретов и Аллегорий не участвует		1472–1474 <i>«Вознесение» Санти Апостоли</i>	До 1474 1. «Вознесение» Санти Апостоли 2. Рисунок головы апостола	1472–1474 1. «Вознесение» Санти Апостоли 2. Рисунок головы апостола

								3. Работает в Урбино	
147 3							До 1475 Фреска в капелле кардинала Нардини в базилике Санта Мария ин Трастевере		
147 4	10 августа, Форли Джакома объявляет наследником сына Франческо [присутствие Мелоццо не уточняется]				Приезжает в Рим		1. <i>Портреты студиоло Урбино</i> 2. <i>Аллегории свободных искусств из Губбио</i>	<i>Salvator Mundi из Урбино</i>	
147 5		<i>Фреска «Учрежде ние Ватиканск ой библиотек и»</i>		До 1477 <i>Капелла де Кокаса</i>		До 1481 <i>Фреска «Учрежде ние Ватиканск ой</i>	1475–1477 <i>Фреска «Учрежден ие Ватиканско й</i>		1475–1477 <i>Фреска «Учрежден ие Ватиканско й</i>

						библиотек и»	библиотеки »		библиотеки »
147 6			<i>Фреска «Учрежде ние Ватиканск ой библиотек и»</i>	Урбино				29 июля – 10 декабря 1477 <i>Фреска «Учрежден ие ватиканско й библиотеки »,</i>	
147 7	15 января, Рим Платина записывает: «Я дал мастеру Мелоццо шесть дукатов художнику, чтобы он купил золото для картины, которую он рисовал в библиотеке»		1. <i>Капелла Непорочно го Зачатия</i> 2. <i>Капелла де Кокаса</i>	Начало – 1480 <i>«Вознесе ние» Санти Апостоли</i>	1. <i>Фреска «Учреждени е Ватиканско й библиотеки »</i> 2. <i>Капелла де Кокаса</i>	1477–1480 <i>Фреска «Вознесен ие» в церкви Санти Апостоли</i>	<i>Декорация палаццо Риарио</i>	1. <i>Капелла де Кокаса</i> 2. Между маем 1477 и 27 мая 1483 <i>Декорация палаццо Риарио</i>	<i>Декорация Палаццо Риарио</i>

	<p>7 мая</p> <p>Коллега Мелоццо [<i>collaborator e Melodi</i>] получает вознаграждение за украшение кодекса папы Сикста IV</p> <p>10 октября</p> <p>Платина отдает деньги Джованни, коллеге Мелоццо, за украшение титулов кодекса</p>								
1478	<p>17 декабря, Рим</p> <p>Имя</p>		<p>Декабрь 1477–декабрь 1478</p>						

	«Melossius Pira» указано в числе членов совета Академии Святого Луки		<i>Сакристия Сан Марко в Лорето</i>						
147 9					До 1480 <i>Сакристия Сан Марко в Лорето</i>				
148 0	30 июня 1480 – 10 апреля 1481 Мелоццо и Антониаццо украшают секретную библиотеку Сикста IV	<i>Сакристия Сан Марко в Лорето</i>	1480–1481, Рим <i>Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia</i>	Июнь 1480 – апрель 1481, Рим <i>Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia</i>	1. <i>Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia</i> 2. Вторая версия фрески «Учрежде ние Ватиканско й библиотеки »		1480–1481, Рим <i>Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia</i>	Июнь 1480 –апрель 1481, Рим <i>Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia</i>	Июнь 1480 – апрель 1481, Рим <i>Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia</i> и, возможно, внесение изменений во фреску «Учрежде ние...»
148 1	10 апреля 1481, Рим		Рим <i>«Вознесен ие» Сант и</i>			1481– 1484, Лорето		До 1484, Лорето <i>Сакристия</i>	До 1484, Лорето <i>Сакристия</i>

	Мелоццо и Антониаццо Романо получают 89,5 дукатов за украшение секретной и папской библиотек (<i>Bibliotheca secreta u Bibliotheca Pontificia</i>)		<i>Апостоли</i>			<i>Сакристия Сан Марко</i>		<i>Сан Марко</i>	<i>Сан Марко</i>
148 2							1482–1484, Лорето <i>Сакристия Сан Марко</i>		
148 3									
148 4	Август, Форли Джакомо Бонарелли заключает в тюрьму родственника Мелоццо.			Рим <i>Капелла Нардини в церкви Санта Мария ин Траст евере</i>					

	Художник приезжает его вызволять, но безуспешно — родственник а казнят через повешение								
148 5									
148 6		Форли <i>Капелла Фео</i>							
148 7	23 января, Форли Джакома переписывае т завещание и назначает своего сына Мелоццо основным наследником [без присутствия								

	Мелоццо]								
148 8					Рим <i>Фреска в капелле Святой Елены в базилке Санта Кроче ин Джерусалем ме</i>				
148 9– 149 2	9 мая Мелоццо через своего доверенного Джованни Бернальдо распоряжает ся о продаже четырёх участков земли в Форли, сам				1489, Рим <i>«Вознесение » Санти Апостоли</i>				

	при этом находясь в Риме								
1493	<p>14 февраля, Анкона</p> <p>Получает 43 дуката за украшение и золочение потолка в Палаццо дельи Анциани.</p> <p>19 мая передает свои дела и материалы Антонио Карлотти и уезжает в Форли.</p> <p>20 мая Джован Франческо ди Пьеро ди Стефано с</p>		<p>Форли</p> <p>1. <i>Капелла Фео</i></p> <p>2. <i>Pestapere</i></p>	<p>14 февраля 1493, Анкона</p> <p><i>Палаццо в Анконе</i></p>	<p>1. Февраль 1493, Анкона <i>Палаццо в Анконе</i></p> <p>2. Май 1493, Форли <i>Капелла Фео</i></p>		<p>1. Анкона <i>Палаццо в Анконе</i></p> <p>2. 1493–1494 <i>Капелла Фео</i></p>	<p>1. Апрель 1493 – 19 мая 1493 <i>Палаццо в Анконе</i></p> <p>2. Форли <i>Капелла Фео</i></p>	<p>1. Анкона <i>Палаццо в Анконе</i></p> <p>2. Форли <i>Капелла Фео</i></p>

	учеником художника, мальчиком Камерино, составляет инвентарную опись дома художника в Анконе								
149 4	<p>28 февраля, Форли</p> <p>Составляет завещание.</p> <p>8 ноября Леоне Кобелли, хронист из Форли, записывает дату смерти «замечательного художника Milocio de li Anbrosi». Похоронен в церкви Сантиссима</p>								

	Тринита								
Без дат ы		<i>Створки органа «Благовещение», на обороте — Святой Бенедикт и Евангелист Лука</i>	<i>Salvator Mundi</i> из Урбино	<i>Створки органа «Благовещение» на обороте — Святой Просдоций и Иоанн Креститель</i>	<i>Створки органа «Благовещение» (1460-е), на обороте Святой Просдоций и Иоанн Креститель</i>		<i>Створки органа «Благовещение», на обороте — Святой Просдоций и Иоанн Креститель</i>	<i>Створки органа «Благовещение», на обороте — Святой Бенедикт и Евангелист Лука</i>	<i>Святой Марк Евангелист (?) (Илл. 10)</i>
		<i>Святой папа Марк</i>		Две фрески, посвященные мариологической теме в Санта Мария Нуова в Риме (не сохранились)			<i>Salvator Mundi</i> из Урбино		
		<i>Святой Марк Евангелист (Илл. 10)</i>		Капелла Нардини, фрески в базилике			<i>Святой Марк Евангелист</i>		

				Санта Мария ин Трастеве ре (не сохранил ись)					
		Святой Себастьян с портретам и донаторов, Галерея Корсини, Рим, № 6820		Фреска купола церкви Святого Иоанна Крестите ля в Форли			Мужской портрет. Бумага, карандаш. Берлин, Кабинет рисунков и гравюр в Берлинских государстве нных музеях		
				Алтарь капеллы семейств а Беззи, с Петром и Павлом, церковь Святой Троицы в Форли					

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. [Bernardino Corio. Storia di Milano. 1473] // *Licht M. Elysium: A Prelude to Renaissance Theater // Renaissance Quarterly*. Vol. 49, № 1 (Spring, 1996). P. 1–29.
2. *Clark J.W.* On the Vatican Library of Sixtus IV. Cambridge Antiquarian Society, 1899. – 52 p.
3. *Cobelli L.* Cronace Forlivesi dalla Fondazione della città sino all'anno 1498. A cura di G. Carducci e L. Frati, Bologna: 1874. – 533 p.
4. *Cronaca rimata di Giovanni Santi.* Tübingen, 1893.
5. *Franciscus della Rovere (Sixtus IV).* De sanguine Christi. De Dei potentia /hrsg. Johannes Philippus de Lignamine. Nürnberg: Friedrich Creussner, 1473 (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Inc III 160. Fol. 1–98). URL: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iii-160/0179/scroll?sid=5734c0dd66e7a11cd975336bacffc6f0>
6. *Guglielmo Ebreo da Pesaro.* Ghulielmi Hebraei pisauriensis de praticha seu arte tripudi vulghare opusculum feliciter incipit. New York, New York Public Library, Dance Collection, *MGZMB-Re. 72–254.
7. *Huber R. M., OFM Conv.* A documented History of the Franciscan order. Washington: Catholic University, 1944. – 10028 p.
8. *Manetti G.* De vita ac gestis Nicolai quinti summi pontificis. Roma : Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2005. – 270 p.
9. *Barbier de Montault X.* La bibliothèque Vaticane et ses annexes: le Musée chrétien, la salle des tableaux du moyen âge, les chambres Borgia, etc. Rome: Librairie de J. Spithoever, 1867. – 280 p.
10. *Berenson B.* The Central Italian Painters of the Renaissance. New York – London, 1897. – 205 p.

11. *Berenson B.* The Italian painters of the Renaissance. Oxford University Press, Oxford: Humphry Milford, 1932. – 340 p.
12. *Müntz E.* Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. 3 vol. Paris: E. Thorin, 1878–1882.
13. *Müntz E.* The Lost Mosaics of Rome IV to IX Century (I) // The American journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts. Vol. II, № 3, 1886. P. 312–313.
14. *Scanelli F.* Microcosmo della pittura. Cesena: Neri, 1657. – 394 p.
15. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. В 2х томах. Москва: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935.
16. *Альберти Л.-Б.* Третья книга о живописи // Мастера искусства об искусстве. Т. 1. Москва-Ленинград: Огиз, 1937. С. 67–96.
17. Бонаventura. Путеводитель души к Богу / Пер. с лат. В. Л. Задворного. М.: 1993. – 188 с.
18. *Джорджо Вазари.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих в 5 т. Т.2. М.: Терра, 1993.
19. *Джорджо Вазари.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с итал. А.Г. Габрического, А.И. Венедиктова. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2017.
20. Иоанн де Каулибус. Размышления о жизни Христа / Пер. с лат. Т. Бородай. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2011 г. – 320 с.
21. *Макиавелли Н.* История Флоренции. 2-е изд. / Пер. с итал. Н.Я. Рыковой. Под общ. ред. В.И. Рутенбурга. М.: «Наука», 1987. – 446 с.
22. Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб.: Алетейя, 2002. – 384 с.
23. Стефано Инфессура. Иоганн Бурхардт. Дневники. М.: Государственное антирелигиозное издательство, 1939. – 244 с.
24. Франческо делла Ровере «О могуществе Божиим» / Пер. с лат. В.Г. Долгополова и А.О. Корчагина, под общ. ред. И.И. Аникьева, примечания В. Г. Долгополова // Polystorya. Бог, Рим, народ в Средневековой Европе. / Под

ред. М.А. Бойцова и О.С. Воскобойникова. М.: Издательский дом Высшей Школы Экономики, 2020.

25. Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре / Пер. и прим. В. Л. Глазычева. М.: Русский университет, 1999. – 446 с.

Научные труды

1. *Акопян О.Л.* 'Что такое "гуманизм"? От Ренессанса к современности' // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории, 45 (2014). С. 117-30.
2. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. – 221 с.
3. *Бенуа А.* История живописи. I-IV. Т. II. СПб.: «Шиповник», 1913.
4. *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: идеалы и практика культуры. М., 2002. – 383 с.
5. *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. А. Е. Махова. М.: Интрада, 2002. – 544 с.
6. *Бурлака Л. В.* Бонавентура // Антология средневековой мысли. СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 2001. Т.1. – 537 с.
7. *Вавилина Н. Ю.* Театральное пространство флорентийских мистерий эпохи кватроченто. Взаимодействие театрального и изобразительного искусств. Автореф. канд. дисс. Москва, 2009. – 26 с.
8. *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография. М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 825 с.
9. *Ванеян С. С.* Гомбрих или наука и иллюзия. М.: Издательство ВШЭ, 2015. – 302 с.
10. *Ванслов В. В.* Изобразительное искусство и музыка. Очерки. Л.: Художник РСФСР, 1977. – 295 с.
11. *Вельфлин Г.* Классическое искусство / Пер. с нем. А. А. Константиновой и В. М. Невежиной. СПб.: Алетейя, 1999. – 317 с.

12. *Vinper B. P.* Итальянский ренессанс XIII-XVI века. В 2-х т. М.: Искусство, 1977.
13. Власть и образ: очерки потестарной имагологии. Отв. ред. М. А. Бойцов, Ф. Б. Успенский. СПб.: Алетейя, 2010. – 383 с.
14. *Вышеславцов А.* Умбрия и живописные школы Северной Италии. СПб.–М.: Издание товарищества М.О. Вольф, 1885. – 442 с.
15. *Головин В. П.* Мир художника раннего итальянского Возрождения. Москва: НЛО, 2003. – 285 с.
16. *Головин В. П.* Социальная история искусства итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып.4. Отв. ред. И. И. Тучков, Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 27–39.
17. *Грабар А. Н.* Император в византийском искусстве / Пер. с франц. Ю. Л. Грейдинга. М.: Ладомир, 2000. – 328 с.
18. *Гращенко В. Н.* Портрет в итальянской живописи эпохи Возрождения. В 2-х т. М.: Искусство, 1996.
19. *Гращенко В. Н.* Фрески Корреджо в церкви Сан Джованни Эвангелиста в Парме // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М.: Наука, 1997. С. 169–181.
20. Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. М.: Наука, 2004.
21. *Дажина В. Д.* «Навязанная память»: мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I Медичи // Вопросы искусствознания. XI, №2. М., 1997. С. 318–335.
22. *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. М.: «Советский художник», 1984. – 255 с.
23. *Данилова И. Е.* Итальянская монументальная живопись. Москва: Искусство, 1970. – 256 с.
24. *Долгополов В.Г., Доброва У.П.* Франческо делла Ровере и его трактат «О могуществе Божиим» // Polystorya. Бог, Рим, народ в Средневековой Европе. / Под ред. М.А. Бойцова и О.С. Воскобойникова. М.: Издательский дом Высшей Школы Экономики, 2020. С. 158–179.

25. *Забугин В. Н.* Юлий Помпоний Лэт. Петроград: Тип. М. М. Стасюлевича, 1914. – 250 с.
26. *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. СПб.: Издательство «Алетейя», 2001. – 464 с.
27. История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского. Т.1. М.: Наука, 1956. – 751 с.
28. История Италии. Т. I-III / Под ред. акад. С. Д. Сказкина. М, 1970.
29. Итальянские гуманисты XV века о церкви и религии / Под ред. и с предисловием М.А. Гуковского. М.: Наука, 1963.
30. *Карсавин Л. П.* Культура Средних веков. Киев: Символ AirLand, 1995. – 208 с.
31. *Карсавин Л. П.* Монашество в средние века. М.: Высш.шк., 1992. – 190 с.
32. Культура Возрождения и общество / Отв. ред. В. И. Рутенбург. М.: «Наука», 1986. – 230 с.
33. Культура и общество Италии накануне Нового времени. М.: Наука, 1993. – 238 с.
34. *Лазарев В. Н.* Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. – 633 с.
35. *Лиманская Л. Ю.* Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.:РГГУ, 2008. – 351 с.
36. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1978. – 623 с.
37. *Маркузон В. Ф.* Архитектура Рима // Всеобщая история архитектуры / Под общ. ред. Н. В. Баранова. В 12-ти томах. Т. 5. М.: Стройиздат, 1967. – 659 с.
38. *Муратов П. П.* Образы Италии. М.: ТЕРРА; Республика, 1999. – 590 с.
39. *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. В 3-х т. Т. 1. М.-Л.: Государственное технико-теоретическое издательство, 1933. – 303 с.
40. *Петров М. Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху ренессанса. Л.: Наука, 1982. – 216 с.
41. *Расторгуев А. Л.* Перспектива в живописи Итальянского Возрождения. Основные проблемы ее исторического развития. Автореферат канд. дисс. М, 1984. – 1.3 п.л.

42. Расторгуев В.А. Программа монументальной декорации итальянских дворцов XVI века. Мифологизация личности заказчика. (Дисс.). М., 2009.
43. Ревзина Ю. Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 156 с.
44. Селунская Н. А. Коммуна в вотчине Св. Петра: история концептов и средневековая история Италии. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2007. – 244 с.
45. Хоментовская А. И. Лоренцо Валла – великий итальянский гуманист. М.-Л.: Наука, 1964. – 148 с.
46. Черняк И. Х. Культура Возрождения и проблема гуманистической религиозности // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М.: Наука, 1997. С. 5–13.
47. Шидловская Е. В. Тема all'antica в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто // Эпоха. Художник. Образ. Искусствознание. 1-2, 2012. С. 189–223.
48. Ямпольский М. Б. Возвращение Левиафана. Кн.1. Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. Москва: НЛЮ, 2004. – 807 с.
49. Acidini Luchinat C. Benozzo Gozzoli // The Great Italian Painters from the Gothic to the Renaissance. Florence: Antela, 2003. P. 561–640.
50. Ames-Lewis F. The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici. Ph. D. Thesis. London: Courtauld Institute of Art, 1978. – 540 p.
51. Baxandall M. Painting and Experience in fifteenth century Italy. Toronto: Oxford University Press, 1988. – 183 p.
52. Bazin G. Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours. Paris: Ch. Massin, 1953. [Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. Москва: Прогресс-Культура, 1994. – 528 с.]

53. *Beck L.N.* Praise is due Bartolomeo Platina: A Note on the Librarian-Author of the First Cookbook // *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, Vol. 32, No. 3 (July 1975). P. 238–253.
54. *Belting H.* Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Munich: Oscar Beck, 1990. [*Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва: «Прогресс-Традиция», 2002. – 544 с.]
55. *Beyer A.* Papstbildnis // *Handbuch der politischen Ikonographie*. I–II. München: Verlag C.H. Beck, 2011. B. I. S. 197
56. *Bianca C.* Francesco della Rovere: un francescano tra teologia e potere // *Un pontificato ed una città, Sisto IV. 1471–1484*. A cura di M. Miglio, F. Niutta, D. Quaglioni, C. Ranieri, atti del convegno (Roma, 3-7 dicembre 1984). Città del Vaticano, 1986. P. 19–24.
57. *Blackburn B. J.* The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV // *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 124, No. 2 (1999). P. 157–195.
58. *Blanc C.* Histoire des peintres de toutes les écoles, 9 : école ombrienne et romaine. Paris: Librairie Renouard, 1870.
59. *Blondin J. E.* Power Made Visible: Pope Sixtus IV as "Urbis Restaurator" in Quattrocento Rome // *The Catholic Historical Review*, Vol. 91, No. 1 (Jan., 2005). P. 1–25.
60. *Bulgarelli M.* Leon Battista Alberti (1404–1472). Milano: Mondadori Electa, 2008. – 234 p.
61. *Bulgarelli M.* The Holy House of Loreto: The sacred building and its copies // *Lotus 65* (1990). P.78–89.
62. *Burckhardt J.* Das Altarbild // *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, 2nd ed., 1911. S. 3–161.
63. *Buscaroli R.* Melozzo da Forlì nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia. Roma: Reale Accademia d'Italia, 1938. – 256 p.
64. *Buscaroli R.* Melozzo e il melozzismo. Bologna: Ed. Athena, 1955. – 191 p.

65. *Butzek M.* Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom. Bad Honnef: Bock und Herchen, 1978. – 576 s.
66. *Cafà V.* The via Papalis in early cinquecento Rome: a contested space between Roman families and curials // *Urban History*. Vol. 37, №3, 2010. P. 434–451.
67. *Casanova M. L.* Palazzo Venezia. Roma: Editalia, 1992. – 303 p.
68. *Cavallaro A.* Antoniazio Romano, pittore “dei migliori che fusero allora in Roma” // *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*. Milano: Silvana Editoriale, 2013. P. 20–47.
69. *Chastel A.* Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris: Presses universitaires de France, 1959. [*Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М., СПб.: Университетская книга, 2001. – 720 с.]
70. *Chastel A., Klein R.* L`age de l`humanisme. Paris: Editions des Deux-Mondes, 1963. – 347 p.
71. *Cheles L.* The Studiolo of Urbino: an iconographic investigation. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1986. – 193 p.
72. *Christiansen K.* Piero della Francesca. New Haven and London: Yales University Press, 2014. – 96 p.
73. *Ciliberti G.* La musica a Perugia al tempo di Benedetto Bonfigli // *Benedetto Bonfigli e il suo tempo.* / A cura di M. L. Cianini Pierotti. Atti del convegno. Perugia: Volumnia Editrice, 1998. P. 115–133.
74. *Clark N.* Melozzo da Forlì. Pictor Papalis. London: Sotheby`s Publ., 1990. – 167 p.
75. *Colaretta M.* Livelli dell`arte, livelli della devozione. Osservazioni sul rivestimento marmoreo della Santa Casa di Loreto // “Lo stato e `l valore”: I Montefeltro e I Della Rovere: assensi e conflitti nell`Italia tra `400 e `600. / A cura di P. Castelli, S. Geruzzi. Pisa: Giardini editori e stampatori(IS), Giardini, 2005. P. 179–191.

76. *Cooper L. H., Denny-Brown A.* Arma Christi: The Material Culture of the Passion. Farnham; Burlington: Ashgate Publishing, 2014. – 408 p.
77. *Craig W. L.* The problem of divine foreknowledge and future contingents from Aristotle to Suarez. Leiden; New York: E. J. Brill, 1988. – 295 p.
78. *Crowe J. A., Cavalcaselle G. B.* A history of painting in North Italy. Ed. by T. Borenius. Vol. 3. London, 1912. – 300 p.
79. *Cruciani F.* Teatro nel Rinascimento Roma. 1450–1550. Roma: Bulzone editore, 1983. – 719 p.
80. *D'Amico J., Weil-Garris K.* The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's "De Cardinalatu" // Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. 35, Studies in Italian Art, 1980. P. 45–119, 121–123.
81. *D'Ancona M. L.* The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance. New York: College Art Association of America, 1957. – 82 p.
82. *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. 2 v. Ed. 2. Torino: Loescher, 1891.
83. *Damisch H.* Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture. Paris: Editions du Seuil, 1972. [Дамиш Ю. Теория облака. СПб.: Наука, 2003. / Пер. с франц. А.В. Шестакова. – 360 с.]
84. *Dewald E. T.* The Iconography of the Ascension // American Journal of Archaeology, Vol. 19, No. 3 (Jul. – Sep., 1915). P. 277–319.
85. *De Simone G.* Il Beato Angelico a Roma (1445–1455). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2017. – 356 p.
86. *Di Fonzo L.* Sisto IV: carriera scolastica e integrazioni biografiche (1414–1484). Roma : Miscellanea francescana, 1987. – 905 p.
87. *Eco U.* Art and Beauty in the Middle Ages. New Haven; London: Yale University Press, 1986. [Умберто Эко. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.]
88. *Eco U.* De bibliotheca. Caen: Echoppe, 1986. – 31 p.

89. *Egan P.* "Concert" Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance // Journal of the American Musicological Society, Vol. 14, No. 2 (Summer, 1961). P. 184–195.
90. *Elkins J.* The poetics of perspective. Ithaca, London: Cornell University Press, 1994. – 324 p.
91. *Ettlinger L.D.* Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 16, No. 3/4 (1953). P. 239–274.
92. *Ettlinger L. D.* The Sistine Chapel before Michelangelo. Oxford: Clarendon Press, 1965. – 128 p.
93. *Everett H. E.* Antoniazzo Romano // American Journal of Archaeology, Vol. 11, №3, 1907. P. 279–306.
94. *Fehl P. P.* Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino // *Artibus et Historiae*. Vol. 14, No. 28(1993). P. 9–76.
95. *Fenucci F., Simonetta M.* The Studiolo in the “Cube”: A visual guide // *Federigo da Montefeltro and his library*. / Ed. by Marcello Simonetta. Milano: Y. Press, 2007. P. 88–99.
96. *Finocchi Ghersi L.* La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Roma: Artemide, 2011. – 111 p.
97. *Finocchi Ghersi L.* Melozzo e l'architettura // *Le due Rome del Quattrocento*. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del 400 romano. Atti del Convegno. Roma: Lithos, 1997. P.65–76.
98. *Francastel P.* La figure et le lieu. L'ordre visuel de Quattrocento. Paris: Gallimard, 1967. [*Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху quattrocento. СПб.: «Наука», 2005. – 335 с.]
99. *Frank I. J.* La passione raccontata da Melozzo nella sagrestia di San Marco // *Il Santuario di Loreto: sette secoli di storia, arte, devozione*. Delegazione Pontificia per il Santuario di Loreto. Cinisello Balsamo: Pizzi, 1994. P.77–88.
100. *Frank I. J.* Cardinal Giuliano della Rovere and Melozzo da Forlì at SS. Apostoli // “*Zeitschrift für Kunstgeschichte*”, LIX, 1996. P. 97–122.

101. *Frank I. J.* Melozzo da Forlì and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484). Ph. D. Diss. (1991). Ann Arbor, 1993. – 437 p.
102. *Frommel C. L.* Papal Policy: The Planning of Rome during the Renaissance // *The Journal of Interdisciplinary History*. Vol. 17, № 1. The Evidence of Art: Images and Meaning in History (Summer, 1986). P. 39–65.
103. *Frommel C. L.* The Architecture of the Italian Renaissance. London: Thames and Hudson, 2007. – 224 p.
104. *Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique. Parie: Le Léopard d'or, 1982. – 263 p.
105. *De Caro G.* Basso Della Rovere, Girolamo // *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 7, 1970. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/basso-della-rovere-girolamo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/basso-della-rovere-girolamo_(Dizionario-Biografico)/) (Дата обращения: 14 февраля 2020 года).
106. *Gilbert C.* Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: Their Number and Dates // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38. Bd., H. 3/4 (1975). P. 245-265.
107. *Gill M.J.* Angels and the order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy. New York: Cambridge University Press, 2014. – 324 p.
108. *Gill M.J.* The fourteenth and fifteenth centuries // *Rome* / Ed. by Marcia B. Hall. NY: Cambridge University Press, 2005. P.27–106.
109. *Gillet L.* Histoire Artistique des Ordres Mendiants. Etudes sur l'art religieux en Europe du XIIIe au XVIIe siècles. Paris: H. Laurens, 1912. – 260 p.
110. *Glass R.* Filarete's *Hilaritas*: Claiming Authorship and Status on the Doors of St.Peters // *The Art Bulletin*, Vol. 94, No. 4 (December 2012). P. 548-571.
111. *Gnudi C.* Lo studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino (Giusto de Gand – Pedro Berruguete) // *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*. Catalogo della mostra redatto da Cesare Gnudi e da Luisa Becherucci, con la consulenza di Roberto Longhi (Forlì, Palazzo dei Musei, giugno – ottobre 1938). Bologna: Editori de “Il Resto del Carlino”, 1938. P. 25-29.

112. *Goffen R.* Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel. // *Renaissance Quarterly*. Vol. 39, №2 (Summer, 1996). P. 218-262.
113. *Goffen R.* Piety And Patronage In Renaissance Venice. New Haven: Yale Univ Press, 1986. – XVII, 285 p.
114. *Gombrich E. H.* Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance. Oxford: Phaidon, 1972. – 247 p.
115. *Gori M.* Guida ai luoghi di Melozzo. Milano: Leonardo arte, 1994. – 95 p.
116. *Goyau G., Pératé A., Fabre P., Vogüé E.-M.* Le Vatican: les papes et la civilisation, le gouvernement central de l'église. Paris: Firmin-Didot, 1895. – 796 p.
117. *Grafton A.* Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002. – 417 p.
118. *Grafton A.* The Vatican and its library // Rome reborn. Washington; New Haven: Library of Congress: Yale University press, 1993. P. 3-45.
119. *Greenblatt S.* Renaissance Self-Fashioning: from more to Shakespeare. Chicago: University of Chicago Press, 2005. – 321 p.
120. *Grimaldi F.* Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV–XVIII. Foligno, 2001. – 683 p.
121. *Hager W.* Die Ehrenstatuen der Päpste. Leipzig: Poeschel and Trepte, 1929. – 84 s.
122. *Haidacher A., Pastor L.F. von, Wodka J.* Geschichte der Päpste in Bildern. Heidelberg: F.H. Kerle Verlag, 1965. – 788 s.
123. *Hammerstein R.* Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern, Munich: Francke, 1962. – 303 p.
124. *Hankins J.* The Popes and Humanism // Rome reborn: the Vatican Library and Renaissance Culture. / Ed. by A. Grafton. Washington : Library of Congress; New Haven, London: Yale University Press, 1993. P. 47-88.
125. *Hauser A.* The Social History of Art, I. / Transl. by S. Godman. New York: Alfred A. Knopf, 1952. – 500 p.

126. *Heers J.* Cour pontificale au temps des Borgia et Medici. Paris: Hachette, 2003. [*Эрс Ж.* Повседневная жизнь папского двора времен Борджиа и Медичи. 1420-1520. / Пер. с франц. И.А. Бессоновой. М.: Молодая гвардия, 2007. – 218 с.]
127. *Hills P.* The Light of Early Italian Painting. New Haven and London: Yale University Press, 1987. – 160 p.
128. *Holmes C., Constable W. G.* Ochterwelt and “Melozzo” at Trafalgar square // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 44, No. 253 (Apr., 1924). P. 192–197.
129. *Howe E. D.* The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV. New York: Garland Publishing, 1978. – 443 p.
130. *Huber R. M.* A documented History of the Franciscan order, from the birth of St. Francis to the division of the order under Leo X, 1182–1517. Washington, D. C.: Catholic University, 1944. – 1082 p.
131. I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano. / A cura di Paolo Dal Poggetto. Milano: Mondadori Electa, 2004. – 543 p.
132. Il Santuario di Loreto. Sette secoli di storia, arte, devozione. / A cura di Floriano Grimaldi. Cinisello Balsamo: Pizzi, 1994. – 253 p.
133. Il ‘400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino, catalogo della mostra. [Roma, Museo del Corso, 29 aprile – 7 settembre 2008]. / A cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli. Milano: Skira, 2008. – 302 p.
134. *Jacks P.* Review on: Christopher M. S. Johns. Papal Art and Cultural Politics in the Age of Clement XI. Cambridge: 1993 // International Journal of the Classical Tradition. Vol.2, №1, 1995.
135. *James S. N.* Review on: Eunice D. Howe. Art and Culture at the Sistine Court: Platina’s “Life of Sixtus IV” and the Frescoes of the Hospital of Santo Spirito // Renaissance Quarterly, Vol. 59, No. 3 (Fall 2006). P. 858–859.
136. Juste de Gand, Berrugete et la cour d’Urbino. Gand: Edition de la Connaissance, 1957. – 183 p.

137. *Kantorowicz E. H.* The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology. Princeton University Press, 1957. [*Канторович Э. Х.* Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. / Пер. М. А. Бойцова, А. Ю. Серegiной. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. – 752 с.]
138. *Karmon D. E.* Archaeology and the Anxiety of Loss: Effacing Preservation from the History of Renaissance Rome // *American Journal of Archaeology* , Vol. 115, No. 2 (April 2011). P. 159–174.
139. *Keck D.* Angels and Angelology in the Middle Ages. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998. – 260 p.
140. *Kelly J. N. D.* The Oxford Dictionary of Popes. Oxford [Oxfordshire], New York : Oxford University Press, 1986. – 347 p.
141. *King D. A.* Astrolabes and angels, epigrams and enigmas: from Regiomontanus' acrostic for Cardinal Bessarion to Piero della Francesca's Flagellation of Christ. Stuttgart: Steiner, 2007. – 348 p.
142. *Kirkbride R.* Architecture and Memory. The renaissance Studioli of Federico da Montefeltro. Columbia University Press, 2008. Эл. ресурс. Режим доступа: <http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/index.html> [Последнее обращение 14 февраля 2020 года].
143. *Kury Keach G.* The early work of Luca Signorelli, 1465–1490. Ph D. Diss. Yale University, 1974. – 384 p.
144. *Labowsky L.* Bessarione // *Dizionario Biografico degli italiani*, IX. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1967. P. 686–696.
145. *Labowsky L.* Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana: six early inventories. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1979. – 547 p.
146. *Lanzi L.* The history of painting in Italy. In 6 v. London: W. Simpkin and R. Marshall, 1828.
147. *Larson O. K.* Ascension images in art and theatre // *Gazette des beaux-arts*. Oct. 1959. P.161– 176.

148. *Le Goff J.* Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches? Paris: Seuil, 2014. [*Ле Гофф Ж.* Стоит ли резать историю на куски? СПб.: Евразия, 2018. — 188 с.]
149. *Le Goff J.* L'imaginaire médiéval. Paris : Gallimard, 1991. [*Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. / Пер. с франц. и общ. ред. С. К. Цатуровой. М.: «Прогресс», 2001. — 440 с.]
150. *Lee E.* Sixtus IV and Men of Letters. Rome: Edizioni di storia e letteratura, 1978. — 288 p.
151. *Lewine C.F.* The Sistine Chapel walls and the Roman Liturgy. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 1993. — 134 p.
152. *Longhi R.* Da Cimabue a Morandi: saggi di storia della pittura italiana. Milano: A. Mondadori, 1973. (*Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди. Сборник статей Роберто Лонги. / Пер. с ит. Г.П. Смирнова. М.: Радуга, 1984. — 351 с.)
153. *Andrea Ronchi* [*Longhi R.*]. Primizie di Lorenzo da Viterbo // *Vita Artistica*, I (1926). — P. 109–113.
154. *Lotz W.* Architecture in Italy, 1500-1600. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
155. *Machetti V.* Costumi della corte di Roma. Roma, 1845.
156. *Mâle E.* L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France. Paris: Librairie Armand Colin, 1908. — 558 p.
157. *Mann H.K.* The Portraits of the Popes. // *Papers of the British School at Rome*. V.9, 1920. P. 159-204.
158. *Marciari J.* Art of Renaissance Rome: Artists and Patrons in the Eternal City. London: Lawrence King Publishing, 2017. [*Марчиари Д.* Художники и покровители искусств в Вечном городе. / Пер. с итал. Н.В. Екимовой. Москва: Слово/Slovo, 2019. — 240 с.]
159. *Martin J. J.* Inventing Sincerity, Refashioning Prudence // *The American Historical Review*. Vol. 102, № 5, 1997. P. 1309–1342.

160. *McCahill E.* Reviving the Eternal City. Rome and the Papal Court, 1420–1447. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2013. – 302 p.
161. *McCready W. D.* Papal Plenitudo Potestatis and the Source of Temporal Authority in Late Medieval Papal Hierocratic Theory // *Speculum*. Vol. 48, №4, 1973. P. 654–674.
162. *McGowan M. M.* La Dance à la Renaissance. Paris: BNF, 2012. – 95 p.
163. Melozzo da Forlì. / Ed. C. Ricci. Roma, D. Anderson, 1911. – 18 p.
164. Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello. Catalogo della mostra. [Forlì, Musei San Domenico, 29 gennaio – 12 giugno 2011] / A cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011. – 383 p.
165. Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo. Catalogo della mostra. [Forlì, Oratorio di San Sebastiano e Palazzo Albertini, 8 novembre 1994-12 febbraio 1995] / A cura di M. Foschi, L. Prati. Milano: Leonardo Arte, 1994. – 445 p.
166. *Meyer-Baer K.* Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015. – 376 p.
167. Miscellanea Marciana di studi bessarionei: (a coronamento del V Centenario della donazione nicena). Padova: Antenore, 1976. – 547 p.
168. *Mitchell W. J. T.* Iconology. Image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. [*Митчелл У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 240 с.]
169. *Mohler L.* Kardinal Bessarion als Teologe, Humanist und Staatsmann. Paderborn: Schöningh, 1923–1942. – 431 s.
170. *Monfasani J.* A Description of the Sistine Chapel under Pope Sixtus IV // *Artibus et Historiae*. Vol. 4, No. 7 (1983). P. 9–18.
171. *Moorman J. R. H.* A history of the Franciscan order: from its origin to the year 1517. Chicago: Franciscan Herald Press, 1988. – 641 p.

172. *Morton B. H.* Notes on Justus van Ghent // *American Journal of Archaeology*. Vol. 14, № 3 (Jul. – Sep., 1910). P. 331–336.
173. *Müntz E.* Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines. 3 vol. Paris: E. Thorin, 1878–1882.
174. *Mycue D.* Founder of the Vatican Library: Nicholas V or Sixtus IV? // *The Journal of Library History* (1974–1987), Vol. 16, No. 1, Libraries and Culture I (Winter, 1981). P. 121–133.
175. *Nagel A., Wood C.S.* Anachronic Renaissance. New York: Zone Books, 2010. – 455 p.
176. *Nicco-Fasola G.* Introduzione // *De prospettiva pingendi di Piero della Francesca*. Firenze: G.C. Sansoni, 1942. – 219 p.
177. *Normore C. G.* Petrus Aureoli and his contemporaries on future contingents and excluded middle // *Synthèse*. 1993. Vol. 96. №. 1. P. 83–92.
178. *Oberhuber K.* Raphael and the State Portrait: The Portrait of Julius II // *The Burlington Magazine*, Vol. 113, No. 816 (Mar., 1971). P. 124–131.
179. *O`Gorman J. F.* The Architecture of the Monastic Library in Italy. 1300–1500. New York: New York University Press, 1972. – 81 p.
180. *Okkonen O.* Melozzo da Forlì und seine Schule. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1910. – 155 s.
181. *Pächt O.* Jean Fouquet: A Study of His Style // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 4, No. 1/2 (Oct., 1940 – Jan., 1941). P. 85 – 102.
182. *Paglioli S.* Il modello della Santa Casa di Loreto. Tipologie architettoniche e devozionali fra Lombardia e Veneto nella prima metà del XVII secolo. Tesi di Dottorato. Venezia, Università Ca'Foscari, 2016.
183. *Panofsky E.* Die Perspektive als «Symbolische Form» // *Bibliothek Warburg Vorträge IV 1924– 1925*. Leipzig: Teubner, 1927. [*Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. / Пер. с нем. И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной. Пер. с нем. Л. Н. Житковой. СПб: «Азбука-Классика», 2004. – 334 с.]

184. *Paravicini-Bagliani A.* The pope's body. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. – 396 p.
185. *Partner P.* The Pope's Men. Oxford: Clarendon Press, 1990. – 276 p.
186. *Pastor L.* The History of the Popes, from the Close of the Middle Ages. In VI vol. / Transl. from the German and ed. by F. I. Antrobus. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., Ltd., 1899–1898.
187. Patronage and Dynasty. The Rise of the della Rovere in Renaissance Italy. / Ed. by Ian F. Verstegen. Kirksville, Mo.: Truman State University, 2007. – 240 p.
188. *Pennington K.* Pope and bishops. The papal monarchy in the XII and XIII c. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984. – 225 p.
189. *Petraroia P.* “Per dar piacere a la speculatione”. Dipinti sacri e profane nella dimora di Girolamo Riario, di Francesco Soderini e degli Altemps // Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps. Roma: De Luca Editore, 1987. P. 197–206.
190. *Piacentini P. S.* Ricerche sugli antichi inventari della Biblioteca Vaticana: i codici di lavoro di Sisto IV // Un pontificato ed una città. Atti del convegno. / A cura di M. Miglio e F. Niutta. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1986. P. 115–178.
191. *Pope-Hennessy J. W.* Raphael. New York: New York University Press, 1970. – 103 p.
192. *Pope-Hennessy J.W.* The portrait in the Renaissance. New York, 1966. – 348 p.
193. *Poppi A.* Lo scotista Francesco Della Rovere (futuro Sisto IV) concorrente di Gaetano Thiene nello Studio di Padova // Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. Vol. 121. Padova, 2009. P. 7–19.
194. *Reau L.* Iconographie de l'art chrétien. T. I. Introduction générale. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. – 480 p.
195. *Reau L.* Iconographie de l'art chrétien. T. III. Iconographie des saints. Paris: Presses Universitaires de France, 1958–1959. – 1527 p.

196. *Redig de Campos D.* Chapelle Sixtine. Novara: Istituto Geografico de Agostino, Cercle du Bibliophile, 1965. – 50 p.
197. *Ricci C.* Melozzo da Forlì. Roma: Anderson, 1911.
198. *Richardson C. M.* Reclaiming Rome. Cardinals in the Fifteenth Century. Leiden, Boston: Brill, 2009. – 519 p.
199. *Rio A. F.* De l'art chrétien. T.II. Paris: Hachette, 1861.
200. *Roberts H. E.* Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art. 2 v. Chicago ; London : Fitzroy Dearborn, 1998. – 1120 p.
201. *Roberts L.P.* St Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore Altarpiece // The Burlington Magazine, Vol. 127, No. 986 (May, 1985). P. 292– 297.
202. *Robinson J.* Finer than Gold: Saints and Relics in the Middle Ages. London : The British Museum Press, 2011. – 112 p.
203. *Rodocanachi E.* Histoire de Rome. Une cour princière au Vatican pendant la Renaissance. Sixte IV, Innocent VIII, Alexandre Borgia, 1471-1503. Paris: Hachette, 1925. – 315 p.
204. *Rohlmann M.* Il papa e i suoi nipoti. La storia di una tipologia iconografica in Melozzo da Forlì e Raffaello // La papauté à la Renaissance. / Sous la dir. de F. Alazard e F. La Brasca. Paris, 2007. P. 285–304.
205. *Rubinstein R.* Pius II and Roman ruins // The Society for Renaissance Studies, Vol. 2, No. 2 (Oct. 1988). P. 197–203.
206. *Rubinstein N.* The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494). Oxford: Clarendon Press, 1966. – 336 p.
207. *Ruysschaert J.* Platina et l'aménagement des locaux de la Vaticane sous Sixte IV (1471–1475–1481) // Bartolomeo Sacchi, il Platina: Medioevo e Umanesimo 62. Padua: Antenore, 1985. P. 145–152.
208. *Ruysschaert J.* Sixte IV fondateur de la Bibliotheque Vaticane et la fresque restauree de Melozzo da Forlì (1471–1481) // Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. A cura di S.Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello. Atti del convegno internazionale di studi (Savona, 1985). Savona, 1989. P. 27–44.

209. *Sachs C.* Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin: Dietrich Reimer, Ernst Vohsen A.G., 1933. [*Sachs C.* World history of the dance / Trans. by B. Schönberg. NY: W.W. Norton, 1937. – 469 p.]
210. *Salvatore D.* Melozzo da Forlì: pittore nell'età di Sisto IV Della Rovere e dei Riario. Napoli: Liguori Editore, 2011. – 231 p.
211. *Sandström S.* Levels of unreality. Oslo: Almqvist and Wiksell, 1963. – 260 p.
212. *Schabel C.* Theology at Paris, 1316–1345: Peter Auriol and the problem of divine foreknowledge and future contingents. Aldershot: Ashgate, 2001.
213. *Schimmelpfennig B.* The Papacy. / Transl. from the German by J. Sievert. NY: Columbia University Press, 1992. – 330 p.
214. *Schmarsow A.* Joos van Gent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbino. Leipzig, 1912.
215. *Schmarsow A.* Melozzo da Forlì. Berlin, Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1886.
216. Schmarsow, August // Dictionary of Art Historians. [Электронный ресурс. Режим доступа: <http://arthistorians.info/schmarsowa>. Последнее обращение 30 марта 2019].
217. *Shearman J.* Castiglione's Portrait of Rafael. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1994. 38. P. 69–97.
218. *Simonetta M.* The Montefeltro Conspiracy: a Renaissance mystery decoded. New York: Doubleday, 2008. – 251 p.
219. *Sjöström I.* Quadratura: studies in Italian ceiling painting. University of Stockholm, 1978. – 143 p.
220. *Skinner Q.* The Foundations of Modern Political Thought. V1. University of Cambridge, 1978. [*Квентин Скиннер.* Истоки современной политической мысли. / Пер. А.А. Олейникова. В 2-х т. М.: Издательское дело, 2018. Т.1. – 464 с.]
221. *Schmidt D.* Piero della Francesca. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1979. – 31 s.

222. *Smith C.* Piero's Painted Architecture: Analysis of His Vocabulary // Studies in the History of Art, Vol. 48, Symposium Papers XXVIII: Piero della Francesca and His Legacy (1995). P. 222–253.
223. *Sorensen L.* Crowe, Sir Joseph Archer // Dictionary of Art Historians. Эл.ресурс. Режим доступа: <http://arthistorians.info/crowej> [Последнее обращение 14 февраля 2020 года].
224. *Sorensen L.* Cavalcaselle, G.B. // Dictionary of Art Historians. Эл.ресурс. Режим доступа: <http://arthistorians.info/cavalcaselleg> [Последнее обращение 14 февраля 2020 года].
225. *Sricchia Santoro F.* Arte italiana e arte straniera // Storia dell'arte italiana. Torino: Einaudi, 1979. P. 71–171.
226. *Steinmann E.* Die Sixtinische Kapelle: der Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. München: Bruckmann, 1901. – 811 s.
227. *Stinger C. L.* The Primacy of Peter Princeps Apostolorum and the Instauration of Ecclesiae Romanae // The Renaissance in Rome. Indiana University Press, 1998. P. 156–234.
228. *Stinger C. L.* The Renaissance in Rome. Bloomington: Indiana University Press, 1985. – 444 p.
229. *Strong R.* Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 1973. – 333 p.
230. *Tafuri M.* Interpreting the Renaissance. Princes, cities, Architects. New Haven, London: Yale University Press, 2006.
231. *Thode H.* Saint Francois d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance. Paris: Librairie Renouard, 1904.
232. *Thomson J. A. F.* Popes and Princes, 1417–1517. Politics and Polity in the Late Medieval Church. London, Boston: Unwin Hyman, 1980. – 252 p.
233. *Tiberia V.* Antoniazio Romano per il Cardinale Bessarione a Roma. Roma: Edizart, 1992. – 143 p.
234. *Tolnay C. de.* The Music of the Universe. Notes on a Painting by Bicci di Lorenzo // The Journals of the Walters Art Gallery. Vol. 6 (1943). P. 82–104.

235. *Ulmann W.* The papacy and political ideas in the Middle Ages. Collected essays. London: Variorum Reprints, 1976. – 408 p.
236. *Vélez K.* The Miraculous Flying House of Loreto: Spreading Catholicism in the Early. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019. – 312 p.
237. *Venturi A.* Storia dell'arte italiana.VII. La Pittura del Quattrocento. Milano: Hoepli, 1913. – 858 p.
238. Venturi, Adolfo // Dictionary of Art Historians. Эл.ресурс. Режим доступа: <http://arthistorians.info/venturia> [Последнее обращение 14 февраля 2020 года].
239. *White J.* The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London: Faber and Faber Ltd, 1957. – 289 p.
240. *Winternitz E.* Musical Instruments and their symbolism in Western Art. New Haven, London: Yale University Press, 1979. – 253 p.
241. *Wisch B., Newbiggin N.* Acting on Faith. The Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2013. – 512 p.
242. *Woods-Marsden J.* Piero della Francesca's Ruler Portraits // The Cambridge Companion to Piero della Francesca. / Ed. by Jeryldene M. Wood. Cambridge University Press, 2002. P. 91–114.
243. *Wright A.* The Pollaiuolo brothers. The arts of Florence and Rome. New Haven, London: Yale University Press, 2005. – 575 p.
244. *Yuen T.* The “Bibliotheca Graeca”: Castagno, Alberti and ancient sources // Burlington Magazine. № 111, 1980. P. 725 – 736.
245. *Zocca E.* Ambrosi, Melozzo degli, detto Melozzo da Forlì // Dizionario biografico degli Italiani. II. Rome, 1960. P. 722 – 726.