

Ключевые слова: художник, самосознание, социальный статус, заказчик, Ренессанс, классическое искусство, шедевр, вкус художественный.

Дубова Ольга Борисовна

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, отдел теории искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва
ORCID: 0000-0001-8067-9583
olga_dubova@mail.ru

Key words: artist, self-consciousness, social status, customer, Renaissance, classical art, masterpiece, taste in art.

Dubova Olga B.

Doctor of Philosophy, leading researcher of the Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow
ORCID: 0000-0001-8067-9583
olga_dubova@mail.ru

DUBOVA OLGA B.

Artists and Connoisseurs. Approaches
to Research

The author uses the example of artistic practice from the Renaissance to the New Times to show how gradually a good knowledge of art and the ability to enjoy it become a condition for the high social prestige of the individual. The subject of the study was the intersection of a variety of viewing angles (art criticism, aesthetics, culturology), revealing the complexity of the methodological approach to the study of this topic. The author explores the ways of the development of art, laid down both by the will of the artist himself ("the requirement of taste"), and depending on the mentality of the customer, patron. At the same time, as it is analyzed in the work, the proofs and conclusions of theoretical art history and aesthetics, which were taken into account by contemporaries, always invaded the historical process of assessing the quality of creation.

ДУБОВА О.Б.

Художники и ценители. Подходы к исследованию

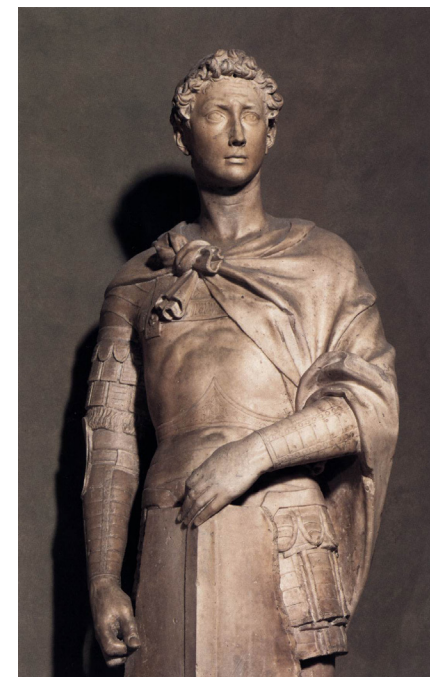
На примере художественной практики от Ренессанса до Нового времени автор показывает, как постепенно хорошее знание природы искусства и способность наслаждаться им становятся условием высокого социального престижа личности. Предметом исследования стали пересечения самых разных ракурсов анализа (искусствоведческий, эстетический, культурологический), раскрывающих сложность методологического подхода к изучению данной темы. Автор исследует пути развития искусства, пролагаемые как волей самого художника («требование вкуса»), так и в зависимости от менталитета заказчика, мецената. Одновременно, как это анализируется в работе, в исторический процесс оценки качества творения всегда вторгались доказательства и выводы теоретического искусствознания и эстетики, которые принимались во внимание современниками.

УДК 7.067
ББК 85.103

Вынесенная в заголовок проблема имеет как историко-культурное значение, так и актуальное современное звучание. Обратимся для ее изучения к искусству Ренессанса – к периоду, когда кристаллизуются и дают о себе знать самые разные факторы влияния на понимание ценности искусства, критериев его художественной высоты, социокультурной значимости.

В Ренессансе новоевропейское представление о личном таланте и личных заслугах окончательно победило средневековую сословность. И в этих условиях принцип «презирайте непосвященную чернь» был способом защиты нового искусства и новой элиты, но граница между «чернью» и духовной аристократией отныне не была уже границей социальной. Статус художника был в это время достаточно высоким. Влиятельный неоплатонизм рассматривал творчество художника как аналог свободной деятельности вообще [18, р. 67–71]. Постепенно хорошее знание искусства и его понимание становятся условием высокого социального престижа личности – в то время как низшим классам ближе оставалось именно аллегорическое искусство. Более низкие социальные слои были теснее связаны с религиозностью и традициями религиозного искусства. Их духовные потребности и их требования к искусству целиком находились в пределах религиозного чувства.

В течение XVI столетия кватрочентистское представление о том, что художнику необходимо общаться с гуманитарной элитой общества – поэтами, риториками, учеными людьми, которые могут ему подсказать сюжеты для исторической картины [1, с. 55], постепенно заменялось идеей о сугубо профессиональной общности художников, впервые осознавших себя новой элитой. Теперь им не



Илл. 1. Донателло. Св. Георгий.
Ок. 1416. Мрамор. Музей
Барджелло, Флоренция

надо было утверждать свой статус за счет попыток приобщиться к представителям традиционной духовной элиты. Художники, становясь относительно независимыми от цеха, осознают себя все же представителями особой профессии, которая и дает им право входить в высший слой общества. Высший, разумеется, в интеллектуальном, а не социально-сословном смысле.

Что же касается гуманистов, формирующейся гуманитарной интеллигенции, то теперь отношение к ней художников больше не напоминает попытку представителей ремесленного цеха доказать свое право входить в ее круг. Леонардо на рубеже XV и XVI столетия ярко выступает в защиту права живописи называться наукой, споря и с поэзией, и с царством «обманчивых мысленных наук», то есть философией и теологией. Отвлеченная образованность в глазах теоретиков XVI века не выдерживает сравнения с профессиональным мастерством художника, и уже Вазари посвящает множество рассуждений защите изобразительного искусства как самостоятельной

сферы интеллектуальной активности, если использовать современное выражение. Ситуация трансформируется кардинальным образом, художники как бы заменяют прежнюю цеховую замкнутость не попыткой пробиться в круги интеллектуалов, а стремлением собственное профессиональное сообщество поднять до уровня подлинной элиты общества.

Эстетические оценки гуманистической элиты находятся целиком в пределах сюжетной основы произведения. Их сфера – это область сложных литературно-мифологических программ, но они в гораздо меньшей степени интересуются качеством живописи или уровнем скульптурного мастерства. Не способны видеть произведение и люди с «простоватым» восприятием, которых восхищает лишь гладкая отделка и, часто, позолота, которая, по мнению профессионалов, только убивает художественную выразительность произведения.

Но в случае «писательского» пренебрежения к ремесленной стороне искусства мы имеем дело с вторичной слепотой, которая связана, кстати, с тем феноменом, который позже Вико назовет вторичным варварством, «варварством рефлексии». Общая черта здесь – равнодушие к качеству исполнения, к его высокому профессиональному уровню, более всего восхищающему самого Вазари. Не случайно он лишь бегло описывает сюжет, что особенно контрастно выглядит по сравнению с «Картинами» Филостратов. Объект для него становится значимым настолько, что все подчинено его описанию. Мысль никогда не отвлекается от поверхности изображения, как это было у эллинистических авторов, чье внимание целиком поглощено литературной стороной изображенного и вовсе не замечает качества исполнения. Картины остаются лишь поводом, не становясь предметом. И отношение к ним сознательно противопоставляется в античности суждениям профессионалов, «ремесленников».

Теперь ситуация кардинально изменилась, а право на высший уровень оценки произведений оспаривают художники в полемике с теми, кого они считают «дилетантами». Суждения дилетантов, людей, далеких от практики, Вазари отвергает. Только художник может понять совершенство исполнения и по достоинству оценить работу своих товарищей по цеху, несведущий человек никогда не увидит того, что способен увидеть мастер, и никогда не оценит до конца



Илл. 2. Верроккьо, Андреа дель. Портрет Лоренцо Медичи. Раскрашенная терракота. 1480. Национальная галерея, Вашингтон

виртуозность личного стиля исполнения, того, что обозначалось емким понятием *maniera*. Он не сможет подобно Донателло поразиться «изобретательным и искусным приемам» (*l'ingegnosa ed artificiosa maniera*), которые использовал Брунеллески для передачи фигуры Христа [20, с. 334; 3, с. 188], или восхититься колористическими качествами картины. Талантливый человек способен оценить чужие произведения по достоинству. В известной степени только талант и способен их ценить. И здесь ренессансная художественная теория впервые столь определенно выражает мысль, позже обоснованную у Дюбо: восхищение чужими достижениями и сама способность такого восхищения есть неотъемлемая черта истинно одаренного человека. Профессиональная оценка приобретает особый смысл, поскольку противопоставляется дилетантской критике. Для Вазари «референтная группа» – это всегда либо «понимающие», либо профессионалы. При этом явно, что знатоками он считает тех, чьи оценки приближаются к уровню суждения о произведении и способности его по-настоящему увидеть, отличающих настоящих профессионалов.

Тезис Альберти «будем говорить как художники» приобретает здесь принципиальный смысл, поскольку лишь художники имеют право судить, а обычный зритель должен прислушиваться к их суждениям и стараться оценивать работы исходя из того, что мастера в них ценят. Когда ренессансный автор перечисляет высокие качества произведений, он самым внимательным образом останавливается на их техническом уровне, на том, что в первую очередь привлекает профессионалов, постоянно повторяя, что произведение «ценится среди всех художников» [20, с. 124; 3, с. 534] или получило одобрение «художников и людей, понимающих в искусстве» [20, с. 332; 3, с. 187].

Зависимость от мецената многими художниками воспринималась драматически. Рафаэль писал Франческа Франча из Рима 5 сентября 1508 г.: «Сделайте милость, войдите в мое положение. Вы ведь и сами иной раз испытали, что значит быть лишенным своей свободы и жить в зависимости от господ...» [10, с. 185]. Художник длительное время был зависим от патрона. Подчинение художников диктату Академий художеств было частным случаем отношения между художником и его покровителем, которые один французский исследователь сравнил с отношениями между поданными и сюзереном. Они неизбежно должны были смениться и сменились на сделку между художником и торговцем, но стали ли они основой той «объективности», которую видел в усилении власти денег в сфере искусства Золя, а потом видели и многие другие защитники «свободного рынка»? Государственный диктат в сфере искусства, осуществлявшийся через Академии художеств, сменился не на свободную конкуренцию, а на некоторую другую форму управления.

Сегодня мы имеем дело с совершенно новой культурной ситуацией, когда любители, а не профессионалы изучают историю искусства, путешествуя по странам и городам, посещая музеи и накапливая зрительные впечатления. Именно они приобретают те иллюстрированные издания, которые искусствоведы презрительно называют «книгами для журнальных столиков». Искусствознание же переходит к книжкам без картинок: иконологические штудии, публикация неизвестных документов, культурологическая трактовка изобразительного искусства – все это закономерный этап развития нашей науки, но так она отстраняется от своего предмета и своей задачи, которую можно обозначить леонардовским девизом



Илл. 3. Верроккьо, Андреа
дель. Штудия женской головы.
Рисунок. 1480-е. Британский
музей, Лондон

«умей видеть». Конечно, профессионал видит за «Черным квадратом» Казимира Малевича нечто большее, чем холст, испорченный кракелированным слоем черной краски, ему открываются великие тайны развития искусства. Но европейская изобразительность все же развивается другим путем. Актуальным для европейцев продолжает оставаться не только их великое наследие, но и искусство Востока, Африки, древней Америки и Австралии. Эстетические горизонты расширились, мы воспринимаем своеобразную красоту древних и примитивных культур, но и в этом случае мы их соотносим с некоторыми эталонными образцами изображения. Представления об умении или неумении изображать не вытравить никакими рассуждениями о спонтанности творчества и прочих атрибутах «креативности». И, рассуждая о развитии немецкой готики, Эрнст Гомбрих пишет о развитии умения изображать натуру в выражениях близких тем, которыми за много веков до него анализировал появление реального портрета или пейзажа в итальянской готике Джорджо Вазари. Классическое представление о шедевре тесно связано с представлением о естественности и живости произведения, с тем, что в ранней итальянской академической теории называлось

vivacità. Мы восхищаемся экспрессией и выразительностью линий итало-византийского стиля, но ценим Дуччо ди Буонинсеня за то новое дыхание жизни, которое он внес в старую «греческую манеру», если использовать выражение первого историка итальянского искусства. И Метрополитен музей с гордостью выставляет на своем сайте свое новое приобретение – «Мадонну с младенцем» мастера италийского Проторенессанса, а обычные для того времени произведения (ordinario – «заурядный», обозначал их Вазари) помещает в запасники и дает только их небольшие черно-белые изображения.

Согласно распространенному для теоретиков современного искусства представлению, кризис миметической художественной школы связан с романтической критикой свойственного ей пренебрежения к индивидуальности ученика, а развитие представлений о творчестве шло параллельно с усилением оценки личного, индивидуального начала в искусстве, того, что собственно и называется «манерой». Так ли это на самом деле? Ответ на этот вопрос очень важен. Именно от него зависит, останется ли сегодняшняя теория искусства на уровне обычных представлений, которые серьезная философия называет обыденными, или будет формироваться в том направлении, которое уже было однажды намечено, но сегодня изрядно забыто. Исследователи искусства, отдают они себе отчет в том или не отдают, делятся на два основных направления в зависимости от того, как именно они отвечают на вопрос. Может быть, что они и вовсе на него не отвечают, однозначно относя предшествующее развитие искусства к объективному, доличностному, а невероятную победу субъекта над объектом рассматривают как главное достижение новейшей эпохи.

В таком случае, самой истории искусства для них как бы и не существует. Она является лишь малоинтересной пропедевтикой для новейшего положения искусства, в котором манера явно победила натуру. Между тем в академической традиции есть важная проблема, сближающая позицию Вазари, Беллори, Ван Мандера, Зандрарта и многих других теоретиков. Не случайно Зандрарт назвал «Немецкой Академией» свое повествование о предшествующих художниках и не случайно важнейшим итогом деятельности первой Академии рисунка во Флоренции была грандиозная история национального искусства, написанная основателем первой Академии рисунка,

Илл. 4. Джироламо да Кремона.
Аристотель. Сочинения.
Манускрипт. 1483. Библиотека
и музей Моргана, Нью-Йорк



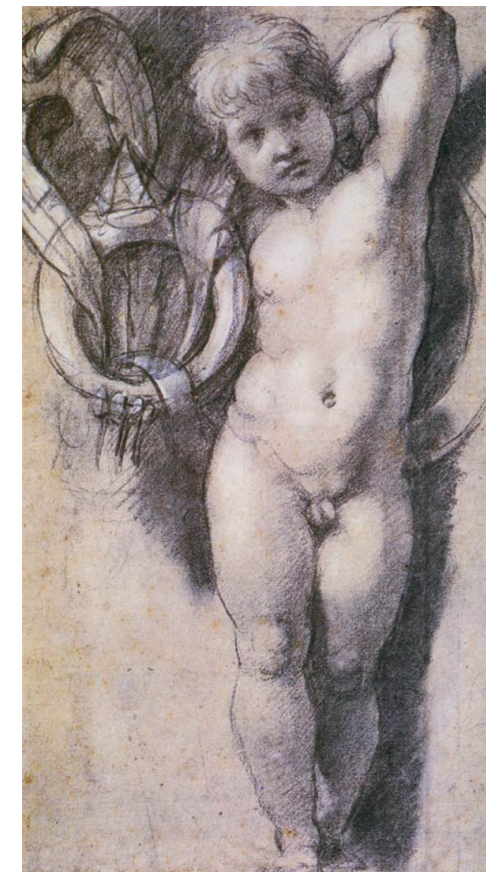
художником и первым историком искусства Джорджо Вазари. Попытка разобраться в том, что Вазари назвал «современной манерой», сближает все академические сочинения.

Вряд ли будет правильным пытаться увидеть общую черту всех Академий художеств в классицизме, ведь среди них были и сугубо барочные или маньеристические, но точно общей им всем была попытка понять сущность подражания «прекрасной природе», миметическая концепция искусства. Коррективнее всего термин «мимесис» переводит энциклопедия «Британика», которая пишет, что в древнегреческом это понятие означает «вос-создание», «re-presentation» реальности скорее, чем ее имитацию «copying».

Моше Бараш (как и многие современные искусствоведы) неоднозначно относится к мимесису, к подражанию природе. Неоднократно на протяжении своей содержательной и в целом очень объективной книги о классической теории искусства [13] он говорит

о банальности этого понятия. «Это – общеизвестный факт, что литература Ренессанса по визуальным искусствам охватывает широкий диапазон предметов от вполне технических вопросов того, как закреплять краски на стене или как отлить из бронзы фигуру до запутанности астрологической психологии художника; от простого исследования начал геометрии к глубоким обсуждениям символики, основанной на гуманистических литературных источниках. Неизбежно, чтобы литература этой широты также показала иногда изумительное разнообразие мнений и философских отношений. Имеется, однако, одна вера, которая была расценена как догма, и это почтительно соблюдалось каждым, кто думал или писал о живописи и скульптуре: вера, что визуальные искусства подражают природе. Это признак и отличительная черта всего Ренессанса», – пишет М. Бараш [13, с. ix]. И везде, где мы сталкиваемся с этой убежденностью, мы можем сделать вывод, что Ренессанс начался. В равной мере умение передавать природу становится базовым для ренессансной художественной школы, а потому и основным для ранних форм академического обучения изобразительному искусству. Правда, М. Бараш (в отличие от Э. Гомбриха, специально подчеркивающего, что современный исследователь теории Рейнольдса не должен рассматривать его рассуждения о «подражании» как устаревшие, но должен вживаться в изучаемую эпоху) изначально противопоставляет ренессансное «подражание» и так называемую «современную теорию искусства». Но надо ли так поступать во всех случаях?

Опыт знакомства с онлайн-Оксфордской энциклопедией, крупнейшим и постоянно обновляющимся справочником по истории и теории изобразительного искусства, позволяет сделать вывод, что большая часть теоретической проблематики, рассматриваемой в ней, не противопоставлена академической в широком смысле слова, то есть классической теории творчества, а многие статьи о проблемах психологии восприятия и художественного образования являются прямым продолжением академической теории. Статьи о цвете и рисунке, декоруме, аллегории, так называемом большом стиле, полемике «древних и новых», рубенистов и пуссенистов, эволюции понятий «шедевр» и «манера» дают современную трактовку, очень мало противоречащую трактовке классической. Перед нами открывается единая линия теории, не опровергающая, а развивающая



Илл. 5. Рафаэль Санцио.
Путто с символами Медичи.
1514. Уголь, белила. Музей
Тейлдерс, Хаарлем

старую теорию искусства. Более того, тысячи статей о художниках, где дается современная оценка их творчества, дополнены и весьма поучительными разделами об эволюции их репутации в истории мысли об искусстве. Эта информация могла бы стать основой самостоятельного исследования о преемственности современного искусствознания и старой теории искусства, старого и нового зна-точества и ценительства.

Если Платон видел угрозу в предельном совершенствовании мастерства, для Вазари с его представлением о *maniera*, практически отождествляемой с личным стилем, субъективная виртуозность уже

благо. Одновременно происходит трансформация критики мимесиса в критику неумелого «подражания природе», в котором дистанция между природой и искусством слишком демонстрируема. И сходство, и владение материалом – это две стороны преодоления «*le difficoltà dell'arte*», трудностей искусства. И это равноценные стороны. Прежним работам не хватало манеры в этом значении слова, в частности, их создатели не понимали прелести виртуозного владения «сокращениями», которые особенно ценили в эстетике нового направления, считая одной из важнейших «трудностей». И потому старая живопись, которая «обнаруживает непонимание сокращений», парадоксальным образом обнаруживает и свою искусственность (не может стать «живой и естественной»), и недостаток искусства, поскольку «сокращения» – это одна из главных характеристик профессиональной манеры.

Порой в ренессансных текстах можно встретить суждения о слишком усердном ученике, появляется даже мотив противопоставления усилия и его результатов хорошей и «широкой» манере. Для ренессансного автора очевидно, что «вещи, полные напряжения и написанные с огромной затратой терпения и времени» вовсе не всегда отличаются эстетическим качеством, то есть «обаянием», «непосредственностью», «легкостью» и «смелостью», которые всегда присутствуют в работах «природных живописцев» [21, с. 50; 4, с. 475]. Уже не противопоставление «ремесла» и «одержимости» в античном духе, но новоевропейское сопоставление уровня, на котором возможно повторение уроков учителя, и уровня, на котором проявляется природная одаренность, начинает становиться базовой для эстетической мысли. Тема, ставшая центральной в кантовском различии между «гением» и «подражателем», становилась с этого времени ясно очерченной. Некоторые сопоставления между обычным профессионализмом и настоящей одаренностью, впрочем, были известны и античности.

Платон говорит о вдохновении, отказывая на этом основании поэтам в праве на истину. То, что поэт в момент творчества находится в состоянии исступления, стало для Платона основным аргументом против поэзии⁽¹⁾.

Это состояние противоположно тому, которое достигается разумом и опытом. Поэт «может говорить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка». «Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе» [11, с. 144]. А в «Ионе» [11, с. 143] он объясняет, что поэты и музыканты, создающие свои произведения, не просто следуют правилам *technè*, но движимы своего рода божественным вмешательством. Именно оно и дает им способности и силы для создания своих работ. Аристотель гораздо ближе к реальной исторической истине. Поэзия рассматривается им как одно из человеческих умений, которое вполне может основываться на правилах, которым человек обучается, на науке и на законах. Выходя за пределы законов, обоснованных в «Поэтике», рационально сформулированной теории творчества, автор перестает быть поэтом. Настоящий бунт против правила, *regola* начинается в позднеренессансной и маньеристической теории творчества. Но протест против правил никогда не был протестом против того, что Кант назвал «школьным правилом».

В трактатах по искусству речь идет о критике формальных пропорциональных канонов, чаще всего дюреровской теории пропорций, а в работах филологических речь шла о правилах создания стихов, придуманных создателями многочисленных подражаний аристотелевской «Поэтики». Теперь это было не сопоставлением рационально понимаемого *technè*, совокупности профессиональных навыков, правил, норм, и *mania*, воплощения иррационального порыва, но попыткой протеста против «алгебраических» навыков некоторых специалистов по «гармонии», среди которых могли быть как теоретики, так и практики.

Идея культивирования, возделывания была унаследована академической теорией в ренессансной педагогике. Она своего полного развития достигла в эпоху Просвещения. Просветительские идеи были заложены и в практику Воспитательного училища при Российской академии художеств. В академиях готовили подлинного универсального человека, *uomo universale*, правда, в моменты кризиса пытались снять общеобразовательные предметы, как это было в России в 1820-е годы. Взгляды на воспитание гуманистов органически были продолжены в просветительской педагогике, без учета влияния которой невозможно судить об академической теории.

(1) Различные аспекты проблемы исступления, *mania* в античности см.: [16; 17, с. 64–70].

Последняя своим рождением и развитием многому обязана современной ей философии образования в широком смысле слова. Забегая вперед, можно сказать, что опыты расширения образовательной программы в ранних академиях художеств до сих пор сохраняют свою актуальность, а попытка свести академическое образование к образованию чисто профессиональному провоцировала кризис академии. Что же касается первых академий, то они были рождены веком гуманизма и в той или иной степени продолжали идеи Леона Баттисты Альберти о воспитании художника как представителя свободных искусств и широко образованного в гуманитарных дисциплинах человека. Формирование воспитанника подчинялось тем же законам, что и отношение к природе. Природа должна была быть преобразована в соответствии с божественным замыслом, заключенным в ней. Хаос не должен был нигде торжествовать. В идеале прекрасной природы (*bella natura*) была подспудно заключена рафаэлевская идея красоты (*idea della bellezza*), дарованный богом талант надо было бесконечно совершенствовать.

Теория художественного творчества настолько органично сливается с общегуманистическими представлениями о творчестве-изобретении, что без общекультурного контекста рассматривать ее не имеет смысла. Полемика с «пересказчиками» чужих произведений была общей для большей части гуманистической литературы, она витала в воздухе. И только она может объяснить многие своеобразные повороты теории творчества позднего Возрождения. И все же академическая теория заимствования черпается из этих образцов полемики, только так ее и можно понять – как теорию не эклектическую, а основанную на представлении о необходимости создания личного стиля. Идеи о рабской зависимости от других чужды этой эпохе, но мысль о творческом освоении предшествующей культуры целиком принадлежит Возрождению. Мишель Монтень писал: «Пчелы перелетают с цветка на цветок для того, чтобы собрать нектар, который они целиком претворяют в мед; ведь это уже больше не тимьян или майоран. Точно так же и то, что человек заимствует у других, будет преобразовано и переплавлено им самим, чтобы стать его собственным творением, то есть собственным его суждением. Его воспитание, его труд, его учение служат лишь одному: образовать его личность».

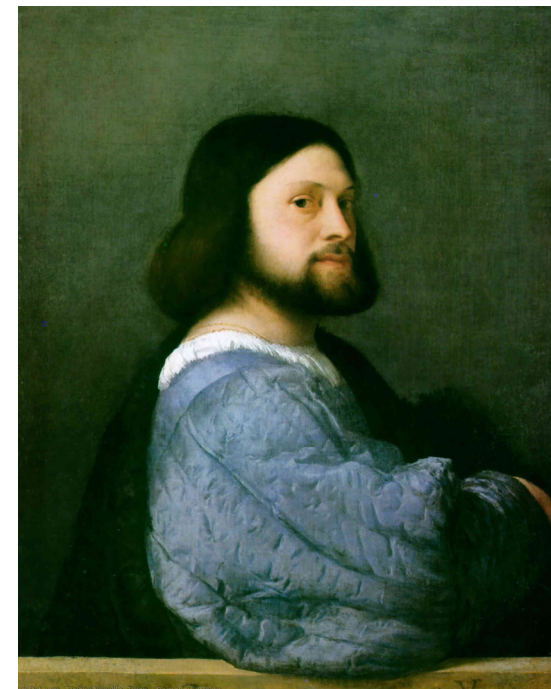


Илл. 6. Рафаэль Санцио. Портрет юноши. Ок. 1499. Мел, белила. Ашмолеан музей, Лондон

Леонардо вполне сознательно становился на позицию «*homo illiterati*», человека без книжного образования. Только опыт, только самостоятельное осмысление природы и открытие ее закономерностей было для него основой творчества. Литературная осведомленность Леонардо, тем не менее, не вызывает сомнений у современных исследований, достаточно подробно изучивших книги, с которыми он не мог быть не знаком. Правда, многие идеи в достаточно образованной среде того времени витали в воздухе, и для того, чтобы воспринять их, не было необходимости штудирования книг. И все-таки позиция Леонардо – это особая позиция. Важно проследить, как

она проявлялась или в чем было ее сходство с позицией тех людей, для которых книжное образование оставалось основой профессионального развития, а «чужие труды» были безусловно необходимы.

Особым вопросом является проблема взаимного влияния вкусов публики и критериев оценки произведений, разделяемых профессионалами. Тема эта до сих пор вызывает полемику в специальной литературе и многочисленные разночтения у исследователей. Энтони Блант отмечает, что художник в эту эпоху получил новый уровень свободы, но теперь публика и ее вкусы начинают определять его положение. Исследователь связывает это с постепенной заменой практики заказных работ произведениями, выполняемыми для продажи. Блант пишет, что художники теперь встретились лицом к лицу с самой широкой публикой, состоящей из образованных людей, а не просто с избранными церковными иерархами или несколькими герцогами, которых они старались привлечь своим искусством. В художественную жизнь проникает новый дух соревнования, меняющий характер самих выполняемых работ, во всяком случае, теперь работа идет иначе, чем создаваемая исключительно на заказ [15, с. 56–57]. И Альберти, и Леонардо говорят о важности умения нравиться публике. Л.-Б. Альберти писал о необходимости учитывать в своей работе все, что помогает снискать похвалу, и со вниманием относиться к любому мнению о произведении. Он даже писал, что живописец должен стремиться, чтобы его работы получили одобрение большинства (*tutta la moltitudine*) [1, с. 56; 15, с. 56], «восхищать взоры и душу всякого, кто на нее смотрит» [2, с. 334], а Леонардо рекомендует художнику спрашивать совета у своих знакомых, которые, во всяком случае, могут судить о степени сходства между натурой и живописью. Это поможет создать совершенное произведение искусства, отбирая все, что кажется прекрасным другим. Руководствоваться же при этом необходимо в большей степени общим признанием, чем собственным суждением [9, с. 167]. Блант отмечает, что Леонардо, однако, предполагает возможность советоваться только с образованным зрителем, достаточно презрительно отзываясь о живописцах, стремящихся угодить вкусу невежд [15, с. 56].



Илл. 7. Тициан
Вечелио. Мужской
портрет. Ок. 1510.
Холст, масло.
Национальная
галерея, Лондон

Можно сказать, что для Альберти совет по поводу всеобщего признания является в значительной степени абстрактным. Леонардо рассматривает проблему уже совершенно конкретно, поскольку именно в это время (об этом мы можем судить по изменению текстов контрактов) происходит резкая смена критериев оценки произведений и, соответственно, их расценки. Драгоценная и дорогостоящая краска уступает место драгоценной манере изображения. Полемика с «невеждами», с традиционными вкусами становится особенно острой еще и поэтому. Но нельзя не согласиться с важностью указанной исследователем новой тенденции – появлением особого жанра трактатов, написанных не профессионалами, а дилетантами, собственно зрителями.

Для Вазари «референтная группа» – это всегда либо «понимающие», либо профессионалы. При этом явно, что знатоками он считает тех, чьи оценки приближаются к уровню суждения о произведении

и способности его по-настоящему увидеть, отличающей настоящих мастеров. Тезис Альберти «будем говорить как художники» приобретает здесь, в ранней академической традиции, принципиальный смысл, поскольку лишь художники имеют право судить, а обычный зритель должен прислушиваться к их суждениям и стараться оценивать работы исходя из того, что мастера в них ценят. Когда ренессансный автор перечисляет высокие качества произведений, он самым внимательным образом останавливается на их техническом уровне, на том, что в первую очередь привлекает профессионалов, постоянно повторяя, что произведение «ценится среди всех художников» [20, с. 124; 3, с. 534] или получило одобрение «художников и людей, понимающих в искусстве» [20, с. 332; 3, с. 187].

Выражение Альберти «будем говорить как художники» стало не только принципом его собственной теории искусства, но и наиболее важным основанием всей ренессансной эстетики. Профессиональные критерии оценки произведений становились новым знаточеством, а знаточество лежало в фундаменте рождающейся европейской науки об искусстве. Искусствознание в той мере, в которой само его возникновение можно связать с появлением первой серьезной исследовательской работы – «Жизнеописаний» Вазари – было ориентировано на знание всей конкретики искусства, всех тонкостей профессиональной кухни. Умение видеть здесь стало главным. Что касается необычайно изысканных и утонченных аллегорических истолкований, этих развернутых дешифровок смысла, то к ним формирующаяся наука об искусстве относилась как к непростительному дилетантизму. Даже при отсутствии прямой полемики мы видим полемику косвенную. Защита права на использование профессионального языка и, стало быть, профессиональных способов оценки произведений и отношения к нему тех, кто может его создавать, стала защитой настоящего искусствознания от филологического педантизма позднего гуманизма. Последний возвращался к уже пройденной историей эллинистической традиции ценить лишь замысел, но не исполнение, мимесис-фантазию, но не мимесис-технэ.

Приводя слова Микеланджело, который назвал работу Гиберти «Райскими вратами», Вазари не забывает отметить, что эта похвала не только заслуженная, но и «высказанная тем, кто мог об этом судить» [20, с. 242–243; 3, с. 135]. Теперь вовсе не сословная принадлежность

определяет то, что вкус критика ассоциируется со вкусом знатока, но лишь то обстоятельство, что этот человек и в самом деле судит об увиденном с пониманием. Для Вазари это в первую очередь профессиональные критерии оценки, внимание к деталям и тонкостям художественного ремесла. Вазари – художник. И этим определены не только критерии оценки работ, но и критерии оценки самого суждения о произведениях. Возможно, впервые за всю историю развития эстетической мысли право на суждение о произведении искусства однозначно и последовательно закреплено за самим творцом, который перестал быть скромным ремесленником, но заявил во всеуслышание о своем умении не только создавать, но и видеть, правильно и грамотно, со знанием дела оценивать работы. Вазари постоянно говорит о тех, кто имеет право судить, о «знающих», о достойных профессионалах, чье мнение обладает качеством истины. Еще не сформировалось романтическое противостояние элиты и «всех остальных». Художники еще не относят себя к «касте браминов», но они уже достаточно высоко себя ценят, чтобы претендовать на общезначимость своих цеховых критериев. В романтической традиции элитарность оценки всегда несет на себе печать особой замкнутости цеха творцов, противопоставивших себя мещанскому зрителю, обывателю. В Ренессансе это цех профессионалов, лишь недавно вышедший, и то не до конца, из положения обычного ремесленника, он не столько противостоит обычному человеку, сколько гуманитарной элите, позволяющей себе по традиции относиться к художникам свысока. Эта позиция целиком полемична, она пронизана огнем споров о роли и величии изобразительного искусства, и в этой попытке защитить право на звание высокого искусства, а не просто ремесла, ее историческая правда. Романтики в этом смысле слишком уже близки к декадентской самозамкнутости, они завершают спор эпохи – ренессансные авторы его начинают. Во всяком случае, вопрос об элитарной и обычной оценке ставится не в социальном плане, а в профессиональном, это своеобразная трансформация ремесленной гордости за профессию в вопрос об истинном суждении, а не проблема противостояния обывденных людей и демиурга-художника.

Профессиональная среда художественной интеллигенции этого времени не романтический круг избранных, противопоставляющий

свою «элитарность» массовому вкусу. Художники, осознав себя как сообщество профессионалов, не хотели быть отвлечены «болтовней досужих людей» от своих мыслей, от своей работы. Они противопоставлены «всем остальным» не столько как творцы, сколько как профессионалы, как люди особого труда, имеющие свои критерии оценки, которые не только надо принимать и разделять, но и до понимания которых надо дорасти. Здесь аристократическая глупость совершенно равноценна простоватости плебса, *plebei*.

Ограниченность старой методологии, рассматривающей социальные потрясения и народные восстания как основной побудительный мотив к созданию революционного обновления искусства налицо. Теперь никто не вправе игнорировать конкретную социологию, доказывающую раз за разом аристократический, а не народный и не бюргерский характер искусства XIII–XVIII вв. Никто не сомневается в элитарном характере английского прерафаэлитизма, имена Джона Рёскина и Уолтера Патера давно, практически с самого начала связывались с движением эстетизма, движением элитарным. Но что сам итальянский Ранний Ренессанс, тот, который стал для Великобритании XIX века символом высокого совершенства, превосходящего гений Рафаэля, прославленного в веках? Мне кажется, можно выдвинуть гипотезу об элитарности этого искусства; и расцветало оно в мощном окружении итало-византийского и позднего готического искусства и так называемой интернациональной готики.

Коль скоро живописец способен повторить Природу и даже может выдать свои создания за реальные вещи, он на деле показывает свою способность быть «вторым Богом». Собственно, в этом значении и говорит о человеческом творчестве Николай Кузанский, когда видит его суть в создании «мысленных сущностей и форм искусства». Даже если принять за обычную метафору утверждение о том, что зрители воспринимали модели Альберти как реальные вещи, сами эти «демонстрации» уравнивали искусство человека и искусство Бога-мастера.

Как писал Фичино, отличие творчества природы от творчества художника сводится к тому, что в природе формирующий разум творит так, как если бы мастер находился внутри материала. Когда в «Аркадии» автор попадает под землю, где он видит истоки всех рек, вулканов, дивные пейзажи с горами и долинами, он восхищенно го-

ворит: «О чудесное искусство (*mirabile artificio*) великого Бога!» И это еще один поворот темы «искусства внутри природы» (*ars intrinsecus naturae*). Это неоплатонизм деятельный, активная сторона, развиваемая в аристотелизме, включается в него не просто случайно, но с необходимостью. Понимание природы как «внутреннего мастера» уже выводит теорию Фичино за пределы собственно платоновской традиции, но здесь важен и переход к новоевропейской традиции Нового времени. Именно как к «умному мастеру» относились к Природе великие ученые следующих столетий – Декарт и Спиноза, Паскаль и Ньютон. В этом смысле природоподобие человеческого творчества особенно важно для рационализма Нового времени.

В общей эволюции европейских представлений такой явный акцент на созданность мира, на деятельность Бога-мастера предопределен вполне земной ролью самого мастерства. Профессиональные навыки и умения свободного человека лишаются античного позора и печати рабской прикованности к физическому труду, теперь в мастерстве есть смысл и впервые созданы все условия для появления чувства цеховой гордости профессиональными умениями. *Deus-artifex* (в отличие от своего стоического прообраза) отныне и навсегда свободен от разлада между идеей и претворением. И именно осуществление замысла становится важнейшей частью его мастерства – доказательством высшего умения. Шедевр, создаваемый подмастерьем, теперь имел и свой высший прообраз в созданном творцом, а каждый ремесленник мог соревноваться и мысленно вступал в такое идеальное соревнование с божественной способностью к созиданию.

Представление о совершенном собственном произведении постоянно перекликалось с тем представлением о высшем совершенстве, которого достиг бы сам создатель, если бы занялся такими маленькими предметами, которыми занимается ремесленник. Мастер небесный и мастер земной постоянно вступают в соперничество. В первоначальном варианте предисловия к жизнеописанию Антонио да Сангалло Младшего Вазари дает свой вариант ответа на вопрос о том, как соотносятся творения Природы и создания рук человека, как сосуществует естественное и созданное посредством искусства. Он отвечает на вопрос, встававший в культуре с тех пор, как человек стал отличать себя от всего остального мира,

и ставившийся всякий раз по-новому. В ренессансном варианте ответа главным оказывается возможность гармонии между естеством и искусством, между природой и человеком. Они взаимно необходимы друг другу.

Природа создает первоначальный, еще грубый и необработанный материал, который превращается в подлинное произведение лишь человеком. Грубая природа становится «украшенной» благодаря человеческому искусству и его способности к творчеству, дарованной небесами. Только человек может «проявить» природу, как бы освещая ее лучами разума. И точно так же, как ночью не видны красоты мира, так неразличимы они и в невозделанной, аморфной, первоначальной природе – природе естественной. Старая тема превращения первоначального хаоса в упорядоченный и прекрасный космос имеет здесь основной лейтмотив – возделанность природы, рукотворность ее «украшенного» варианта.

Любое эстетическое восприятие оказывается зависимым от благочестивого или этического чувства, а самый неподдельный восторг перед красотой Творения всегда соотнесен с пониманием тленности и преходящести этой красоты. В нем всегда есть что-то от осознания, что все сотворено из праха, лишь чудесным образом преображенного волей господней в многоцветье и сияние. Подобно тому, как истинное сакральное отношение вытесняет эстетическое отношение к предмету поклонения, оно не дает развиваться и независимому чувству прекрасного. В полной мере это недоверие к собственному восхищению красотой проявляется по отношению к созданиям рук человека, к искусству. Именно оно чаще всего соотносится со словом «прелесть», в котором все явственнее звучит оттенок «лесть», «прельщение», оттенок, придающий налет запретности любому эстетическому наслаждению. И не случайно Гуго Сен-Викторский после своего восхищения земными красотами делает столь характерную оговорку о поддельности восхищающего нас человеческого искусства: «Но зачем говорить о творениях божиих, коль скоро мы удивимся даже обманам человеческого искусства, прельщающего очи своей поддельной мудростью?» [20, с. 242–243; 3, с. 135] Искусство – всегда иллюзия, и всегда оно будет обречено на неподлинность. Человеческим умением и мастерством можно восхищаться, лишь помня об этой изначальной мнимости всех красот, созданных в тщет-

ной надежде повторить великий путь Творения, на фоне которого всякая слабая человеческая попытка приблизиться к божественному творчеству лишь подделка. Искусственное отлично от натурального, и чем выше степень человеческого умения, человеческого искусства, тем более сомнительны все его ухищрения выдать себя за природное, то есть сотворенное самим Господом. Представление о Deus-artifex, Боге-мастере прошло длительный путь эволюции от стоиков до поздних схоластов. Простой ремесленник, artifex, разумеется, не мог соревноваться с этим божественным мастерством, воплощенным в природе.

Этот тезис подтверждаем любой, даже самой искусной работой, которая все же не может сравниться с природным, естественным, сотворенным высшим мастером. Даже искусные украшения храмов уступают красоте драгоценных камней, из которых они созданы. Человеческое мастерство не в силах соревноваться с мастерством Создателя, удивляющего нас игрой цвета камней. И мы помним, как долго ценились произведения вовсе не за виртуозность их исполнения, как серьезно и последовательно боролись люди новой ориентации за оценку произведений за «драгоценность мастерства», а не за «драгоценность материала», если использовать выражение Бэксандалла [14, с. 38]. Редкость минералов, используемых в приготовлении красочного пигмента, традиционно ценилась выше того нового умения, о котором писал Леонардо, умения создать прекраснейшую картину из любых, даже безобразных красок.

Даже в том случае, если речь шла о черном тоне, художник мог проявить свое мастерство в умении передать разную фактуру тканей и создать целую симфонию в одном черном. Для Вазари это было одним из наиболее эффектных и доказательных проявлений подлинного профессионализма. Вазари пишет о портрете Пьетро Аретино работы Себастьяно дель Пьомбо как о «поразительнейшей живописи», причем именно живописность, колоризм, то, что отличает художника, способного видеть многообразие оттенков и передавать их в цвете, даже если это оттенки нейтрального черного, вызывает наибольшее восхищение Вазари. Эта живопись действительно поражает его, поскольку «помимо сходства в ней видны различия пяти или шести оттенков черного цвета в его одежде: бархат, атлас, тафта, парча и сукно и на этих черных – черная как смоль борода,

в которой так хорошо показан волос, что большего в живой натуре не увидишь» [5, с. 161].

Бэксандалл говорит о том, что в ренессансный период формируется новая культура восприятия цвета. И формируется она в противостоянии традиционной символической иерархии цвета, которая отныне не принималась не только интеллектуально, но формировалось и «живописное отвращение» (pictorial distaste) к ней [14, с. 84].

Развитие колоризма требовало устранения самодостаточной полихромии, подразумевало культуру цветового восприятия, построенную на новых основаниях. Как справедливо замечает исследователь, «...цветность – качество, более характерное для тех живописных методов, которые мы условно называли графическими и пластическими по преимуществу. Трудно представить себе что-либо более ослепительное и великолепное, чем витражи в готических соборах с необыкновенной звучностью их винно-красных, густо-лиловых, сияющих желтых красок. Но одновременно витражи и менее всего живописны – уже в силу своей техники, не допускающей нюансировок и переходов. Для живописи преимущественно “живописной” более характерен колоризм – тончайшая нюансировка тонов в пределах сближенной цветовой гаммы. Какие-нибудь на первый взгляд невзрачные и неброские тона <...> раскрываются живописцами в удивительном богатстве и благородстве цветовых качеств, претворяются в волшебный кусок живописи, который живет, дышит, пульсирует, мерцает и как бы на глазах у зрителя меняется» [7, с. 211]. Неброский тон становится таким же условием богатой живописной разработки его на полотне, как отказ от локальных цветов в системе светотеневой моделировки. Очень показательно, что, начав осознавать новую живописную систему, ренессансная теория художественного творчества положила в свою основу и требование точного следования законам светотени, и новое отношение к колоризму. И, напротив, усиленный локальный колоризм, звучная цветовая гамма самым непосредственным образом связаны с немиметическими функциями цвета.

Цвет, кроме символической, несет в себе еще и декоративную нагрузку. Звучность иконных цветовых композиций намного превосходит в декоративном плане живопись натурную. В них чувствуется очень тонкая гармония, но каждый предмет в целом не изображает,

а обозначает то, что он должен был бы изображать. Вместо светотени и демонстрации логики движения формы через тональные градации часто встречается почти контрастное сопоставление разных цветов в разных гранях иконных горков или фрагментов архитектурных фонов. Впечатление, достигаемое таким образом, часто очень декоративно, но это именно разные цвета, зачастую весьма условно обозначающие различные стороны одного и того же объекта. Объем не лепится, а как бы «перечисляется» – «вид спереди», «боковая сторона». Их локальные цвета вовсе не соотнесены с освещением, они просто различны, как различны и сами стороны. И то, что цвет объекта распадается на несколько отличных один от другого оттенков, диктуется не реальным его богатством, а просто видоизменением по условным правилам. Цвет всегда изображен не таким, каков он есть на самом деле. И это преобразование и пересоздание цвета уже в момент выбора подходящего оттенка для обозначения предмета или отдельной части предмета дает возможность привести в единство всю композицию. Это не единое пространство и не единое освещение, но своего рода объединение условных цветов, которое часто воспринимается как декоративное, хотя это и не было для средневекового автора приоритетом.

Теряя миметичность, цвет становится в основе своей декоративным. Став же миметичным, цвет переподчиняет себе всю декоративную логику композиции – тогда уже начинают играть детали, становясь все более выразительными, точнее передаются цветовые оттенки и тональные соотношения. Они становятся условием новой колористической декоративности, проявляющейся через жизнь множества фрагментов в общем цветовом строе. Сама композиция цветов не может быть декоративной, она лишь создает поле для выявления реального богатства цвета каждой части картины. Основанная на контрастах локальных тонов «иконная» композиция всегда декоративна в целом. Но эта почти орнаментальная выразительность достигается за счет условной жизни цвета каждой детали, его знакового, а не изобразительного характера.

Ренессансное восприятие цвета не возникло внезапно. Его можно было бы назвать новым чувством пейзажа, который предстает как колористически воспринимаемая картина природы. Но сам колоризм возник и из средневекового чувства цвета, когда он

воспринимался не только символически, но и как явление высшей красоты, как зримое воплощение мастерства Создателя. Не только представления о Боге-мастере (Deus-artifex), которое зрелая схоластика восприняла от стоической традиции, но и менее рассудочное, более близкое к фольклорной традиции ощущение чудесности и необычности внезапно открывающихся зрелищ, знамений было в основе средневекового чувства цвета. Ослепляющие, ликующие цвета в средневековых описаниях небесных знамений – это цвета чистые, цвета всегда радужные. Человек Средневековья смотрел на небо иным взглядом, но его внимание к необычным явлениям уже готовило почву и для ренессансных описаний цвето-воздушной стихии, самое известное из которых мы встречаем в письме Пьетро Аретино к Тициану. Такого рода восприятие реальности было невозможно не только без опыта пейзажной живописи венецианцев, но и без накопленной традиции символического и декоративного колоризма византийской живописи. К тому же новый тип восприятия природной красоты, столь тесно связанный с реалистической пейзажной живописью, был подготовлен символическим восприятием драгоценности и чудесности цвета.

Варки в своей академической лекции восхваляет «добродетельнейшего и щедрейшего (il virtuosissimo e liberalissimo) сеньора герцога, государя нашего» [19, с. 37]. «Liberalissimo» здесь можно перевести и как «благороднейшего»⁽²⁾. Кстати, этот оттенок сохраняется и в самом понятии «свободные искусства» – «arti liberali». И именно благородство подчеркивается в них ренессансными авторами, трактующими «свободные искусства» (к которым теперь относят и искусства пластические) как формы творчества, предназначенные для истинного нобилитета, духовной аристократии. Меценат, помогая им, занимается не просто благотворительностью, а благородной задачей самовосславления. Для новой традиции важно, что в древности «знаменитые и великие» государи, чьи богатства были несметны, прославили свое имя не изобилием дарованных судьбой благ, а величием духа. И самое яркое проявление этого величия было в помощи выдающимся художникам. Ведь все затраты древних римлян, кроме тех, что пошли на возведение прекрасных

сооружений, почитаемых ныне подобно «святыням», были напрасны. Так не лучше ли обессмертить себя покровительством искусствам. Так начинается одно из посвящений Козимо Медичи, автор которого восхищается древним меценатством и побуждает мецената современного осознать величие своей роли [5, с. 55].

Как известно, средневековая культура различала три части общества, три большие группы людей, его составляющие – oratores, bellatores, laboratores (молящиеся, воюющие, работающие) [8, с. 312]. Эту жесткую стратификацию впервые нарушает Возрождение. Динамика социальной среды начинает осознаваться острее в сфере художественной и научной, где многое зависит от усилий самого человека, от его личности и его личных заслуг. Если прежняя элита не выделялась по профессиональному признаку, а лишь по сословному, то теперь начинается противопоставление положения и достижений. Уникальное единство и даже единомыслие теоретиков, художников и образованных покровителей привело к стремительному и плодотворному развитию нового языка искусства, который тут же находил теоретическое подтверждение и благожелательную оценку знатоков-заказчиков. Роль заказчиков выясняется современной наукой по документам и письмам, но мы уже не вправе ее недооценивать, как не вправе игнорировать и элитарный характер культуры от Ренессанса до Просвещения.

Причем элитарность эта была двойная: не только те, кто поддерживал искусство, находились на вершине иерархии власти, являлись, если использовать удачное различие В.Ю. Царёва, «элитой положений», но чаще всего они же были и людьми, причастными самой высокой духовной культуре, «элитой достижений» [12, с. 50–54]. Художники, добившиеся признания и уважения, как и другие знаменитые люди, заслужившие «почетного упоминания» (onorata menzione), в глазах Вазари представляют собой подлинную знать [20, с. 553; 3, с. 369]. Ремесло, достигшее уровня настоящего искусства, не только способно прославить человека, но может поднять его на тот уровень общественного почета, которым раньше пользовались лишь люди, благородные по своему происхождению, по крови. И мы знаем, что уже со времен Филиппо Виллани знаменитые художники за свои заслуги удостоиваются чести быть упомянутыми в городских хрониках.

(2) В любом случае «liberalissimo» нельзя перевести как «либеральнейшего». Ср.: [6, с. 396].

Тема сложных взаимных влияний имманентной эволюции искусства и культурных представлений, воздействия на этот процесс выдающихся исторических текстов теоретического искусствознания и эстетики, процессы интерпретации художественных шедевров современниками (авторами и заказчиками), выработки и научные объяснения критериев высокой оценки искусства – все это трудные междисциплинарные аспекты проблемы, требующие дальнейшего пристального исследования.

Список литературы:

- 1 *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Пер. В.П. Зубова. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 1–2. Т. 2.
- 2 *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. Т. 1–2. М., 1981. Т. 2.
- 3 *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 2.
- 4 *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 3.
- 5 *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 тт. / Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; под ред. А.Г. Габричевского. М.: ТЕРРА, 1993. Т. 4.
- 6 *Варки Б.* Диспуты / Пер. Г. Богемского и Н. Нусиновой // Эстетика Ренессанса. Антология. Т. 1–2. М., 1981. Т. 2.
- 7 *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962.
- 8 *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. под общ. ред. В.А. Бабинцева; послесл. А.Я. Гуревича. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
- 9 *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. М., 1995. Т. 2.
- 10 Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах / Под общ. ред. А.А. Губера и др. В 7 тт. М.: Искусство, 1966–1970. Т. 2.
- 11 *Платон.* Соч. Т. 1. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 1 / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; Изд-во Олега Абашко, 2006.
- 12 *Царёв В.Ю.* Элита у разбитого корыта // Искусство кино. № 10. 2002.
- 13 *Barasch M.* Theories of Art. From Plato to Winckelmann. London; New York: New York Univ. Press, 1985.
- 14 *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford University Press, 1988.
- 15 *Blunt A.* Artistic Theory in Italy. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- 16 *Dodds F.R.* The Ancient Concept of Progress and Other Essays in Greek Literature and Belief. Oxford, 1973.
- 17 *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Berkeley, 1971.
- 18 *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium / Ed. R. Tajne.* Cambridge, 1944.
- 19 *Varchi B.* Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti [in Barocchi P. (Ed.) Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Volume primo (Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte). Bari, 1960.
- 20 *Vasari G.* Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanese. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. 2.
- 21 *Vasari G.* Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. A cura di G. Milanese. (1906). Firenze, 1985. Vol. 1–10. Vol. 6.