

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Кудаев А.Е. — Бердяев и Флоренция. Эстетические пересечения // Философия и культура. – 2023. – № 12. – С. 48 - 90. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.12.39234 EDN: JBOZEM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39234

Бердяев и Флоренция. Эстетические пересечения

Кудаев Александр Егорович

кандидат философских наук

доцент, Государственный академический университет гуманитарных наук (ГАУГН); Российская академия музыки им. Гнесиных

119049, Россия, г. Москва, ул. Мароковский Переулок, 26

✉ a9e6k3@mail.ru



[Статья из рубрики "Эстетика"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.12.39234

EDN:

JBOZEM

Дата направления статьи в редакцию:

23-11-2022

Дата публикации:

31-12-2023

Аннотация: Статья посвящена первому итальянскому путешествию Бердяева, оказавшему «огромное влияние» как на его творческую судьбу, так и на развитие его собственно эстетических взглядов. Показательно, что одним из определяющих мотивов посещения Италии являлось его желание «вернуться на родину под впечатлением величайшей красоты»! Поскольку первое путешествие философа было связано с Флоренцией, представлялось целесообразным уделить должное внимание достижениям этого города и его определяющему вкладу в формирование и развитие культуры Возрождения. Показывается становление возрожденческих принципов во флорентийской литературе, изобразительных искусствах; формирование теории (Альберти) и истории искусства (Вазари), а также целого ряда сопутствующих этим процессам культурных явлений, определивших в итоге художественно-эстетический облик Флоренции и превративших ее в столицу итальянского Возрождения. В результате

это позволяет в полной мере понять и оценить выбор Бердяевым именно данного города, тем более что Флоренция не только произвела на него «самое сильное впечатление», но и стала «ключом» к пониманию как собственно флорентийского искусства, так и художественно-эстетической культуры итальянского Возрождения. Научная новизна статьи заключается в том, что это первая в отечественной литературе попытка рассмотреть и проанализировать флорентийское путешествие Бердяева как один из источников его творческого наследия, которое обычно упускается из виду и до сих пор не стало предметом специального изучения. А между тем, его первая собственно эстетическая работа «Смысл творчества» явилась результатом, в том числе, и данного путешествия, которое раскрывается на широком историко-культурном и художественно-эстетическом фоне становления флорентийского Возрождения. Актуальность подобной тематики определяется и существующей путаницей по данному вопросу, которая явилась прямым следствием его не разработанности, на преодоление которой, в том числе, и направлена статья.

Ключевые слова:

Бердяев, первое итальянское путешествие, Флоренция, флорентийское Возрождение, литература, живопись, искусствознание, Академия рисунка, Серебряный век, Бердяев и Флоренция

Я буду долго помнить эти дни, когда я

соприкасался "мирам иным"...

Н. А. Бердяев

Известно, что Н. Бердяев трижды посещал Италию. Эти встречи с итальянской культурой и искусством (и, прежде всего, первые два путешествия) он пережил, по его словам, настолько «сильно и остро» [\[1, с. 460\]](#), что они определили координаты всего его дальнейшего как общетворческого, так и собственно эстетического развития. В результате и сама Италия предстала перед ним уже не в качестве какой-то известной территории или государственного образования («На Италию нельзя смотреть как на одну из стран, подобно другим странам Европы» [\[2, с. 367\]](#)), но прежде всего как «священная страна творчества и красоты», как «вечный элемент духа» и «божественной радости» [там же; 1, с. 459–460].

Уже из этих слов становится очевидным, что Италия представлялась ему не иначе как священной эстетической Меккой. И если Греция была для него «*родиной* творчества и красоты» [\[3, с. 119. Курсив мой. – А. К.\]](#), то Италия – ее классическим выражением, «*воплощенной красотой*» [\[2, с. 367. Курсив мой. – А. К.\]](#). Отсюда и его особая – эстетическая – влюбленность в Италию, ее удивительные культурные и художественные достижения. «Италия дала мне бесконечно много, и я люблю ее исключительной любовью» [\[4, с. 19\]](#). Позднее, объясняя исключительность своей итальянской любви, Н. Бердяев пояснит: «Безрадостность русской жизни, отсутствие в ней пластической красоты доводит нашу влюбленность в Италию до крайней напряженности» [\[2, с. 367\]](#). Благодаря именно этой «крайней напряженности» «исключительной любви» Италия отныне перестанет для него существовать в качестве обычного государства, но предстанет в своем чисто художественно-эстетическом ореоле, а сам он превратится в русского «итальяниста». И

определяющую роль в подобном отношении к Италии сыграет именно его первое путешествие, предпринятое в конце лета – начале осени 1904 года, которое и будет предметом данной статьи, но прежде всего, – главная цель этого путешествия (что в данном случае не менее важно) – Флоренция, ставшая для него «ключом» не только к искусству флорентийского Возрождения, но и художественно-эстетической культуре всей Италии.

Первые упоминания философа о желании посетить «священную страну творчества и красоты» мы встречаем в его переписке с будущей женой Лидией Рапп, в частности, в письме от 16 (29 н. ст.) августа 1904 г., в котором он делится с ней своими впечатлениями от пребывания в Кларансе и Монтрё (где он в это время находился), причем впечатлениями, что знаменательно, – *чисто эстетическими* [см.: 5, с. 230–231], и здесь же добавляет: «Отсюда, *может быть* (!), поеду на неделю во Флоренцию» [там же, с. 231. Курсив мой. – А. К.]. Это первое письмо, в котором мы встречаем упоминание об Италии, в частности, о желанной Флоренции, и оно показательно сразу в нескольких отношениях.

Во-первых, письмо *начинается именно с эстетических впечатлений*, которые, как известно, играли в жизни Н. Бердяева чрезвычайно важную (чтобы не сказать – определяющую) роль [см. об этом подр.: 6]. Во-вторых, здесь *впервые* говорится о его намерении посетить Италию, но пока, как видим, не очень определенное, что скорее всего указывает на нерешенность до конца данного вопроса («может быть...»), а в-третьих, чрезвычайно важным представляется и указание автора на *цель* подобного посещения, опять же – *чисто эстетическую* (!): «...хочу вернуться на родину *под впечатлением величайшей красоты*» [5, с. 231. Курсив мой. – А. К.]. И весьма показательно, что это единственное, – но для него, очевидно, самое существенное – объяснение, которое он счел нужным указать. И больше – никаких дополнительных соображений относительно цели этой (предполагаемой пока) поездки. Учитывая, что это не развернутое и подробное послание (каковые весьма характерны для эпистолярной манеры Н. Бердяева), а довольно краткое – буквально в несколько строк – сообщение, то преимущественное акцентирование на его *эстетической* составляющей также представляется весьма показательным и красноречивым (и, конечно же, не случайным).

В одном из следующих писем к этому же адресату мы встречаем подтверждение указанного намерения, но в котором сохраняется та же неопределенность относительно его осуществления: «Дня через два я еду в Женеву, а затем, *может быть* (!), во Флоренцию...» [там же, с. 231. Курсив мой. – А. К.]. И, наконец, буквально через несколько дней, в письме от 23 августа (5.09. н. ст.) 1904 г. мы *впервые* встречаем его сообщение о намерении ехать в Италию как уже *окончательно решенное*: «Затем (т.е. после Женевы. – А. К.) еду дней на пять во Флоренцию» [там же, с. 232]. Вопрос, видимо, заключался лишь в том, на какой срок он может задержаться в столь желанной для него «божественной Флоренции».

И первый вопрос, который здесь неизбежно возникает: почему целью его первого путешествия была именно Флоренция? Почему, например, не тот же «Вечный город» – Рим, который многими (если вообще не подавляющим большинством путешественников) воспринимался как «главный» город и центр мировой древней цивилизации («царь и глава мира», – как скажет о нем Петрарка) и именно к нему тянулись маршруты бесконечного числа путешественников, словно подтверждающие хорошо известное изречение – «Tutte le strade conducono a Roma», все дороги ведут в Рим. Да и сам Н. Бердяев когда-то писал о нем с не меньшим воодушевлением [см., напр.: 7, с. 118].

Что же касается Флоренции, то в первом приближении ответ, казалось бы, напрашивается сам собой. Достаточно было иметь представление о том, что Флоренция – это колыбель того культурного движения, которое и получит название Возрождения, чтобы сделать искусство и культуру этого города преимущественным объектом своих интересов, а сам город – как следствие – главной целью путешествия. Где же постигать культуру Возрождения как не на родине Возрождения?! Но в данном случае этого недостаточно. Чтобы понять до конца мотивы Н. Бердяева, подвигнувшие его сделать Флоренцию не только *главной*, но и *единственной* целью первого путешествия, представляется целесообразным подробнее остановиться на этом вопросе и составить более полное представление о том, чем была Флоренция, и какую роль она сыграла в развитии данного культурного движения, результаты которого и оказались вдохновляющим творческим стимулом для предпочтения именно флорентийского направления.

Для начала достаточно вспомнить, что в целом ряде важнейших начинаний и достижений Флоренция, в лице своих выдающихся представителей (поэтов, писателей, хронистов, художников, скульпторов и архитекторов) оказывалась первой, прокладывая пути и создавая предпосылки для становления и распространения нового типа культуры по всей Италии, а затем – и Европе!

T r e s c o r o n a e. Начало Возрождения сами итальянцы связывали с именами «триумвирата» – Данте, Петрарки и Боккаччо, великих «венценосцев» итальянской классической литературы. Показательно, что все они были *флорентийцами*, как и то, что они уже в полной мере – и не без гордости – осознавали себя носителями «нового духа», «духа современности» [\[8, с. 17\]](#), который и начал формироваться во Флоренции.

Данте (1265–1321) стоял на рубеже эпох и поэтому не случайно именовался «последним поэтом средневековья» и «первым поэтом нового времени» [\[9, с. 382\]](#). Он был «первым», кто, по словам его первого биографа и «профессионального толкователя» Боккаччо, «открыл путь к возвращению муз, изгнанных из Италии» и «вернул к жизни омертвелую поэзию» [\[10, с. 525–526\]](#). Его голос с «первого дня звучал по-новому», и это был голос возвращающейся поэзии, причем такой силы и полноты, что ни один из современников «не мог сравниться с ним по силе производимого впечатления» [\[11, с. 34\]](#). Его «Божественная комедия», которая еще при жизни поэта приобрела необыкновенную популярность и славу, сыграла очень важную роль и в становлении итальянского литературного языка, благодаря чему Данте считается его основоположником [\[12, с. 51\]](#). Показательно, что эти нормы формировались на основе именно *флорентийского диалекта*, так что с этой точки зрения можно сказать, что Флоренция оказалась в том числе и *родиной итальянского литературного языка*.

Как писал об этом тот же Боккаччо: именно Данте «показал всему миру величие флорентийского наречия; он открыл красоты народного языка, уложив его в стройные стопы» [\[10, с. 525–526\]](#), он «прославил его и облагородил в глазах своих соотечественников не меньше, чем Гомер – свой язык в глазах греков, а Вергилий – у латинян... Данте неопровержимо доказал, что и на народном языке можно вести речь о самых глубокомысленных предметах, и вознес его превыше всех других языков» [там же, с. 540]. И без учета опыта Данте в разработке народного языка новая поэтическая культура, культура Возрождения, по мнению Боккаччо, не могла быть построена [\[13, с. 497\]](#). Именно этот язык и будет доминировать в качестве литературного по всей Италии уже в XVI веке и сохранит свое значение – без каких-либо существенных изменений –

вплоть до наших дней [\[14, с. 56\]](#). И хотя поэт оказался в изгнании, но, говоря словами главы флорентийских же неоплатоников М. Фичино, он «столь высоко прославил град Флорентийский», что саму Флоренцию «можно называть Дантовой», а Данте именовать «Данте Флорентийским» [Цит. по: 15, с. 97].

«Первый сознательный гуманист» и «отец Возрождения». Родоначальником же новой гуманистической культуры Возрождения считается младший современник Данте, Франческо Петрарка (1304–1374). Он был первым человеком и мыслителем Ренессанса, стоящим у истоков нового мировоззрения, перед которым впервые встал принципиальный вопрос об отношении к «старому» и которое должно было на него ответить. И Петрарка на него ответил. 8 апреля 1341 года он поднялся на римский Капитолий и во Дворце Сената произнес свое знаменитое «Слово» о смысле и назначении поэзии, и о высокой миссии поэта [\[16, с. 13-14; 17\]](#)! И показательным в этом «Слове» было то, что хотя (с формальной точки зрения), оно было построено по средневековым проповедям-реченьям, однако он цитировал исключительно античных авторов, нарушая тем самым многовековую традицию аргументировать речь текстами Священного писания. Цитируемых классиков оказалось столь много, что капитолийская речь Петрарки превратилась, по существу, в «первый манифест ренессансного гуманизма», а само событие ознаменовало «начало новой эпохи – эпохи Возрождения» [\[16, с. 14-15; 18, с. 227\]](#). После окончания «Слова», под аплодисменты сенаторов, Петрарка был увенчан лавровым венком. Затем речь во славу Петрарки произнес Стефано Колонна, фактический правитель Рима и один из самых влиятельных людей в тогдашней Италии. После этого был утвержден специальный закон под названием «Privilegium Francisci Petrarche», в котором он официально объявлялся «великим поэтом и историком», титуловался «магистром» с полным одобрением всех его литературных трудов. Кроме того, Петрарке даровалось римское гражданство и за ним признавался ряд прав и привилегий (в частности, право венчать лаврами других претендентов на литературную славу) [\[16, с. 18-19\]](#). До сих пор ни один поэт не удостоивался подобных почестей. «Впервые в истории Европы поэту было сказано: "ты царь"» [\[19, с. 10\]](#). Здесь не случайно данному событию уделяется особое внимание. Ибо «Слово» Петрарки и его венчание на римском Капитолии оказались событием беспрецедентным. По существу оно и положило водораздел между старым и новым и открывало уже возрожденческую страницу в развитии итальянской культуры. Сам Петрарка вполне осознавал значение этого грандиозного «переворота» – (Ср.: «Я стою на рубеже двух эпох и смотрю одновременно в прошлое и в будущее») [Цит. по: 16, с. 132; или по: 13, с. 420] – и был уверен, что именно его коронация на Капитолии и положила *начало новой эпохе* в жизни Италии. Он даже предугадал, как ее назовут. «Слово уже носилось в воздухе. Не пройдет и десяти лет, как его ясно и четко произнесет другой флорентинец – Джованни Боккаччо» [\[16, с. 20\]](#).

Дело в том, что Боккаччо развивал сходную концепцию новой эпохи и также склонялся к тому, чтобы связывать ее с церемонией на Капитолии. Показательно, что так думали не только Петрарка и его страстный поклонник и ученик Боккаччо, но также их современники и последователи, гуманисты Возрождения. В Петрарке они видели не только своего духовного отца, но и родоначальника новой эпохи [там же, с. 26]. Согласно Леонардо Бруни, Петрарка был «именно тем человеком, который воскресил к жизни преданные забвению studia humanitatis и открыл путь к обновлению нашей культуры...» [Цит. по: там же, с. 26; 21, с. 76]. Его так и назовут: «первый гуманист» [\[21, с. 16; 22, с. 5\]](#) – (а П. М. Бицилли добавит: «первый сознательный гуманист» [\[23, с. 24. Курсив](#)

[мой. – А. К.\]](#)) – и в качестве такового он будет именоваться «отцом гуманизма» [\[24, с. 238\]](#) и к тому же – «первым писателем-профессионалом» в новоевропейском значении этого слова [\[25, с. 236; 40, с. 422\]](#). И если Данте являлся «предтечей» новой культуры, то Петрарка уже считается «первым человеком» [\[14, с. 66, 88\]](#) и «отцом Возрождения» [\[24, с. 237\]](#). Ибо основная идея возрождения была впервые сформулирована именно Петраркой, что, как уже отмечалось выше, признавали и его современники [\[26, с. 13\]](#). И хотя понятия «Возрождение» еще не существовало, но предчувствие его уже носилось в воздухе...

Новое отношение к книге. Однако говоря о Петрарке, нельзя обойти вниманием еще одно *новое явление*, зародившееся на почве флорентийской культуры – особое *отношение к книге*, быстро переросшее в настоящий «культ книги» и «книжный бум» (Петрарка). Уже в доме Петрарки царил настоящий «культ книги», понимание ее важности и общекультурного значения, вполне сопоставимых с традиционными материальными ценностями. Как свидетельствует поэт (в диалоге «О множестве книг»), *стремление иметь книги* перестало быть уделом только ученых мудрецов, университетских профессоров и школьных учителей. Книга становится одним из важных атрибутов жизни флорентийского общества, определяющим даже статус личности в рамках ее социального окружения. А это, несомненно, *знак новой эпохи и совсем другого – уже ренессансного – отношения к книге*. Показательно, что появляется не только особый род людей – библиофилов, но книги приобретаются также и ради *стремления прославиться и утвердить свое положение в обществе*. Книга начинает соперничать даже с традиционной рыцарской отвагой, общественным статусом, как бы отбрасывая тень своего внутреннего содержания и благородства на ее обладателя [\[27, с. 24-33\]](#).

Усилиями Петрарки был начат также и характерный для становления новой флорентийской культуры процесс возрождения преемственных связей с античностью, несравненно более широких и глубоких, нежели это наблюдалось в средние века. Являясь страстным собирателем античных рукописей (а он был «первым, составившим себе порядочную коллекцию классиков» [\[28, кн. 1, с. 74\]](#)), Петрарка оказался и *первым их текстологом и комментатором*, заложив тем самым *основы ренессансной классической филологии* [\[29, с. 22\]](#), которая, следовательно, также возникает и формируется на флорентийской почве.

С Петрарки же начинается и систематическая работа над научной идентификацией текста: установление авторства, правильного названия книги, восстановление первоначальной структуры того или иного произведения, времени его создания, подготовка комментариев, внутритекстовые исправления и т.д. И как результат, кроме культа книги, «эпоха Петрарки» положила начало и настоящему *«культу авторов книг» (как и их героев)*, а также традиции публиковать в книгах *портреты их авторов*. И эти портреты оказались очень важным дополнением к книге, своеобразной антропоморфной «визитной карточкой», делая ее более индивидуальной.

Еще одной новой чертой флорентийской культуры по отношению к книгам становится стремление к их *популяризации и более широкому распространению*. Показательно, что некоторые латинские произведения как Петрарки, так и Боккаччо уже при их жизни начинают переводиться на *итальянский язык*, чтобы их соотечественники, не владеющие ученой латынью, могли приобщиться к знаниям на своем родном языке. Не менее интересным флорентийским новшеством и особым знаком гуманистического отношения к книге, понимание ее культурной роли как связующего звена между разными эпохами,

явилось и *авторское посвящение*. Показательно, что практически все значительные произведения Петрарки, включая отдельные письма-трактаты и даже сборники писем, были посвящены тем или иным конкретным лицам. И при этом сам Петрарка отчетливо осознавал, что посвящение прославляет в том числе и адресата посвящения, и также дарит ему бессмертие [\[27, с. 31\]](#).

Резко возросшие интерес и потребности в книге неизбежно должны были привести к необходимости создания *публичных* библиотек. Петрарка и в этом вопросе оказался одним из первых (если вообще не первым), кто загорелся идеей создания *первой публичной* библиотеки. Ему даже удалось заключить договор с Венецианским правительством, согласно которому его книги (а его личная библиотека, как мы уже знаем, была по тем временам крупнейшей в Европе) должны были (после его смерти) перейти в собственность республики и тем самым составить первую публичную библиотеку. И хотя венецианцы отнеслись к этой идее Петрарки с большим воодушевлением и пониманием значимости подобного события, тем не менее, столь важное для культурной жизни мероприятие не состоялось, поскольку Петрарка вынужден был покинуть Венецию [там же]. Очевидно, судьбе было угодно, чтобы первая публичная библиотека также появилась именно во Флоренции. И она там действительно появится, причем, инициатором ее будет также *флорентийский* гражданин и гуманист, но об этом разговор впереди.

Второй основоположник гуманистической литературы. Близким соратником и продолжателем начинаний Данте и Петрарки являлся Джованни Боккаччо (1313–1375), которому суждено было стать вторым основоположником гуманистической литературы европейского Возрождения [\[13, с. 450\]](#). Интерес к творчеству Данте, который являлся для него подлинным кумиром, проявился у Боккаччо еще в университетские годы и не ослабевал до конца его жизни. Последние годы Боккаччо также были посвящены Данте. Когда в 1373 году во Флоренции была создана *первая в истории дантовская кафедра* для изучения творчества великого поэта, то первым на нее был приглашен именно Боккаччо [\[30, с. 8\]](#). В октябре 1373 года Совет флорентийской коммуны обратился к нему с поручением, прочитать годовой курс публичных лекций о «Божественной комедии». Обращение с подобным поручением к Боккаччо, кроме всего прочего (а он уже был во Флоренции человеком известным и пользовался в городе большой популярностью) [\[31, с. 159\]](#), было также связано и с тем, что еще в начале 50-х годов им была написана работа о творчестве Данте («Небольшой трактат во славу Данте», 1352), третья редакция которого была подготовлена им как раз накануне лекционного курса. И важность этого трактата заключается еще в том, что это была и *первая биография поэта*, и *первая на итальянском языке защита поэзии* [\[32, с. 208\]](#). По мнению Буркхардта, это была «первая *значительная* биография» и в том смысле, что написанная «свободно и самостоятельно», «легко, как бы единым порывом», она оставляет «живое чувство исключительности Данте» [\[33, с. 286–287. Курсив мой. – А. К.\]](#). Таким образом, Боккаччо стоял у истоков многовекового изучения творчества Данте, являясь по существу и *основоположником дантологии* [\[34, с. 100\]](#), которая, следовательно, также начала формироваться в рамках *флорентийской* культуры. К тому же Боккаччо оказался и *первым гуманистом*, преподававшим в университете Флоренции, а сам Флорентийский университет – *первым учебным заведением, который стал приглашать гуманистов для чтения лекций*, способствуя тем самым более широкому распространению гуманистических идей и их утверждению во флорентийском обществе, а затем и в других городах Италии [\[31, с. 159; 29, с. 32\]](#).

Исторической правды ради, следует отметить, что первым гуманистом, который был приглашен во Флорентийский университет еще в 1351 г., т.е. раньше Боккаччо на двадцать с лишним лет, был все-таки Франческо Петрарка. И хотя Петрарка ответил вежливым отказом, и первым университетским преподавателем не стал, но сам факт привлечения «отца» гуманизма в университет еще в середине XIV века, когда само гуманистическое движение только-только набирало силу, свидетельствует, с одной стороны, об открытости Флорентийского университета новым веяниям, а с другой, – о прогрессивности занимаемой им позиции в деле нового образования, известного как *studia humanitatis*, которое также еще только набирало свою силу, но очень быстро превратилось в исключительную прерогативу преподавательской деятельности гуманистов. Поэтому уже в XV веке, когда гуманистическое движение получит значительное развитие, университет Флоренции станет *одним из важнейших центров распространения новой образованности общетальянского значения*. Дисциплины *studia humanitatis* будут включены в университетскую программу, а преподавание их будет доверено видным гуманистам [\[31, с. 138, 173, 159, 164\]](#).

Однако, говоря о Флорентийском университете, необходимо отметить еще одно новое и, по-своему, уникальное явление, которое также выделит «колыбель» Возрождения среди других итальянских городов. *Впервые канцлером Флорентийской республики станет гуманист – Колюччо Салютати (1331–1406)*, занимавший этот высокий пост более тридцати лет (вплоть до своей смерти), способствуя влиянию гуманистических идей не только на мировоззрение университетской молодежи, но и проникновению их в более широкую среду флорентийских горожан. Младший современник и друг Петрарки и Боккаччо, преданный последователь их идей, он становится значительной фигурой в гуманистической культуре указанного периода. Его флорентийский дом, в котором учеников (в том числе и гостей) ждали увлекательные беседы о поэзии, литературе, истории и философии (а также великолепное собрание античной и новейшей литературы, насчитывавшее сотни книг его личной библиотеки, богатой редкими рукописями латинских и греческих авторов), превратится по существу в *один из первых гуманистических центров Флоренции*, в котором он стремился привить своим ученикам интерес к изучению классического наследия и критическому осмыслению исторического опыта человечества (из которого вышли крупнейшие гуманисты следующего поколения, такие как: Л. Бруни, П. Браччолини, П. Верджерио, Н. Никколи). Поэтому флорентийцы не без основания считали его главой всех гуманистов Италии [\[14, с. 113\]](#). Многие важные изменения, в том числе, и во Флорентийском университете, происходили именно в период его правления, благодаря чему университет оказался – и с этой стороны – тесно связанным с духовной жизнью гуманистического движения. Стремясь поднять престиж данного учебного заведения, дабы он соответствовал лидирующему положению Флоренции, Салютати требовал от правительства уделять ему как можно больше внимания, в том числе, и выделяемых средств.

Первая публичная библиотека и первый публичный художественный музей. С этой же целью, продолжая упоминаемый выше несостоявшийся библиотечный проект Петрарки, Салютати – уже в качестве канцлера Флорентийской республики – вновь выдвигает идею создания *первой публичной библиотеки* [\[27, с. 139\]](#). Он также мечтал о создании «книжного дома для всех», который, согласно его представлениям, должен был стать школой жизни, пробуждать интерес к знаниям и служить нравственному гражданскому воспитанию. Он же, по существу, и положил начало воплощению этой идеи, сделав собственную библиотеку общедоступной, часть которой позднее войдет в фонд библиотеки монастыря Сан Марко во Флоренции. Именно этой библиотеке и

суждено будет стать *первой публичной библиотекой*, причем, не только во Флоренции, но и во всей Европе [там же, с. 138]. И хотя сам Салютати не дожил до ее открытия, но его гуманистически-просветительская идея о «книжном доме для всех» с энтузиазмом была воспринята и воплощалась в жизнь его учениками и последователями (при самой активной финансовой и организационной поддержке Козимо Медичи и его внука Лоренцо, которым суждено было материализовать эту идею).

Помещение библиотеки Сан Марко было построено в 1444 году. И хотя в 1453 году из-за сильного землетрясения во Флоренции библиотека значительно пострадала, но через несколько лет (в 1457 г.), она была вновь отстроена и с этого времени начала полноценно функционировать в качестве *первой публичной библиотеки, открытой для всех желающих*, к тому же богатой не только традиционной религиозной литературой, но и произведениями светского характера, в том числе и естественно-научными трудами. Тем более что ее фонды постоянно пополнялись, начиная с литературы из частных собраний флорентийских гуманистов (таких как: Салютати, Никколи, Мирандола, завещавшими свои личные библиотеки Сан Марко), которые и составили основу первой публичной библиотеки, включая регулярные покупки книг у других флорентийских гуманистов, а также благодаря пожертвованиям отдельных дарителей, вплоть до важнейшего приобретения личной библиотеки Медичей в 1497 г. («*Biblioteca privata gentis Mediceae*»), после изгнания последних из города. В итоге, согласно каталогу 1500 года, – а это был период наибольшей известности библиотеки, – в ней находилось на тот момент максимальное количество книг, насчитывавшее 1232 единицы хранения [27, с. 143]. Столь богатые книжные фонды первой публичной библиотеки, поражавшие современников своим тематическим и жанровым разнообразием, стали привлекать к себе внимание не только гуманистов, но и ученых, занимавшихся естественными науками, а также людей искусства и многих других представителей образованной части флорентийского общества. Есть основания предполагать, что фондами этой библиотеки пользовались и Леонардо да Винчи, и Лука Пачоли, и Микеланджело [там же, с. 142]. Во всяком случае, в заметках Леонардо действительно есть запись: «Виталон в Сан Марко» [35, т. I, с. 47], указывающая на сочинение по оптике «Перспектива» мыслителя и ученого второй половины XIII века – Эразма Витело (Вителон, Вителлио) [см.: 36, с. 297–303; 37, с. 302; более подр.: 38]. Конечно, и до этой библиотеки существовали традиционные монастырские и университетские книгохранилища, которые нередко отличались достаточно представительными книжными фондами, однако они не являлись публичными в прямом смысле этого слова.

Здесь же во Флоренции, благодаря опять же Козимо Медичи, появится и *первый публичный художественный музей*, поскольку он сделал доступными для всех горожан сады своей виллы, в которых были собраны великолепные коллекции скульптурных произведений: статуи, бюсты и барельефы [39, с. 10].

Первая кафедра греческого языка и литературы, и «первый эллинист» Европы. Возвращаясь к Боккаччо, следует также отметить, что он оказался первым и в вопросе овладения гуманистами столь важного и необходимого для развития новой культуры *греческого языка*. Для гуманистов греческий язык не являлся предметом интеллектуального «гурманства» или приятного времяпровождения на досуге. Ко времени выступления Боккаччо на литературном поприще он превратился в настоятельную необходимость. Для обоснования своих морально-философских идей Боккаччо нуждался в фактах и примерах, но одна латинская литература уже не могла удовлетворить эту потребность [28, кн. 1, с. 56]. Петрарка тоже пробовал учиться

греческому языку, но ему так и не удалось им овладеть. Гомер навсегда остался для него «закрытой» книгой. «Твой Гомер у меня немой, – сокрушался он в письме к адресату, который и прислал ему рукопись великого грека, – или, вернее, я возле него глухой» [цит. по: 40, с. 429]. Поэтому он настоятельно рекомендовал Боккаччо обязательно выучить греческий язык: «Это необходимо... Без него мы оба хромаем на одну ногу» [цит. по: там же, с. 391]. Тем более что новую эру Петрарка *не мыслил себе без возрождения греческого языка* [26, с. 14]. И Боккаччо, разумеется, не мог оставить без внимания подобное пожелание своего кумира. Благодаря овладению этим языком он, с одной стороны, расширил доступную Петрарке область знания, включив в нее греческую литературу (которую он мог теперь читать в оригинале), а с другой, – Боккаччо стал, таким образом, и «*первым эллинистом* не только во Флоренции, но и во всей Европе» [28, кн. 1, с. 56. Курсив мой. – А. К.]

И очень быстро значение греческого языка возрастает настолько, что уже в конце XIV в. (и что весьма показательно: по *настоянию самих флорентийских граждан*, проявивших повышенный интерес к новому образованию), в университете была открыта *первая кафедра греческого языка и литературы* [31, с. 160], на которую был официально приглашен известный греческий ученый Мануил Хрисолор, деятельность которого имела чрезвычайно важное значение и вызвала большой общественный резонанс [41, с. 69, 11–12]. Впервые не только во Флорентийском, но и европейском университете было начато преподавание греческого языка и литературы [31, с. 160]. И несмотря на то, что его преподавание во Флоренции было недолгим, тем не менее, оно оставило глубокий след. Он успел обучить греческому языку и литературе многих гуманистов (таких как: Л. Бруни, Г. Верона, А. Траверсари, А. Корбинелли, Р. Росси и др.), которые затем продолжили активную деятельность по распространению идей новой культуры, развивая и обогащая взгляды своих предшественников – гуманистов первого поколения [там же с. 160–161]. Более того, с преподавательской деятельностью Хрисолора было связано появление *настоящей моды на греческий язык и греческую литературу*, которая была характерна для Италии этого времени. В результате знание греческого языка и культуры становится обязательным элементом не только образования, но и признаком «хорошего воспитания» [42, с. 259]. И как следствие – приходит более глубокое понимание его значения для всей итальянской культуры. Не случайно поэт и гуманист Кодро Урчео (1446–1500) по этому поводу заметит: «Если бы не было греческой литературы, латиняне не имели бы никакой образованности» [цит. по: 42, с. 259–260]. И хотя латинский язык «оставался всегда в почете», но теперь греческий язык ставят даже выше латинского, как предмет, не только «господствующий в общем образовании», но и «представляющий высшую культуру» [там же, с. 268].

Формирование новых жанров литературы и доведение существующих до классических образцов. Но этим достижения Боккаччо, – а вместе с ними и нарождающейся новой литературы, – не ограничились. Стремление к поиску новых литературных форм для выражения актуального содержания приводит его к *созданию новых жанров* либо к доведению уже существующих *до классических образцов*. Из-под его пера выходит *первый* в итальянской литературе *приключенческий роман* («Филоколо», 1336), которому суждено было стать и *первым предвосхищением итальянской национальной прозы* [13, с. 456]. Своими поэмами («Филострато» и «Тезеида») он в значительной степени предопределяет дальнейшую эволюцию *ренессансной рыцарской поэмы* [там же]. Он становится автором и *первого в новой литературе пастушеского романа* («Амето», 1342), положившего *начало ренессансной*

пасторали, в значительной степени определив собой дальнейшее развитие пасторального жанра в западной литературе, и *впервые выдвинувший идеал гармонически развитого человека*. В своем первом в истории европейской литературы *психологическом романе* («Фьямметта», 1344) Боккаччо не только *впервые поведал миру о переживаниях женской души*, но и *сделал женщину главным героем романа*, что само по себе было явлением беспрецедентным, новаторским, благодаря чему роман оказал огромное влияние на последующую литературу итальянского Возрождения, предвосхищая и намечая пути позднейшего *психологического романа* [13, с. 460, 461]. Поэтому не без основания его позднее будут сравнивать с «Новой Элоизой» Руссо и «Страданиями молодого Вертера» Гёте. Очевидно, эта тема в итальянской литературе появляется не случайно, поскольку здесь же, во Флоренции, еще один гуманист-канцлер Флорентийской республики Леонардо Бруни (1374–1444) впервые выдвигает требование *необходимости самого широкого образования для женщин* [14, с. 119; см.: 43]. Поэтому не удивительно, что именно во Флоренции, которая считалась «средоточием науки, а горожане – читающими людьми», образование получали не только молодые люди, которые обучались философии, математике и риторике, но «даже девушек обучали чтению и письму» [44, с. 35].

Благодаря своему выдающемуся произведению «Декамерон» (1353), Боккаччо считается также «*отцом итальянской новеллы*» [45, с. 7; 34, с. 101, 108]. Это, конечно, не значит, что именно он создал ее первые образцы. Первый сборник новелл под названием «Сто древних новелл», или «Новеллино» (т.е. книга новелл) появился еще на рубеже XIII–XIV веков. Однако именно Боккаччо удалось довести этот жанр до совершенства, придать новелле ее классический вид, который надолго определит развитие этого жанра, превратив новеллу в универсальный инструмент отражения жизни итальянского общества. Он первым ввел в новеллу диалоги, отражающие все особенности *живой разговорной итальянской речи*, которые до сих пор звучали лишь устно. И в этом смысле он оказался одним из первых флорентийских писателей, стоящих наиболее близко к народной культуре. После Боккаччо итальянские новеллисты уже не могли обойтись без яркой, красочной и живой разговорной речи. Это было тем более важно, что многие его современники пренебрежительно относились к новелле как к «низкому» жанру, поскольку материалом для нее служила современная действительность, причем в ее бытовой повседневности с характерной для ее выражения устной простонародной речью. Боккаччо обогатил этот жанр и утвердил его позиции, причем не только своими высокохудожественными новеллами, своим писательским мастерством, но и прямой его защитой. Он был уверен, что новелла, подобно произведениям «высоких» жанров, требует творческого вдохновения и отнюдь не меньшего писательского мастерства, и является равноправным жанром художественной литературы. И это имело большое значение для будущего развития новеллы [45, с. 8–9; 34, с. 107–109]. К тому же боккаччевская Декамероновская «республика поэтов» оказалась и *первой гуманистической утопией* европейского Возрождения [13, с. 476], более чем на полтора столетия «опередив» родоначальника этого жанра и «первого утописта Ренессанса» Томаса Мора, по существу, предвосхитив его «Утопию» (1516).

Первые биографии о жизни и творчестве поэтов и писателей, и их автобиографии.

Но что было, пожалуй, еще важнее для формирующейся новой флорентийской – и в целом возрожденческой – культуры (с точки зрения становления ее самосознания), так это появление *первых биографий* о жизни и творчестве людей искусства, в частности, поэтов и писателей. В 40-е годы XIV века Боккаччо пишет «О жизни и нравах господина Франческо Петрарки из Флоренции» (1347) [см.: 46], а в 50-е – небольшой трактат о

творчестве Данте (1352) [\[13, с. 497; см.: 10\]](#), причем в трех редакциях. Говоря другими словами, Боккаччо был *первым из писателей, кто начал писать о писателях*. И ценность этих первых биографий заключалась еще и в том, что, с одной стороны, они *положили начало биографической литературе о людях искусства* (которая позднее будет определена и войдет в историю искусства под известным всему миру названием как «Жизнеописания...» Вазари), но пока только о писателях, что свидетельствовало о просыпающемся самосознании людей творческого – писательского – труда, а с другой стороны, они задавали и соответствующую планку в качестве своеобразного «образца», когда один выдающийся поэт, писатель и мыслитель говорит о других своих старших флорентийских современниках, на образы которых еще не успели навести хрестоматийный глянец или подойти к великим представителям формирующейся новой возрожденческой литературы со «школьными» мерками, не соответствующими масштабу их дарования. Хорошо известно: «подобное постигается подобным». И в то же время значение этих работ определяется не только биографическими данными о первых великих флорентийских писателях, прокладывавших новые пути развития итальянской литературы, но, что может быть еще важнее, – гуманистической интерпретацией общественной роли поэзии и поэта, а шире – литературы и литературного творчества.

Однако с именем Боккаччо связан еще один *новый жанр* подобной литературы, но именуемый уже *автобиографией*. Он и здесь оказался первым. Свой обширный трактат по античной мифологии «Происхождение языческих богов» (1360) он позднее переработал и дописал еще две книги (XIV и XV), в которых изложил свою защиту поэзии и создал своего рода духовную автобиографию с апологией собственного творчества [\[13, с. 496\]](#). И это была *первая возрожденческая автобиография поэта и писателя*, заложившая тем самым основы и для данного жанра.

Таким образом, *флорентийская литература*, творческими усилиями указанного триумvirата «венценосцев», первой открыла новую страницу итальянской культуры и заря новой эпохи – эпохи Возрождения – начала заниматься именно здесь, во Флоренции.

Джотто и возрождение флорентийской живописи. Но флорентийская литература сделала больше, она указала на пробивающиеся ростки новых элементов и в живописи, и в живописи также *флорентийской*. Именно флорентийский триумvirат в лице Данте, Петрарки и Боккаччо причислил к начатому ими движению также и художников. Поэтому узкое понимание Ренессанса, которое поначалу сводилось только к литературе, практически сразу стало вбирать в себя и сферу изобразительных искусств, начиная, конечно же, с живописи. Известное выражение Горация «ut pictura poesis» («поэзия как живопись») [\[47, с. 350; ср. также: с. 341\]](#), отражающее древнее представление о естественном родстве между поэзией и живописью, было не только возрождено, но конкретизировано и нашло отражение уже в творчестве Данте, в частности, в его знаменитых строках о недолговечности земной человеческой славы. И показательно здесь то, что эти слова он вкладывает в уста художника: «О, тщетных сил людских обман великий, // Сколь малый срок Вершина зелена, // Когда на смену век идет не дикий! // Кисть Чимабуэ славилась одна, // А ныне Джотто чествуют без лести, // И живопись того затемнена <...> // В тысячелетье так же сгинет слава // И тех, кто тело ветхое совлек, // И тех, кто смолк, сказав "ням-ням" и "вава"» [\[48, с. 203. Курсив мой. – А. К.\]](#).

Тем самым Данте, с одной стороны, актуализировал древнюю идею о родстве поэзии и живописи, а с другой, – выделил и возвеличил Джотто (что вслед за ним будет делать и Петрарка) – как преемника Чимабуэ и реформатора, возродившего живопись после

грубых «темных веков», подчеркивая, что он является «лучшим из когда-либо бывших на нашей земле художников, в наши времена – первым» [цит. по: 26, с. 193]. Боккаччо, придерживаясь подобного же взгляда, более детально разовьет эту идею своих предшественников и добавит: «Он возродил искусство, которое на протяжении столетий затаптывали по своему неразумению те, что старались не столько угодить вкусу знатоков, сколько увеселить взор невежд, и за это по праву может быть назван красою и гордостью Флоренции» [49, с. 391. Курсив мой. – А. К.]

Гениальный флорентийский живописец – Джотто ди Бондоне (ок. 1267–1337) действительно оказался первым мастером, кому удалось преодолеть «чары византийской застылости» и заново открыть способы иллюзорной передачи глубины на плоскости. Благодаря превознесению его творчества упомянутым триумvirатом, в Италии стало утверждаться представление о том, что именно с Джотто и начинается *новая эпоха* в истории живописного искусства. Это открытие послужило толчком к пересмотру всей теории живописи [50, с. 201, 212]. Не случайно его назовут «великим родоначальником нового искусства» [51, с. 25]. Именно с деятельности Джотто и стала утверждаться на итальянской почве идея *возрождения живописи* [50, с. 223–224].

Более того, с Джотто было связано еще одно небывалое явление в истории изобразительного искусства. Поскольку слава его очень быстро распространилась по всей Италии, то флорентийцы, для которых он стал «одним из светочей флорентийской славы», «красой и гордостью Флоренции» [см. также: 52, с. 101], безмерно им гордились как выходцем из своего города. В результате они стали *интересоваться его жизнью, рассказывать и пересказывать* о нем разные истории и слухи, о необыкновенных его способностях и как художника, и человека [53, с. 153; 54, с. 53]. Как подчеркивает Э. Гомбрих, это и было *совершенно новым явлением*. «Ничего подобного раньше не случалось» [50, с. 202]. Правда, новым, как мы уже знаем, это явление было именно для живописи. Так что и в этом отношении флорентийский художник Джотто открывает новую главу в истории изобразительного искусства, в частности, живописи флорентийской. Конечно, это еще не история искусства в собственном смысле слова, а лишь предпосылки (истоки) ее формирования, но и в этом своем качестве она начинает свое становление как история великих флорентийских живописцев и их выдающихся произведений [там же, с. 205]. Здесь лежат истоки «Жизнеописаний...» Вазари, посвященных преимущественно флорентийским же мастерам...

Начало эмансипации и реабилитации изящных искусств. Дальнейший шаг в утверждении новой эры в живописи вслед за поэтами делает опять же флорентийский историк и политик, и одновременно первый флорентийский биограф, Филиппо Виллани (ок. 1274–1348), который был также первым автором, с творчества которого *начинается* очень важный и непростой процесс эмансипации и реабилитации изящных искусств (хотя пока у него речь будет идти только о живописи), поскольку он первым попытался освободить их от статуса – и ярлыка – неблагородных и недостойных «механических искусств», к которым они относились со времен средневековой традиции. Известно, что социальный статус живописцев был чрезвычайно низким (если его сравнивать даже с «коллегами» по цеху – архитекторами и скульпторами), чтобы не сказать – оскорбительным. Достаточно напомнить, что живописцев называли «обезьянами Бога» и приписывали им стиль жизни и мышления, не заслуживающий уважения [52, с. 21–22; см. также: 8, с. 9–14 и др.; и особенно: 55, гл. 1–2]. И на подобном социально-историческом и эмоционально-психологическом фоне Виллани в своей «Книге о возникновении города Флоренции и о знаменитых ее гражданах» (1404) *первым* включает в перечень *наиболее*

знаменитых граждан Флоренции, прославивших свой город, также и сведения о художниках, чего раньше не случалось, поставив тем самым представителей этой плебейской (по тогдашним представлениям) профессии в один ряд с самыми знаменитыми государственными деятелями, военачальниками, политиками, юристами и врачами (причем биографии некоторых мастеров были написаны *при их жизни*). Он высказывает по тем временам достаточно смелую (по существу – революционную) мысль о том, что художники «*ничем не уступают*» другим мастерам в области «свободных искусств» и даже отдает *предпочтение живописи* перед литературой! По тем временам – очень сильный жест. Он хвалит «великолепных флорентийских художников» за то, что именно они «*возродили*» и «*вернули величие* обескровленным и почти угасшим искусствам». И хотя перечень этих мастеров был у него не велик, но главное в другом, – начало было положено. Виллани называет только пятерых флорентийских художников: Чимабуэ, Джотто, Мазо, Фьорентино и Гадди (причем, трое последних – ученики Джотто), но каждому из них он уже посвящает хотя бы по несколько строк. Это пока очень краткие описания, не претендующие на полновесные характеристики их творчества. И в то же время нельзя не отметить важную особенность его подхода к своим героям: определяющим критерием их отбора служит для него не социальный статус художника (о чем говорить в те времена не приходилось), но *только талант мастера*, и при краткости своих биографических этюдов он, тем не менее, пытался выявить *уникальность личности каждого* [56, с. 85 и др.]. И это тоже было новым явлением. К тому же Виллани выдвигает еще одну новую для своего времени идею – о *непрерывном прогрессе в развитии искусства* (которая впоследствии опять-таки станет основополагающей для Вазари) [8, с. 18].

Первые автобиографии художников. Здесь же, во Флоренции, появляется и *первая автобиография художника*, в частности, флорентийского живописца и скульптора Л. Гиберти (1378–1455). «Комментарии» Гиберти были написаны в *виде биографий* самых выдающихся, с его точки зрения, художников и показательны они и в том отношении, что эта черта станет *обязательной для всех последующих флорентийских историков искусства*, причем на протяжении длительного периода. Именно «с этих пор, – как подчеркивает Буркхардт, – тосканцы постоянно относились к жизнеописанию как к своей специальности» [33, с. 287]. Все они, включая Вазари, писали свои истории искусств в *виде биографий художников*, и для всех для них «Комментарии» Гиберти служили первоисточником, из которого они к тому же черпали и все свои знания о треченто [57, с. 12]. Но, что для нас в данном случае представляется еще более важным: во второй части «Комментариев» Гиберти рассказывает и *о своей жизни, и о собственных произведениях* [см.: 58, с. 29–36]. А это и есть ни что иное, как «*первая в истории автобиография художника*» [8, с. 21. Курсив мой. – А. К.]

Правда, при этом приходится иметь в виду, что несколько раньше появилась еще одна работа подобного рода – *автобиография Альберти* [см.: 59], также *флорентийского мастера*, которая датируется 1438 годом [60, с. 401]. И хотя относительно ее подлинного авторства были вопросы, однако в последнее время уже мало кто из специалистов сомневается в том, что автором этой «биографии» – т.е. *автобиографии* – был все-таки сам Альберти [см.: там же, с. 438–439; 61, с. 181; 62, с. 151]. Учитывая это обстоятельство, приходится признать, что *первая в истории автобиография художника* принадлежала все-таки Альберти. Однако с точки зрения нашей темы данный вопрос не является принципиальным. Напротив, более важным представляется как раз то, что оба они были *флорентийцами*, и что, следовательно, *первая автобиография художника* также

появляется в контексте развития *флорентийской* культуры.

Не менее показательным в данном отношении является сохранившееся предание о том, что уже Джотто «пытался написать свой *автопортрет*, глядя на себя в зеркало» [\[63, с. 18\]](#), т.е. тоже своего рода «автобиографию», только созданную средствами живописи. И хотя это известие считается одной из легенд, которыми был окружен гениальный мастер в последующие годы, однако и сама эта легенда представляется не менее показательной. В совокупности с автобиографиями Альберти и Гиберти она свидетельствует о росте самосознания представителей изобразительных искусств, который отражал очень сложный и важный процесс реабилитации последних как самостоятельного вида свободной и благородной деятельности, принципиально отличной от ремесла.

Первая концепция «*uomo universale*» и первый ее представитель. Здесь же – в контексте флорентийской культуры – появляется и одна из наиболее влиятельных концепций человека в эпоху Возрождения – представление о нем как об «*uomo universale*», т.е. как о многогранной и совершенной личности. Согласно этому взгляду, человек Возрождения был необычайно одарен в самых различных сферах деятельности и познания. Он одновременно преуспевал во многих областях литературы, искусства и науки. И начало свое эта концепция – «*uomo universale*» – берет именно в упоминаемой выше автобиографии Альберти [\[64, с. 79\]](#). Это значит, что на флорентийской же земле, устами Альберти, был провозглашен и один из важнейших принципов Возрождения, который для самого Альберти выступал в качестве идеала: долг каждого, по его убеждению, состоит в том, чтобы стать «универсальным человеком», владеющим всеми искусствами и науками, стремящимся реализовать в своем развитии принцип гармонии, который и должен сделать человека счастливым [\[65, с. 64-68 и др.\]](#).

Более того, – и это не менее знаменательно! – «*первым* “*uomo universale*” новой эпохи», единодушно признается именно сам Альберти [15 \[66, с. 176; 62, с. 3, 150; 33, с. 128-131; 67, с. 251-252\]](#), который уже современников поражал своей разносторонностью. Таким образом, Альберти оказался и *первым* представителем *нового типа художника*, для которого была характерна универсальность духовных устремлений, художник-мыслитель, переступивший пределы ограниченной области своей художественной деятельности и ставший авторитетом в самых различных сферах искусства и науки своего времени [\[68, с. 109\]](#). Так что не только идея “*uomo universale*”, но, что может быть еще важнее, и сам реальный “*uomo universale*” явились результатом развития флорентийского Возрождения.

«Первый теоретик нового итальянского искусства». Говоря об Альберти, здесь нельзя не коснуться хотя бы основных его достижений, во всяком случае, тех, где он был первым, которые тем самым также являлись «началами», отмеченными печатью флорентийского духа, имели флорентийские корни. Прежде всего, необходимо отметить его значение как *первого теоретика* нового итальянского искусства [\[69, с. 16; 70, с. 222\]](#). Альберти первым, по примеру Витрувия (сочинения которого были обнаружены в начале XV века), создает в своих трактатах, посвященных изобразительным искусствам («О живописи», «Десять книг о зодчестве» и «О статуе»), широко задуманную теорию искусства, закладывая тем самым прочные основы художественной теории и эстетики Возрождения, которые будут принципиально отличаться от предшествующей ему литературы. До Альберти последняя в основном сводилась лишь к сборникам профессиональных рецептов, представляя собой, по существу, технические руководства. Даже упоминаемые выше «Комментарии» его старшего современника Гиберти, в основе

своей сохраняют характер технического трактата [\[68, с. 107; 62, с. 151; 71, т. 2, с. 19; 72, с. 105\]](#).

К тому же Альберти был *первым*, кто объединил нарождающееся новое искусство со всей образованностью, выработанной гуманистической культурой, сочетая практические советы с наблюдениями самого широкого плана и теоретическими обобщениями [\[68, с. 107\]](#). А что касается живописи, то Альберти признается создателем *нового жанра научной литературы – теоретического трактата*. И хотя ренессансные художники постоянно обращались к античным сочинениям об искусстве, но Альберти отказывается от характерного для античности экфрасиса (Каллимах, Филострат Старший и Младший, Плиний и др.), сводящегося к описанию произведений искусства, и тем более от средневековых – чисто практических – наставлений художникам и ремесленникам (с их образцами рисунков для подражания), имеющих сугубо утилитарно-учебный характер, и переходит к *теоретическому осмыслению искусства*, закладывая новый метод его понимания и интерпретации, и соединяя в своем лице одновременно теоретика, практика, художественного критика, эстетика и педагога [\[73, с. 172-175\]](#). При этом вполне осознавая новаторский характер своих работ, «ибо мы – подчеркивает Альберти, – не занимаемся пересказом всяких историй, как это делал Плиний, но заново строим искусство живописи, о котором в наш век, насколько я знаю, ничего не найдешь написанного» [\[74, с. 40. Курсив мой. – А. К.\]](#). И он действительно «заново строил» теорию живописи. В результате своими трактатами, которые явились «манифестами нового стиля», пролагающими новые пути в искусстве, он оказал определяющее влияние на дальнейшее развитие итальянской культуры. Все последующие теоретики искусства цитировали Альберти, отталкивались от его основных положений, стремились на практике использовать его рекомендации и у всех можно обнаружить явные следы его влияний.

Первые живописные портреты и автопортреты в качестве самостоятельных жанров. Альберти внес также важный вклад в развитие *портретной пластики* раннего Возрождения, выступив подлинным новатором в области портретного искусства. Правда, это новаторство относилось пока только к барельефу. В 1430-е годы он создает свой *первый барельефный автопортрет* (отлитый в бронзе в форме одностороннего овального медальона). Не исключено, что он в известной степени повторял утраченный живописный автопортрет, о котором упоминает Вазари [\[75, т. II, с. 234, 236\]](#). Но и дошедший до нас бронзовый барельефный автопортрет Альберти имел значение *программного произведения*. С одной стороны, он оказался *первым произведением* подобного рода в искусстве Возрождения [\[71, т. 2, с. 19\]](#), представляя собой «оригинальный тип ренессансного профильного портрета», пронизанного новым, гуманистическим духом, а с другой стороны, он явился *поворотным пунктом* в развитии всего ранневозрожденческого портрета и сыграл решающую роль в окончательном формировании образного строя *медальерного искусства как новой отрасли* художественной культуры Ренессанса, став образцом и вдохновляющим примером для флорентийских портретистов XV века [\[62, с. 151-152\]](#).

Поскольку речь зашла о портрете, то здесь необходимо отметить еще одно новое явление, которое также стало формироваться в рамках флорентийской культуры. Хотя в период кватроченто портрет развивался повсюду, но опять же именно у флорентийцев вместе с особой заинтересованностью к нему предъявляются и повышенные требования. И если поначалу портрет сохранял верность профильному изображению, тип которого,

возможно, и восходит к упоминаемому автопортрету Джотто [15, с. 296], отражающему традиции античных барельефных медальонов, то в последней четверти кватроченто совершается решительный поворот портретируемого лица к зрителю, со взглядом, устремленным прямо перед собой. В этих фасовых портретах, и, прежде всего, у Боттичелли, чувствуется «почти вызывающая независимость впервые осознавшего себя "Я-портрета"». И портрет уже предстает не только в качестве «акта самоутверждения личности», но, что может быть не менее важно – с точки зрения развития собственно живописи – утверждение *самого жанра портрета* в искусстве нового времени [63, с. 15]. И флорентийский мастер Боттичелли был, по существу, первым художником, который начал создавать «самостоятельные портреты», или, говоря словами одного автора, «портреты отдельную картину» [39, с. 320]. Таким образом, развитие портрета в качестве *самостоятельного жанра* также формируется в рамках флорентийской художественной школы.

Первая теория линейной перспективы. Возвращаясь к Альберти, следует также отметить, что он явился и создателем *теории* линейной перспективы, открывшей для живописи новые горизонты, в частности, новые принципы построения картинной композиции [62, с. 157; *подр. об этом см.:* 76, с. 95–111]. Для деятелей Возрождения было весьма характерно – и символично – обращение к понятию перспективы, искусству передачи объемности и глубины видимого мира, во всей его светотеневой и цветовой палитре. Оно сменило привычное для средневековья видение реальности как театральной мистерии, где все события разворачиваются в одной плоскости [8, с. 20].

Конечно, он здесь был далеко не первым. Уже Джотто, работая над фресками капеллы дель Арена (1305–1306), впервые вынес точку зрения наблюдателя за пределы изобразительного пространства, чем подготовил открытие центральной – «ренессансной» – перспективы [77, т. VII, с. 330]. Здесь можно вспомнить и Мазаччо (1401–1428), который первым после Джотто стремился передать глубину пространства и смоделировать объем фигур светом [71, т. 3, с. 5], о котором современники говорили, что уже он «умело владел перспективой» [цит. по: 55, с. 190] и знал ее «лучше, чем кто-либо другой в то время» [цит. по: 78, с. 214]. Более того, после появления трактата А. Филарете «Об архитектуре» (1461), где «открывателем перспективы» впервые назывался Брунеллески [79, с. 408, 411], а затем и работы А. Манетти «Жизнеописание Филиппо Брунеллески» (1480-е), в которой он закрепил это представление [76, с. 96, 98, 104, 106], долгое время считалось, что автором *теоретической* разработки перспективы и был Брунеллески. И в этом отношении он даже противопоставлялся Альберти как его предшественник. Однако, как показала И. Данилова, термин «перспектива» в период кватроченто «не имел строго фиксированного значения» [там же, с. 98] и смысл его постоянно менялся. Причем, подобная терминологическая свобода в употреблении данного термина сохранялась вплоть до самого конца XV века. В результате и произошла подмена понятий, ибо и Филарете, и Манетти употребляли данный термин уже в новом значении этого слова, отличавшимся от его использования во времена Брунеллески, и последнему ретроспективно стали приписывать то, чего он на самом деле не изобретал. Более того, как справедливо замечает автор, в первой половине кватроченто перспективу вообще никто «не изобретал» и «не открывал», ей уже пользовались, совершенствуя лишь приемы изображения трехмерного пространства, которые были в употреблении мастеров предшествующего столетия [76, с. 104; 80, с. 303–304;]. К этому времени перспективное построение уже прочно вошло в творческий арсенал *флорентийских* мастеров, которые постигали этот способ пространственного построения в процессе обучения, чисто

практически, «копируя работы старших, более опытных художников» [60, с. 412]. Заслуга Альберти в том и заключалась, что ему удалось *теоретически обобщить* интуитивно найденные флорентийскими мастерами отдельные композиционные приемы и вывести «законы центрической перспективы», определившие судьбы европейского искусства на целые столетия. К тому же у Брунеллески перспективный метод построения так и остался техническим приемом, тем более что теоретического изложения своего метода он не оставил. Поэтому трактат Альберти о живописи явился *первым теоретическим изложением* – правильным с точки зрения законов геометрии – принципов линейной перспективы [73, с. 182]. Однако, оставляя в стороне вопрос о первенстве в этом предмете того или другого, здесь (с точки зрения нашей темы) важнее подчеркнуть, что и данная проблема также формировалась, – и на *практическом*, и на *теоретическом* уровне, – именно флорентийскими мастерами.

Живопись как наука и «родственница бога», а художник – ученый и «как бы второй бог». Но здесь открывается еще один чрезвычайно важный элемент, связанный с перспективой и отразившийся на становлении *нового понимания живописи как науки*. Альберти, говоря его словами, не просто «заново строил искусство живописи», он закладывал основы понимания живописи как области научного знания, он создавал «науку о живописи» [60, с. 413]. Поскольку единственным способом овладения законами перспективы выступали математика и геометрия (сама перспектива понималась как область научного знания), то тем самым под искусство живописи подводились научные основы, а это, в свою очередь, создавало предпосылки для ее выделения из «механических искусств» и причисления к «свободным искусствам». Ибо геометрия и арифметика входили в квадравиум, высшую часть «свободных искусств». В итоге это создавало одновременно условия для ее «реабилитации» в глазах не только самих художников, но и, – что еще важнее, – флорентийского общества.

Разделяя известное положение древнегреческого художника и главного теоретика первой «Академии искусства» древности Памфила, что «ни один живописец не может хорошо писать, не зная хорошо геометрии» [74, с. 57], Альберти также был убежден, что «невежда в геометрии» не только ничего не поймет в *науке живописи*, но в силу этого *не сможет стать и подлинным художником*. «Поэтому я и утверждаю, – настаивает Альберти, – что живописцу необходимо обучаться геометрии» [там же, с. 57]. А поскольку живопись, имея научные основы, претендует на статус «свободного искусства», то она уже по определению предстает «благороднейшим искусством», «достойным свободного человека». Альберти верил в «божественную силу» живописи: не случайно же, как он считал, «творениям живописца поклоняются», а самого художника «почитают как бы за *второго бога*» (!) [там же, с. 39. Курсив мой. – А. К.]. И живопись, по его твердому убеждению, уже «присвоила себе *самое почетное место во всех областях* – общественных и частных, светских и духовных – настолько, что ничто, как мне кажется, *никогда так не ценилось смертными, как именно она*» [там же, с. 40. Курсив мой. – А. К.].

Эти же мысли подхватит и окончательно утвердит другой флорентийский мастер – Леонардо да Винчи. Он был еще более уверен в том, что живопись обязательно должна быть причислена к свободным искусствам, поскольку из всех подражательных искусств она имеет на это «больше прав», ибо «среди них живопись является первой» [35, т. II, с. 55]. Поскольку она проходит через математические доказательства, она не только может, но и должна быть признана «истиной наукой». Поэтому художник должен быть, прежде всего, ученым («Не стремись стать раньше практиком, чем ученым...») [там же, с. 192].

«Практика - продолжает Леонардо - всегда должна быть построена на хорошей теории, для которой перспектива – *руководитель и вход, и без нее ничто не может быть сделано хорошо в случаях живописи*» [81, с. 105. Курсив мой. – А. К.]. Он называет живопись «родственницей бога», а художника – «равным творцу» и прямо «богом» (!), т.к. в его «власти породить» всё, что он только пожелает [35, т. II, с. 57, 61]. В итоге под пером Леонардо живопись превратится не только в свободную, благородную и достойную, но в силу последних – в *высшую* («наиболее превосходную») сферу деятельности. «Итак, живопись должна быть поставлена *выше всякой деятельности* (!), ибо она содержит все формы как существующего, так и несуществующего в природе» [там же. Курсив мой. – А. К.].

Постижение «родства» изобразительных искусств. Но если Леонардо будет наставить на неоспоримом превосходстве живописи над другими искусствами, то у Альберти появится еще одна очень важная идея, предвосхищающая будущее объединение изобразительных искусств. И хотя у него речь будет пока идти о родстве живописи и скульптуры [74, с. 41] и на «первое место» – в духе своего времени – он также будет ставить живопись («я всегда ставил на первое место дар живописца, ибо тот прилагает его к более трудным вещам» [там же]), тем не менее, плодотворная идея родства изобразительных искусств также начнет пробивать себе дорогу в рамках флорентийской культуры. Эта идея уже витала в воздухе, и вопрос объединения данных искусств являлся лишь вопросом времени. Тем более что подавляющее большинство флорентийских мастеров в профессиональном отношении представляли собой людей, объединяющих в одном лице и художника, и скульптора, и архитектора. Не случайно – и не без основания – Б. Бернсон о них скажет: «Забудьте, что они были великими живописцами – они, кроме того, великие скульпторы; забудьте, что они скульпторы – они остаются еще архитекторами, поэтами, людьми науки. Все возможные формы художественного выражения были ими использованы, и ни об одной из них они не могли бы сказать: "Вот эта полностью исчерпывает мою сущность". Живопись являлась только одним и не всегда самым адекватным выражением их личности...» [53, с. 151-152]. Поэтому рано или поздно, идея родства этих искусств (а отсюда: их равного благородства и ценности) станет очевидной не только для самих мастеров, но и общества в целом. Показательно, что во многих высказываниях, как людей искусства, так и гуманистов, уже в XV веке в перечне свободных искусств, наряду с традиционными, все чаще называются и живопись, и скульптура, и архитектура.

Тот же Альберти, уже в начале столетия, начинает свой трактат о живописи с перечисления «столь отменных и божественных искусств и наук», среди которых он в одном ряду с живописью называет и архитектуру [74, с. 25]. Показательно, что каждому из этих искусств он посвятит отдельный трактат, тем самым подчеркивая их равноправие и равноценность. Понятно, что «столь отменные и божественные» искусства уже по определению могут быть только свободными, благородными и достойными. О прямом «родстве» живописи и скульптуры его признания мы видели выше. Таким образом, уже Альберти, несмотря на свои – определяемые временем – симпатии к живописи, тем не менее, говорит о всех трех искусствах как о родственных и называет их не только свободными и благородными, но и прямо «божественными», причисляя их к «высшим искусствам» [там же]! В конце XV столетия, словно подводя предварительный итог данной проблеме, еще один флорентинец – М. Фичино причислит к свободным целый ряд искусств, включая и интересующие нас изобразительные: «Этот наш век как золотой век вернул к жизни почти уже угасшие *свободные искусства*, то есть грамматику, поэзию, ораторское искусство, живопись, скульптуру, архитектуру, музыку... и все это... во

Флоренции (!)» [\[82, с. 268. Курсив мой. – А. К.\]](#). Последнее уточнение здесь не менее важно, из которого следует, что идея родства практически всех основных видов изобразительного искусства и причисления их к свободным также формировалась в лоне флорентийской культуры. И тем не менее, реальное их объединение в единую группу произойдет все-таки позднее, только в середине XVI в., но это также произойдет во Флоренции, о чем речь пойдет ниже.

Марсилио Фичино, Флорентийская платоновская Академия и неоплатонизм.

Поскольку мы здесь вспомнили Фичино, то нельзя обойти вниманием еще одно не менее важное и знаковое событие флорентийской духовной жизни. Речь идет как о деятельности самого Фичино (1433–1499), с которого начинается новый этап в усвоении гуманистами наследия Платона и античного неоплатонизма, так и возглавляемой им более тридцати лет Флорентийской платоновской Академии (1462). Получив в подарок от Козимо Медичи виллу в Кареджи и не менее существенный дар – греческий кодекс, содержащий сочинения Платона, уже со следующего года Фичино приступает к изучению платоновского наследия и переводит на латинский язык *все его диалоги* [\[83, с. 114; 15, с. 76\]](#), совершив тем самым настоящий культурный подвиг, который прославит его по всей Европе. К этому он добавит и перевод неоплатоников: всего Плотина, а также Порфирия, Ямвлиха и Прокла, сопроводив свои переводы обширными комментариями. Не оставит он без своего внимания (в том числе и как переводчик) и античную герметическую литературу, и Ареопагетики. Именно с деятельности Фичино и начинается настоящий культ Платона. Как отмечал в связи с этим А. Ф. Лосев, «нигде имя Платона не превозносилось так, как во Флоренции второй половины XV века. Почитание Платона было здесь превращено почти в религиозный культ. Перед его бюстом ставились лампы, и... он почитался наряду с Христом» [\[83, с. 322\]](#). Не случайно самого Фичино современники будут называть «вторым отцом платоновской философии» (Макиавелли) или просто объявлять «вторым Платоном» [там же]. Так что *подлинное возрождение Платона и античного неоплатонизма также начинается в рамках флорентийской культуры*. Что подтвердит и сам Фичино: «Во Флоренции же из мрака было извлечено на свет учение Платона» [\[82, с. 268\]](#). И хотя Флорентийская академия просуществовала недолго, тем не менее, это учение стало не только заметным событием в духовной жизни Флоренции, но и одним из господствующих направлений в итальянской культуре [\[15, с. 6\]](#). Более того, после смерти Фичино это движение очень быстро успело завоевать всю Европу и оставалось в течение многих столетий важнейшей духовной силой в западной культуре [\[26, с. 161\]](#).

Но что здесь опять же важно отметить: флорентийский неоплатонизм оказал определяющее влияние не только на развитие философско-эстетической мысли, но и на искусство. И хотя, пожалуй, самое глубокое и продуктивное его воздействие испытала поэзия, а вслед за нею – литература [см.: 84, т. 1, с. 453; 26, с. 166; 83, с. 329], однако не остались в стороне и изобразительные искусства. Влияние идей Фичино можно проследить в творчестве целой плеяды таких мастеров, как: С. Боттичелли, С. Рафаэль, Б. Микеланджело, Джорджоне, В. Тициан, П. Веронезе и мн. др. [о влиянии неоплатонизма на изобр. искусство см.: 85, с. 22–29, или по: 73, с. 102–111; 26, с. 167–181]. А что касается персонально таких фигур как: Боттичелли, Рафаэль и Джорджоне, то, по мнению некоторых исследователей, их творчество представляет собой прямую проекцию главной темы философии неоплатонизма – темы любви и красоты, вплоть до воплощения – особенно в творчестве Рафаэля, – «полного объема неоплатонических идей» [\[86, с. 496–511, 514–515, 590–594 и др.\]](#). Не менее впечатляющим влияние Фичино было

и за пределами Италии: в Германии, во Франции и в Англии [\[87, с. 142\]](#).

И в то же время Фичино и Платоновская академия много сделали для прославления и широкого распространения в том числе и собственно флорентийского искусства. В этом отношении весьма показательным представляется эпизод, когда два великих архитектора кватроченто – Брунеллески и Альберти – были поддержаны академией именно в тот период, когда они еще не были широко известны и слава их оспаривалась. А Ландино создал целую историографию нового флорентийского искусства, начиная с поэтов (Г. Кавальканти и А. Данте) и представив целый перечень выдающихся флорентийских художников: от Чимабуге и Джотто и завершая братьями Росселлини, т.е. вплоть до своего времени. К тому же и сама Флоренция выступала у него уже как *столица «модерного» искусства*, вполне сопоставимого с высшими образцами искусства древних мастеров [\[83, с. 334; 8, с. 22\]](#).

Трудные времена Флоренции. Однако, несмотря на все достижения и успехи, а также лидирующую роль Флоренции в итальянской культуре, которую она занимала вплоть до начала XVI в., колыбель Возрождения ожидали трудные времена. Флоренции предстояло пережить потрясения, невиданные даже в ее бурной и беспокойной истории. «Кризис Возрождения обнаружился, прежде всего, здесь и именно здесь он принял такой бурный и такой трагический характер» [\[60, с. 491\]](#). Рубежные десятилетия конца XV – начала XVI вв. – это по существу период постепенной агонии и гибели республики, но также и героических, хотя и безуспешных, попыток ее восстановления: заговор Пацци (1478), крушение республиканских иллюзий; социальные и религиозные волнения 80-х – начала 90-х гг.; смерть Лоренца Великолепного (1492), а вместе с его смертью – завершение «пышного и безмятежного благополучия Флоренции» [\[28, кн. 2, с. 265\]](#); вторжение французских войск во главе с Карлом VIII; восстание народа, изгнание Медичей из Флоренции; разграбление дворца Медичей и библиотеки Сан Марко (1494); теократия Савонаролы (1494–1498), объявившего Флоренцию «Республикой Христа» (!) – (и даже в этом отношении Флоренция оказалась первой) – и создавшего тем самым первый прообраз нового общества, влияние которого на радикально настроенных флорентийцев и особенно на художественную среду города было очень значительным [\[88, с. 35, 40\]](#); принятие демократической конституции. Савонаролово «сожжение суеты» (1497), отлучение Савонаролы от церкви (1497), его убийство и сожжение (1498). С казнью Савонаролы Флоренция окончательно вступила в кризис, растянувшийся на десятилетия. Она все больше теряет свое лидирующее положение. Творческая инициатива переходит к Риму, который уже во второй половине 10-х годов XVI века приобрел прочный авторитет, и центр развития искусства из Флоренции перемещается в «Вечный город». Отныне Рим, соревнуясь с Флоренцией, утверждает свое право на титул и роль художественной столицы [\[15, с. 527; 61, с. 293\]](#). Теперь здесь, в новом центре, благодаря деятельности живописного триумвиата – Д. Браманте, С. Рафаэля и Б. Микеланджело окончательно оформляются принципы классического искусства Высокого Возрождения [\[8, с. 25\]](#). Хотя в эти же годы продолжают творить и С. Боттичелли, и Леонардо да Винчи. Во Флоренции же события развиваются своим чередом. В 1512 году Медичи вновь возвращаются во Флоренцию. Республиканские порядки и все демократические нововведения ликвидируются и наступает самый мрачный период медичейской реакции. Но здесь к флорентийским потрясениям прибавляются и общеитальянские. 6 мая 1527 года императорская армия во главе с Карлом V врывается в Рим и на протяжении трех месяцев в «Вечном городе» продолжаются убийства, насилия, повальные грабежи, пожары, варварское разрушение памятников. Город и окрестности были опустошены, начался голод. Жестокое разграбление Рима потрясло всех итальянцев, не исключая и

жителей Флоренции. Но во Флоренции, как подчеркивает Э. Блант, это событие привело лишь к «новому подъему самосознания жителей» [89, с. 74]. Воспользовавшись подходом к городу имперских войск, как и враждой среди самих Медичей, в обстановке всеобщего хаоса и эпидемии чумы, все недовольные силы города объединяются и весной этого же года вновь изгоняют Медичей из Флоренции. Опять восстанавливаются республиканские порядки, которые в течение трех лет героической, но неравной борьбы, отстаивала Флоренция против объединенных сил императора и папы. В ответ на очередное установление республиканского правления Карл V решает восстановить правление Медичей, и его войска осаждают Флоренцию (кстати, ключевую роль в организации обороны будет играть Микеланджело, убежденный республиканец). Однако, несмотря на героическую защиту города от превосходящих сил врага, и проявленные при этом беспримерное мужество и стойкость, обессиленная голодом и тяжелыми потерями 12 августа 1530 года Флоренция сдается войскам императора. Республика была ликвидирована. Восстановилась тирания Медичи. Героическая пора Флоренции завершилась, а вместе с ней подходила к концу и самая яркая страница флорентийского кватроченто, которое прекращает свое существование около 1530 года [8, с. 24], года трагической гибели Флорентийской республики. С этого периода начинается новая эпоха, которую одни называют «эпохой Маньеризма», другие – «Антивозрождением» или «Контренессансом» [90, с. 124].

Создание политической и исторической науки. Однако, несмотря на все потрясения, *Флоренция не утратит своего творческого духа.* Словно ностальгируя по утраченной миссии наставника всей Италии, она стремится доказать, что отнюдь не случайно выступала в этой роли. И действительно, по ряду достижений она *вновь продолжает быть первой среди итальянских городов*, опережая в том числе и папскую столицу. В XVI столетии, в период «заката Возрождения», Флоренция выдвигает из своих рядов двух гениальнейших мыслителей не только Италии, но и всей Европы – Макиавелли (1469–1527) и Гвиччардини (1483–1540), которые оказались создателями политических и исторических доктрин, каждая из которых знаменует новый этап в эволюции всей культуры Возрождения [28, кн. 2, с. 290].

Главный труд Макиавелли «Государь» (1513), принесший ему всемирную известность, будет оценен как «истинно великое творение подлинного политического ума», а его самого признают «самым крупным политиком XVI века», «мыслителем первой величины» и «первым достойным упоминания военным писателем нового времени» [см.: 91, с. 152; 92, с. 346; 93, с. 352; 94, с. 346], и в итоге – определяют «одним из первых политологов» и «основоположником политической науки» [95, с. 276; 96, с. 53, 126; 32, т. 2, кн. 1, с. 171], подчеркивая при этом, что его теоретические положения и практические рекомендации «не утратили своей актуальности и в XXI веке» [97, с. 276]. Не меньшее признание получит и его «История Флоренции» (опубл. в 1532), названная «блестящим памятником» человеческой мысли эпохи позднего Возрождения [93, с. 389] и прямо «шедевром» [98, с. 154], представляющим выдающееся явление в новой историографии. Не случайно уже в 60-е годы XVI века его «История Флоренции» пересекла границы не только родной Флоренции, но также Италии и была издана практически во всех крупнейших городах Европы [93, с. 389-390].

Не меньшая слава выпала и на долю его младшего современника – Гвиччардини. Благодаря своей многотомной «Истории Италии» (издана в 1561–1564 гг.), которая заложила основы для восприятия итальянской истории и послужила отправной точкой

для последующих ее исследователей, он прославился среди потомков как выдающийся историк. Гвиччардини был первым, кто изложил историю не отдельных итальянских государств, но всей страны, и его монументальный труд стал первым сочинением Нового времени, посвященным судьбам всего Апеннинского полуострова как единого целого [99, с. 580, 584–585]. И если Макиавелли суждено было стать основоположником современной политической философии и политологии, то Гвиччардини был признан автором критического метода [100, с. 101] в исторических исследованиях и «отцом исторической науки» [61, с. 351; 101, с. 488]. А поскольку работы того и другого были написаны и опубликованы в XVI веке, то, очевидно, не без основания это столетие назовут эпохой, «когда рождается история» [102, с. 117]. Так что можно сказать, что последняя как научная дисциплина – опять же – «рождается» в контексте флорентийской культуры.

Рождение маньеризма и новая эстетика. Здесь же, во Флоренции, зарождается и упоминаемое выше новое направление в искусстве – *маньеризм*, начало которого датируется 20-ми годами XVI столетия [8, с. 25; 83, с. 467; 103, с. 154]. Показательно, что и само понятие «манера» впервые появится у флорентийского же художника Ч. Ченини [71, т. 3, с. 494], – как, кстати, и понятия «внешний» и «внутренний» рисунок, важнейшие для маньеризма и чрезвычайно распространенные в XVI веке [8, с. 15], – и найдет отражение в знаменитой книге Вазари, который окончательно придаст этому понятию эстетическое измерение. Маньеризм принципиально меняет свои эстетические приоритеты. Идеал аттической ясности, уравновешенности и гармонии теряет свою привлекательность в результате появления нового образца и авторитета, – авторитета «учителей», – которые рассматриваются как художники, осуществившие идеал, предложенный теоретиками кватроченто. Подражание природе сменяется принципом подражания «красивой ученой манере», «идеальным» образцам искусства великих мастеров Возрождения [там же, с. 25], сопровождаемый неперменным желанием их превзойти [104, с. 290]. Но тот, кто подражает искусству, а не природе, согласно Вазари, и является маньеристом. Не случайно маньеризм будет определяться как «вторичное» искусство [32, с. 196; 105, с. 209; 90, с. 126]. Однако сами ранние маньеристы были уверены, что продолжают дело своих великих предшественников и лишь «совершенствуют прежний идеал» [106, с. 6; 107, т. 2, с. 9; 77, т. 4, с. 341].

Вместе с маньеризмом рождается и новая эстетика, новое понимание художественного творчества. Подражание природе – как принцип – сохраняется, но переосмысливается и приобретает новые значения; с одной стороны, оно должно быть строго избирательным [108, с. 320, 326], когда в качестве предмета подражания рекомендуется выбирать объекты либо объективно прекрасные (причем, желательно «самые прекрасные и самые изящные», как об этом заявит Цуккарро) [109, с. 533], – либо вызывающие максимальное количество ассоциаций, эмоций, аффектов, когда теория «подражания» сменяется теорией «выражения», а, с другой стороны, цель такого подражания – в результате постоянных упражнений «научиться изображать по памяти все природные вещи», чтобы уметь воспроизводить их самостоятельно («даже не имея их перед глазами»), и при помощи своей творческой фантазии придавать изображениям «то совершенство, которое, – по мнению Вазари, – даруется искусством помимо порядка вещей в природе, создающей некоторые части неправильно» [75, т. V, с. 366]. Откуда следует, что искусство не только может, но должно «превзойти природу» [89, с. 76; 32, т. 2, кн. 1, с. 197]. Ибо искусство способно достичь того, к чему природа только стремится, тем более что последняя, как мы видели, может создавать «некоторые части неправильно». Поэтому не

приходится удивляться, что в природе существуют вещи не только прекрасные, но и безобразные. Но именно поэтому художник должен научиться выбирать из природных явлений одни и отбрасывать другие, т.е. подражание его должно быть творческим. В результате на первый план выдвигается индивидуальная творческая инициатива художника, его субъективная фантазия, поиски и определения «внутренней идеи» живописного образа, как и попытки ее осмысления. И если во времена кватроченто искусство живописи и художник декларативно объявлялись божественными, то сейчас начинается теоретическая разработка этих представлений, подведение под них теоретического основания [\[83, с. 466\]](#).

Главный акцент своих теоретических размышлений представители маньеризма сосредоточили на выявлении сущности искусства, в частности, на определении отношения творящего субъекта (художника, гения) и сотворенного объекта (произведения искусства). Источником всего является Бог, в том числе идей. Божество мыслит и поэтому творит идеи. В самом чистом виде эти идеи находят свое отражение у ангелов; в более опосредованном виде они (посредством разума или знания) проявляются у человека (в виде идей, форм, представлений), чтобы затем обрести видимую («внешнюю») форму в материальных объектах [\[83, с. 465; 32, т. 2, кн. 1, с. 109\]](#). Человек мыслит и творит на основании этих идей. Следовательно, источник творчества и вдохновения находится уже не в природе, а в душе художника. Поскольку эти идеи имеют божественное происхождение, то именно они и являются источником красоты, а художник в своем творчестве их материализует, создавая прекрасные произведения искусства. Для конкретизации этих представлений и была востребована идея рисунка, который, как отмечалось выше, был разделен уже у Ч. Ченнино на «внутренний» (существующий в воображении художника), и «внешний» (которому обучают посредством упражнений и практических занятий). Поскольку в наиболее законченной – по существу итоговой – форме теория и принципы искусства маньеризма будут реализованы в творчестве Ф. Цуккаро, то мы обратимся к его варианту объяснения творческого процесса.

Живописное творчество, согласно Цуккаро, начинается с воображаемого «внутреннего рисунка», в котором он подчеркивал его нематериальную, духовно-идеальную природу [\[109, с. 531\]](#). Этот «внутренний рисунок» (замысел, идея) и есть основание искусства и источник творчества, поскольку изначально задает художественную форму будущего произведения («внешний рисунок»), которая определяется индивидуальностью художника, его субъективной фантазией, прилежанием, наблюдательностью, представляя собою не что иное, как материальное воплощение «внутреннего рисунка». Но поскольку «внутренний рисунок», возникающий в сознании художника, является результатом Божественного замысла (и одновременно отражением его идей), то это является ни чем иным как прямым свидетельством наличия божественного начала в самом художнике, которое нашло свое выражение в знаменитом определении Цуккаро: «Рисунок есть знак бога в нас», «божественная искра» [цит. по: 77, т. 4, с. 345; 110, с. 529; 71, т. 3, с. 491]. Именно в последних и проявляется божественное начало в художнике. Благодаря именно им он получает способность «формировать в себе новый мир» и «создавать новый умопостигаемый космос», предлагая нашему вниманию (созерцанию) «новый рай на земле» [цит. по: 111, с. 72]. Тем самым обосновывалась идея божественности художника, гения, благодаря которой он способен творить при помощи одного лишь воображения, не обращая непосредственно к природе как предмету подражания. Именно в этом желании уйти от прямого копирования природных объектов (натуры) и стремлении выдвинуть на первый план внутренний субъективный

способ формирования творческого замысла (а значит – поставить искусство выше природы) и заключался основной пафос маньеристической эстетики, утверждающей оригинальность художника, его субъективную фантазию, свободную волю и творческое воображение. И хотя Цуккарро не был флорентийцем (но в то же время, как и многие другие мастера, был тесно связан с Флоренцией: достаточно сказать, что с 1565 года он состоял членом флорентийской Академии рисунка, в 70-е годы работал во Флоренции; а в 1593 г. создал Академию св. Луки в Риме по примеру и образцу именно флорентийской Академии, [\[32, т. 2, кн. 2, с. 565; 71, т. 3, с. 491\]](#)), тем не менее, в качестве теоретика маньеризма он завершает именно то, что возникло опять же в колыбели Возрождения как явление флорентийской художественно-эстетической культуры.

Бендетто Варки и объединение изобразительных искусств. Однако в середине этого же столетия, когда маньеризм набирал силу, во Флоренции произойдет еще одно поистине эпохальное – и в истории, и теории искусства – событие, которое заслуживает особого внимания. Речь идет о реабилитации скульптуры, уравнивании ее в правах с живописью (архитектура была выделена из механических искусств еще в период позднего средневековья [см. об этом подр.: 112, с. 55–82]) и объединении их в единую группу под названием «искусства рисунка». Истоки этого события были связаны с характерным для Возрождения противопоставлением живописи как главного вида изобразительной деятельности, единственно благородного и достойного, всем остальным искусствам. И хотя это было общим для данной эпохи явлением (подобное предпочтение мы наблюдали и у архитектора Альберти), однако больше всех, пожалуй, отличился здесь Леонардо, целые страницы записных книжек которого посвящены описаниям превосходства живописи над другими искусствами [см. напр.: 35, т. II, с. 53–84 и мн. др.]. Однако к середине XVI века это противопоставление (хотя не сразу и далеко не всеми), тем не менее, стало восприниматься анахронизмом. И тогда знаменитый флорентийский историк, философ, филолог и энциклопедист Бендетто Варки (1502–1565), движимый стремлением преодолеть это, с его точки зрения, недоразумение, решил организовать по данному «сомнительному и спорному вопросу» заочную дискуссию с *ведущими флорентийскими мастерами*. В 1546 году он отправляет письма «почти всем самым блестящим скульпторам и живописцам, какие в настоящий момент проживали во Флоренции» [\[113, с. 394\]](#) с одними и теми же вопросами: 1) какое из искусств – живопись или скульптуру – они считают совершенней и 2) почему? По результатам ответов своих корреспондентов в следующем году Варки прочитал публичную лекцию перед членами флорентийской Академии делла Круска, а в 1549 г. – издал этот текст в виде двух «диспутов», обнародовав тем самым результаты организованной им заочной дискуссии [см.: 113].

Проанализировав все доводы своих корреспондентов в пользу того или иного искусства, он приходит к выводу, что «в сущности скульптура и живопись – *одно искусство*, а, следовательно, по *благородству своему они равны*» [\[113, с. 401. Курсив мой. – А. К.\]](#), потому что, как выяснил Варки, *основные* (базовые) их характеристики являются *общими*. Во-первых, у них одна и та же (общая) цель – *красота* (а «искусства... у которых цель одна – суть одно искусство»); во-вторых, у них *общая природа* – они являются «подражанием действительности»; в-третьих, они являются *искусствами зрения*, а «зрение из пяти чувств – *наиблагороднейшее*» (!); и, наконец, у них общая онтологическая основа – *рисунок*, все они *начинаются с рисунка* (в том числе, и архитектура), а это и есть «*основа, источник и прародитель* этих искусств» [там же. Курсив везде мой. – А. К.]. В результате понимания их общности происходит объединение всех трёх искусств – живописи, скульптуры и архитектуры – в одну группу под названием «искусства

рисунка», известную сегодня как *изобразительные искусства*. А благодаря своей связи с геометрией и арифметикой (свободными искусствами «квадривия»), они соответственно приобретают статус свободных искусств. В итоге – художник, скульптор и архитектор были признаны относящимися к образованным представителям общества, а их деятельность стала рассматриваться как принципиально отличающаяся от ремесла.

К тому же в это время стало формироваться еще одно новое и очень важное представление о произведении искусства как *не имеющим очевидной практической, утилитарной пользы*, но обладающим ценностью только благодаря своей красоте, т.е. являющимся прежде всего *эстетическим объектом* [89, с. 51]. Пришло понимание, что деятельность художника отличается от ремесленной не только своим интеллектуальным характером, но и результат его деятельности – произведение искусства – имеет совершенно особые качества: оно ценится не в качестве *средства «для»* (чего-то или кого-то), что имеет место при оценке результатов ремесленного труда, но как предмет самодостаточный, самоценный, имеющий цель в самом себе, и это принципиально отличает его от всех других предметов материального мира. И это также было достижением флорентийцев.

«Жизнеописание» Вазари и первая официальная Флорентийская «Академия рисунка». Но и на этом напоминание Флоренцией о своей былой славе не завершилось. Она еще громко заявила о себе не менее важным событием XVI столетия – фундаментным трудом Вазари «Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», которым открывается и новая эпоха в искусствознании. И хотя Вазари по происхождению не был флорентинцем, но оказавшись во Флоренции 10-летним ребенком, он сформировался как *художник флорентийской школы*. Он обучался скульптурному искусству и живописи у таких флорентийских мастеров, как Б. Бандинелли, А. Сарто и Б. Микеланджело, принадлежал ко второму поколению *флорентийских маньеристов* [107, т. 2, с. 117; 114, с. 61] и вошел в анналы мировой истории искусства не иначе как *флорентийский знаток искусства* [50, с. 371] и *флорентийский отец истории искусства* [52, с. 6]. Таким образом, Флоренция еще раз напомнила о себе (и не только остальной Италии, но и всей Европе), что она является родиной и новой научной дисциплины – истории искусства.

Однако «патриарх искусствознания», как его будет величать Ж. Базен, не только создаст новую отрасль науки, но станет также и основателем *первой официальной Академии во Флоренции* – Академии рисунка, которой суждено было оказаться не только первой художественной академией нового типа, но *прообразом – и образцом – всех современных художественных Академий* [115, с. 41; 32, т. 1, с. 28].

И хотя с формальной точки зрения данная академия была, казалось бы, далеко не первой [8, с. 26; ср. также: 115, с. 61–62], тем не менее, существующие до сих пор объединения не были академиями в современном понимании этого слова. С точки зрения строго терминологической, слово «академия» в этот период не имело твердо фиксированного значения: его использовали для обозначения различных собраний, кружков, товариществ, сообществ, вольных ученых братств гуманистически ориентированных представителей культуры. Согласно, например, А. Шастелю, «академией» тогда называли по существу «любое собрание умных людей» [15, с. 528]. «Академией» могли называть даже места подобных встреч и ученых занятий [32, т. 1, с. 25]. Однако, не являясь официальными учреждениями, они не имели органов управления, устава, фиксированного членства и т.п., их деятельность определялась скорее

сложившейся традицией эрудитских собраний и концентрировалась, как правило, вокруг одного человека, стоявшего во главе подобного сообщества и его интересов, что являлось нередко одной из основных причин их недолговечности. Однако переходный характер первой трети XVI века отразился на всех формах итальянской культурной жизни, в том числе – на организации и форме деятельности академий. Постепенно в отдельных из них стали появляться уставы, регулирующие их деятельность, фиксированное членство, упорядоченная структура должностных лиц, периодичность встреч или публичных заседаний. Академии начали обеспечивать публикацию работ своих членов. Одни из них продолжали сохранять частный характер, другие получали признание и поддержку властей, становясь официальными учреждениями [\[116, с. 184\]](#). И первым подобным учреждением суждено было стать именно флорентийской «Академии рисунка», оказавшейся «первой по-настоящему четко структурированной художественной академией, которая получит официальный статус» [\[8, с. 26; 89, с. 52; 115, с. 41; 117, с. 29\]](#).

Основной задачей академии являлось объединение лучших мастеров и организация профессионального обучения молодых людей живописи, скульптуре и архитектуре и тем самым поддержание на высоком уровне изобразительного искусства, которого оно достигло в предшествующие периоды. Академия пользовалась серьезным организационным, финансовым и политическим покровительством Козимо Медичи, который возглавил данное учреждение, что позволило Академии стать *полностью независимой от гильдий*. В следующем – после образования – году (1563) был написан и официально представлен Устав Академии, который определял ее статус и *окончательно закреплял разрыв художников с цеховой организацией*. Согласно Уставу, в Академии было введено обязательное обучение молодых художников целому ряду таких теоретических дисциплин, как: арифметика, геометрия, перспектива, анатомия и мн. др., по которым читались лекции. Не менее важную роль в деятельности Академии играли дискуссии *о превосходстве интеллектуального начала труда художника над простым ремеслом*. В итоге «рисунок», который был признан основанием любого искусства, стал безоговорочно отождествляться с «идеей», а это, в свою очередь, подчеркивало и утверждало «умственный» характер, а отсюда – и особую ценность, и статус художественной деятельности [\[15, с. 531\]](#). Поэтому далеко не случайно, что на первый план в деятельности Академии все чаще будут выходить проблемы теории. И самым значимым в эти годы достижением Академии в искусствознании – и ярким событием итальянской культурной жизни – стал выход в свет *второго – и значительно расширенного* – издания истории итальянского искусства Вазари (под известным уже нам названием «Жизнеописания»), опубликованного буквально через несколько лет после создания Академии (1568). «Жизнеописания» были переведены на все европейские языки, в том числе и на русский, и послужили основой и образцом для создания собственных национальных историй искусств [там же, с. 46]. Как заметит Я. Буркхардт, без Вазари и его «безмерного по своей значимости сочинения не было бы истории искусств Севера и всей новой Европы вообще» [\[33, с. 287\]](#).

За «Академией рисунка» последовал целый ряд подобных новых учреждений (в Перуджи, Болонье, Риме, а затем и в др. городах [\[89, с. 52; 115, с. 54-63\]](#)), в недрах которых формировалась *новая система профессионального образования*, завершив тем самым очень важный процесс, в результате которого художники получили *официальный статус, окончательно освобождавший их от цеховой зависимости и выводивший изобразительные искусства за сферу «механических искусств»*.

И, наконец, данный процесс получит свое завершение и на юридическо-правовом уровне. И это также произойдет во Флоренции! В 1571 году появится *первый официальный документ* – Указ герцога Флорентийского, касающийся представителей Академии рисунка, который *освобождал их от обязанностей членов соответствующих гильдий*, в которых они состояли. С этого момента Академия становится единственным официально признанным профессиональным учебным заведением, представляющим флорентийское искусство. Тем самым цеховая структура была преодолена [\[89, с. 52\]](#). Художники окончательно освобождались от цеховой зависимости (отныне им надлежало не считать себя более ремесленниками). Теперь они становились привилегированной частью общества, преисполнившись высоким чувством собственного достоинства. Это еще более способствовало профессиональному самоутверждению людей искусства, в среде которых получали широкое распространение представления не просто об избранности, но – *богоизбранности* художника, его призвания и высокого общественного предназначения, а флорентийское искусство вступало на путь относительно автономного развития [\[8, с. 26–27; 89, с. 52; 115, с. 43; 116, с. 189; 117, с. 27\]](#).

Таковы основные (и далеко не полностью перечисленные) достижения Флоренции и флорентийцев, творческими усилиями, дерзновением и талантами которых созидалось уникальное явление, получившее название Возрождения. Но и перечисленного, думается, более чем достаточно, чтобы составить представление о том, чем являлась Флоренция не только для самой Италии, но и всей Европы, включая, конечно же, и Россию. Тем не менее, справедливо замечено, чтобы оценить в полной мере значение Флоренции все равно «никакого воображения не хватит, никаких наших самых смелых представлений об этом времени, когда маленький город вскипал гениальностью, потому что не было поэта, не было писателя, не было художника эпохи Возрождения... который не прошёл бы через флорентийскую школу» [\[86, с. 497–498\]](#). Ибо все они «либо родились во Флоренции, либо учились там», представляя своим творчеством флорентийскую культуру. И Флоренция таким образом превратилась в «художественную столицу Возрождения» не только самой Италии, но и всей Европы. На протяжении по существу полутора столетий она являлась «художественным сердцем европейской культуры» [там же, с. 560]. Поэтому далеко не случайно духовное развитие Флоренции периода кватроченто сравнивают с состоянием Афин V века до н.э. – с эпохой наивысшего расцвета греческой столицы. А профессор А. И. Зайцев, автор известной книги о культурном перевороте в Древней Греции, по воспоминаниям А. Я. Тыжова, и в своих лекциях, и в частных беседах высказывал мысль о том, что флорентийское Возрождение представляет собой беспрецедентный «рывок вперед» всей человеческой культуры, сопоставимый по своему значению и последствиям лишь с двумя предшествовавшими ему «культурными скачками» в развитии мировой цивилизации – «неолитической революцией» и «культурным переворотом древних греков» [\[118, с. 5\]](#).

Бердяев и Флоренция. Подобные достижения художественной столицы Возрождения и привлекли – и не могли не привлечь – внимание Н. Бердяева, являясь определяющим аргументом в выборе именно Флоренции в качестве главной цели своего первого путешествия. Здесь, конечно, может возникнуть вполне естественный вопрос, был ли Н. Бердяев знаком со всеми достижениями колыбели Возрождения, чтобы сделать сознательный выбор в пользу этого великого города. Не приходится сомневаться, если не со всеми частностями, то относительно основных достижений флорентийской культуры он был прекрасно осведомлен. Как уже отмечалось [см. об этом подр.: 119, с. 57–59], он не только прекрасно знал основную литературу, посвященную итальянскому Возрождению (причем, как переводную, так и на иностранных языках, которыми он

прекрасно владел), но и регулярно следил за периодической печатью и реагировал отдельными рецензиями на книги, находившиеся в эпицентре тогдашнего читательского интереса. Так что с этой точки зрения он был прекрасно подготовлен и выбор им Флоренции был, конечно же, не случаен.

Но к этому добавляется еще очень важное обстоятельство, вне контекста которого все эти достижения могли бы пройти мимо внимания не одного только Н. Бердяева. Дело в том, что именно в годы, предшествующие первому итальянскому путешествию философа, Серебряный век *заново открывает для себя Италию*. И важность данного открытия заключалась еще и в том, что это новое обращение и новый взлет повышенного интереса к Возрождению открыли Серебряному веку не «старую русскую Италию» путешественников XIX века, страну Неаполя, Рима и Форума, *ановую Италию!* Теперь она явилась перед читателем рубежа столетий в качестве *родины Возрождения*, представленная своим великим городом – *Флоренцией*, с которого все и начиналось. Флоренцией времен Козимо Медичи, прозванного потомками «Pater Patriae» («Отец отечества»), в эпоху правления которого Флоренция и превратилась в *столицу искусств*, и его внука – Лоренцо Великолепного, с которым, в свою очередь, будет связан *наивысший подъем и расцвет флорентийской культуры и искусства*, т.е. как Италия Данте, Боттичелли, Леонардо и Микеланджело. Поэтому, конечно же, не случайно, что начало открытия новой Италии было отмечено появлением нашумевших тогда романов А. Л. Волынского («Жизнь Леонардо-да-Винчи», 1899) и Д. С. Мережковского («Возрождение» // Начало, 1899. № 1–2, 4; полностью опубликован в журнале «Мир Божий», 1900. № 1–12; позднее выйдет под названием: «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»), которыми, по классификации П. Муратова, и открывался новый период обращения русской литературы к Италии (и одновременно – период новых открытий), и эти романы, по его признанию, сыграли чрезвычайно важную роль в «новом соединении русской литературы с итальянскими темами» [\[120, с. 11. Курсив мой. – А. К.\]](#) (попутно здесь следует напомнить, что Н. Бердяев был прекрасно знаком не только с творчеством обоих авторов, но и знал их лично, поэтому и подобная литература не могла пройти мимо его заинтересованного внимания; к тому же, что в данном случае не менее важно, он считал, что именно они своим творчеством способствовали «переоценке эстетических ценностей», которая в итоге и привела к «изменению эстетического сознания» эпохи [\[121, с. 306\]](#), благодаря чему была открыта, в том числе, и сама Флоренция как родина Возрождения). П. Муратов, например, был уверен, что именно Д. Мережковскому не только удалось во всей своей полноте передать «удивительно яркое... чувство итальянской жизни эпохи Возрождения», но по существу – «открыть» Флоренцию, поскольку именно у него встречаются ее «первые образы» [\[120, с. 11, 13\]](#). И здесь нельзя не вспомнить удивительные по силе проникновения в сам дух Возрождения – и осознания значимости для последнего Флоренции – слова Д. Мережковского, который писал буквально следующее: «Я ни о чем думать не могу, как о Флоренции... Венеция могла бы и не быть. А что с нами было бы, если бы не было Флоренции?» [цит. по: 122, с. 9. Курсив мой. – А. К.].

Если попытаться продолжить эти опасения Д. Мережковского («что с нами было бы...»), подчеркивающее значение колыбели Возрождения в том числе и для России, то из них может следовать: что «если бы не было Флоренции», то не было бы и Возрождения. Но если бы не было итальянского Возрождения, то не было бы и русского Серебряного века!.. Не случайно последний чувствовал свою внутреннюю – едва ли не родственную – связь с итальянским Ренессансом. И в этом, говоря словами современника, также отразился «дух эпохи» [\[120, с. 21\]](#). Недаром за ней закрепилось наименование «русского

культурного ренессанса», которое, кстати, вошло в обиход философско-эстетической и литературно-критической мысли благодаря именно Н. Бердяеву. Немногим позднее подобное отношение к Флоренции подтвердит и Гревс, крупнейший итальянист и автор нескольких книг и статей о Флоренции (который, по мнению П. Муратова, и «возродил в русской культуре конца XIX – начала XX века "чувство Италии"»). Но он пошел еще дальше, утверждая, что именно Флоренция является – ни больше, ни меньше – *ключом (!) к пониманию всей Италии*. Отсюда его рекомендации для тех, кто только приступает к непосредственному знакомству с выдающимися памятниками итальянского искусства и стремился к более глубокому постижению культуры этой страны. «Удобнее всего *начать странствия с Флоренции...* – советует историк. – Это – один из прекраснейших источников «самообразования по памятникам» и едва ли не *самое лучшее поле для первого ознакомления со всем, что дает Италия*» [123, с. 55. Курсив мой. – А. К.]. В результате всякий путешествующий, уверен И. Гревс, будет вознагражден и «получит от Флоренции нечто единственное и незаменимое, без чего личность останется в некоторых отношениях недоконченной» [там же, с. 59–60].

Понятно, что подобные слова могли прозвучать для Н. Бердяева (и не только для него одного) как прямая рекомендация при выборе главного города первого итальянского путешествия. Тем более, что Флоренция в этот период становится не только объектом повышенного внимания и совершенно особого интереса, но и предметом *всеобщей любви*. Ничего не упускающий П. Муратов справедливо по этому поводу заметит: если попытаться найти то *общее, что объединяло всех писавших об Италии в этот период*, то таковым признаком, несомненно, была *«любовь к Флоренции»* [120, с. 13. Курсив мой. – А. К.]. Все были влюблены в этот «удивительный, неповторимый» и «самый красивый город» на земле... И все хотели увидеть колыбель Возрождения своими глазами. Но, пожалуй, наиболее показательными в этом отношении являются признания Б. Зайцева, не только влюбленного в этот город, но с первой же встречи принявшего его как «родной»... Увидев Флоренцию впервые, он так описывает свои впечатления: «С первого же дня, с первого взора оказалось – «это мой город». Почему? Объяснить бы не мог. Итальянской крови во мне нет, умственной и духовной подготовки почти не было. Но «мой город» – осталось на всю жизнь... Достаточно увидеть на открытке башню Палаццо Веккио или купол Собора, чтобы вздрогнуть от радости: «наши»» [124, с. 194]. В результате Флоренция не только пробудила в нем «высокий строй мысли», заставив ее называть не иначе, как «чудная», «сияющая и светозарная», «божественная Флоренция» [125, с. 439, 440], вызвав в нем такую сильную и «страстную любовь к итальянскому искусству, природе и городу Флоренции», что это заставило его признать ее «второй родиной»! [126, с. 90]. А выбирать ему приходилось между «Москвой и Флоренцией» [127, с. 195]. Но не менее интересное признание прозвучало и позднее: «...Опять об Италии, не могу без нее обойтись... если бы я верил в перевоплощение, то утверждал бы, что во Флоренции когда-то жил, и Данте был чуть ли не моим соседом» [там же, с. 221]. А незадолго до смерти определится окончательно и уже – никаких «двух родин»: «"Мой" город был всегда Флоренция...» [цит. по: 122, с. 196]. Причем, любовь эта была настолько всепоглощающей, что он желал бы не только жить в «божественной Флоренции», но и упокоиться в ее священной земле: «"Хорошо умереть во Флоренции", ибо больше всех любил ее при жизни» [125, с. 444]. И под многими подобными признаниями мог подписаться едва ли не каждый представитель Серебряного века, хотя бы однажды побывавший во Флоренции.

Именно этот признак – исключительная любовь к колыбели Возрождения –

принципиально отличал всех пишущих в этот период об Италии от своих предшественников. И если до сих пор Флоренция не привлекала внимания русской мысли, и как объект интереса практически совсем «не существовала для нашей литературы» ни в пушкинский, ни даже в гоголевский периоды, то теперь, на рубеже столетий, Флоренция не только привлекла к себе всеобщее внимание, но и «стала художественной святыней для нас», – констатирует тот же П. Муратов, – и прежде всего, как родина Леонардо» [120, с. 13. Курсив мой. – А. К.]. Однако она была также родиной и Данте, и Боттичелли, и Микеланджело, которые также окажутся – отнюдь не случайно – в центре внимания Серебряного века. Поэтому для подавляющего большинства представителей этого периода не было вопроса: «куда ехать?» в свое первое итальянское путешествие. Сам «дух эпохи» повелительно указывал на «художественную святыню»! Вот откуда бердяевское страстное желание непременно ехать во Флоренцию! И только во Флоренцию! Тем более, что перечисленные выше признания современников философа относительно Флоренции отнюдь не в меньшей степени будут характерны и для него самого. Он также будет «страстно влюблен» в свою «божественную Флоренцию», которую «любил исключительной любовью» [4, с. 19], его также «всегда очень волновал» Леонардо, и не менее трепетно он относился к «очень любимому» и почитаемому им Боттичелли, на котором он буквально «помешался», и также являющемуся креатурой Серебряного века, оказавшему определяющее эстетическое влияние на сам дух этой эпохи, о чем свидетельствуют слова того же Б. Зайцева: «Было время, когда Боттичелли ничего людям не говорил... но вот мы, на нем вскормленные, его нежностью, светом, грустью пронзённые, так уж с ним и уйдем...» [124, с. 196. Курсив мой. – А. К.]. Не приходится сомневаться, что в этом действительно проявился дух эпохи, который объективно способствовал повышенному интересу как, собственно, к Флоренции, так и гениальным ее представителям. Поэтому выбор Н. Бердяевым Флоренции в качестве главной цели своего первого путешествия, как теперь видим, был не только далеко не случаен, но в известном смысле и предопределен! И перефразируя известное изречение о Риме («tutte le strade conducono a Roma»), он мог бы с неменьшим основанием сказать: «Все дороги ведут во Флоренцию»! Во всяком случае, для него выбора в этом вопросе не существовало!..

И 28 августа (по ст. ст.) 1904 года он, наконец, въезжает в свою столь страстно обожаемую Флоренцию. И колыбель Возрождения не обманула его ожидания. В тот же день, находясь под величайшим впечатлением от всего увиденного, он пишет своей будущей супруге целое послание. И первые слова сразу же звучат на самой высокой ноте: «Сегодня приехал в божественную Флоренцию... Это совершенно необыкновенный город, тут всё необыкновенно...» [5, с. 233. Курсив мой. – А. К.]. Необыкновенной ему кажется даже та гостиничная комната, в которой он остановился. Его поражают ее необычные размеры, она слишком «высокая и длинная», и в придачу – со странным, «причудливым потолком». Окна ее также необыкновенные: «длинные и узкие» и расположены так высоко, что к ним «нужно подниматься по лестнице». Из окна тоже открывается «необыкновенный вид» на очень узкую улицу, создающую впечатление, что можно даже дотронуться рукой окон противоположной стороны. И эта необыкновенная обстановка, и открывающийся вид из окна на какое-то мгновение переносят его в эпоху средневековья. «Смотрю в окно и ощущаю средневековую жизнь, именно на такой улице должны были столкнуться Монтеки и Капулетти. Тут происходила знаменитая борьба гвельфов и гибеллинов... Тут жил Данте и сохранился его домик. Тут проповедовал Савонарола и был сожжен на знаменитой piazza della Signoria. На этом месте теперь вечный фонтан, которым потомство хотело залить огонь костра, на котором сгорел один из величайших людей Флоренции» [там же, с. 233–234]. Он погружается в дух далекой

эпохи и стремится почувствовать ту культурную и художественно-эстетическую атмосферу, которая способствовала раскрытию стольких талантов и созданию такого количества художественных шедевров. И где бы он не оказался, и что бы не увидел, от «каждого уголка» Флоренции, по его словам, веяло многовековой историей и, конечно же, «величайшей красотой», которая будет его сопровождать буквально на каждом шагу (за которой, как мы помним, он, собственно, сюда и ехал: «...хочу вернуться на родину *под впечатлением величайшей красоты*» [там же, с. 231. Курсив мой. – А. К.]). Здесь творили Боттичелли, Леонардо, Микеланджело... И словно в подтверждение вышеприведенных напутственных слов И. Гревса относительно Флоренции, он признает их справедливость и подтверждает: «В мире нет города, в котором накопилось бы так много великих памятников архитектуры, скульптуры и живописи, тут *можно видеть эпоху возрождения в творениях первоклассных мастеров*» [там же, с. 234. Курсив мой. – А. К.]. Однако самое сильное впечатление на него производит Боттичелли. И, видимо, не случайно. Поскольку, как выясняется, он проникся совершенно особым отношением к его творчеству – и трагической судьбе – еще до своего первого итальянского путешествия, под впечатлением прочитанной литературы («Я всегда имел пристрастие к Боттичелли...») [там же, с. 234]. И встреча с оригинальным творчеством художника лишь подтвердила его предпочтения. А в заключении письма – опять о «величайшей красоте»! Переполненный впечатлениями от ее многообразия и разнообразия он горит одним желанием: «Так хотелось бы перенести к тебе *всю эту красоту*» [там же, с. 234. Курсив мой. – А. К.].

К сожалению, в данном письме слишком мало конкретики. Из него мы так и не узнаём, где и в каких местах еще побывал Н. Бердяев в этот день (кроме краткого упоминания «домика» Данте и места сожжения Савонаролы), что он еще видел из произведений искусства и каких мастеров (кроме Боттичелли). И словно извиняясь перед своим адресатом за слишком общий характер письма, он признается, что видел пока «еще мало и слишком поверхностно», надеясь, видимо, делиться своими впечатлениями от пребывания в «божественной Флоренции» более детально в следующих письмах.

Однако нам известно только еще одно его послание из Флоренции, написанное через «несколько дней» (от 31.08. /13.09. н. ст. / 1904) после первого, в котором нашли отражение непосредственные впечатления от колыбели Возрождения и ее памятников. Пока невозможно сказать однозначно, было ли оно действительно последним, или *до нас действительно дошли только два* (упоминаемых здесь) его флорентийских послания (хотя, возвращаясь из Флоренции через Вену, в письме из последней он обронил очень важную с этой точки зрения фразу: «Я тебе писал *очень часто*» [5, с. 235. Курсив мой. – А. К.], а уже в первом киевском письме уточнит: «Я писал *почти каждый день*» [там же, с. 237. Курсив мой. – А. К.]), что дает основания предполагать, что писем – в том числе и из Флоренции – было значительно больше и что, следовательно, большая часть его флорентийских впечатлений, возможно, до нас просто не дошла или пока не обнаружена). Но и данное – «последнее» флорентийское – письмо (по общности впечатлений) фактически аналогично первому. Однако это отнюдь не умаляет его значения. Ибо уже первые его строки свидетельствуют о том, что он не просто находился под величайшим впечатлением от всего увиденного, но пережил в эти дни настоящее потрясение, причем, потрясение эстетическое. «Уже несколько дней я *вне жизни, вне современности, вне людей*. Точно меня перенесли в далекое прошлое и я живу его красотой» [там же, с. 234. Курсив мой. – А. К.]. Очевидно, что за эти дни ему окончательно удалось погрузиться в сам дух «далеко прошлого» и проникнуться его особой атмосферой, ибо, по его признанию, все эти дни он словно пребывал в каком-то другом – совсем ином, особом – мире. «Я буду долго помнить эти дни, когда я

соприкасался "мирам иным", когда так бесконечно далека была от меня суэта жизни и так близки были тени Данте, Савонаролы, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микельанджело» [там же. Курсив мой. – А. К.]. Можно только догадываться, какие (и насколько сильные и необычные) впечатления и переживания должен был испытать человек, чтобы написать подобные слова («соприкасался мирам "иным"...»). Можно также предположить, что слово «тени» здесь использовано не только в переносном смысле, но и как результат его непосредственного знакомства (кроме Боттичелли, о котором говорить не приходится в силу его «пристрастия» к данному мастеру), в том числе, и с оригинальными произведениями Леонардо и Микеланджело, творчество которых он, разумеется, не мог оставить без своего внимания. Тем более показательно, что здесь у него упоминаются именно те мастера, которых открыли – и о которых преимущественно и говорили – представители Серебряного века! И в этом, несомненно, отразились и эпохальные предпочтения. Конечно же, он не мог не сказать хотя бы несколько слов и о своем «самом любимом» Боттичелли. И хотя эти слова уложатся всего лишь в одно предложение, тем не менее, они со всей очевидностью свидетельствуют о том, что данный мастер навсегда вошел в его творческую жизнь: «Но настоящим образом я помешался на Боттичелли, о нем я даже не могу говорить и не могу думать...» [там же, с. 235. Курсив мой. – А. К.]. Поэтому далеко не случайно, что именно этот художник будет одним из главных действующих персонажей его «Смысла творчества» (и прежде всего, того раздела, в котором он будет осмысливать творческую трагедию Возрождения). Разумеется, не мог он не коснуться и превозносимой им красоты, без упоминания о которой не обходилось ни одно из его посланий: «здесь (т.е. во Флоренции. – А. К.) вневременная красота» [там же. Курсив мой. – А. К.], совершенно далекая от всего земного, утилитарного и преходящего, которая и уносила его в «иные миры». В результате Флоренция не только не обманула его эстетических ожиданий, но и предстала перед ним как «место самой большой красоты» [там же, с. 238. Курсив мой. – А. К.] (эти слова он добавит уже в одном из первых писем, вернувшись на родину, но находясь еще под сильнейшим впечатлением от первой встречи со столицей Возрождения).

И еще один важный аспект, который открыла для него в этот приезд Флоренция: она «примирила» его с Западной Европой. И это примирение произошло опять же *благодаря красоте!* Произошло это в одном из храмов Флоренции – S. Annunziata, украшенном замечательными фресками, представляющими, по его словам, «чудо искусства», в котором он присутствовал на богослужении. И вся эта обстановка, сопровождаемая звуками органа, впервые вдруг заставила его прочувствовать и понять «великую власть католицизма над человеческими душами, от которой и до сих пор оно [т.е. человечество. – А. К.] не может освободиться» [5, с. 234]. И красота всей этой обстановки неожиданно перенесла его мысль на социальные вопросы, которые всегда находились в центре его внимания. «Никогда, никогда рационалистический социализм не будет так могуч и прекрасен. Рационализм ведет нас в царство разума, ясное, устроенное, убившее "сказку", а в "сказке" вся красота жизни. Во Флоренции я примирился с Западной Европой, тут нет места ненависти к мещанскому позитивизму» [там же, с. 234–235].

И в качестве своеобразного заключения к флорентийским впечатлениям здесь остается привести выдержки из его уже цитировавшегося первого киевского письма, написанного сразу после возвращения на родину, которое – в данном контексте – может рассматриваться в качестве предварительного итога (хотя и очень краткого, но весьма показательного), поскольку, очевидно, что он еще находился под непосредственным впечатлением от итальянского путешествия. «Чувствую, что я *внутренне двигаюсь вперед...* Стараюсь теперь осмыслить массу заграничных впечатлений, я ведь видел так

много людей, так много мест» [\[5, с. 238. Курсив мой. – А. К.\]](#). Под последними словами он имеет в виду одновременно и встречи, которые имели место прежде всего в ряде европейских городов, в которых он кратковременно находился еще до поездки во Флоренцию. И хотя из столицы Возрождения он также возвращался через Европу, в частности, через Вену, но это пребывание было попутным (здесь он намеревался пробыть всего 1-2 дня [там же, с. 235], поэтому о встречах со «многими людьми» – и тем более во «многих местах» – не могло быть и речи; письмо из Вены датируется ок. 02.09.1904 [там же, с. 235], а 5 сентября он уже был в Киеве [там же, с. 236]). И тем не менее, заключительные его выводы таковы.

Не приходится сомневаться, что «самое сильное впечатление» на него произвела, – да и могла произвести, – конечно же, Флоренция! [там же, с. 238]. У колыбели Возрождения не могло быть городов-«соперников» по определению. И его восторженное выражение – «божественная Флоренция», которое он вдохновенно выписал уже в первом своем флорентийском письме, говорит само за себя. Поэтому путешествием своим он остался «очень доволен», поскольку вынес из него целую «массу впечатлений» [там же, с. 236]. Этими впечатлениями он и будет жить вплоть до своего второго итальянского путешествия. А в том, что оно состоится, – во всяком случае, непременно должно состояться – он не сомневался. Ведь данная – первая – поездка продолжалась всего 4-5 дней. «Вневременную», «величайшую красоту», – о которой он писал и которой мечтал впечатлиться, – за такой короткий срок не только не постигнешь, но не успеешь даже обозреть физически. А мы помним, что говорил Н. Бердяев о необходимых предпосылках такого постижения. «В красоте нужно жить, чтобы узнать её» [\[3, с. 235. Курсив мой. – А. К.\]](#). Отсюда становится понятным, что возвращение во Флоренцию было лишь вопросом времени. В этой колыбели Возрождения и ее вечной, вневременной красоте надо было именно жить... И было бы «величайшим блаженством», признается Н. Бердяев, вновь вернуться в «места самой большой красоты» (да к тому же со своей будущей супругой) [\[5, с. 238\]](#), но уже не на несколько дней, а хотя бы (учитывая целый ряд обстоятельств, ограничивающих эти сроки) на несколько месяцев. Это он и осуществит в ближайшем будущем, правда, не так скоро, как ему этого хотелось. Зимой 1912 года он действительно вернется в свою божественную Флоренцию, но теперь уже не один, а со своим постоянным корреспондентом (которая станет его женой почти сразу же после первой флорентийской поездки; можно даже предположить, что Флоренция и в этом отношении сыграла свою роль...). Но это тема уже другого разговора.

Библиография

1. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии) // Бердяев Н. А. Самопознание. Сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1999. С. 251–603.
2. Бердяев Н. А. Чувство Италии // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 367–371.
3. Бердяев А. Е. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 39–341.
4. Бердяев Н. А. – А. Белому, от 16 марта 1912 г. // De visu, 1993. № 2. С. 18–20.
5. Бердяев Н. А. Письма будущей жене Л. Ю. Рапп, 1904 г. // Письма молодого Бердяева / Публ. Д. Барас. Память. Исторический сборник. Вып. 4. М., 1979; Париж: YMCA-Press, 1981. С. 220–245.
6. Кудаев А. Е. Эстетическое «мирочувствие» Николая Бердяева. Истоки и подходы к философии красоты // Философская мысль, 2020. № 5. С. 61–84; doi: 10.25136/2409-8728.2020.5.32356.

7. Бердяев Н. А. Философия неравенства. М.: ИМА-пресс, 1990. 286 с.
8. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / пер. с фр. К. А. Чекалова. Общая ред. и послесл. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Прогресс – Культура, 1994. 528 с.
9. Энгельс Ф. К итальянскому читателю. Предисловие в итальянском издании «Манифеста Коммунистической партии» 1893 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 39 т. Изд. 2-е. М.: Госполитиздат, 1962. Т. 22. С. 380–382.
10. Боккаччо Д. Жизнь Данте // Боккаччо Д. Малые произведения / пер. Э. Линецкой. Пред., сост. и ред. Н. Томашевского. Л.: Худож. лит., 1975. С. 521–572.
11. Ауэрбах Э. Данте – поэт земного мира / пер. с нем. Г. В. Вдовиной. М.: РОССПЭН, 2004. 208 с.
12. Энциклопедия литературных произведений. М.: Вагриус, 1998. 655 с.
13. История литературы Италии. В 4 т. Т. 1: Средние века / Отв. ред. тома М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. 590 с.
14. Абрамсон М. Л. От Данте к Альберти. М.: Наука, 1979. 176 с.
15. Шастель А. Искусство и гуманизм Флоренции времен Лоренцо Великолепного / пер. с фр. Н. Н. Зубкова. Отв. ред. и автор посл. и комм. О. Ф. Кудрявцев. М.-СПб.: Университетская книга, 2001. 720 с.
16. Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М.: Наука, 1974. 176 с.
17. Петрарка Ф. «Слово, читанное знаменитым поэтом Франциском Петраркой Флорентийским в Риме на Капитолии во время его увенчания лавровым венком» // Петрарка Ф. Эстетические фрагменты / пер., вст. ст. и прим. В. В. Библихина. М.: Искусство, 1982. С. 38–47.
18. Брагина Л. М. Возрождение и гуманизм // Исторический лексикон. XIV–XVI века. В 2 кн. М.: Знание, 2001. Кн. 1. С. 227–236.
19. Хлодовский Р. И. «Декамерон»: великая книга о большой любви // Боккаччо Д. Декамерон. М.: АСТ, 2007. С. 3–16.
20. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV вв. М.: Высш. шк., 1977. 257 с.
21. Корелин М. С. Очерк из истории философской мысли в эпоху Возрождения. Миросозерцание Франческо Петрарки. М.: Типо-литограф. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°, 1899. 92 с. + XV с.
22. Ревякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV в. М.: Наука, 1977. 272 с.
23. Бицилли П. М. Tres coronaе // Боккаччо Дж. Pro et contra. Антология. СПб.: РХГА, 2015. С. 23–27.
24. Рабинович Е. Г. Об «Африке» Петрарки // Петрарка Ф. Африка. М.: Наука, 1992. С. 211–240.
25. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000. 1005 с.
26. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / пер. с англ. А. Г. Габричевского. М.: Иск-во, 1998. 362 с.
27. Книга в культуре Возрождения. Отв. Брагина. М.: Наука, 2002. 270 с.
28. Дживелегов А. К. Творцы итальянского Возрождения: В 2 кн. М.: ТЕРРА-Книжн. клуб; Республика, 1998. Кн. 1. – 351 с. Кн. 2. – 351 с.
29. Брагина Л. М. Культура Возрождения в Италии во второй половине XIV–XV вв. // Культура Западной Европы в эпоху Возрождения. М.: Мосгорархив, 1996. С. 18–58.

30. Асоян А. А. Почтите высочайшего поэта. Судьба Божественной комедии Данте. М.: Книга, 1990. 216 с.
31. Пшизова С. Н. Флорентийский университет и развитие гуманизма в XIV–XV вв. // Средние века. Вып. 56. М.: Наука, 1993. С. 153–173.
32. Культура Возрождения. Энциклопедия. В 2 т. М.: РОССПЭН, 2007–2011. Т. 1. - 863 с. Т. 2: Кн. 1. - 662 с. Кн. 2. - 709 с.
33. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / пер. с нем. и посл. А. Е. Махова. М.: Интрада, 1996. 527 с.
34. Боккаччо Дж. Pro et contra. Антология. СПб.: РХГА, 2015. 735 с.
35. Леонардо да Винчи. Избр. произведения: В 2 т. / пер., ст., коммент. А. А. Губера и др.; ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. Репринт с изд. 1935 г. М.: Ладомир, 1995. Т. I. 363 с. Т. II. 490 с.
36. Шишков А. М. Средневековая интеллектуальная культура. Учеб. пособие. М.: Издатель С. Савин, 2003. 592 с.
37. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1: Античность. Средние Века. Возрождение. М.: АХ СССР, 1962. Т. 1. 682 с.
38. Зубов В. П. Леонардо да Винчи и работа Витело «Перспектива» // Труды Института истории естествознания и техники АН СССР. М.-Л., 1954. Т. 1. С. 219–248.
39. Вышеславцов А. В. Искусство Италии. XV век. Флоренция. СПб.-М.: Изд. тов-ва М.О. Вольфъ, 1883. 438 с.
40. Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни / пер. с польск.; сост. и вступ. ст. С. Бэлзы. М.: Правда, 1990. 651 с.
41. Гуманистическая мысль Возрождения. Антология. Отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Наука, 2004. 357 с.
42. Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV в. Кватроченто / пер. с фр. К. С. Шварсалона. СПб.: Изд. Л.Ф. Пантелеева, 1904. 592 с.
43. Леонардо Бруни. Книга об ученых и литературных занятиях / пер. Н. Ревякиной // Эстетика Ренессанса. Антология. В 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 53–65.
44. Волкова П. Средневековые мастера и гении Возрождения. М.: АСТ, 2018. 656 с.
45. Егерман Э. Итальянская новелла эпохи Возрождения // Итальянская новелла Возрождения. Самара: Изд-во «АВС», 2001. С. 3–38.
46. Боккаччо Дж. О жизни и нравах господина Франческо Петрарки из Флоренции // Петрарка Фр. Сочинения философские и полемические / Сост., пер., коммент., указ. Н. И. Девятайкиной, Л. М. Лукьяновой. М.: РОССПЭН, 1998. С. 393–400.
47. Гораций. Наука поэзии / пер. М. Дмитриева и Н. С. Гинзбурга // Гораций. Полное собрание сочинений. М.-Л.: Academia, 1936. С. 341–353.
48. Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 627 с.
49. Боккаччо Д. Декамерон / Пер. Н. Любимова. М.: Худож. лит., 1970. 704 с.
50. Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ. В. А. Крючковой и М. И. Майской. М.: АСТ, 1998. 688 с.
51. Жебар Э. Начала Возрождения в Италии / пер. с фр. СПб.: Тип. А. Пороховщикова, 1900. 390 с.
52. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 504 с.
53. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / пер. с англ. Н. А. Белоусовой,

- И. П. Тепляковой. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. 559 с.
54. Виппер Б. Р. Итальянский ренессанс: В 2 т. Т. 1: XIII–XVI вв. М.: Искусство, 1977. 382 с.
55. Головин В. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: НЛО, 2003. 288 с.
56. Куприченко Л. Н. Личность и общество в биографической и автобиографической традиции Флоренции XIV – первой трети XVI вв. Дисс... канд. ист. наук. Код специальности ВАК РФ 07.00.03. Ставрополь, 2006. 306 с.
57. Губер А. «Commentarii» Гиберти // Гиберти Л. COMMENTARII. Записки об итальянском искусстве. М.: Изогиз, 1938. С. 5–16.
58. Гиберти Л. COMMENTARII. Записки об итальянском искусстве / пер., прим. и вступ. ст. А. Губера. М.: Изогиз, 1938. 108 с.
59. Альберти Л.-Б. Фрагмент биографии Леон-Баттисты Альберти / пер. Ф. А. Петровского // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. Т. 1. С. XIX–XXIX.
60. Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...». Сб. ст. М.: РГГУ, 2004. 589 с.
61. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / пер. с итал.; вступ. ст. и ред. Л. М. Брагиной. М.: Прогресс, 1986. 400 с.
62. Леон-Баттиста Альберти / Отв. ред. В. Н. Лазарев. М.: Наука, 1977. 192 с.
63. Данилова И. Е. Проблема жанров в европейской живописи. М. РГГУ, 1998. 104 с.
64. Эненкель К. Происхождение ренессансного идеала «uomo universale»... // Человек в культуре Возрождения. М.: Наука, 2001. С. 79–86.
65. Альберти Л. Б. Книги о семье / пер. М. А. Юсима. М. Языки славянской культуры, 2008. 416 с.
66. Дживелегов А. К. Леон-Баттиста Альберти и культура ренессанса // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. Т. 2. С. 157–183.
67. Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб.: Азбука-классика, 2007. 615 с.
68. Дворжак М. История искусства как история духа / пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка. СПб. Академический проект, 2001. 336 с.
69. Грубер А. А., Гращенков В. Н. Леон-Баттиста Альберти // Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М.: Искусство, 1966. Т. 2. С. 15–18.
70. Зубов В. П. Труды по истории и теории архитектуры. М.: Искусствознание, 2000. 528 с.
71. Власов В. Г. Стили в искусстве: В 3 т. СПб.: Кольна, 1995–1997. Т. 1. 672 с. Т. 2. 655 с. Т. 3. 543 с.
72. Шестаков В. П. История эстетических учений. М.: КД ЛИБРОКОМ, 2008. 408 с.
73. Шестаков В. П. Философия и культура эпохи Возрождения. Расцвет Европы. СПб.: Нестор-История, 2007. 272 с.
74. Альберти Л.-Б. Три книги о живописи / пер. с итал. А. Г. Габричевского // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. Т. 2. С. 25–63.
75. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. / пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. М.: Астрель; АСТ, 2001. Т. II. С. 229–236; Т. V. С. 354–386.
76. Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте

- ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. 295 с.
77. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2000–2010.
 78. Данилова И. Е. Искусство и зритель в Италии XV века. К постановке вопроса // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М.: Сов. художник, 1984. С. 214–226.
 79. Филарете Антонио ди Петро (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре / пер., примеч., подбор ил. В. Л. Глазычева. М.: Русский университет, 1999. 447 с.
 80. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. 588 с.
 81. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентийского / впервые полн. пер. на рус. яз. А. А. Губером, В. К. Шилейко. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. 384 с.
 82. Фичино М. Избранные письма / пер. с лат., вступ. ст. и комм. О. Ф. Кудрявцева // Гуманистическая мысль Возрождения. Антология. Отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Наука, 2004. С. 253–270.
 83. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. 750 с.
 84. Де Санктис Ф. История итальянской литературы: В 2 т. / Пер. с итал., под ред. Д. Е. Михальчи. М.: Иностр. лит., 1963. Т. 1. 536 с. М.: Прогресс, 1964. Т. 2. 648 с.
 85. Образы любви и красоты в культуре Возрождения / Отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Наука, 2008. 275 с.
 86. Волкова П. В. От древнего мира до Возрождения. М.: АСТ, 2016. 719 с.
 87. Фичино М. Комментарий на "Пир" / пер. А. Горфункеля и др. // Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 139–242.
 88. Гордеева М. Н. Сандро Боттичелли. М.: Директ-Медиа, 2009. 48 с.
 89. Блант Э. Теория искусства в Италии: 1450–1600 / пер. с англ. А. Ю. Колгашкиной. М.: Кучково поле, 2016. 160 с.
 90. Хлодовский Р. И. О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения. М.: Наука, 1978. С. 120–139.
 91. Гегель. Конституция Германии // Гегель. Политические произведения. М.: Наука, 1978. С. 65–184.
 92. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. 446 с.
 93. Рутенбург В. И. Жизнь и творчество Никколо Макиавелли // Макиавелли Н. История Флоренции. М.: Наука, 1987. С. 352–390.
 94. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. М.: Политиздат, 1961. Т. 20. С. 343–626.
 95. Шульц Е. Е. Никколо Макиавелли и складывание основ теории социального протеста // Научные ведомости. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика. Вып. 29. 2014. № 1 (172). С. 198–201.
 96. Долгов К. М. Гуманизм, Возрождение и политическая философия Никколо Макиавелли // Макиавелли Н. Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1982. С. 3–128.
 97. Циватый В. Г. Дипломатический инструментарий Н. Макиавелли и инструменты европейской дипломатии раннего Нового времени (XVI–XVIII вв.) // Перечитывая Макиавелли. Идеи и политическая практика через века и страны. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2013. С. 271–285.

98. Маркс К. – Ф. Энгельсу, от 25 сентября 1857 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Переписка за 1856–1859 годы. М.: Госполитиздат, 1962. Т. 29. С. 153–155.
99. Юсим М. А. Франческо Гвиччардини – историк Итальянских войн // Гвиччардини Ф. История Италии: В 2 т. М. Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. Т. 2. С. 579–640.
100. Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. 2-е изд. СПб.: Наука, 1991. 162 с.
101. Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ин-т философии РАН. М.: Мысль, 2010. Т. I. 744 с.
102. Ле Гофф Ж. Память и история / пер. с фр. К. З. Акопяна. М.: РОССПЭН, 2013. 303 с.
103. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / пер. с англ. Н. А. Белоусовой; общая ред. и предисл. В. Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1973. 224 с.
104. Конт-Спонвиль А. Философский словарь / Пер. с фр. Е. В. Головиной. М.: Этерна, 2012. 752 с.
105. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. 752 с.
106. Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М. ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 208 с
107. Арган Дж. История итальянского искусства: В 2 т. / пер. с итал. Г. П. Смирнова. М.: Радуга, 1990. Т. 1. 319 с.; Т. 2. 239 с.
108. Афасижев М. Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Эпоха Возрождения. М.: ГИИ, 2011. 342 с.
109. Цуккарро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов / пер. с итал. А. И. Аристовой и А. А. Губера // Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 530–535.
110. Дажина В. Федерико Цуккарро // Цуккарро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса. Антология: В 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 527–529.
111. Соколов М. Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 520 с.
112. Муратова М. К. Мастера французской готики XII-XIII вв. Проблемы теории и практики художественного творчества М.: Искусство, 1988. 450 с.
113. Бенедетто Варки. Диспуты / пер. с итал. Г. Богемского и Н. Нусиновой // Эстетика Ренессанса. Антология. В 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 390–409.
114. Европейская живопись XIII–XX вв. Энциклопедический словарь. М.: Искусство; ИД NOTA BENE, 1999. 527 с.
115. Дубова О. Б. Становление академической школы в западноевропейской культуре. М.: Памятники исторической мысли, 2009. 276 с.
116. Кудрявцев О. Ф. От эрудитских собраний к научным сообществам. Итальянские академии XV–XVII вв. // Средние века / Отв. ред. П. Ю. Уваров. М.: Наука, 1985. Вып. 48. С. 176–194.
117. Художественная культура в капиталистическом обществе / Науч. ред. М. С. Каган. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 287 с.
118. Тыжов А. Я. Марсилио Фичино и его "Платоновская теология" // Марсилио Фичино. Платоновская теология о бессмертии души в XVIII книгах / пер. с лат. А. Я. Тыжова. СПб.: Владимир Даль, 2020. С. 5–18.
119. Кудаев А. Е. К вопросу об истоках творчества Бердяева. Исторический экскурс в русско-итальянские культурные связи // Философская мысль, 2022. № 2. С. 38–82; doi: 10.25136/2409-8728.2022.2.36236.

120. Муратов П. П. Образы Италии. Т. 1. М: Научное знание. Типо-литограф. Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1911. 265 с.
121. Бердяев Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 301–322.
122. Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Флоренции. 2-е изд. М.: Изд. О. Морозовой, 2016. 640 с.
123. Гревс И. М. Научные прогулки по историческим центрам Италии: Очерки флорентийской культуры. М.: Типо-литограф. Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1903. 62 с.
124. Зайцев Б. К. Очерки об Италии // Зайцев Б.К. Отблески Вечного. Известные рассказы, эссе, воспоминания, интервью. СПб.: Росток, 2018. С. 179–204.
125. Зайцев Б. К. Италия // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3: Звезда над Булонью: Романы. Повести. Рассказы. Книга странствия. М.: Русская книга, 1999. С. 427–541.
126. Зайцев Б. К. – С. А. Венгерову, от 11 (24) мая 1912 года // Зайцев Б. К. Собр. соч.: Т. 10 (доп.). Письма 1901–1922 гг. Статьи. Рецензии. Сост. Е. К. Дейч и Т. Ф. Прокопов. М.: Русская книга, 2001. С. 89–91.
127. Зайцев Б. К. – Л. Н. Назаровой, от 17 мая 1962 г. и 8 сентября 1964 г. Париж // Зайцев Б. К. Собр. соч.: Т. 11. Письма 1923–1971 гг. Письма. Статьи. Воспоминания современников. М.: Русская книга, 2001. С. 195–197; 220–221.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензирование представленного материала является чрезвычайно трудной задачей, поскольку, с одной стороны, текст производит на рецензента как читателя самое благоприятное впечатление (о его достоинствах будет сказано ниже), а, с другой стороны, по целому ряду критериев его трудно охарактеризовать в качестве «обычной» статьи, которая могла бы быть без возражений принята к печати в научном журнале. Укажем сначала на обстоятельства, препятствующие предоставлению рекомендации к печати. Во-первых, это объём материала, без учёта библиографического списка он составляет 3,5 а.л., что значительно превышает приемлемый для журнальной статьи объём. Конечно, автору всегда непросто делить органично сложившийся текст на части, тем более, «переформатировать» или просто сокращать его, пытаясь освободиться от не «самых важных» фрагментов в ситуации, когда автору они все дороги в равной степени. Однако, сознавая все минусы такого решения, в данном случае невозможно сохранить представленный текст в его сегодняшнем объёме в качестве одной журнальной статьи. Во-вторых, текст разделён на смысловые единства подзаголовками, которые, действительно, помогают сориентироваться в его содержании, но их слишком много, и выделяемые ими фрагменты очень различаются по объёму. По-видимому, необходимо систематизировать это деление, объединив некоторые фрагменты, так чтобы сделать оставшуюся часть текста «концептуально созерцаемой», доступной для единого мысленного взгляда читателя. В-третьих, явно избыточным является и библиографический список, больше напоминающий библиографию кандидатской диссертации. Наконец, в-четвёртых, автору следует подумать и над названием, постаравшись сделать его менее громоздким (подзаголовков, конечно, допустим, но он должен пояснять, а не «добавлять» смысловое содержание). Однако все эти замечания не должны заслонять главного: автору удалось представить очень интересное

исследование, его искусствоведческая и историческая эрудиция, философская и филологическая культура не вызывают никаких сомнений; как избранная автором тема, так и способ её изложения будут способствовать привлечению внимания самого широкого круга читателей; стиль, одновременно ясный, выверенный и выразительный, также производят самое благоприятное впечатление. Одним словом, и по содержанию, и по форме рецензируемый материал (за исключением замечаний, высказанных в отношении названия и подзаголовков) заслуживает самой высокой оценки. Однако уже указанные выше обстоятельства не позволяют всё же безоговорочно рекомендовать текст к печати в качестве журнальной статьи. По-видимому, в этом случае Редакция должна принять решение относительно того, какой объём будет сочтён приемлемым для журнала. В связи со сказанным, высоко оценивая представленный материал в качестве научного исследования, рекомендую отправить его на доработку.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «Бердяев и Флоренция. Эстетические пересечения» выступает Флоренция как родина Возрождения и цель культурного паломничества Николая Бердяева. Автор ставит стремится не просто выразить отношение философа к Флоренции, но создать всеобъемлющую картину встречи русского интеллектуала и одной из культурных столиц Европы. В начале работы, обращаясь к эпистолярному наследию Бердяева – его письмам из заграничного путешествия к будущей жене, автор отмечает запечатлённое в них стремление посетить Флоренцию и неуверенность в том, что это удастся. Желая показать, как произошла эта встреча и какое именно впечатление оставила Флоренция на Бердяева, автор статьи справедливо замечает, что для того «чтобы понять до конца мотивы Н. Бердяева, подвигнувшие его сделать Флоренцию ... целью первого путешествия, представляется целесообразным ... составить более полное представление о том, чем была Флоренция...».

Среди методов представленного исследования доминируют идеографический и биографический методы. Использование первого позволяет автору создать неповторимый исторический портрет Флоренции, показать ее значение в формировании и развитии идей Европейского Возрождения. Биографический метод способствует раскрытию места первого заграничного путешествия Бердяева в его духовном развитии и той роли, которую в нем сыграло посещение Флоренции. Использование данных методов позволяет автору создать очень персонифицированный образ города и русского философа, их встречи на широком культурном фоне Европы.

Актуальность представленной работы вытекает из авторского подхода, который объединяет с одной стороны – отдельных эпизод биографии русского мыслителя, с другой – огромный пласт истории Флорентийской республики и Итальянского Возрождения.

Этим же определяется и новизна исследования, автор которого отваживается обратиться к достаточно подробному экскурсу в историю культуры Флоренции, для того чтобы объяснить и показать, что могла значить четырехдневная поездка тридцатилетнего Бердяева для его духовного становления.

Стиль статьи отличает легкость изложения, характерная для хорошего гуманитарного исследования, при этом он не теряет своей научной строгости. Обилие точных цитат, отсылок к датам, именам, названиям произведений, позволяет использовать текст статьи в культурологических, искусствоведческих, философских исследованиях.

Структура и содержание. Достаточно обширная работа по смыслу может быть разделена на три части: относительно краткую вводную часть, в которой объясняется как связан Бердяев и Флоренция, вторую, объем которой занимает примерно 60-65% всего текста, которая посвящена обзору культурной значимости Флоренции и ее уроженцев для формирования ключевых идей возрожденческой культуры, и третья, где собственно содержится описание реакции Бердяева на путешествие во Флоренцию в 1904 году.

В первой части статьи автор приводит отрывки из писем Бердяева его невесте, в которых мыслитель говорит о своем страстном желании поехать во Флоренцию. Вторую часть статьи можно озаглавить «Культурное влияние Флоренции на итальянское Возрождение». В ней автор обращается к ответу на вопрос – почему именно во Флоренцию, так стремился Николай Бердяев и связывает ответ на него с той ролью идейного вдохновителя и внутреннего стимула, которую Флорентийская республика сыграла в процессе ренессанса. Автор начинает свое рассмотрение места Флоренции в истории Возрождения с «триумвирата» – Данте, Петрарки и Боккаччо, останавливаясь на значении творчества каждого из них. Указывает на то, что усилиями двух первых был сформирован итальянский литературный язык, родиной которого оказалась Флоренция, в ней же сформировалось новое отношение к книге как сосредоточию не только религиозной, но и гуманистической мысли, возникли первые публичные библиотеки и общедоступные художественные музеи. Боккаччо своим изучением творчества Данте, положил начало дантологии, которая, таким образом, также оказалась связанной с флорентийской культурой. Автор статьи останавливается на обзоре первой кафедры греческого языка и литературы в Европе, которая была основана во Флоренции, формировании в городе новых жанров литературы, появлении биографий, автобиографий, жизнеописаний великих поэтов и писателей, а позднее живописцев. Следующей рассматриваемой темой становится изменение статуса живописи в Флорентийском возрождении, переоценка ее статуса как «изящного искусства», перехода из разряда «технических искусств» в «свободные искусства». Автор статьи останавливается на фигуре Джотто и его революционной роли в живописи. С Флоренцией связывается и появление концепции «uomo universale» - признания многогранности и совершенства личности человека, высказанной впервые в автобиографии Альберти, ставшим «первым теоретиком нового итальянского искусства» и продолженной в трудах Леонардо да Винчи. Автор статьи говорит о Боттичелли как первом художнике, который начал создавать «портреты отдельной картиною», выразив тем самым новый уровень самосознания, возникший у флорентийских живописцев. Отдельно автор статьи обращается к возникновению линейной перспективы, связывая ее теоретическое обоснование опять-таки с именами Альберти и Леонардо да Винчи. Возникновение Флорентийской платоновской Академии и переводы книг Платона и неоплатоников на итальянский язык, оценивается как вершина культурного взлета Флоренции. Автор достаточно подробно излагает трагические события, которые привели к гибели Флорентийской республики и упадку культуры Возрождения. Однако, справедливо замечает, что несмотря на все потрясения, Флоренция не утрачивает своего творческого духа и в XVI столетии, выдвигает из своих рядов двух гениальнейших мыслителей: основоположника политической науки – Макиавелли и автора критического метода в историографии – Гвиччардини. Автор отмечает так же что, именно во Флоренции, зарождается и новое направление в искусстве – маньеризм, появляется труд, положивший начало искусствознанию - «Жизнеописание» Вазари и первая официальная Флорентийская «Академия рисунка». Происходит документальное оформление самостоятельности академий живописи – благодаря Указу герцога Флорентийского 1571 года, касающегося представителей Академии рисунка, который освобождал их от обязанностей членов соответствующих гильдий, в которых они

состояли.

В завершающей части статьи речь вновь возвращается к Бердяеву и его путешествию по Флоренции. Автор подчеркивает, что интерес Бердяева не был связан исключительно с исторической ролью самой Флоренции, о которой мыслитель, безусловно знал, но и с тем временем, когда культура русского Серебряного века заново открывает для себя Италию. Автор не только приводит цитаты из писем философа, но знакомит нас с оценками Италии и Флоренции их роли в развитии Европейской культуры, других русских мыслителей: П. Муратовым, Б. Зайцевым, Д. Мережковским.

Библиография статьи включает 127 наименований, среди которых есть работы самого Бердяева, его письма, книги других русских мыслителей, современников философа. Большое количество исследовательской литературы по истории Флоренции и Возрождения в целом, искусствоведческие работы.

Апелляция к оппонентам представлена исследованиями искусства Флоренции, формирования Возрожденческой парадигмы, а также работами, посвященными русскому Серебряному веку.

Работа будет интересна широкому кругу читателей, в первую очередь, тех, кого интересует историей Возрождения, культурное влияние на него Флоренции. Исследователи культуры России рубежа 19 и 20 веков, биографы Бердяева также много откроют для себя в этой работе.