

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА**

Исторический факультет

На правах рукописи

Веденева Наталия Олеговна

АЛЛЕГОРИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ГРАВЮРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Специальность 17.00.04

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Москва-2007

Работа выполнена на кафедре Всеобщей истории искусства Исторического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель

**кандидат искусствоведения
Расторгуев А.Л.**

Официальные оппоненты:

**доктор искусствоведения
Соколов М.Н.**

**кандидат искусствоведения
Истомина Н.А.**

Ведущая организация

Государственный Эрмитаж

**Защита состоится 31 октября 2007 г. в 15.30 на заседании диссертационного совета при Московском Государственном университете имени М.В.Ломоносова
Адрес: 119992, Москва, Воробьевы горы, МГУ, 1 корпус гуманитарных факультетов, аудитория 550**

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке МГУ имени М.В.Ломоносова (1-й корпус гуманитарных факультетов)

Автореферат разослан «_____» _____ 2007 г.

**Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения**

С.С.Ванеян

Актуальность диссертационного исследования определяется прежде всего недостаточной изученностью предмета, а также отсутствием обобщающих работ как в российском, так и в зарубежном искусствознании. Французская аллегорическая гравюра XVI столетия, изредка привлекая к себе внимание отдельных исследователей, в целом мало изучена в отношении иконографии композиций, их значения, иконографических источников. Меж тем, опубликованные в течение XX века архивные документы, ряд исследований, посвященных творчеству отдельных мастеров и некоторым иконографическим сюжетам, сделали возможным – и необходимым – проведение обобщающего исследования по теме. Жанр аллегии оказался чрезвычайно важен для европейской культуры эпохи Возрождения, и потому обращение к истории его бытования во Франции XVI века на примере гравюры – не проявление узкоспециального интереса, но возможность проанализировать ряд искусствоведческих и, шире, культурологических вопросов, важных для понимания той эпохи в целом.

Объектом исследования являются французские аллегорические гравюры Ренессанса; учитывая, что печатное дело получило во Франции активное развитие лишь со второй четверти XVI столетия, то, соответственно, именно произведения, созданные с конца 1520х – начала 1530х годов и вплоть до 1590-х годов, оказываются в центре внимания.

Предмет исследования – иконография композиций; аллегорические ренессансные гравюры, сгруппированные по тематическому принципу, изучаются в отношении традиционности или, напротив, новизны общей структуры, частных мотивов, деталей. Отдельная глава посвящена анализу взаимодействия аллегии и нового, возникшего в XVI веке, жанра эмблематики, вопросам их корреляции и взаимообогащения.

Хронологические рамки исследования – вторая четверть-конец XVI века; данные временные рамки во многом обусловлены самой историей развития гравюрного дела во Франции. Говоря о французской гравюре XVI в., прежде всего вспоминают, как правило, произведения мастеров школы Фонтенбло, - офорты и резцовые гравюры, первые из которых возникли ок. 1542 года, т.е. спустя 14 лет после начала строительных и декоративных работ в замке, ставшем по воле Франциска I новой королевской резиденцией. Действительно, сложение школы Фонтенбло, точнее, гравировальной мастерской при замке стало совершенно новым этапом в развитии французской гравюры. До основания этой мастерской во Франции достаточно успешно развивалась ксилография, в художественном отношении довольно долго оставаясь маргинальным явлением; что касается гравюры на металле, то её успехи были весьма скромны, хотя справедливости ради следует отметить, что уже в 20-ые годы в этой области работали такие незаурядные мастера, как, например, Жан Дюве из Лангра (1485-1561). Но это скорее частный случай. Если же обратиться к общей картине печатного дела во Франции XVI века, то настоящий всплеск здесь наблюдается лишь с 1540х годов; помимо Фонтенбло, это Париж – тут активно развиваются мастерские граверов по металлу; появляются мастера, ни в чем не уступающие по уровню художникам-граверам Фонтенбло (прежде всего Этьен Делон (1518-1583), Рене Буавен (ок.1525-?)). Кроме того, вторая треть XVI века ознаменована развитием гравировального дела в ряде региональных центров – таких, как Тур, Дижон, Лион и пр. Таким образом, в центре данного исследования – французская ренессансная гравюра времени её расцвета, начало которого приходится на вторую четверть XVI века, и прежде всего – гравюра на металле.

Историография проблемы.

Аллегорический жанр во французской гравюре XVI в. оказался не столь хорошо изучен, как, скажем, портретный или орнаментальный. Речь идет прежде всего об иконографии, влияниях, заимствованиях и пр. Аллегорическая гравюра французского Ренессанса не

изучалась ранее в отдельности – были исследования, посвященные французскому портрету эпохи Ренессанса, мифологическим сюжетам, орнаментальной гравюре. Некоторые аллегорические гравюры и серии, действительно, то и дело появлялись в каталогах выставок; существуют статьи, посвященные избранным иконографическим мотивам, но в целом их оказывается не так уж много. Подобная ситуация тем более обидна, что жанр аллегории являлся если и не любимейшим в эпоху Ренессанса, то, во всяком случае, одним из наиболее почитаемых и ценимых в кругу интеллектуалов-гуманистов, и уделить ему должное внимание кажется просто необходимым.

Существующую научную литературу, которая послужила основой данного исследования помимо собственно гравюр, и в которой так или иначе упоминаются/изучаются французские ренессансные аллегорические гравюры, - как монографии, так и отдельные статьи, - можно условно разделить на следующие группы. Прежде всего, это справочные издания и инвентари крупных музейных собраний, дающие подробную фактическую информацию относительно каждой известной гравюры того или иного мастера. Таковы основополагающие труды А.Робер-Дюмениля, А.Барча, Ж.Адемара¹ и пр., ведущие свою историю от справочных изданий XVIII столетия. Вторую категорию составляют работы по иконографии – фундаментальные исследования Э.Маля по французскому искусству Позднего Средневековья и европейскому искусству после Тридентского собора², а также отдельные статьи и монографии уже более позднего времени, как правило, представляющие собой исследования менее масштабные по сравнению с полнообъемлющими трудами Маля. Отдельную группу в историографическом разделе диссертации составляют работы, посвященные проблематике французского ренессансного искусства в целом; здесь прежде всего следует назвать исследования Г.Зернера, А.Шастеля³. Что касается непосредственно искусства гравюры, то существующие на данный момент работы делятся на монографии и статьи, посвященные школе Фонтенбло⁴, и статьи, в которых изучается творчество столичных и региональных французских мастеров (таковых исследований, увы, пока мало)⁵. Наконец, значительный и важный раздел составляют каталоги выставок французской ренессансной гравюры, содержащие большой объем фактической информации и снабженные прекрасными аналитическими статьями - каталог парижской выставки, проведенной в

¹ Robert-Dumesnil, A. «Le Peintre-Graveur français, ou catalogue raisonné des estampes...Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M.Bartsch». Paris, 1835- 1863; Bartsch, A. Le Peintre Graveur...Vienne, 1803-1821; Adhemar, J. Inventaire du fonds francais. Graveurs du XVIe siecle. Vol.I-II. Paris, 1939

² Male, E. L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1922; Male, E. L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle; étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres. Paris, 1972.

³ Zerner, H. L'Art de la Renaissance en France. Paris, 1996; Chastel, A. French art. The Renaissance. 1430-1620. Paris, 1995; Chastel, A. Culture et demeurs en France au XVIe siècle. Paris, 1989

⁴ Среди них прежде всего следует назвать следующие: Tietze-Conrat, E. Der französische Kupferstich der Renaissance. Munchen, 1925; Zerner, H. The School of Fontainebleau. Etchings and engravings. N.Y., 1969; Herbet, F. Les graveurs de l'école de Fontainebleau. – In: Annales de la Société Historique et Archeologique du Gatinais. 1869-1901. Amsterdam, 1969; Leveque, J.-J. L'école de Fontainebleau. Neuchatel, 1984

⁵ Pollet, Ch. Les gravures d'Etienne Delaune (1518-1583). Préparée sous la direction d'Albert Chatelet. Villeneuve d'Ascq, 2001; считаю необходимым также упомянуть здесь диссертацию Э.Летра (E.Leutrat) по лионской школе гравюры (Leutrat, E. La gravure en taille-douce à Lyon au XVIe siècle (1520-1565): le Maître JG, Georges Reverdy et le Maître CC), защищенную в 2004 году в парижской Сорбонне.

1972 году в Гран Пале; каталог выставки, состоявшейся в 1985 году в Немуре, имевшей интригующее название «Фонтенбло и гравюра во Франции в XVI в. Иконография и противоречия»; наконец, каталог выставки, устроенной Национальной библиотекой Франции - «Гравюра французского Возрождения» (1995), объединивший исследования многих блестящих ученых – таких, как С.Бурш, М.Гривель, Ж.Базелиц, П.Фюринг, Г.Зернер⁶.

Таким образом, при том, что французская гравюра XVI в. оказалась достаточно хорошо описана, каталогизирована, всё же ряд тем, мастеров, специфику отдельных жанров ещё предстоит изучить. Что собственно до аллегории, то, хотя некоторые из рассматриваемых в данном исследовании гравюр нередко появлялись в различных публикациях, тем не менее, они не были выделены в отдельную тему, подобно портрету, пейзажу, орнаментальной гравюре, и нуждаются в изучении.

Цель диссертационного исследования - зафиксировать изменение, преобразование традиций, а также проследить, что влияло на видоизменение старых иконографических схем и появление новых в исследуемой нами области, и каким принципам подчинялись эти трансформации. Изучение аллегорических композиций во многом помогает раскрыть круг идей, наиболее актуальных для искусства и литературы эпохи, и тем самым расширить представление о том времени в целом.

В связи с вышеозначенной целью исследования были поставлены следующие **основные задачи**:

- изучение иконографии аллегорических композиций, сгруппированных по тематическому принципу;
- выявление на основании иконографического анализа определенных закономерностей в представлении тех или иных идей, сюжетов; «дешифровка» малопонятных деталей, мотивов, целых композиций; определение иконографических заимствований и причин их появления;
- выявление того, *что* в исследуемых памятниках подчиняется инерции традиции, а *что* появляется в них нового; какие новые темы возникают, и как они связаны с «контекстом эпохи».
- изучение самых ярких, сложных, характерных явлений, дающих ключ к пониманию более простых, подчас вторичных.

Источниковая база исследования.

Основой исследования послужило прежде всего изучение самих памятников. В ходе работы над диссертацией были изучены фонды французской ренессансной гравюры нескольких европейских и российских музеев: французской Национальной библиотеки (резерв и основное хранение графики XVI века), Кабинета гравюр и рисунков Лувра (коллекция Ротшильда), Кабинета гравюр Государственного Эрмитажа, Отдела графики ГМИИ имени А.С.Пушкина. Это несколько тысяч листов, оттиски разных состояний, подчас уникальные отпечатки.

Помимо гравюр, главного предмета данного исследования, в поле изучения были включены также литературные памятники эпохи, имеющие подчас непосредственное отношение к иконографии тех или иных гравированных композиций, помогающие их понять. Некоторые из них изучались в оригинальных изданиях XVI века (в частности, сборники эмблем); однако многие – по репринтным изданиям, а частью по воспроизведениям в различных современных научных изданиях. Это труды по философии, эстетике, истории Марсилио Фичино, Франсуа Демулена, Гийома Бюде,

⁶ L'Ecole de Fontainebleau. Exposition. Grand Palais, 1972-1973. Paris, 1972; Fontainebleau et l'estampe en France au XVIe s.: iconographie et contradiction. Nemours, 1985; The French Renaissance in Prints. Bibliotheque Nationale de France. Paris, 1995

творчество поэтов Пляды, поэта-протестанта Антуана де Шандьё (его стихотворный цикл «О суете и непостоянстве мира» впервые приводится в диссертации на русском языке), и пр.

Наконец, чрезвычайно важной в ходе работы оказалась та документальная информация, которая приводится в ряде современных исследований по истории гравюры XVI-начала XVII вв. и нескольких каталогах выставок⁷. Не имеющие непосредственного отношения к иконографическим вопросам, эти работы, тем не менее, были чрезвычайно полезны для осознания значения гравюры в культуре XVI столетия в целом, для понимания особенностей процесса производства и распространения, степени влияния заказчика, тематических предпочтений, и т.д.

Методологические основания работы.

В основе данного исследования лежит иконографический метод анализа гравюр; однако, важным оказывается не только изучение отдельных мотивов, композиций, их источников, но и анализ произведений в культурном контексте эпохи, позволяющий точнее понять значение различных образных мотивов.

Хотя некоторые из рассматриваемых в данной диссертации аллегорических гравюр нередко появлялись в тех или иных публикациях, о чем говорилось выше в разделе «Историография проблемы», они не становились предметом специального исследования, подобно портрету, пейзажу, орнаментальной гравюре. Тем не менее, подобное обособление кажется оправданным и полезным для исследования, поскольку нередко «изображения поясняют изображения», и сопоставление различных композиций зачастую помогает уточнить их смысл. Изучение аллегорических гравюр, сгруппированных по тематическому принципу, позволяет выявить определенные закономерности в представлении тех или иных идей, сюжетов, лучше понять значение различных образов, символов, а следовательно, и целых композиций. В структуре глав, каждая из которых посвящена отдельной тематической группе памятников, отчасти учитывается и хронологический подход, хотя он не является доминирующим. Разумеется, объем материала не позволяет охватить – в словесной форме – весь известный комплекс памятников; соответственно, наиболее важным и интересным было изучить самые яркие, сложные, характерные явления, дающие ключ к пониманию более простых, подчас вторичных.

Основные понятия.

Термин «аллегория», или «иносказание» впервые встречается у Деметрия Ритора (или Деметрия Фалерского, ученика Аристотеля, 350-283 гг. до н.э.), в трактате об эпистолах: «Аллегорический вид письма – это когда мы хотим, чтобы тот, кому мы пишем, понимал одно, обозначаем же это через другое» (Rhet.Epist. 15:1). Пройдя длительный путь развития в рамках европейского искусства, и органично войдя в разные сферы культуры – как литературу, так и изобразительное искусство – аллегория пережила наиболее яркий расцвет в период позднего Средневековья, Ренессанса и в эпоху барокко. Своеобразие существования жанра аллегории в эпоху Возрождения заключается в том, что именно в это время интерес к аллегории оказывается концептуальным и, более того, теоретически обоснованным в трудах гуманистов-неоплатоников, поэтов, философов – в частности, у Марсилио Фичино, Торквато Тассо, Ландино, Полициано и пр. Тассо пишет о нравоучительном значении аллегории, о её благотворном воздействии на развитие человеческой души; философы-неоплатоники утверждают, что в аллегорической форме

⁷ Речь идет прежде всего о следующих изданиях: Grivel, M. Le Commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle. Genève, 1986; Grivel, M. Les Graveurs en France au XVIe siècle. – In : La gravure française à la Renaissance. Bibliothèque Nationale de France, catalogue de l'exposition. Paris, 1995, p.50; M.Bury. The Print in Italy 1550-1620. London, 2001.

суждение получает одну из наиболее совершенных форм выражения. Таким образом, аллегория получает заметное распространение в ренессансной культуре, присутствуя в изобразительном искусстве, литературе, музыке, активно включаясь также в контекст придворных торжеств и разнообразных театрализованных представлений. Изучение аллегорического жанра в гравюре – в данном случае французской – это попытка в очередной раз, но с новой точки зрения – присмотреться к прихотливой, чрезвычайно своеобразной культуре северного Ренессанса.

Научная новизна исследования.

В существующей историографии – как зарубежной, так и отечественной – нет специальных работ, посвященных комплексному изучению французских ренессансных аллегорических гравюр. Тем не менее, данная тема чрезвычайно важна для ренессансного искусства в целом, не говоря уже об истории гравюры непосредственно. Данное исследование если и не восполняет пробел полностью, то по крайней мере предлагает оригинальный подход к изучению вопроса и может послужить основой для дальнейшего внимательного анализа избранной темы. Новизна предпринятого исследования заключается также в попытке обобщить разнообразный фактический и теоретический материал, имеющийся в историографии, и связанный с проблематикой французского ренессансного искусства, а также найти ответы на ряд иконографических вопросов, существующих в искусствоведческой литературе.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Выбор темы исследования был прежде всего обусловлен тем фактом, что французская аллегорическая гравюра Ренессанса ранее не становилась предметом отдельного исследования и не изучалась в совокупности. Однако, речь идет о ряде памятников, чрезвычайно интересных самих по себе, и изучение которых очень важно для полноты представления о французском искусстве той поры.
2. Интерес к жанру аллегии в ренессансную эпоху носил сознательный, закономерный характер, во многом обоснованный теоретическими доводами ученых-гуманистов, поэтов, философов, чьи высказывания приводятся в тексте диссертации. И в целом, внимание к ней со стороны просвещенных современников весьма велико. А следовательно, наше обращение к изучению специфики аллегорического жанра на примере французской ренессансной гравюры вполне обосновано не только малой изученностью предмета, но также и важностью его исследования в разговоре о культуре того времени в целом.
3. Одной из основных целей исследования было выявление изменений в иконографии и основных причин, которыми эти изменения были обусловлены. В процессе рассмотрения конкретных памятников нами были отмечены синкретизм в использовании источников, активное и специальное обращение к античным источникам, и прежде всего именно с подачи мастеров, работавших при дворе, стремление к созданию сложных повествовательных композиций, изысканных не только по стилю, но и по избираемым сюжетам и их трактовке. Как результат всех этих процессов, мы имеем дело, обращаясь к ренессансной аллегорической гравюре Франции, с весьма замысловатыми композициями, смысл которых не всегда сразу очевиден, которые требуют тщательного рассмотрения и внимательной интерпретации. В интересе к подобным композициям немалую роль сыграли идеи ренессансных философов-неоплатоников и эстетика искусства того времени в целом.
4. Благодаря привлечению разнообразных текстовых и визуальных параллелей в ходе исследования, в ряде случаев удалось «дешифровать» малопонятные детали, образные мотивы, содержание композиций в целом. Этому способствовала и сама организация материала по тематическим группам, позволяющая проследить различные варианты интерпретации одной и той же темы и сопоставить разнообразные композиции, что, по сути, обосновывает верность изначально избранного метода и структуры исследования.

Апробация диссертации.

Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ им.М.В.Ломоносова. Основные положения и выводы диссертации нашли отражение в опубликованных научных работах автора. Результаты исследования докладывались на четырех российских конференциях (Лазаревские чтения (2005, 2007, МГУ), «Западная Европа, XVI век. Цивилизация, культура, искусство» (2005, Государственный Институт искусствознания), конференция молодых сотрудников ГМИИ (2004, ГМИИ им.А.С.Пушкина)).

Практическая ценность исследования заключается в том, что собранный в нем фактический и теоретический материал, а также предложенные выводы могут быть использованы для дальнейших специальных исследований по проблемам французской ренессансной культуры в целом, а также по истории французской гравюры и особенностям бытования аллегорического жанра в эпоху Возрождения. Однако, данное исследование может быть полезно не только специалистам, но и при подготовке лекционных курсов и практических занятий в учебных заведениях, готовящих искусствоведов, поскольку, помимо частных иконографических вопросов, в нем обсуждаются и общие проблемы, связанные с культурой Возрождения в целом, искусством ренессансной Франции, историей гравюры.

Структура исследования.

Диссертация открывается вступительной главой, состоящей из трех разделов, в которой рассказывается о структуре работы, целях исследования и их обоснованности, дается общая панорама развития печатного дела во Франции (в связи с основной темой диссертации), а также обзор историографии. Далее следует глава, посвященная анализу взаимодействия аллегии и эмблематики во французской гравюре XVI века. В следующих четырех главах изучаются собственно французские ренессансные гравюры, разделенные по тематическому принципу. Завершает диссертацию заключительная глава, посвященная обсуждению поэтики композиций изучаемых гравюр, а также подведению общих выводов.

Структура данной работы во многом была определена спецификой самого предмета исследования – аллегорической гравюры французского Ренессанса. В ней присутствует деление материала по тематическому принципу, и каждая глава, за исключением вступительной, первой (посвященной эмблематике) и обобщающей последней, раскрывает отдельную узкую тему. Темы глав были выделены на основании анализа общего списка аллегорических композиций, составленного на материале справочников, каталогов собраний, а также изучения самих произведений в фондах различных музеев. Путь деления материала на отдельные тематические группы показался наиболее продуктивным, поскольку речь идет об изучении *иконографии* аллегорических композиций. В данном случае сопоставление различных произведений, посвященных одной теме и по-разному её интерпретирующих, дает возможность разобраться в сложных, поначалу кажущихся непонятными иконографических мотивах, а также понять, как представляли ту или иную тему в изучаемое время. Разумеется, подобное исследование невозможно без рассмотрения (хотя бы краткого) культурного контекста эпохи, когда произведение создавалось, в связи с чем в этой работе постоянно присутствуют параллели с другими видами изобразительного искусства, а также поэзией, философией, научными и даже политическими трактатами того времени. В соответствии с поставленными задачами, наибольшее внимание уделяется произведениям «ключевым», позволяющим наиболее четко сформулировать характер той или иной проблемы и наиболее ярко и полно раскрыть тему.

Содержание работы

Вступление. В этой вводной части исследования обосновывается актуальность выбранной темы и поясняется общая структура работы, определяются предмет исследования, хронологические рамки и основные понятия диссертации, дается обзор историографии. Кроме того, в ней формулируются цели исследования и его методологические принципы.

Следует отметить, что вводная часть содержит подробный обзор печатного дела во Франции XVI века, дающий, с одной стороны, достаточно полное представление о ситуации в этой области изобразительного искусства в то время, а с другой стороны, помогающий выявить место и значение гравюр аллегорического содержания в общей массе выпускавшейся тогда печатной продукции. Также, в рамках обоснования выбора темы и её значимости, в вводной части вкратце описывается история бытования аллегорического жанра в европейской культуре начиная с античности, и обсуждается его специфика и особое место в эпоху Возрождения. В тексте приводятся цитаты из трудов различных ренессансных философов, поэтов, в которых раскрывается пристальный, осознанный интерес к аллегории в то время и обосновывается важность её употребления в разных видах изобразительных искусств и литературе.

Глава 1. Эмблематика и аллегорический жанр во французской гравюре XVI в.: анализ взаимодействия

В области печатной продукции XVI век оказался ознаменован, в частности, появлением такого вида иллюстрированных изданий, как сборники эмблем. Непосредственно связанные с аллегорическим жанром, они требовали отдельного рассмотрения в пределах данного исследования. Эмблематика стала здесь предметом изучения лишь в отношении аллегорического жанра, а не сама по себе. Наиболее важные вопросы, рассматриваемые в данной главе – это соотношение эмблематического и самостоятельного (не связанного с текстом непосредственно) аллегорического изображения; в чем их различие, в чем сходство, а также характер их взаимовлияний.

Как известно, первый сборник эмблем, или эмблемата, появился на свет в Аугсбурге в 1531 г.; это было издание труда итальянского гуманиста Андреа Алчиати, впоследствии крайне популярное и пережившее на протяжении XVI в. большое количество переизданий в разных странах Европы. Инициатива итальянца оказалась быстро подхвачена, и довольно скоро начали выпускаться «эмблематы», сочиненные другими авторами. Как правило, сборники эмблем состояли из сотни (иногда меньше, а иногда и раза в два больше) изображений с текстом. В эмблематике XVI-XVII вв. изображение чаще сопровождал лишь девиз, или *motto* по-итальянски. В системе, предложенной Алчиати, всё было немного сложнее: картинку пояснял девиз, помещенный в верхней части листа, и достаточно развернутый текст *subscriptio*, написанный в стихотворной форме и расположенный под изображением; его назначением было подробно и окончательно разъяснить суть всей композиции в целом, в которой текст и зрительный образ составляли неразрывное целое и, взятые по отдельности, оказывались неясными, или, точнее, теряли то значение, которое вкладывал в них автор сборника. Эмблематическое изображение само по себе не имело ясного смысла, оно могло быть использовано в разных контекстах с различными подписями; только при прочтении текста становилось ясным точное значение эмблемы.

Идея сборника эмблем, посвященных самым разным темам - философским, историческим и пр., предложенная Алчиати, оказалась крайне востребована в XVI в., и причиной тому стало совпадение «спроса и предложения»; как пишет один из исследователей, Г.Зернер, «Ренессанс был особенно увлечен поисками выразительной формы, в которой значение было бы раскрыто и скрыто одновременно, и, в конкретном

случае с эмблемой, результат зависел от «дополнительной информации», неразрывно связанной с изображением, - от текста»⁸. Определенный внешний герметизм эмблематического изображения пришелся по вкусу тем, кому данные сборники были адресованы – людям гуманистического образования, легко ориентировавшимся в области классической культуры и находившимся в курсе современных гуманитарных вопросов.

Эмблематика и аллегорический жанр оказались во многом очень близки, и иногда их взаимовлияние было весьма заметным; однако, между ними существовали и серьезные различия. Эти различия были рассмотрены в рамках данной главы на нескольких примерах, в которых проводилось сравнение аллегорических композиций, в частности, Э.Делона, Ж.Анруэ Дюсерсо, Ж.Реверди, и эмблематических изображений из сборников Алчиати и Чезары Рипы. Эмблематическое изображение, по существу, тяготеет к краткости; оно должно само по себе быть чем-то вроде девиза; его точное значение – при том, что предрасположенность к вариативной интерпретации у изображения оказывается шире, чем у комментария, - определяется текстом подписи; аллегорическая композиция, - и в этом её отличие, - как правило, более самостоятельна, поскольку обычно она апеллирует к эрудиции зрителя и, следовательно, к контексту культуры, ему хорошо знакомому. Её внешний герметизм должен иметь пределы, иначе, теряя контакт со зрителем, она может оказаться непонятной, недоступной «вещью в себе».

Глава 2. “Speculum mundi”⁹: средневековые аллегорические циклы во французской гравюре Возрождения (добродетели и пороки, свободные искусства, месяцы года, и т.д.)

Данная глава посвящена изучению аллегорических серий гравюр, тематика и образность которых во многом обязаны своим происхождением позднеантичной и средневековой культуре: это тривиум и квадравиум, добродетели и пороки, персонификации сторон света, планет и пр., то есть те изображения, в которых в иносказательном ключе раскрываются общие представления о мире и месте человека в нем, сформировавшиеся на протяжении нескольких веков в европейской культуре.

Слово «космос» в переводе с греческого, как известно, означает «порядок». А следовательно, все его составляющие подчиняются определенным законам и могут быть описаны. Европейская цивилизация, впитавшая в себя опыт античной культуры, усвоила и это представление. Известный порядок может быть описан в числовых отношениях, а изменения, в нем происходящие, подчинены определенным законам. В Средние века и в эпоху Возрождения эти изменения описывались как цикличные – повторяющаяся смена времен суток, сезонов, смена карты звездного неба с созвездиями, смена сезонных работ. В этой системе мира человек оказывался в центре микро- и макрокосмоса; в ней устанавливались параллели между возрастом и сезонами, темпераментами и четырьмя элементами, а человеческие качества и работы соотносились, согласно сложившейся в эпоху позднего Средневековья астрологической схеме, с влиянием планет.

Одними из наиболее ранних – и основополагающих - для Средневековья трудов, в которых оказалась описана эта упорядоченная картина мира, стали трактаты Исидора Севильского (ок.560 - 636), во многом опирающимся на труды античных мыслителей, и прежде всего его «Этимологии» и «О природе вещей»¹⁰. Числовые отношения, определяющие миропорядок, описаны в этих трактатах как одинаковые для разных предметов; к примеру, семь – это число планет, добродетелей, пороков, а также свободных искусств, необходимых для получения знания о мире; четыре – число элементов, сезонов, времен суток, темпераментов, возрастов, и т.д.

⁸ Zerner, L'Art de la Renaissance en France, p.89.

⁹ Зеркало (образ) мира.

¹⁰ Isidorus Hispalensis (San Isidoro de Sevilla). Etymologiarum; De natura rerum.

Ещё в античную эпоху такие схемы нашли воплощение в изобразительном искусстве, а именно, в виде аллегорических изображений – персонификаций планет, четырех элементов, знаков зодиака и т.д. В Средние века существовавший ряд пополнился изображениями добродетелей и пороков, и интерпретировался уже с позиций христианской этики. основополагающим для средневековой иконографии стал труд Марциана Капеллы «О браке Филологии и Меркурия» (V в.)¹¹, в котором, помимо тривиума и квадравиума, были упомянуты «коренные» добродетели. Аллегорический ряд, характеризующий этический мир, постепенно расширялся, соответственно углублению представлений о человеческой природе.

Аллегорические композиции, разъясняющие порядок физического и этического мира, и призванные наставлять зрителей на путь христианской добродетели, неизменно появлялись на страницах манускриптов, на фресках и в скульптурной декорации соборов, в композициях витражей. Пожалуй, именно в пространстве соборов, в их художественном оформлении в полной мере проявилось средневековое представление о мире, о существующей в нем иерархии, о христианской системе ценностей, поскольку изображенные аллегории включались в контекст священной истории, и панорама бытия разворачивалась во всей своей полноте, от возникновения мира и вплоть до Страшного суда¹². Нигде прежде, да и в искусстве последующих эпох, пожалуй, не найти аналогичного воплощения картины мира, его истории, рассказанной в христианском ключе. Подобная полнота оказалась непосильной книжной миниатюре или гравюре – физическая ограниченность листа не позволяла развивать до бесконечности смысловые коннотации развернутого визуального ряда; однако, плоскость листа позволяла добиться большей подробности изображения в рамках отдельно взятого сюжета, и именно в этом направлении происходила дальнейшая эволюция образного ряда, свидетелем чему стала эпоха Возрождения. Средневековый *speculum mundi* не устарел в ренессансную эпоху, во многом благодаря «гибкости», способности к развитию принятых схем: «В век открытий - в "макрокосмосе", например, открытия Америки или коперниковского переворота, в "микроскосмосе" анатомии эта устоявшаяся система мира не объявлялась утратившей силу. ...Аллегорические формы изложения оказывались способными к интеграции... Связь эмпирического наблюдения действительности с методами аллегорической интерпретации вела к появлению удивительных графических серий, апогей создания которых (...) приходится на вторую половину XVI века»¹³. Таким образом, пройдя длительный путь становления – от античности, через Средние века - к Возрождению, претерпев немало изменений, дополнений, аллегории, представляющие порядок окружающего мира, перешли и в область печатной графики.

Именно эти серии гравюр, и прежде всего те, что были созданы во Франции, стали предметом изучения в данной главе. Сама специфика печатной графики как одного из видов изобразительного искусства - его тиражность и быстрота реакции на историческую ситуацию - провоцирует ряд вопросов, рассмотрение которых оказалось необходимым. И прежде всего следующих: каков был круг сюжетов, представленных в этих аллегорических гравюрах XVI в.? Стал ли он шире по сравнению с предыдущими эпохами? Проявилось ли это лишь в отношении количества, или затронуло также и содержание? Какие изменения происходили в иконографии? В какой степени они были характерны для данного времени, и в какой мере инновативны? В чем состоял характер заимствований и взаимовлияний? Разумеется, ответы на эти вопросы потребовали изучения аналогичных графических серий также и других европейских школ – немецкой и

¹¹ Martianus Capella, "De nuptiis philologiae et Mercurii".

¹² См.: Male, E. L'Art religieux du XIIIe siècle en France (Etude sur l'iconographie et sur ses sources d'inspiration). Paris, 1898; Male, E. L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France (Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration). Paris, 1908

¹³ Kaulbach, H.-M., Schleier, R. "Der Welt Lauf": Allegorische Graphikserien des Manierismus. Expositionen. Katalog. Stuttgart, 1997-1998, S.9

голландской прежде всего, а также итальянской, и французские аллегорические композиции рассматривались в данном случае не только в отношении средневековых источников образности, но и в контексте европейской ренессансной гравюры в целом. В поле изучения попали как ранние аллегорические серии из первых печатных молитвенников и календарей начала века, так и уже самостоятельные композиции мастеров школы Фонтенбло 40-х годов, гравюров парижского круга второй половины XVI века, ряда региональных мастеров.

Изучение общего списка гравюр позволило выявить некоторые любопытные закономерности: так, выяснилось, что во французской школе в исследуемое время отсутствуют гравюры с изображениями четырех темпераментов и четырех элементов, чрезвычайно популярные в голландской графике этого времени; любопытен тот факт, что французские графические композиции, посвященные этим темам и созданные ближе к концу XVI в. и в начале XVII в., воспроизводили работы фламандских и голландских мастеров. Если же анализировать набор сюжетов в целом, то можно сказать, что в отношении средневековой традиции перечисленный нами ряд гравюр весьма традиционен по тематике. Однако, трудно не заметить значительные изменения в отношении образного строя композиций.

Новая стилистика композиций, обусловленная влиянием интернационального искусства маньеризма, - это та составляющая общего процесса изменений, который совершался во французском искусстве с конца второй трети XVI в., и это та составляющая, которая распознается прежде всего, когда обращаешься к искусству той эпохи. Но за этой внешней оболочкой просматриваются более глубокие процессы. Возникает интерес к сложным повествовательным композициям, в которых богатство деталей создает эффект полифонического звучания образа, черпающего содержание из самых разных источников, - античных, средневековых, современных ренессансных, и хотя общая трактовка темы не изменяется, она приобретает новое воплощение. Композиции, посвященные, к примеру, теме семи смертных грехов (в диссертации подробно изучается серия Л.Давена «Справедливость и семь смертных грехов» (1547, Z.85-92¹⁴)) призваны уже не просто наставлять зрителя; они включают его в процесс, если можно так сказать, длительного прочитывания зрительных образов, и многообразие мотивов, в них содержащихся, взятых из разных источников и по-разному обыгрывающих основную тему, этому способствуют. Кроме того, и это было показано на примере серии «Свободных искусств» Делона (1580, R.-D.IX, 167-178, Pollet 153-164), - в представлении привычных сюжетов появляются новые детали и смысловые коннотации (параллель свободных искусств и муз), которые трудно объяснить с позиций предшествующей визуальной традиции; в апелляции композиций к самым разным источникам просматривается большая эрудиция автора, их создавшего; однако, они обращены к не менее образованному зрителю, способному понять и оценить внесенные в традиционную иконографию изменения. Наконец, появляются серии гравюр с новой тематикой (серия «Четыре континента» Э.Делона (1575, R.-D.IX, 197-200)); таким образом, сложившийся в Средние века аллегорический ряд расширяется сообразно вкусу эпохи, меняется стилистика его представления, происходят довольно существенные изменения в области иконографии образов. Если заглянуть в следующее столетие, то мы увидим в целом определенное упрощение композиций по сравнению с шестнадцатым столетием; наступление эпохи классицизма будет способствовать этому процессу; справочник Чезаре Рипы, в своих простых схемах зафиксировавший мир аллегорических композиций конца XVI века, станет универсальным пособием для мастеров XVII-XVIII вв. Впрочем, под влиянием эстетики классицизма будут возникать и новые интересные явления - к примеру, в серии добродетелей и свободных искусств, выполненной Себастьяном Бурдоном, традиционные Справедливость, Милосердие, Астрономия, Геометрия и т.д.

¹⁴ См. список сокращений в конце текста.

будут представлены в виде сцен из римской истории, и сопровождаются подписями-цитатами из трудов античных авторов – Прокла и пр. Это то новшество, на которое XVI век оказался всё же неспособен. Отдельные композиции, представляющие античную историю, действительно, подвергались аллегорической интерпретации в XVI в., но заменить весь привычный ряд персонификаций на совершенно новые композиции, очевидно, не позволяла близость Средневековья, близость традиции, ещё не ушедшей в прошлое.

Глава 3. «Vive le Roy», или аллегория на службе идеологии

Данная глава посвящена изучению аллегорических гравюр, связанных тематически с прославлением господствующей власти во Франции XVI века, и, в сущности, имеющих непосредственное отношение к наглядной пропаганде абсолютизма. Подобные композиции редко создавались сами по себе: чаще они были связаны с различными торжественными церемониями, воспроизводили живописные произведения именитых мастеров, или, наконец, задумывались в связи с разнообразными проектами из области декоративно-прикладного искусства – скажем, выпуском медалей, и пр. Соответственно, в центре внимания в данной главе оказались не только сами гравюры, но также предыстория ряда изобразительных мотивов, с одной стороны, и «актуальный» контекст (включая рассмотрение парадных церемоний въездов правителей в подвластные города, а также связанные с ними литературные тексты), с другой.

Конец XV-XVI век - это время формирования и расцвета абсолютной монархии во Франции, когда на смену прежнего, средневекового закона «вассал моего вассала – не мой вассал» пришло новое соподчинение: «вассал моего вассала – мой вассал», а сеньориальное право постепенно было вытеснено законодательством, утверждавшим права абсолютизма. Новая субординация подкреплялась ссылками и на древние законы; в частности, популярен был текст итальянского юриста Андреа Алчати, который, основываясь на римском праве, утверждал, что власть может принадлежать только монарху, и никакие магистраты и пр. не имеют такой полноты полномочий. Гуманист Гийом Бюде в «Institution du prince» - «Наставление принца» (1519) писал, что король, власть которого от Бога, неподвластен суду, и выше закона. Разумеется, утверждавшейся единоличной власти требовалась активная, пользуясь современным термином, «информационная поддержка». Помимо текстов, нужна была и визуальная пропаганда. Гравюра, как самый тиражный вид искусства, подходила тут как нельзя кстати.

Таким образом, аллегорические портреты монархов, исторические сюжеты, трактованные в аллегорическом ключе и призванные прославлять высокие моральные качества правящих особ и их общепользную политику, наконец, многообразные аллегии, использовавшиеся при оформлении торжественных въездов государей в различные подчиненные им города, а также гравюры-образцы для разных предметов декоративно-прикладного искусства (медалей, в частности) – вот те сюжеты, которые оказываются в центре исследования. Однако, для глубокого понимания и для наиболее точной интерпретации изображений в начале главы потребовалось обратиться, во-первых, к неизобразительным источникам, а именно, к различным трактатам придворных гуманистов, философов – Марсилио Фичино, Франсуа Демулена и пр., а во-вторых, к предыстории тех или иных мотивов монаршего культа в предшествующие времена. В рамках данной работы было бы невозможно подробно осветить всю эволюцию пропаганды абсолютизма и её зависимость от тех или иных исторических событий, поэтому в центре исследования оказались прежде всего произведения, которые помогают понять процесс формирования лексикона официальной пропаганды в целом, получившей развитие в последней четверти XV в. на волне централизации власти, и её существование

на протяжении всего периода вплоть до начала XVII столетия – всё то, что отразится и в произведениях изобразительного искусства, в графике, в частности.

В эпоху, когда газет и телевидения ещё не было, лучшим способом заявить о силе и величии правителя в присутствии большого количества народа были торжественные триумфальные процессии въезда государя в тот или иной подчиненный город. То была традиция, знакомая ещё античности, возобновленная в Средние века, и получившая значительное развитие в эпоху Возрождения. К сожалению, гравюры с изображением торжеств по случаю визитов монархов в разные города сохранились в редчайших экземплярах в основном от второй половины века; во многом это связано с тем, что сама традиция увековечивания подобных церемоний средствами искусства только формировалась в XVI в.; расцвет её наступит в XVII столетии.

В подготовке «entrées», торжественных въездов принимал участие целый коллектив авторов. Это прежде всего кто-то из придворных поэтов, писавший сценарий представления, а также художники, работавшие над оформлением действия – многообразных архитектурных декораций, населенных аллегорическими фигурами, триумфальных колесниц, в которых прибывали гости, и костюмов актеров-участников, которые должны были приветствовать прибывших. Роль аллегии в подобных действиях была ведущей. Не только фигуры-персонификации Мудрости (Знания), Справедливости и пр. присутствовали в оформлении декораций, но и весь сценарий в целом в аллегорическом ключе представлял деяния правителя, прославляя всяческие его добродетели: моральное совершенство государя должно было служить очевидным залогом благонадежности его власти. В основе этой постепенно усложнявшейся (особенно заметно с XV в.) церемонии лежал ритуал передачи ключей от города прибывшему правителю в знак лояльности и повиновения горожан. Государь, со своей стороны, гарантировал городу соблюдение его прав и привилегий; это была та основная схема, которая не менялась на протяжении всего существования церемонии торжественных въездов.

Во Франции традиция подобных церемоний сформировалась ещё в Средние века; однако, в XVI в. она претерпела довольно заметные преобразования. В тексте диссертации рассказывается о некоторых торжественных въездах Карла VIII, Франциска I, Генриха II, Карла IX, Генриха IV, и проводится изучение сохранившихся визуальных источников. На ряде примеров показано, как постепенно в пышном оформлении торжеств, создаваемых ведущими мастерами эпохи, проявлялись тенденции, типичные для ренессансной культуры, и прежде всего - всё более активное обращение к античной истории, мифологии, но, кроме того, тяготение к постепенному усложнению образности, использованию многочисленных смысловых коннотаций, образности, заимствованной из сборников эмблем.

Безусловно, церемонии торжественных въездов играли большую роль в укреплении культа правителя; очевидно, что их изучение дает немало для понимания того, какие образы использовала «официальная пропаганда», и какие стереотипы складывались (или продолжали существовать) по отношению к персоне монарха. Хотя изобразительное искусство играло большую роль в этих пышных церемониях, тем не менее, все сооружения были временные, и, фактически, за исключением небольшого количества рисунков и гравюр, мы имеем дело с эфемерными реконструкциями, созданными на основании дошедших текстов. В то же время, сохранились памятники изобразительного искусства, не имеющие никакого отношения к временным торжествам – за исключением, пожалуй, набора образов, используемых и там, и там, - в которых, тем не менее, тема прославления монарха нашла ярчайшее воплощение, и в которых аллегория занимает столь же важное, первостепенное место. Речь прежде всего о центральном памятнике французского Возрождения – о галерее Франциска I. В тексте главы подробно обсуждается её иконография и проводится детальное сравнение с гравюрами Рене Буавена и Антонио Фантуцци, воспроизводящими фрески и лепную декорацию галереи.

Рассматриваются вопросы, связанные с иконографией фресок (и их соотношение с гравюрными воспроизведениями), существующие в литературе, и предлагаются варианты их решения – в частности, речь идет о вопросе существования единой программы росписи.

Особая активизация гравюрной «пропаганды» наблюдается с начала правления Генриха II (1547-1559); во многом потому, что именно на это время приходится период становления и начала расцвета французской школы гравюры, а также потому, что при этом монархе прославлению власти в разных областях изобразительного искусства отводилось вообще большое внимание – помимо гравюры, можно привести в качестве примера расцвет нумизматической пропаганды. Соответственно, в тексте главы изучаются гравюры, создававшиеся как образцы для различных монет-медалей, созданные в то время; речь идет прежде всего о гравюрах известного французского мастера Э.Делона (серия «Аллегии во славу Генриха II» (1556-1557, R.-D.IX, 140-148, Pollet 31-39)).

Хотя объем изобразительного материала, связанного с темой прославления монархии, не позволяет представить его в рамках одной главы полностью, в ней оказались изучены многие важные, ключевые памятники, выделены основные иконографические мотивы, изучены их источники. Спектр этих источников, как было показано на нескольких конкретных примерах, оказывается весьма велик: мотивы заимствуются из античной мифологии и истории, из Библии; типичным для того времени был синкретизм в использовании источников. Сам круг образов, используемых официальной пропагандой, был идентичен в разных случаях; использование более сложных или более простых образов зависело от назначения объекта, точнее, от той аудитории, для которой он предназначался. Новыми по сравнению с предыдущим временем являются не только идеологические моменты, подчеркнутые в появлении тех или иных деталей (скажем, изображение имперской короны и пр.), но и активное проникновение античных мотивов. В целом, можно отметить заметное усложнение композиций по сравнению с прежней традицией; изучение конкретных произведений показывает взаимозависимость образов и необходимость их совокупного рассмотрения, так как они друг друга поясняют, составляя единый контекст.

Глава IV. Аллегии на тему *vanitas*

Постоянное становление и бренность, как два неотъемлемых свойства окружающего мира, суета повседневности и неизбежность конца – эти темы оказались чрезвычайно востребованы в искусстве XVI столетия. «Гимн смерти» Ронсара и «Триумф смерти» П.Брейгеля-Старшего (Прадо), сонеты Микеланджело, надгробия работы Лижье Ришье – примеров разнообразных интерпретаций библейской темы *vanitas vanitatis* («суета сует») в то время можно назвать множество; и разумеется, что обращение к этой теме уже с позиций ренессансной культуры не могло не спровоцировать появление новых, по сравнению с прежними временами, аспектов её трактовки.

Разнообразные средневековые *Danses macabres* («Пляски смерти») и *Art de bien vivre et mourir* («Искусство правильно жить и умирать») прежде всего должны были напоминать о неминуемом конце и грядущем Суде, в перспективе которых безразличны сословные и возрастные отличия, и соответственно о необходимости неустанно заботиться о своей душе. В исследовании, посвященном эволюции надгробной скульптуры, Э.Панофский отмечает существенное изменение концепции надгробия в эпоху Возрождения под воздействием гуманистических идей: она приобретает человеческий аспект; ренессансное надгробие служит не только напоминанием о смерти и грядущем Суде, но также и о личности усопшего, о его земных деяниях, заслугах¹⁵. В то же время происходят

¹⁵ Panofsky, E. La sculpture funéraire: de l'ancienne Égypte au Bernin. Paris, 1995 (первое издание - N.Y., 1956).

изменения и в трактовке темы *vanitas* в целом – она насыщается новыми аллюзиями, становится более разработанной, сложной.

Обращаясь к искусству, литературе, философии XV-начала XVI вв., мы распознаем в них мышление и мироощущение человека, убежденного в подлинности и объективности своих научных суждений, верящего в достоверность данных чувственного опыта; человеческий разум сравнивается с неким идеальным зеркалом, в котором отражается объективный мир, лишенный случайностей, теоцентрический по своему устройству. Однако, примерно со второй четверти XVI в. многое в этой гармоничной картине начинает меняться; развитие науки, ряд открытий (прежде всего коперниковское, конечно, - и открытие Нового Света), и их философское осмысление, - всё это способствовало постепенному изменению прежнего мировосприятия, появлению сомнений в объективности прежних научных данных, в возможности получения истинного знания о мире¹⁶; человек обладает бессмертной душой, но и бранным телом; он мал, ничтожен, его суждения и данные опыта нередко ошибочны. В области искусства эти суждения, разумеется, обретают метафорическое воплощение. Мир – обманщик, он непостоянен, он увлекает человека пустыми суетными радостями; слеп тот, кто ему доверяет, и кто живет так, как будто ему отведен большой срок. Происходит своего рода нарастание полифонии в трактовке темы *vanitas*; и это находит отражение в изобразительном искусстве, чему свидетельством в том числе и появление замысловатых серий гравюр, разнообразных сложных композиций, раскрывающих тему во всей её сложности. Их изучению и иконографическому анализу на примере французской графики посвящена данная глава диссертации.

Одним из центральных памятников, изучаемых в ней, стала серия гравюр Э. и Ж.Делонов «О суете и непостоянстве мира» (1580, R.-D.IX.205-223, Pollet, 388-407) созданная по мотивам восьмистиший из одноименного сборника протестантского поэта Антуана де ла Рош Шандье (1534-1591). Октеты де Шандье раскрывают тему *vanitas* в самых разных аспектах (суетность удовольствий и непостоянство земных благ), и гравюры, замечательные по изысканности и сложности композиций, насыщенные многообразными «говорящими» деталями, в полной мере отражают прихотливую поэтику стихотворных текстов, равно как и их морализирующий характер. То значение, которое в них заключено, привычно для христианской культуры предшествующих столетий, однако прежней визуальной традиции были незнакомы аналогичные композиции; их сложная иконография, отчасти состоящая из знакомых той эпохе иконографических мотивов, в целом является новой, сочиненной заново. В ней сочетается интерес к античной культуре (цитирование античных памятников), знание собственной средневековой традиции, и прекрасное понимание эстетических и интеллектуальных устремлений современности (трактовка темы в неоплатоническом ключе, внимание к многочисленным смысловым коннотациям, сама стилистика изображений).

Различные аспекты темы *vanitas* рассматриваются далее на примере отдельных замечательных композиций, среди которых – гравюры Жана Дюве «Аллегория силы любви» (1528г. (?), В.38), Жака Андруэ Дюсерсо «Амур, пускающий стрелу» (В.125 (426)), его же аллегории-персонификации Времени и самой *vanitas*; гравюра Жоржа Реверди «Танцующие дети» (В.36 (484)) и пр. Кроме того, автором была предпринята попытка предложить собственную интерпретацию гравюры Ж.Реверди, известной под названием «Три врага христианства» (BNF, 1995, №134, Passavant 47)), имеющей, как это показано в тексте, непосредственное отношение именно к теме суеты сует. Неоплатонический аспект темы отдельно подробно рассматривается на примере гравюр Антонио Фантуцци «Узники, подвергнутые пыткам» (сер. 1540-ых гг., Z.12) и известнейшей «Аллегории жизни» Джорджо Гизи (1561, В.67).

¹⁶ В этом отношении очень справедливо, на мой взгляд, то название, которое дал А.Шастель своей книге, посвященной искусству уже последующего периода (1520-1600гг) : «Кризис Ренессанса» (Chastel, A. La crise de la Renaissance. 1520-1600. Geneve, 1968).

В ходе анализа перечисленных выше памятников было показано, что сам набор символических образов, используемых авторами, довольно привычен для прежней традиции. Непривычно то целое, что образуется в итоге – сложные, прихотливые композиции, абсолютно непонятные на первый взгляд. И в этом проявляется одно из характерных свойств позднеренессансной аллегии – её тяга к внешней сложности, замысловатости, при том, что содержание оказывается зачастую традиционным, знакомым средневековому искусству. Однако, помимо внешней сложности, наблюдаются и другие значительные изменения по сравнению с произведениями предшествующего времени: это прежде всего проникновение в изображения аллегорий *vanitas* большого количества античных образов. Наконец, заметно влияние неоплатонических идей, способствовавшее возникновению новых композиций или новой трактовки старых образов.

Глава V. К вопросу об аллегорическом толковании мифологических сюжетов во французской гравюре Возрождения

Объектом исследования в данной главе стали французские ренессансные гравюры на мифологические сюжеты и проблема возможности их аллегорического толкования; отчасти эта тема была затронута в главе «Vive le Roy», или аллегория на службе идеологии»; однако она не получила там специального освещения.

Проблема аллегорического толкования мифов, если говорить о культуре христианского Запада, уходит корнями в раннее Средневековье, и, чтобы представить себе всю историю формирования интерпретаций тех или иных сюжетов, изменение их на протяжении веков, потребовалось бы подробно проанализировать множество разнообразных памятников и литературных источников. Освоение и осмысление христианской культурой античного наследия, даже в отношении мифологии – это огромный пласт европейской культуры, который вряд ли подлежит описанию в рамках одной главы. Соответственно, обращение к предшествующей традиции используется в исследовании лишь для сопоставления и разъяснения конкретных примеров, но без подробного её анализа и ретроспективного обзора.

В качестве «точки отсчета» при анализе избранной темы были взяты два суждения известного исследователя французского Ренессанса, А.Шастеля. Ученый выделяет два основных изменения, которые, по его мнению, происходят в области интерпретации сюжетов классической мифологии в XVI в. С одной стороны, это частичное «освобождение» непосредственного содержания мифов от их христианской интерпретации¹⁷. С другой стороны, А.Шастель указывает на появление ряда новых интерпретаций мифологических сюжетов, что было обусловлено как тем контекстом, в котором тот или иной сюжет использовался, так и влиянием философских течений¹⁸. В данном исследовании осуществлена попытка проверить на ряде конкретных примеров точность этих двух положений.

Вообще, говоря о толковании мифологических сюжетов в произведениях французского Возрождения, следует особо подчеркнуть, что наибольший интерес к ним существовал в рамках придворного искусства, и прежде всего благодаря влиянию искусства Фонтенбло он получал распространение. Разумеется, традиция изображения отдельных античных сюжетов была прочно вплетена в контекст средневекового искусства, в том числе и французского; однако, скажем, такие сюжеты, как Аполлон, рисующий Александра и Кампаспу, или Геркулес, разоблачивший фавна, пытавшегося овладеть Омфалой, вряд ли встречались ранее XVI в. Более того, вряд ли, если говорить о французском искусстве, ранее времени возникновения школы Фонтенбло. И довольно

¹⁷ L'Ecole de Fontainebleau. Exposition. Grand Palais, 1972-1973. Paris, 1972, pp.XV-XVI.

¹⁸ См. об этом подр.: Chastel, A. Marsilio Ficino et l'art. Geneve, 1954.

симптоматично, что большинство мифологических композиций, созданных там, были исполнены итальянскими мастерами. Иными словами, получается, что «новая струя» в отношении к мифологии была во многом привнесена извне. Разумеется, новшества характеризуют также и вкус заказчика – короля и двора, и соответственно, говорят о внимательном интересе к классической мифологии – с одной стороны, и о хорошем знакомстве с интеллектуальными течениями того времени в целом – с другой.

Активный интерес к мифологическим сюжетам и внимательное изучение источников в придворной среде повлекли за собой появление значительного числа *новых сюжетов* в сфере изобразительного искусства, и прежде всего тех, что могли иметь роялистские коннотации. В этом случае нередко трудно говорить о необходимости аллегорического толкования композиций; их сюжеты воспринимаются и на буквальном уровне, как иллюстрация той или иной мифологической истории; аллегорический подтекст возникает лишь на уровне аллюзий, и становится заметен прежде всего благодаря контексту, в котором произведения создавались и существовали (в частности, ряд произведений, связанных с галереей Франциска I и Порт Доре в Фонтенбло).

Изучение ряда гравюр, созданных как мастерами школы Фонтенбло, так и мастерами, не связанными с ней непосредственно, проведенное в рамках данного исследования, подводит к вопросу о том, насколько вообще справедливо говорить об освобождении «языческого значения» в представлении мифологических сюжетов в XVI в., и существовали ли подобные случаи. Миф как иносказание, сохраняющее на себе печать средневековой экзегезы, миф как притча, как наставление, иногда с примесью иронии, шутки, обращенный (со всеми возможными аллюзиями) к современному зрителю – вот те аспекты в интерпретации мифологических сюжетов, которые раскрываются при анализе конкретных произведений. Античность, к возрождению которой столь усердно стремились в ту эпоху, предстает в них увиденной через призму христианской морали, или (и?) современной истории. Она ещё отнюдь не самостоятельна, хотя и активно вступает в свои права, проявляясь в многочисленных фресках, скульптурах, рисунках и гравюрах, во множестве сюжетов – знакомых средневековому искусству и новых, извлекаемых на свет из глубины веков в студиях ученых-гуманистов. В Фонтенбло создаются Галерея Улисса, не сохранившаяся до наших дней, галерея Франциска I, в которых огромное внимание уделяется античным темам; Руджиеро де Руджиери совместно с Туссаном Дюбрейлем создают цикл живописных работ, посвященных истории Геракла; в комнате госпожи д'Этан возникают росписи, повествующие об Александре Македонском (в его образе – прямая аллюзия на Франциска I); Приматиччо создает множество рисунков, посвященных эпизодам из книг Овидия – примеров можно привести немало. В лексикон придворного искусства включаются самые разнообразные античные сюжеты, как мифологические, так и исторические, и очевидно, что все они избираются не по некоей ученой прихоти любителей старины, и не для пустого развлечения публики, но по весьма строгим критериям, обусловленным как традицией (имеется ввиду христианское толкование сюжетов, идущее от средневековья), так и современной действительностью (речь о сюжетах, призванных в иносказательной форме прославлять монарха, его правление и благие деяния). И в этих выбранных сюжетах переплетаются как старые, закрепленные традицией толкования, так и новые, незнакомые прежнему искусству интерпретации, а иногда речь и вовсе идет о появлении новой иконографии – если тот или иной эпизод прежде (в средневековом искусстве, по крайней мере) не изображался.

Глава VI. О поэтике композиций. Заключение

Данная глава посвящена изучению поэтики аллегорических гравюр французского Ренессанса; имеется в виду прежде всего анализ их структуры, а также используемых в

них средств выразительности. Разумеется, объем материала чрезвычайно велик. Поэтому многие интересные подробности, частности оказались сознательно опущены в данном исследовании – в угоду более важным общим наблюдениям и выводам.

В предыдущих главах давался довольно подробный анализ различных аллегорических гравюр, разделенных на группы по тематическому принципу, изучалась их иконография. Однако, подобный детальный подход не позволял проанализировать весь изучаемый материал как некий единый феномен со всей свойственной ему спецификой. Именно поэтому было решено посвятить отдельную главу вопросам визуального языка композиций.

Безусловно, качество и уровень исполнения гравюр, простота и сложность композиций во многом определялись тем, на кого была ориентирована печатная продукция, какому социальному классу, а то и вовсе небольшой группе людей была адресована та или иная гравюра. Достаточно сравнить изысканные композиции Фонтенбло или парижских мастеров – и более простые, хотя и впитавшие в себя многие новшества как на уровне стиля, так и образного языка, гравюры, созданные на улице Монторгей, адресованные скорее широкому кругу городских жителей, а не придворной аристократии. При том, что эти ксилографии подчас чрезвычайно любопытны по композициям, особенностям образного языка, стилистики, однако же отнюдь не в них нашли воплощение – в концентрированной форме – основные тенденции эпохи. Они служили лишь эхом, отголоском тех новшеств, вкусов, идей, источником и центром бытования которых был двор, аристократические круги. Говоря о наиболее ярких явлениях культуры XVI столетия, прежде всего вспоминают, как правило, трактаты гуманистов, ученый вкус к античности, пронизывающий все явления культурной жизни той эпохи; чрезвычайно прихотливое изобразительное искусство, насыщенное сложнейшими аллюзиями и замысловатыми аллегориями; ренессансные кунсткамеры с их претензиями на всеобъемлющий энциклопедизм, отражающие стремление зафиксировать все многообразие видимого мира. И отнюдь не простые ксилографические композиции соответствуют этому ряду, но сложные аллегорические композиции в духе известной «Аллегии жизни» Джорджо Гизи, или фрески Фонтенбло и гравюры с них Антонио Фантуцци и Рене Буавена, или гравюры Этьена Делона. Именно в этих вещах – как бы экстракт самого важного, что создавалось в ту эпоху, по какой причине они и стали центром исследования в данной главе.

Именно в этих гравюрах нашли наиболее яркое воплощение энциклопедизм и сложность ренессансной аллегии. В сущности, усложнение визуального языка совершенно отвечало вкусу времени и популярным в то время идеям, и прежде всего философии неоплатонизма. В первой главе диссертации говорится о том, что Марсилио Фичино, чьи труды оказали огромное воздействие на многих ренессансных гуманистов XVI в. (полагаю, вряд ли удастся найти исключения) писал, что иероглифы, аллегии, загадочные и непонятные на первый взгляд изображения как нельзя лучше соответствуют духу неоплатонического учения об истинном бытии, постижение которого возможно путем восхождения от частного к общему, от зримого образа к умопостигаемой идее; в сложных, неясных изображениях истина скрыта, и процесс её осознания происходит от восприятия неясного образа, через размышление-рефлексию, к ясному смыслу. Иными словами, внешняя сложность (=неясность композиции, постепенное раскрытие её смысла), в сущности, объявлялась одним из необходимых качеств истинного произведения искусства.

Этой «программной» сложности соответствует и изменение образного языка. Усложняется риторика композиций¹⁹, используется иной подход к конструированию образа; их значение непросто «прочитывается».

¹⁹ Подчас буквально – в античном духе, когда используется непосредственное обращение к зрителю, как в серии Э. и Ж.Делонов «О суете и непостоянстве мира», в композиции которого включается фигура резонера, и пр. Риторика позы, жеста в античном духе – причем обращенная именно к зрителю композиции – в общем-

Изменениям в области риторики визуального языка и усложнению структуры композиций вторят и изменения в области иконографии, и прежде всего появление многочисленных заимствований из разных источников – античных, средневековых, ренессансных. Во многом, в этом употреблении разных «образцов» проявлялась инерция средневекового подхода к созданию зрительного образа, нередко компилировавшегося из разных источников. Другое дело, что в ренессансную эпоху круг источников, будь то источники литературные, или визуальные – становится весьма широк и разнообразен. Помимо собственно средневековой традиции, активно влияние античного искусства; интерес к нему основывается на этот раз на принципиально новых, по сравнению со Средневековьем, идеях.

Безусловно, все выявленные характерные черты говорят о близости французской аллегорической гравюры общеевропейскому контексту того времени, проблематике искусства маньеризма в целом. Здесь и та визуальная сложность, о которой много говорилось выше, и детализация, и использование «образцов» (заимствование иконографических мотивов из чужих работ), расширение круга источников, к которым апеллируют памятники, и т.д. Благодаря активному присутствию итальянских и фламандских художников, интернациональное искусство времени маньеризма довольно быстро завоевало прочные позиции во Франции. Другое дело, что собственное средневековое наследие в данной ситуации также имело немалый вес, но это проявлялось, вероятно, более всего в области иконографии, о чем шла речь выше (и разбиралось на конкретных примерах в предыдущих главах). Французская аллегорическая гравюра, взятая как отдельный феномен для изучения, в наиболее характерных своих чертах оказывается тесным образом сопрячена общеевропейскому контексту. Её поэтику определяют те же тенденции, что так ярко присутствуют в гравюрах Каральо, Гольциуса, Тобиаса Штиммера, Йоста Аммана. Вероятно, прежде всего благодаря «мобильности» гравированных листов, эта область изобразительного искусства очень чутко реагировала на происходившие изменения и на смену тенденций. И во многом благодаря этому – помимо собственно участия иностранных мастеров – мир французской ренессансной гравюры столь быстро оказался проводником новейших идей, умонастроений, стилистических приемов, подобно книжным изданиям.

Заключение. Целью данного исследования было зафиксировать изменение, преобразование традиций, а также проследить, что влияло на видоизменение старых иконографических схем и появление новых, и каким принципам подчинялись эти трансформации. Нами оказались рассмотрены самые разные по тематике самостоятельные гравированные композиции и серии гравюр – свободные искусства, месяцы года, многочисленные аллегории на тему *vanitas*, аллегорические композиции, связанные с прославлением королевской власти, и пр.

При внимательном изучении иконографии этих многообразных композиций делается очевидным, что в исследуемое нами время меняется не только внешняя стилистика образов по сравнению с предшествующим периодом позднего Средневековья; изменения заключаются отнюдь не только в новом вкусе к маньеристически изысканным формам, удлинённым пропорциям фигур, и пр. Возникает интерес к сложным повествовательным композициям, рассчитанным на эрудированного зрителя, в которых богатство деталей создает эффект полифонического звучания образа, черпающего содержание из самых разных источников, – античных, средневековых, современных ренессансных (имея ввиду прежде всего гравюры мастеров других европейских школ – итальянской, немецкой, голландской). При этом принципиально характерным и новым является активное, сознательное обращение к античным источникам, освоение этого древнего пласта европейской культуры, и прежде всего именно с подачи мастеров, работавших при дворе. Как результат всех этих процессов, мы имеем дело, обращаясь к ренессансной

то не была свойственна искусству предшествующего периода; это одно из тех многочисленных новшеств, которые возникают в искусстве XVI в. с его пристальным интересом к античному наследию.

аллегорической гравюре Франции, с весьма замысловатыми композициями, смысл которых не всегда сразу очевиден, которые требуют длительного рассмотрения и внимательной интерпретации. Разумеется, в интересе к подобным композициям немалую роль сыграли идеи неоплатоников флорентийской школы, тексты которых оказались весьма влиятельными для культуры ренессансной Франции, о чем неоднократно говорилось выше. Однако, стоит отметить ещё один нюанс. В принципе, подобная сложность композиций была знакома, но в ином представлении, средневековой изобразительной культуре – известно немало примеров позднеготических книжных миниатюр, в которых изображение тех или иных аллегорий, отвлеченных понятий обретало чрезвычайно непростой вид, со множеством подписей, текстовых пояснений и пр. В ренессансную эпоху эта традиция находит, в сущности, два варианта развития: с одной стороны, многие из этих словесных понятий обретают визуальное воплощение, занимая место в составе сложных, обильных деталями композиций (достаточно вспомнить серию «Семь смертных грехов» Л.Давена – в сущности, ренессансный аналог средневековому «Древу пороков»), с другой - развивается направление эмблематики, во многом чрезвычайно близкое традиционной аллегории, с её вниманием к тексту подписей, поясняющих изображение, но во многом и отличное, о чем шла речь в главе «Эмблематика и аллегорический жанр во французской гравюре XVI в.: анализ взаимодействия». И эта тенденция к дифференциации самостоятельного, полновесного аллегорического образа и эмблематического изображения, непосредственно зависящего от текста, найдет продолжение и в искусстве уже следующего столетия, в эпоху барокко и классицизма.

В ходе рассмотрения достаточно большого спектра памятников, осуществленного в рамках данной диссертации, нам представлялось наиболее важным выявить, *что* в исследуемых памятниках подчиняется инерции традиции, а *что* появляется в них нового; какие новые темы возникают, и как они связаны с контекстом эпохи; эти закономерности были прослежены в нескольких главах работы, посвященных изучению аллегорических композиций, организованных по тематическому принципу. Благодаря привлечению разнообразных текстовых и визуальных параллелей, в ряде случаев удалось «дешифровать» малопонятные детали, образные мотивы, содержание композиций в целом. Этому способствовала и сама организация материала по тематическим группам, позволяющая проследить различные варианты интерпретации одной и той же темы (*vanitas*, и пр.). Безусловно, ряд вопросов, связанных с изучением отдельных аллегорических композиций, а также серий гравюр – как рассмотренных в данной диссертации, так и оставшихся за пределами данного исследования, ещё требуют поиска точных ответов. Возможно, дальнейшее изучение сохранившихся источников и новые, оригинальные сопоставления самих произведений помогут найти ключ к решению загадок, которыми столь полны ренессансные гравюры. Мы же постарались подобрать наиболее адекватные ответы на интересующие нас вопросы, озвученные во вступлении к данной работе, с учетом максимально возможного охвата доступной информации.

Список принятых в тексте автореферата сокращений:

- В. – Bartsch, A. Le peintre graveur. Vienne, 1803-1821
- BNF, 1995 – La Gravure de la Renaissance en France à la Bibliothèque Nationale de France. Catalogue de l'exposition. Paris, 1995.
- Passavant – Passavant, J.D. Le Peintre-graveur. Leipzig, 1860-1864.
- Pollet – Pollet, Ch. Les gravures d'Etienne Delaune (1518-1583). Préparée sous la direction d'Albert Chatelet. Villeneuve d'Ascq, 2001.
- R.-D. – Robert-Dumesnil, A.P.F. Le peintre-graveur français. Paris, 1835-1871.
- Z. – Zerner, H. The School of Fontainebleau. Etchings and engravings. N.Y., 1969.

Основные положения и выводы диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Аллегория в европейском искусстве XVI века: к вопросу о значении и специфике жанра. – Вестник МГУКИ, 2007, №2 (18), сс.199-201. (0,3 п.л.).
2. Эмблематика и аллегорический жанр во французской гравюре XVI века: анализ взаимодействия. – Западная Европа, XVI век. Цивилизация, культура, искусство. Сборник статей по материалам конференции (Государственный Институт искусствознания, 2005). М., 2007 (в печати, 0,7 п.л.).
3. «Придворный стиль» в гравюре и ювелирном искусстве: об одной гравюре Э.Делона (1518-1583) из собрания ГМИИ. – Тезисы конференции молодых сотрудников ГМИИ им.А.С.Пушкина. М., 2004. (0,2 п.л.)