

Мария Демидова

**ТРАКТАТ ГОРАПОЛЛОНА «ИЕРОГЛИФИКА»
И ЕГО ВОЗМОЖНОЕ ВЛИЯНИЕ НА ВОПЛОЩЕНИЕ СЮЖЕТА
«ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» ВО ФЛОРЕНЦИИ XV ВЕКА**

Иконологические исследования предшествующего столетия наглядно доказали, что ренессансное искусство не только подчинялось принципу *imitatio*, но было наполнено символическими аллюзиями. Конечно, по сравнению со Средневековьем изменился и сам характер аллегорического языка, и источники, на которые ориентировались художники и создатели программ.

Важным фактором изменения природы символики было распространение неоплатонической философии. Ее становление во Флоренции принято связывать с гуманистами, чья деятельность пришлась в основном на вторую половину века: Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Кристофоро Ландино. Однако начало интереса к учению Платона и его позднейших последователей пустило корни во Флоренции еще на рубеже XIV–XV веков. За несколько десятилетий до рождения Фичино, в 1397 году во Флорентийском университете стараниями Никколо Никколи и Палла Строцци была образована кафедра греческого языка, во главе которой встал известный Мануил Хрисолор, посланный в Италию с дипломатической миссией византийским императором. Таким образом стало возможным изучение не только греческого языка, но и греческой литературы и философии. В частности, находившиеся уже тогда во Флоренции манускрипты с сочинениями Платона могли быть прочтены и проанализированы. Стараниями Козимо Медичи, Никколо Никколи и Поджо Браччолини во Флоренцию прибывали все новые древние рукописи, средневековые копии сочинений великих писателей античного мира. Проведение во Флоренции церковного собора в 1439 году становится очередной вехой в углублении знания о неоплатоническом учении. Просвещенные жители города и в их числе сам Козимо Медичи, находившийся в этот период в статусе гонфалоньера справедливости, принимали участие в беседах с архиепископом Виссарионом и признанным

знатоком Платона Гемистом Плетоном. Как считается, именно личный интерес Козимо к неоплатоническому учению впоследствии превратил Марсилио Фичино в переводчика и комментатора сочинений Платона и позднеантичных неоплатоников.

Хотя гуманисты понимали, что религиозно-философские учения античности не обладали полнотой христианского учения, в их представлении они содержали в себе его предчувствие, а также забытые последующими поколениями тайны мироздания. Идея «*rae philosophicae*», отражавшая взаимодействие христианского учения и античной философии, была очень распространена и продолжала развиваться на протяжении всей эпохи Возрождения. Известно, что Пико делла Мирандола, составляя свой комментарий на Книгу Бытия – «Гептапл» (1489), активно обращался к сочинениям Платона¹. Одновременно с началом развития неоплатонизма в Италии проявился активный интерес к древнеегипетской культуре, которую многие гуманисты считали источником мудрости греков и римлян².

В этой атмосфере интереса к неоплатоническому учению и к египетской культуре во Флоренции появляется рукопись, содержащая три древних сочинения. Одним из них была «Иероглифика» Горуполлона, древнеегипетского жреца, чей труд был переведен на греческий язык неким Филиппом³. В 1419 году манускрипт был приобретен флорентийским купцом Кристофоро дель Буондельмонти на острове Андрос. В 1422–1423 годах рукопись попала во Флоренцию и вызвала пристальный интерес⁴. Тогда же с трактата Горуполлона было сделано несколько копий. Документально известно, что одна из них предназначалась Никколо Никколи, другу юности Козимо Медичи и человеку, обладавшему непреложным авторитетом знатока античности. Со временем сама рукопись оказалась в библиотеке Медичи.

Первоначально манускрипт, где содержалось описание и толкование знаков древнеегипетской письменности (без всяких иллюстраций),

¹ *Chastel A.* Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien. Paris, 1959. P. 85.

² *Dannenfeldt K.H.* Egypt and Egyptian Antiquities in the Renaissance // *Studies in Renaissance*. Vol. 6. 1959. P. 7–27.

³ Этот манускрипт хранится в Лауренциане под шифром Plut. 69 cod. 27. Кроме сочинения Горуполлона он включает «Начала физики» Прокла и «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата Старшего.

⁴ *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance (*Giehlow K.* Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. 1915) / Transl. with an Introduction & Notes by R. Raybould // *Brill's Studies in Intellectual History*. Leiden; Boston, 2015. P. 38–47; *Iversen E.* Hieroglyphic Studies of the Renaissance // *Burlington magazine*. Vol. 658. Jan. 1958. P.16; *Wittkover R.* Hieroglyphics in the Early Renaissance // *Allegory and the Migration of Symbols*. New York, 1987. P. 116. Первое издание в сборнике: *Development in the Early Renaissance*. New York, 1972.

пытались использовать для расшифровки надписей на обелисках¹. Известно также, что Франческо Филельфо апеллировал к «Иероглифике» как к серьезному историческому источнику, в частности, при ответе на вопрос, кому – иудеям или египтянам – принадлежит заслуга изобретения солнечных часов. Знаменательным фактом, свидетельствующим о непрекращающемся интересе к сочинению Горуполлона, является запись в учетной книге библиотеки Медичи от 20 апреля 1486 года о том, что копия кодекса с инициалами Филельфо была возвращена неким Деметриусом Калкодиласом, афинянином, к которому флорентийцы обращались с просьбой прояснить некоторые непонятные места текста². Карл Гиелов считает, что именно невозможность до конца уяснить смысл загадочного произведения была сдерживающим фактором в деле издания «Иероглифики» в XV столетии.

Впоследствии гуманисты Кватроченто использовали большой спектр античных произведений в деле изучения древних египетских культов – это было сочинение Евсевия Кесарийского «Евангельское приготовление», пять первых книг «Исторической библиотеки» Диодора Сицилийского, трактат Геродота, сочинения Ямвлиха, Плотина (их изучением занимался Марсилио Фичино) и Плутарха. Но по сравнению со всеми перечисленными источниками именно трактат Горуполлона обладал определенностью и конкретностью, делавшими его похожим на учебник по «символической грамматике». Сочинения античных писателей (Геродот, Плотин, Плутарх, Диодор Сицилийский, Апулей, Макробий, Порфирий, Прокл, Тацит и др.) позволяли сделать вывод о том, что каждый знак египетской письменности был пиктограммой, наделенной философской семантикой. А «Иероглифика» позволяла уяснить его смысл. Это как нельзя лучше совпадало с общим настроением гуманистов-неоплатоников, считавших, что «созерцаемая видимую вещь мы можем проникнуть в мир невидимый»³.

Из «Иероглифики», например, следовало, что коршун олицетворяет собой женское начало и мать, так как особой мужского пола среди этих птиц, как считали древние египтяне, не было; слон обозначает царя, обладающего даром провидения; павиан – луну, Вселенную, письмена, жреца, гнев или плавание; змея, пожирающая свой хвост, – небо и бесконечность; число 1095 – немому (потому что ребенок обычно начинает говорить в возрасте трех лет); ибис – сердце и Гермеса; образ послушного правителю народа воплощали пчелы. Современники восприняли трактат

¹ Такие попытки предпринимал Никколо Никколи, пытавшийся до этого расшифровать египетскую письменность при помощи сочинений Аммиана Марцелина. В 1424 году Никколо Никколи сопровождал Козимо Медичи во время его поездки в Рим, где старался применить к надписям на римских обелисках недавно обретенное знание.

² *Giehlow K. The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 51.*

³ Эти слова Пико делла Мирандола пересказаны в статье Э. Гомбриха: *Gombrich E.H. Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 11. 1948. P. 168.*

Гораполлона как бесценный сборник, в котором в зашифрованном виде содержалось полнейшее знание древних относительно устройства Универсума и его тайн.

В эпоху Возрождения считали, что «Иероглифика», как и сочинения Гермеса Трисмегиста, была написана в глубокой древности. Последующие исследования показали, что сочинение относится, скорее всего, к концу IV–V веку н.э. Как было доказано, «Иероглифика» являет собой в некотором роде побочный продукт деятельности жреческой касты, попытку формулирования неких эксклюзивных знаний¹. Важно отметить, что этот вторичный продукт иероглифической письменности почти не соответствовал настоящему древнеегипетскому иероглифическому письму. Именно поэтому все попытки вплоть до Шампольона расшифровать с ее помощью надписи на стенах древних гробниц и на папирусах терпели крах². Но, учитывая тенденцию к поиску новых визуальных символов, «Иероглифика» должна была стать альтернативой средневековым bestiариям³. В представлении людей XV века иероглиф превратился в магический знак, чудесным образом заключающий в себе мудрость древнего мира. Отзвуки пристального интереса к иероглифической письменности можно найти в сочинениях Леона Батисты Альберти и Филарете⁴.

Впервые трактат «Иероглифика» издан на греческом языке Альдо Мануцием в 1505 году. До конца XVI века сочинение Гораполлона было множество раз переведено, претерпело не менее пятнадцати изданий, многие из которых были проиллюстрированы ренессансными художниками. Одним из первых латинских переводов стал рукописный перевод Виллибальда Пиркгеймера, выполненный в начале чинквеченто, содержание которого, правда, было неполным и временами ошибочным. Немецкий историк искусства Карл Гиелов обнаружил его в Венской библиотеке (Cod 3255). Рукопись снабжена изображениями, которые были сделаны по рисункам Альбрехта Дюрера⁵. Изучая творчество Дюрера⁶, Гиелов, в частности, занимался историей создания гигантской гравюры (ок. 3 × 3,5 м; составлена из 36 листов) с изображением триумфальной арки, посвященной Мак-

¹ *Sbordone F.* Introduzione // *Hori Apollinis hieroglyphica*. Naples. 1940. P. XVIII–XIX, XXXI–XXXII.

² *Ibid.* P. X.

³ Знаменательно, что «Физиолог», основной источник средневековых bestiариев, также, по-видимому, был создан в Александрии, но несколько раньше – во II–III веках н.э.

⁴ *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. В.П. Зубова. М., 1955. Т. I. Кн. VIII. Гл. 4. С. 275;

Филарете А. Трактат об архитектуре / Пер., прим. В.Л. Глазычева. М., 1999. Кн. XII. С. 201.

⁵ Österreichisches Nationalbibliothek, Vienna, MS Cod. 3255; *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 20–21. Гиелов пишет, что только два рисунка (не называет какие) из рукописи, возможно, принадлежат Дюреру, остальные, видимо, – его ученику.

⁶ Карл Гиелов, пришедший к изучению истории искусства только в 32 года (1895), за несколько лет стал крупным специалистом по творчеству Альбрехта Дюрера; его ценил и Аби Варбург.

См.: *Raybould R.* Introduction // *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 15.



Альбрехт Дюрер
Иероглифическое
изображение
императора
Максимилиана. 1515
Ксилография

симилиану I, исполнение которой происходило под руководством знаменитого немецкого художника в 1512–1517 годах. Создание программы этого сооружения, предназначавшегося для существования только в графическом виде, принадлежит гуманисту Иоганнесу Стабиусу, астроному, поэту и историографу императора. В найденном венском манускрипте также содержался переведенный на латынь комментарий Стабиуса к известному изображению императора, которое должно было венчать упомянутую триумфальную арку. Гиелов одновременно привлек к анализу несколько подлинных рисунков Дюрера, напоминавших изображения в манускрипте, на оборотах которых также были надписи, сделанные рукой Пиркгеймера. Проанализировав все источники, немецкий ученый убедился в том, что в основе программы венчающей части арки Мак-

симилиана I лежал трактат Горраполлона. Это также объясняло заявление Стабиуса о том, что декор арки связан с египетским культом Осириса¹.

Жанр произведений, создаваемых для прославления правителей, всегда отличает повышенная патетика и акцентированная риторика. Но в гравюре с Максимилианом I эти качества как будто перерождаются и превращают изображение в удивительную фантазмагорию. Образ столь далек от современного представления о величии, что зрителю XXI века может показаться, будто на гравюре представлен какой-то сказочный персонаж, например «лесной царь», но никак не великий правитель, вершащий судьбы Европы. В данной гравюре представлены многие образы из трактата Горраполлона, хотя зачастую они были подвергнуты существенным корректировкам и моделировались под необходимый современникам смысл²: земная сфера в левой руке императора с сидящим на ней соколом означает блестящего победителя; скипетр, обвитый змеей, в правой руке – это символ властелина большей части мира; нисходящие на императора лучи – это на самом деле роса, символизирующая одаренность; папирус – символ древности рода; собака со столой – образ превосходнейшего князя; журавль – символ бдительности; протома льва – символ силы; отдельно изображены обнаженные ноги, касающиеся воды, – это символ невозможного (в данном случае означающий, что император разрушил козни своего главного врага – французского короля). Гравюра Дюрера может считаться первым доку-

¹ Знаменательно, что эти слова уже в конце XVI столетия вызвали насмешку у немецкого поэта Иоганна Фишарта, считавшего, что декор арки ничего не значил, но являлся лишь фантазией.

² Эрвин Панофский считал, что все использованные символы, за исключением имперских орлов и галльского петуха, были заимствованы из «Иероглифики». См.: *Panofsky E. Albrecht Dürer // Dürer's activity for Maximilian I; the «decorative style», 1512/1513–1518, 1519. New York, 1945 (Third ed.). P. 177.*

ментально подтвержденным примером использования образов «Иероглифики» в искусстве.

Однако несомненно, что столь известный источник как трактат Горapolloна не мог пролежать втуне почти сто лет и остаться незамеченным ренессансными художниками более раннего периода, а потом найти отражение в немецком искусстве начала XVI века. Большое количество исследователей, так или иначе касавшихся изучения трактата, даже настаивали на том, что «Иероглифика» активно использовалась в изобразительном искусстве Кватроченто. В работе, посвященной Альбрехту Дюреру, Эрвин Панофский писал: «Задолго до того как Андреа Альчато и толпа его последователей опубликовали свои эмблематические трактаты и даже до того как оригинальный текст “Иероглифики” был отпечатан в 1505 году, вымысел Горapolloна оставил свой след на итальянских медалях и погребальных памятниках, на гравюрах Франческо Колонна в “Гипнэротомехии Полифила”, на картинах и рисунках Мантеньи, Пинтуриккио, Джованни Беллини и Леонардо да Винчи»¹. В недавней монографии, посвященной новой символике животного мира в эпоху Возрождения, Симона Коэн отметила: «Хотя “Иероглифика” и была впервые опубликована Альдо Мануцием в 1505 году, она использовалась в качестве нового источника по символике во Флоренции, Венеции и Германии начиная с середины XV века»². К сожалению, автор не приводит ни одного конкретного примера.

Между тем сюжет «Поклонения волхвов» был весьма подходящим смысловым полем для использования символов из сочинения Горapolloна. Во-первых, тематика подобных композиций была связана с образами древних мудрецов; во-вторых, «Иероглифика» предоставляла огромный арсенал новых толкований для представителей животного и пернатого мира, которые обычно сопровождали процессию волхвов.

Гипотеза о влиянии «Иероглифики» на иконографию сюжета



Альбрехт Дюрер

Лист с рисунками
к переводу

В. Пиркгеймера

Собрание Адальберта

Е.В. Ланны

¹ Panofsky E. Albrecht Dürer. P. 173. И хотя Э. Панофский не ссылается на какой-либо конкретный источник, все названные примеры заимствованы им из сочинения Карла Гиелова. Несомненно, что использование уробороса на реверсах медалей связано именно с трактатом «Иероглифика», на это сочинение ссылается и Марсилио Фичино, объясняя этот знак. Однако в отношении автора «Гипнэротомехии Полифила» не так давно было высказано мнение, что он вообще не был знаком или сознательно игнорировал символическую систему Горapolloна. См.: Alciato A. Il Libro degli Emblemi / Introd., trad. e commento di M. Gabriele. Milano, 2009. P. LXI. Бернардино Пинтуриккио, скорее всего, ориентировался на фальсифицированные под древнеегипетские груды Нанни ди Витербо – см.: Wittkover R. Hieroglyphics in the Early Renaissance. P. 121–122. Что касается Леонардо, то он создал свой собственный бестиарий, основываясь скорее на средневековых итальянских источниках: «Fiore di Virtù» (XIV век) и «Acerba di Cecco d'Ascoli» (1269–1327).

² Cohen S. Animals as disguised symbols in Renaissance Art. Leiden; Boston, 2008. P. 68.

«Поклонение волхвов» во Флоренции эпохи Кватроченто будет проанализирована на основе трех знаменитых произведений: алтарной картины Джентиле да Фабриано (1423; Галерея Уффици, Флоренция); тондо Доменико Венециано (ок. 1440; Картинная галерея, Берлин); фрескового цикла Беноццо Гоццолли в капелле палаццо Медичи (1459–1460)¹. Предположение об использовании в этих произведениях символики из «Иероглифики» не имеет документальных свидетельств. Правда, нужно признать, что письменных свидетельств о формировании их программы вообще почти нет. Сохранились лишь несколько писем, касающихся второго и третьего произведений. Таким образом, в своем рассуждении мы можем опереться только на косвенные доказательства и факты. В самом начале хотелось бы отметить два существенных момента. Во-первых, применение толкований, взятых из «Иероглифики», поможет объяснить некоторые особенности названных произведений; во-вторых, вряд ли император Максимилиан I рискнул бы использовать столь экстравагантный литературный источник для своей триумфальной арки, если бы тому не было precedents².

В эпоху Кватроченто, как нам кажется, трактат Горapolлона

¹ В этой связи хотелось бы указать тот принцип обращения к тексту «Иероглифики», которым мы будем руководствоваться. На сегодняшний день существует несколько переводов текстов «Иероглифики». Главным ориентиром для всех специалистов служит комментированное издание на греческом языке Ф. Сбордине: *Sbordone F. Hori Apollinis hieroglyphica*. Naples, 1940. Через десять лет был издан английский перевод Джорджа Боаса: *The hieroglyphics of Horapollo* / Transl. by G. Boas. New York: Pantheon Books, 1950. За основу этого перевода были взяты латинские переложения греческого источника, сделанные в XVI – начале XVIII века. Поскольку в нашей статье речь идет о произведениях эпохи кватроченто, то логичным представляется ориентироваться на греческий вариант текста, с которым имели дело сами гуманисты XV века, часто оказываясь в затруднительном положении относительно перевода того или иного термина. Поэтому мы в основном будем использовать французский перевод греческого текста, признанный специалистами по античности: *Hieroglyphica d'Horappolon* / Trad. par B. van de Walle & J. Vergote // *Chronique d'Égypte*. 18 (1943). P. 39–89; 199–239; *Agenda* *ibid.* 22 (1947). P. 251–259. Цит. по электронной версии текста: URL: <http://asklepios.chez.com/horapollo/horapollon.htm>. Также существует русская версия перевода, принадлежащая А.Г. Алексаняну: URL: <http://www.egyptology.ru/antiq/Horapollo1.pdf>. Ссылки даются на французский перевод Б. ван Валле и Ж. Вергота (далее – Van de Walle & Vergote); на издание Ф. Сбордине (далее – Sbordone) и английский перевод Дж. Боас: *The Hieroglyphics of Horapollo* / Transl. and introd. by G. Boas. Princeton: Princeton University Press. 1993 (далее – Boas).

² Имперский триумф остался на бумаге – арка из 36 ксилографий; сама процессия – в виде акварельных рисунков и гравюр, изданных братом императора Карла V эрцгерцогом Фердинандом в 1526 году. Но даже в таком виде – это был повод для гордости. Программа триумфа не была воспринята в Европе как экстравагантная выходка. Напротив, известно, что впоследствии французские гуманисты имели склонность ориентироваться на замысловатые программы прославлений германских императоров, начало которым положил именно император Максимилиан.

использовался иначе, чем при дворе императора Максимилиана I, где ставилась задача возвестить о своей просвещенности всю Европу. К тому же, как отметил Э. Панофский, соединять изображение с объяснением было свойственно именно «пропагандистскому духу» немецкой культуры: «Более того, это является свидетельством некоторого затруднения в развитии гуманистического движения, которое никогда не могло опереться ни на те ресурсы, которыми обладали такие космополитические центры, как Рим и Венеция, ни на защиту аристократии, оказывавшей безграничную поддержку в лице эрудированных и любящих искусство князей и кардиналов»¹. Отсутствие прямых свидетельств об использовании «Иероглифики» в искусстве Италии XV столетия может быть объяснено еще несколькими факторами. С одной стороны, открытое использование этого источника могло породить необходимость его полного истолкования перед лицом просвещенной флорентийской публики, что, как указывалось выше, было сделать сложно. С другой стороны, заказчики произведений могли обращаться к содержанию этого трактата как к секретному символическому языку, доступному узкому кругу избранных, наподобие того, как это делали и сами египетские жрецы. Недаром краткое послание прелата Джентили Бекки в отношении замысла Капеллы Волхвов в палаццо Медичи, о которой также пойдет речь в данной статье, завершается восклицанием и предостережением: «Да не ступит сюда нога несведущей толпы»².

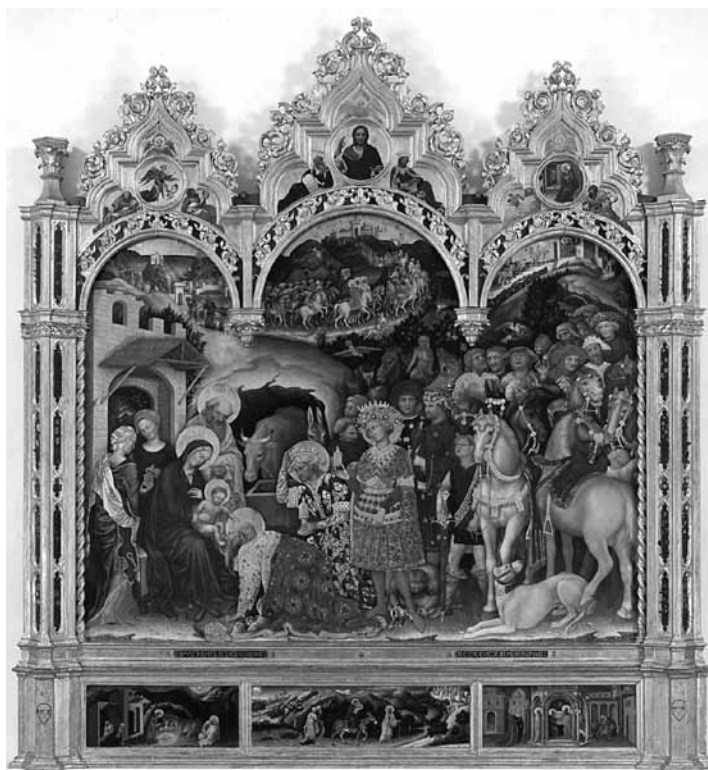
Считается, что непосредственное влияние на сложение живописных произведений «Поклонение волхвов» оказала торжественная церемония, происходившая во Флоренции в праздник Богоявления. Братство Волхвов, игравшее столь важную роль в жизни Флоренции XV века, скорее всего было образовано еще в предшествующем столетии, во всяком случае первое свидетельство с описанием праздника Поклонения волхвов относится к 1390 году. Рэб Хетфилд, проведший полномасштабное исследование документов, касающихся Компания деи Маджи, отметил двойственность ее характера³. С одной стороны, находясь около шестидесяти лет под покровительством семейства Медичи, оно было инструментом создания политического имиджа для семейства, де факто правившего Флоренцией. С другой стороны, деятельность организации имела ярко выраженный мистический характер. Это отражают и фрагменты проповедей, составленных членами братства, приведенные Хетфилдом⁴; и описание пред-

¹ Panofsky E. Albrecht Dürer. P. 175.

² Acidini Luchinat C. The chapel of the Magi // The Chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's frescoes in the Palazzo Medici-Ricardi Florence. New York. 1994. P. 12–13. Поэтическую часть послания Джентили Бекки можно перевести следующим образом: «Дары волхвов, мольбы небожителей, сознание Девы [Mens Virginis] – вот святые составляющие капеллы. Да не ступит сюда нога несведущей толпы».

³ Hatfield R. The Compagnia de' Magi // Journal of Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 33 (1970). P. 107–161.

⁴ Hatfield R. The Compagnia de' Magi. P. 128–135.

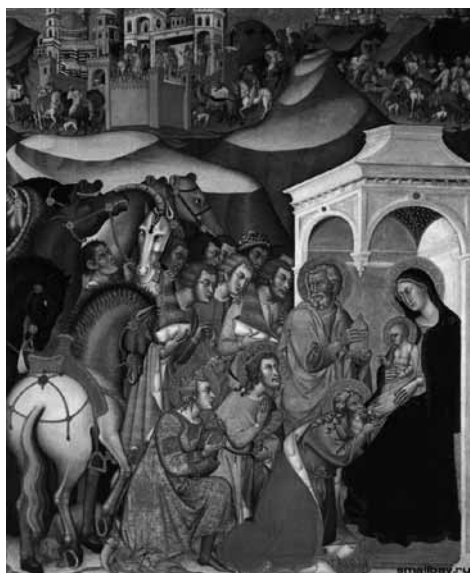


Джентиле
да Фабриано
Поклонение волхвов
1423
Галерея Уффици,
Флоренция

метов из ризницы Капеллы Волхвов палаццо Медичи, среди которых таинственные шары из яшмы, связанные, по мнению Дарелла Девиссона, с культом Асклепия¹. На одежде волхвов с алтарной картины Джентиле да Фабриано и на фресках Беноццо Гоццоли были найдены куфические письмены². Магия камней и магия слов играли большую роль в мировосприятии флорентийского общества XV века, что впоследствии было сформулировано Марсилио Фичино. Глава флорентийских неоплатоников провозгласил себя «естественным магом» наподобие древних волхвов. Ему принадлежат следующие строки: «И почему же у нас такой страх перед именем магов? В Евангелии это имя служит не для обозначения зловерного колдуна, но человека мудрого и священного. Чем, как не магией, занимался тот, кто первый поклонился Христу? <...> Это, если хочешь, те же земледельцы, которые, чтобы накормить народ, заботятся о ниве соответственно климату, так же, как тот, кто познает и священнодействует для здоровья людей, кто связывает вещи низкие с более возвышенными и кто лелеет свой небесный жар, чтобы отдать земле. То же делает и Сам Бог: Он побуждает к тому, чтобы самые низкие вещи порождали высокое и тем самым бы

¹ Davison D. *Magian Ars Medica*, Liturgical devices and eastern influences in the Medici Palace Chapel // *Studies in Iconography*. 22 (2001). P. 135–146.

² *Ibid.* P. 122–123.



продвигались»¹. Конечно же, эти слова были написаны только в 1489 году, но их можно рассматривать как итог достаточно долгого существования неоплатонической традиции во Флоренции.

Заказчиком алтарной картины «Поклонение волхвов» для церкви Санта Тринита был знаменитый гуманист Палла Строщи. Друг Никколо Никколи, философ и писатель, знавший латынь и греческий, основавший первую публичную библиотеку во Флоренции, несомненно, был знаком с появившимся в городе трактатом Горополлона.

Можно предположить, что заказывая алтарный образ для семейной капеллы в исполнении Джентиле да Фабриано, одного из ведущих художников того времени, Палла Строщи также не проигнорировал возможность усложнить иконографическую программу при помощи названного сочинения. Считается, что на композицию Джентиле да Фабриано оказало влияние произведение Бартоло ди Фреди, которое художник мог видеть во время своего пребывания в Сиене². Та же длинная кавалькада, сопровождающая восточных мудрецов, движется к вертепу с Божественным Младенцем, петляя между горными вершинами, проезжая сквозь укрепленные города. Большинство участников процессии едут на лошадях, верблюды везут поклажу, на которой размещены обезьянки; рядом со всадниками бегут собаки.

На алтарных картинах и фресках изображения животных часто сопровождали процессии волхвов; сложился даже определенный набор тех зверей, которые традиционно попадали в сцены этого рода: лошади, верблюды, собаки, обезьяны и леопарды. Одна часть животных соответствовала прямой необходимости путешественников, другая – указывала на их восточное происхождение. Как известно, и сами праздники, посвященные шествию волхвов, также происходили в сопровождении различных животных, в том числе и экзотических. Однако вряд ли стоит сводить их изображение всего лишь к желанию показать многообразие окружающего мира. Симона Коэн предостерегает от того, чтобы трактовать появление зверей и птиц

Бартоло ди Фреди
Поклонение волхвов
1385–1388
Национальная
пинакотека, Сиена

¹ Это фрагмент трактата «О жизни» (1489). Цит. по: Мальцева С.А., Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3: От Возрождения до Канта. СПб., 2010. С. 49.

² Sterling Ch. Fighting Animals in the Adoration of the Magi // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Vol. 61. № 10 (Dec. 1974). P. 353.



Джентиле
да Фабриано
Поклонение волхвов
Фрагмент

в ренессансных произведениях лишь как дань натуралистической традиции: «...складывается впечатление, что между исследователями Ренессанса существует молчаливое допущение, что ренессансные художники обращались к изображению животных только с целью изучения и воспроизведения природы и полностью отвергали символизм и дидактическую функцию, переданные им посредством тысячелетней христианской традиции»¹.

В отношении сцен «Поклонения волхвов» Шарль Стерлинг, например, увидел символический аспект в том, что в изображениях часто встречаются сражающиеся или агрессивные животные. С точки зрения ученого, они составляют контраст по отношению к человечеству, пришедшему к миру и согласию для того, чтобы поклониться Истинному Царю. По существующему народному преданию, сами волхвы нахо-

дились во вражде друг с другом, пока их не объединил свет звезды, приведший к Спасителю мира². Однако символическое содержание темы в разные периоды и при разных обстоятельствах могло иметь и другие аспекты.

В сравнении с Бартоло ди Фреди алтарный образ Джентиле да Фабриано имеет несколько отличий, на которые мы хотели бы обратить внимание. В произведении появляется изображение птиц, на которых как на таинственные знамена смотрят члены кавалькады. Прямо по центральной оси композиции изображен парящий сокол, справа – сокол сражающийся и побивающий другую птицу. В bestiариях пересказывалось суждение Исидора Севильского о соколе, как «о хищной птице, более вооруженной твердостью духа, чем когтями»; его также сравнивали с ветхим человеком, с которого ветер сдувает старое оперение³. Но настоящий панегирик этой птице можно найти именно в «Иероглифике» Горуполлона. Первая живая тварь, которая описывается в трактате, представляется в нем как абсолютный властелин земли и неба: «Желая изобразить бога, или высоту, или низ, или превосходство, или кровь, или победу <...> рисуют сокола»⁴. В произведении Джентиле да Фабриано центральное положение одного сокола, пристальное внимание к другому позволяют предположить, что это изображение имеет символический характер, связанный с образом пришедшего на землю Христа.

Второе важное отличие связано с изменением в изображении собаки. Это животное присутствует и на алтаре Бартоло ди Фреди, однако

¹ Cohen S. Introduction // *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. P. XXXIII.

² Sterling Ch. *Fighting Animals in the Adoration of the Magi*. P. 356.

³ *Средневековый Бестиарий* / Автор статьи и комментариев К.М. Муратова. М., 1984. С. 148–149.

⁴ Van de Walle & Vergote. I. № 6; Sbordone. I, № 6. P. 12–14; Boas. I. № 6. P. 45–46.

у Джентиле да Фабриано ее фигура становится гораздо более заметной. Собака занимает почти весь правый нижний угол композиции, а сама поза животного, как ни странно, перекликается с фигурой коленапреклоненного старшего волхва. Промежуток между этими двумя фигурами заполнен сценой бытового характера: слуга снимает шпоры с ног молодого волхва – этот акцент также фиксирует наше внимание на нижнем регистре композиции. Согласно бестиарию, собаки были символом преданности и бдительности, что, как известно, даже дало название доминиканскому ордену. Однако символика бестиария носила морализаторский характер, где образы зверей были метафорически истолкованы с точки зрения христианской догматики. Как уже говорилось, новая гуманистическая наука тяготела к более широким горизонтам и «объективным» свидетельствам, которые как раз могла предложить «Иероглифика». В этом трактате есть несколько интерпретаций изображения собаки, среди прочих – это знаток иероглифов и пророк¹, что хорошо согласуется с образом волхва как древнего мудреца, посвященного в тайное знание. Из небольшой, натуралистического характера детали на картине Бартоло ди Фреди – пес, пристроившийся в ногах коня и взирающий оттуда на происходящее, – во флорентийском произведении собака превратилась в хорошо заметного персонажа и, вероятно, стала знаком, который соотносился с образом волхвов. Символическая насыщенность произведения Джентиле да Фабриано соответствует главной идее неоплатонического учения о пронизанности всего материального мира Божественной Премудростью. Впоследствии в комментариях на «Эннеады» Плотина Марсилио Фичино так сформулировал эту особенность древних выражать мысли, особенность, которой хотели подражать и современники Фичино: «Египетские жрецы не использовали отдельно взятых букв, чтобы обозначить мистерии, но использовали изображения растений, деревьев или животных, потому что Бог обладает знанием вещей не через посредничество множественных мыслительных процессов, но скорее через простую



Доменико
Венециано
Поклонение волхвов
Около 1440
Картинная галерея,
Берлин

¹ Van de Walle & Vergote. I. № 39; Sbordone. I. № 39. P. 86–90. Boas. I. № 39. P. 63. В переводе Дж. Боаса, который соотносится с позднейшими гуманистическими переводами, обращает на себя внимание параграф № 22 из III книги «Иероглифики»: «Повернувшиеся волк или собака означают спасение» (Boas. II, 22. P. 76). На картине Джентиле да Фабриано изображена именно обернувшаяся собака. Однако даже если допустить, что составители программы произведения обращались и к этому фрагменту «Иероглифики», невозможно узнать, как именно в это время они истолковали греческий термин *ἀποστροφή* (отвращение; средство к спасению; бегство). У А.Г. Александяна это слово переведено как «поворот». Ф. Сbordone отмечает, что Горуполлон, скорее всего, слишком прямолинейно понимал это условное для египетского мировоззрения обозначение (Sbordone. P. 149)

и твердую форму вещей»¹.

Второе произведение, о котором пойдет речь, – тондо Доменико Венециано. Оно, как считается, было выполнено в качестве образца с целью получения большого заказа от Козимо Медичи². Нарядная цепочка кортежа волхвов наподобие драгоценного ремешка перерезает произведение Венециано почти посередине. За пределами этой вереницы уже не условная полоса пространства, но настоящее «окно в мир»: бездонное небо, горы, протяженная долина с пасущимися стадами, на склонах холмов распаханная пашни, вдали – залив и стоящая рядом крепость. Пейзаж носит универсальный характер. Напротив, нижний, меньший полукруг – это всего лишь кусок лужайки, его отрезанность от зоны «высокого действия» подчеркивает узкая дорожка, вдоль которой расположились волхвы и их свита. Старший волхв, как и в произведении Джентиле да Фабриано, почти распростерся ниц и целует ножку Божественного Младенца. В этой работе находим аналогичное произведению Джентиле да Фабриано изображение собак на том же плане, где изображены главные персонажи – волхвы. Положение животных вновь как будто является повторением позы старшего волхва, поэтому можно предположить, что их изображение продиктовано значением, закрепленным за этим животным в «Иероглифике», где собака символизирует мудреца и пророка. Так же, как и в произведении Джентиле да Фабриано, на тондо Доменико Венециано представлен сокол, причем целых четыре раза. В приведенном выше отрывке из «Иероглифики» указывалось, что сокол не только изображает «бога» и «превосходство», но также отождествляется с категориями «высоты» и «низа». В трактате даны объяснения этим ассоциациям. Они связаны с особенностями

Беночцо Гоццолли
Поклонение волхвов
1459–1460
Процессия молодого
волхва
Восточная стена
капеллы в палаццо
Медичи-Риккарди,
Флоренция



¹ Цит. по: *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 49.

² *Chastel A.* Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280–1580. P. 73–74.



полета сокола, могущего по вертикальной траектории набирать высоту и так же стремительно падать вниз. В композиции Венециано явно подчеркнуто наличие верха и низа, а сокол может рассматриваться как образ, объединяющий небесную и земную сферу. Вероятно, он опять символически представляет Христа, воплотившегося, то есть принявшего на себя тяготы плотского обличия, чтобы открыть для человечества путь в Царство Небесное. В то же время связь между земным и небесным миром осуществляли и волхвы, пророчествующие о Промысле через толкования явлений природы.

Через изображение сокола, указывает текст «Иероглифики», может быть также показана человеческая душа¹. Охотничий сокол с красным колпачком на голове сидит на руке одного из слуг из процессии (это четвертое изображение птицы). Возможно, он символизирует человеческую душу, еще до конца не прозревшую. В этом отношении показательным изображением сороки, летящей к кипарису и пролетающей почти над соколом. Кипарис традиционно служил символом и Девы Марии, и Христа, и Церкви². Сорока считалась способной исцелить от слепоты и в средневековых bestiaries трактовалась как образ Спасителя, дарующего истинный свет человеку, ослепленному дьяволом³. В алтарном образе, выполненном для семейства Медичи, органично сплетались традиционная символика и но-

Беноццо Гоццолли
Поклонение волхвов
1459–1460
Процессия старого
волхва
Западная стена
капеллы в palazzo
Медичи-Риккарди,
Флоренция

¹ Van de Walle & Vergote. I. № 7; Sbordone. I, № 7. P. 14–17; Boas. I. № 7. P. 46–47.

² *Impelluso L. La natura e i suoi simboli.* Milano. 2003. P. 69.

³ *Ibid.* P. 321.

вое знание. Причем если наше предположение верно, то именно благодаря образу сокола возможно придать сюжету отсвет неоплатонической философии, согласно которой человеческая душа занимала срединное положение между духовной сферой и материальным миром.

Композиция Доменико Венециано датируется следующим годом после прохождения церковного собора во Флоренции, но ее замысел, вероятно, возник несколько раньше. Козимо любил ассоциировать себя с волхвами, приносящими Христу дары и наделенными способностью высшего знания. Так, в композиции Доменико Венециано слуга, держащий корону старшего волхва, имеет весьма интересную деталь костюма, на которую впервые обратил внимание Андре Шастель: на нижней черной кайме красного кафтана – узор из повторяющейся золотой ветки и семи золотых «palle»¹. События 1439 года дали дополнительный повод для того, чтобы правители Флоренции могли уподобить себя волхвам. Медичи хотели в аллегорической форме запечатлеть ту роль, которую их семья сыграла в деле примирения двух ветвей христианства. Аллюзия на это событие присутствует, в частности, и во фреске Фра Анджелико, размещенной в келье № 39 монастыря Сан Марко, которая являлась личной молельней Козимо и его супруги². В этом варианте «Поклонения волхвов» нет никаких животных, что может быть объяснено строгим уставом монастыря – изображение не должно было отвлекать созерцающих его. Однако в свите волхвов, где присутствуют представители самых разных национальностей³, есть персонаж с армиллярной сферой в руке. Он находится в самом центре композиции и, как считается, наделен портретными чертами Козимо. Инструмент для астрономических исследований в его руке мог указывать и на характер его занятий как астронома и предсказателя, и на астрологическое предзнаменование, согласно которому ему, Козимо Веккио, или всему городу Флоренции в целом суждено способствовать объединению церквей⁴.

Но, пожалуй, самым знаменитым памятником, прославляющим род Медичи как «новых волхвов», явился ансамбль росписей, выполненный Беноццо Гоццолли в палаццо Медичи. Эрнст Гомбрих в 1960 году высказался против господствующей версии о связи иконографической программы росписей с двадцатилетием заключения Флорентийской унии. Однако Роджер Крам в статье 1996 года представил убедительные контраргументы, подтверждающие, что заключение Флорентийской унии все еще было существенным политическим аргументом для семейства Медичи в 1459 году, и это в значительной степени оказало воздействие

¹ Chastel A. Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280–1580. P. 74.

² Gebron C. Fra Angelico, les Medici, les Mages et le concile de Florence. Une histoire de temps entrecroisée // Artibus et Historiae. Vol. 33. № 66 (2012). P. 35–41.

³ Известно, что для участия в соборе Козимо были приглашены представители армянской, коптской, эфиопской и индийской церквей.

⁴ Gebron C. Fra Angelico, les Medici, les Mages et le concile de Florence. P. 41.



на формирование иконографической программы дворцовой капеллы¹. Программа капеллы была столь сложна и многопланова, что даже в замощении пола предполагаются неоплатонические аллюзии и связь со Священным Писанием².

Как и в предшествующих работах, во фресках Беночцо Гоццоли мы можем усмотреть наличие символики, заимствованной из «Иероглифики». Впрочем, конечно же, не беремся объяснить значение всех изображенных животных, исходя из данного трактата. Важно напомнить, что создание ансамбля фресок (июль 1459 – январь 1460) происходило в тот момент, когда по предложению папы Пия II итальянские князья пытались организовать

Беночцо Гоццоли
Пастухи. 1459–1460
Правый северный
простенок капеллы
в палаццо Медичи-
Риккарди, Флоренция

¹ *Crum R.J.* Roberto Martelli, The Council of Florence and the Medici Palace Chapel // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 59 Bd. H. 43 (1996). P. 403–417.

² *Bartoli M.T.* A Neoplatonic pavement // *The Chapel of the Magi*. P. 26–27. Теория неоплатонических аллюзий весьма сложна в изложении. Что же касается связи со Священным Писанием, то исследователи обратили внимание, что число 14 повторяется в узорных лентах, обрамляющих большой квадрат. Из этого был сделан вывод о том, что это аллюзия на Евангелие от Матфея, где как раз описано путешествие волхвов; оно начинается с родословной Христа – поколения до Воплощения Бога Слова разделены на три группы по четырнадцать родов (От Авраама до Давида – 14 родов; от Давида до переселения в Вавилон – 14 родов; от переселения в Вавилон до Христа – 14 родов).

крестовый поход против турок. Этому был посвящен съезд, состоявшийся в Мантуе в июне 1459 года, после чего папа и Франческо Сфорца, один из ярких сторонников похода, посетили Флоренцию и были приняты в палаццо Медичи, в капелле которого кипела работа по выполнению цикла фресок, посвященных волхвам. Медичи, здраво оценивавшие возможности крестового похода, при создании этого ансамбля ставили перед собой скорее внутривластные задачи – им было важно подчеркнуть свою значимость и преданность италийским и общехристианским интересам¹.

Аллюзии на предполагаемый крестовый поход латентно присутствуют в достаточно ярко выраженной (по сравнению с другими работами на этот сюжет) охотничьей тематике, которая в живописи тех лет традиционно увязывалась с прообразом войны². В процессии молодого волхва непосредственно над фигурой самого Гаспара, который считается аллегорическим изображением Лоренцо Медичи, изображена сцена охоты: всадник на белом скакуне с копьем гонится за животным – его называют то ланью, то газелью, то оленем. Однако олени, лани и газели изображались художниками поздней готики и Кватроченто более изящными и грациозными. Изображенное Беноццо Гоццолли парнокопытное имеет приземистые пропорции, достаточно большие уши и хвост, что делает его похожим на антилопу (орикса). Согласно «Иероглифике», антилопа считалась нечистым животным, имеющим «некую вражду с богиней»³; ее сущность понималась как «порочная и вредоносная»⁴. Таким образом, эпизод с охотником над головой молодого волхва может иметь значение битвы с враждебной богоборческой силой, под которой надо подразумевать надвигавшуюся на Европу мусульманскую угрозу.

Совершенно особенный перечень животных присутствует на западной стене капеллы с изображением старого волхва и его кортежа⁵. Именно на этой фреске присутствуют леопарды, обезьяна верхом на муле, орел, терзающий зайца, и водоплавающие птицы. Изображение леопардов и обезьян достаточно традиционно для сюжета «Поклонения волхвов», но почему они появляются только на этой фреске? В средневековых bestiариях леопарда (пантеру) характеризуют как кроткого и прекрасного животного, обладающего благовонным дыханием. Звери, изображенные Беноццо Гоццолли, имеют достаточно агрессивный вид, не совпадающий с характеристикой bestiария. Интересно, что число изображенных леопардов совпадает с количеством пальцев, поднятых одним из чле-

¹ Grotte A. A hitherto unpublished letter on Benozzo Gozzoli's frescoes in the palazzo Medici-Riccardi // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 27 (1964). P. 321–322.

² Lecoq A.M. L'iconographie de la Salle de Bal à Fontainebleau: une hypothèse de lecture // Henri II et les arts. Actes du colloques international. Paris. 2003. P. 387.

³ Имеется ввиду богиня луны.

⁴ Van de Walle & Vergote. I. № 49; Sbordone. I. № 49. P. 102–107; Boas. I. № 49. P. 65–66.

⁵ Фреска на южной стене с изображением среднего волхва – Балтазара – сильно повреждена, и многие детали росписи, особенно что касается животного мира, принадлежат последующим векам. См.: Acidini Luchinat C. The Procession of the Magi. P. 119.



нов кортежа, – их четыре. Если бы экзотические хищники были только указанием на восточное происхождение мудрецов или же связывались с охотничьей тематикой, то, вероятно, логично было бы распределить изображения леопардов по всем трем стенам. Однако художник этого не сделал.

В отличие от традиционных толкований «Иероглифика» интерпретирует образ леопарда (пантеры) совершенно противоположно – им обозначается человек, скрывающий свой порок; он подобен леопарду, который «охотится на животных тайно, не давая распространяться исходящему от него запаху»¹. Не менее настораживающий символ – сидящая на земле хищная птица с убитым зайцем в когтях. К. Ацидини Лучинат интерпретирует это изображение как сокола и связывает его с геральдическим символом Пьеро Медичи – сокол с кольцом в лапе². Однако здесь пернатое существо в большей степени напоминает мощного орла. Согласно «Иероглифике», изображением орла обозначают «царя, живущего одиноко и не имеющего снисхождения к ошибкам»³. Возможно, этот символ относится к старому волхву, который действительно показан в некотором удалении от своего кортежа (от основной его части Мельхиора отделяет небольшой ручей).

Мельхиор хотя физиогномически и не похож на константинопольского патриарха, но считается его олицетворением. Таким образом, и орел может быть аллюзией на это историческое лицо. Патриарх умер во Флоренции через восемь дней после своего письменного одобрения Филиокве на внутреннем заседании византийской делегации. После кончины в его покоях было найдено письмо, якобы написанное им собственноручно, в котором он сообщал о посетившем его откровении, касающемся

Беноццо Гоццолли
Ангельское
поклонение
Младенцу. 1459–1460
Западная стена
алтарной зоны
капеллы в палаццо
Медичи-Риккарди,
Флоренция

¹ Van de Walle & Vergote. II. № 90; Sbordone. II. № 90. P. 196–197; Boas. II. № 90. P. 91.

² Acidini Luchinat C. The Procession of the Magi. P. 179.

³ Van de Walle & Vergote. II. № 56; Sbordone. II. № 56. P. 170; Boas. II. № 56. P. 82.

истинности догматов католической церкви и главенства папы. Впоследствии документ был признан подложным, однако этот факт принимался не всеми, так что у представителей католицизма не было претензий к патриарху: он, скорее, рассматривался как праведник среди коварных советчиков – изображенные на фреске леопарды могут интерпретироваться как аллюзия на них. Кстати, именно четверо митрополитов, входивших в делегацию, отказались от подписания унии¹.

Конечно, такая определенность смыслов может смущать, когда речь идет о столь торжественном и праздничном фресковом цикле, в котором предполагается и мистическая составляющая. Но, вероятно, осмысление фрески должно охватывать несколько уровней. После падения Константинополя критика в отношении византийской делегации могла быть выражена хотя бы в таком завуалированном виде. Не секрет, что многие в Италии считали крушение Византии возмездием за отказ от унии. Отметим, что курировал исполнение фресок Роберто ди Николло Мартелли, то есть именно тот советник Козимо Старшего, который инициировал переводение Феррарского церковного собора во Флоренцию; этот человек был хорошо осведомлен о всех событиях, произошедших в 1439 году. Считается, что именно он представлен в образе человека, ведущего под уздцы лошадь Козимо Старшего на фреске с молодым волхвом².

Конечно, далеко не все представители пернатого и животного мира имели какое-либо символическое значение³. Складывается впечатление, что изображение сокола во фресках капеллы не столь значимо по сравнению с более ранними произведениями⁴. Но явно выделено изображение другой птицы – утки: и во фреске со старым волхвом, и в алтарной капелле в сцене «Ангельского поклонения Младенцу». Во фреске с Мельхиором утка изображена в ручье на фоне отражения пажа с дароносицей в руках, что, видимо, задает некий символический ракурс. Если на этой фреске, чуть ниже утки видна голова еще одного водоплавающего – гуся, то в сцене «Ангельского поклонения» утка изображена

¹ В связи с этим стоит также обратить внимание на человека в правой части фрески, показывающего четыре пальца. Этой детали пока не найдено удовлетворительного объяснения.

² *Crum R.J.* Roberto Martelli, *The Council of Florence and the Medici Palace Chapel*. P. 417.

³ Хотелось бы сказать несколько слов об изображении обезьян. Конечно же, и они имели символическое значение, причем одинаковое – как в бестиарии, так и в «Иероглифике». В последнем трактате оно сформулировано наиболее четко: через обезьяну «изображают человека, которому наследует ненавистное [ему] чадо». И у Джентиле да Фабриано, и во фреске со старым волхвом Беноццо Гоццоли изображение обезьяны является достаточно заметным. В первом случае – это мог быть намек на Ирода; во втором – намек на то, что после смерти Иоанна VIII Палеолога (1448) ему наследовал его брат, с самого начала являвшийся противником унии и поддерживавший некоторых митрополитов, ее отвергнувших. Однако это толкование все же кажется определенной натяжкой. Возможно, обезьяны были просто наиболее традиционными животными, сопровождавшими театрализованное шествие волхвов.

⁴ Некоторыми исследователями отмечено, что образ сокола скорее всего заимствован с тондо Доменико Венециано. См.: *Acidini Luchinat C.* *The Procession of the Magi*. P. 179.

в одиночестве, плавающей в центре небольшого водоема, вокруг которого расположились другие представителями пернатого мира. Никогда прежде живописцы не придавали столь важного значения этой, казалось бы, весьма заурядной птице. Трудно точно определить значение этого фрагмента с западной стены алтаря, однако можно почти с уверенностью сказать, что вряд ли его введение было связано лишь с желанием «заполнить» нижний левый угол (там, где нет ангелов) неким декоративным разнообразием¹. В первой книге «Иероглифики» есть параграф, который говорит об одной водоплавающей птице, о гусе, как о символе «сына» и «самопожертвования»². Однако переводы этого фрагмента разнятся³ и поэтому мы не будем проводить здесь какие-либо аналогии.

Фресковый цикл из капеллы Медичи, несмотря на свою натуралистическую красочность и, казалось бы, открытость смыслов, скорее всего, был зашифрованным произведением. Например, весьма неожиданным является изображение пастухов в узких простенках на северной стене: они представлены как «не знающие о рождении Спасителя, а лишь созерцающие окружающую спокойную долину»⁴. Действительно, в противоположность существующей традиции, они не принимают участия в прославлении Рождества. Вероятно, лишь некоторой части посвященных, таких же умудренных, как и сами волхвы, должен быть ясен истинный смысл изображенного.

Допущение высказанного нами предположения об использовании «Иероглифики» заставляет иначе оценить характер представленных произведений и увидеть в них не только продолжение традиции интернациональной готики с ее стремлением к отражению природного многообразия. Если составители программ названных произведений действительно использовали «Иероглифику» как иконографический источник, то мы сталкиваемся здесь с довольно парадоксальной историко-культурной ситуацией. Созданный в конце IV–V веках нашей эры новый «иероглифический компендиум» появился в результате почти полного забвения жреческой касты древней «иероглифической системы». Последняя, однако, продолжала быть востребованной для создания сакральных надписей. Гуманисты Кватроченто, находившиеся в заблуждении и относительно времени происхождения, и относительно характера содержания трактата, наделили его мистическим значением. Таким образом, за сокровенное знание была принята фальсификация, превратившаяся по воле гуманистов в новый «криптоязык», впоследствии ставший образцом и отправной точкой в создании эмблематических трактатов эпохи Возрождения.

¹ *Acidini Luchinat C. The Choirs of Angels // The Chapel of the Magi. P. 270.*

² *Van de Walle & Vergote. I, № 53; Sbordone. I, № 53, P. 111–112; Boas. I. № 53. P. 66–67.* Перевод этого параграфа таков: «Когда они хотят написать сына, они изображают гуся. Потому что это животное выказывает необыкновенную любовь к своему потомству; и если кто-то преследует птицу, чтобы схватить ее вместе с выводком, отец и мать внезапно отдаются охотникам, чтобы спасти малышей. Поэтому египтяне преклоняются перед этим животным».

³ *V. van de Walle & J. Vergote: «гусь»; Boas: «вульпан [Chepololex]»; Александрия: утка-пеганка.*

⁴ *Acidini Luchinat C. The Procession of the Magi. P. 253.*