

ПЕЙЗАЖ В ВОСПРИЯТИИ ПЕТРАРКИ: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЫХ СВЯЗЕЙ К НОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Светлана И. Козлова

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
kozlovasi@rah.ru

Аннотация. В статье рассмотрены представления Петрарки о пейзаже, который он понимал широко и в разных аспектах, непосредственно приблизившись к гуманистическому пониманию. С одной стороны, ландшафт мыслился поэтом как культурная среда обитания, с другой, — связывался с интимными переживаниями, осознанием природного пространства как необходимого для творчества и раскрытия лирических чувств индивидуума. В этом качестве пейзаж в восприятии Петрарки тесно соприкасался с садом, или пейзажем культивированным, идеальным, в сложении ренессансной концепции которого поэту принадлежит важная роль.

Ключевые слова: Петрарка, природа, пейзаж, ландшафт, территория, культурная среда обитания, сад, интимное переживания природы

Для цитирования: Козлова С.И. Пейзаж в восприятии Петрарки: от средневековых связей к новой картине мира // *Academia*. 2020. № 2. С. 194–209. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-2-1-194-209.

PETRARCH'S UNDERSTANDING OF THE LANDSCAPE: FROM MEDIEVAL RELATIONS TO THE NEW PICTURE OF THE WORLD

Svetlana I. Kozlova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, kozlovasi@rah.ru

Abstract. The article discusses Petrarch's ideas about the landscape, which he imagined in wide and diverse aspects, approaching directly to humanist concepts. On the one hand, the landscape was perceived by the poet as a cultural habitat, on the other hand, it was associated with intimate experience, awareness of natural space as necessary for creativity and disclosure of the lyrical features of an individual. Petrarch's understanding of the landscape came into close contact with the garden, or the landscape cultivated, ideal; in addition he made available contribution to the forming of the Renaissance garden conception.

Keywords: Petrarch, nature, landscape, territory, cultural habitat, intimate experience of nature

For citation: Kozlova, S. I. (2020), "Petrarch's understanding of the landscape: from medieval relations to the new picture of the world", *Academia*, 2020, no 2, pp. 194–209. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-2-1-194-209.

Введение

Роль представлений Франческо Петрарки в развитии европейской культуры исключительно велика, и важное место в них занимает его восприятие природы. Сочинения поэта и его переписка с друзьями отражают почти энциклопедическую широту взглядов на ландшафт. Он представляет пространство в глобальном измерении или в суженном — географическом, гидрологическом, национальном, политическом и т. д. аспектах, преодолевающим — в философском смысле — средневековые отношения и устремленным к построению новой картины мира.

Мысленно Петрарка обозревает огромные территории. При этом он опирается на метод, называемый в период позднего Средневековья космографией, которая предполагала использование в своих описаниях классических текстуальных источников, подкрепленных христианскими свидетельствами, такими как Библия или высказывания отцов Церкви. Черпая знания отсюда, так же как из реального опыта, он словно бы видит расположение на поверхности Земли разных стран и соотносит их с протяженностью всей вселенной. Так, скажем, Петраркой очерчен Древний Рим в поэме «Африка» (360–407), где вслед за строками из Цицеронова «Сна Сципиона» поэт называет его пределы «тесными», ибо населенные страны, в том числе Рим, разбросаны среди обширнейших пустошей земного шара. Подобный взгляд на географию мира, в котором присутствуют и конкретные данные, был сопряжен с интересом Петрарки к координации на Земле крупных пространственных величин и нашел выражение в его особой любви к картам [Pastore Stocchi 1998, p. 568 s. v.]. Гуманист Флавио Бьондо приписывал даже впоследствии Петрарке составление одной из карт Италии. Во всяком случае, задача зафиксировать сложившуюся к тому времени схему мирового пространства явно увлекала поэта.

Он прибегает также к описаниям иного типа — городов, отдельных регионов, то есть конкретных мест, и в этом случае исходит из личных наблюдений, сочетая их со сведениями, почерпнутыми из книг. Напомним, что Петрарка был увлеченным путешественником, объехал Италию и жил в ряде ее городов, так же как в городах Франции, папском Авиньоне, посещал другие европейские страны и в своих текстах подчеркивал факт непосредственного знакомства с той или иной землей. К примеру, в «Жизнеописании Юлия Цезаря», вошедшем в его трактат «О знаменитых мужах», Петрарка развертывает топографию Галлии, какой она была в момент завоевания римлянами, и поясняет: изложение «не составит для меня большого труда, поскольку я посетил все эти столь отдаленные места, либо из одного удовольствия увидеть и узнать новое, либо по долгу службы [Petrarca 2007, p. 400]. Но и без этих специальных акцентов заметна печать собственных впечатлений автора в отображении разных мест, ибо каждый раз он различает характер поверхности земли, ее природные и архитектурные элементы.

Вот рассказ о паломничестве в Палестину, совершенном из Генуи морем через Грецию. Покинув Геную, Петрарка «старается весь день не отрывать взгляда от побережья» и, всматриваясь в него с судна, он видит «красивые долины, бегущие потоки, приятные,



Ил. 1. Амброджио Лоренцетти. Последствия доброго правления. Фрагменты фрески. 1337–1339. Палаццо Пубблико, Сиена

поросшие деревьями холмы», его восхищают «замечательное плодородие природы, деревни, защищенные скалами, и просторы вокруг». Наконец, берег почти скрывается из вида, и «куда бы ты ни бросил взгляд, — замечает поэт, — видны строения, украшенные мрамором и золотом», и город предстает во всем своем великолепии¹. Автор связывает с ландшафтом, прежде всего определения, касающиеся красот Италии — восхитительных видов ее природы, мягкости климата, привлекательности городов, — «*bel paese*», как ее назвал еще Данте (см.: «Божественная комедия» (*Inferno*, песнь XXXIII, ст. 80)². Однако Петрарка развертывает последовательность этих определений, почти что сведенных к формуле, так, чтобы запечатлеть индивидуальные черты места.

Реальные виды Петрарка подчас соотносит с политическими мотивами. Среди трудностей зимнего пути из Милана в Мантую в 1352 году он отмечает не только климатические факторы — туман и обледеневшую землю, препятствовавшие движению лошадей, но и признаки войны: «разорение страны», «поваленные дома, лишенные жителей; обгоревшие крыши хижин; поля, полные сухой поросли» (Повс., XIX) [Petrarca 1978, p. 761–762]. И та же Ломбардия возникает в письмах поэта более ранних годов (Повс., VIII, 2–5) в атмосфере спокойствия и процветания, дарованных миром региону. Описывая это «желанное зрелище лета», он избирает иной образный ключ: «озера на высоте Альп, окруженных воздухом и облаками... лес, где деревья упираются своими вершинами в небо, скальные пещеры, шум рек и потоков, которые, грохоча, низвергаются с гор, и куда не повернешься, всюду слышишь щебет птиц и журчание источников» [Dotti 2006, p. 206].



Ил. 2. Амброджо Лоренцетти. Последствия доброго правления. Фрагменты фрески. 1337–1339. Палаццо Пубблико, Сиена

Контрастирующая тональность картин одного и того же региона обусловлена в данном случае, прежде всего, политической подоплекой, противопоставлением понятий война — мир. Петрарка придавал большое значение административной справедливости и политическим обстоятельствам, которые благоприятствуют разумному образу жизни граждан, что сказывается, в частности, на ухоженности и обустроенности, населяемой ими территории. В этой связи он даже направил рекомендательное письмо синьору Падуи Франческо да Каррара о необходимости контролировать состояние своего региона, заботиться о его восстановлении и украшении (Старч. XIV 1). Мысль о том, что условие благоденствия земли уходит корнями в государственное управление, нашла свою параллель также во фресках, заказанных властями Сиены для Палаццо Пубблико и исполненных в 1337–1339 годах Амброджо Лоренцетти, который перевел темы «Последствий злого и доброго правления» на язык легко читаемой морально-политической аллегории. (ил. 1, 2). Но если для Петрарки подобного рода убежденность вылилась в реальный гражданский поступок, то современная ему живопись выражала себя еще в немалой степени в формах средневековой риторики.

Петрарку-путешественника интересуют нравы посещаемых им земель, нередко он проецирует их на ландшафт этих местностей. Например, на фоне панорамы Кёльна с широким течением Рейна и древними постройками, этими «блестящими

¹ Заключительный этап пути — в Грецию и из нее в Святую Землю был только воображаемым и описан уже по книжным источникам. См.: Petrarca 1990, p. 17.

² О понятии *bel paese* у Данте см.: Tosco 2011, p. 112–113. М. Лозинский переводит это выражение как «пленительный край».

памятниками римской доблести», им представлен народный немецкий обычай — омовение, совершаемое в реке в канун рождества Иоанна Крестителя (дня Ивана Купалы) [Петрарка 1982, с. 67–68]. «Весь берег реки был покрыт прекрасным и огромным строем женщин, — отмечает поэт. — Я был ошеломлен: боги праведные, какая красота, какая осанка! <...> Скопление было огромное, но без сутолоки; одна за другой, весело, некоторые, опоясавшись пахучими травами, с поднятыми выше локтей рукавами, они мыли в потоке ладони и белые руки, о чем-то мягко переговариваясь неведомой мне речью». Степенность и изящество поведения участниц действия сливаются в описании Петрарки с природно-архитектурным окружением в картину, отмеченную чертами национального колорита.

Особенно привлекают поэта ландшафты родной Италии, и он мечтает видеть их цветущими и изобилующими плодами. Но гидрологические условия ряда местностей требовали переустройства — проведения каналов, изменения течения рек, осушения болот. Например, в районе Падуи к такого рода преобразованию природы решительно приступают уже на рубеже XIII–XIV веков. Петрарке был знаком этот опыт, и он выступал его энтузиастом. В упомянутом выше письме Франческо да Каррара он настоятельно рекомендует ему осушить «все окружающие болота», ибо «не существует лучшего способа украсить вид этого прекрасного места и использовать Евганейские холмы, ныне теснимые болотами, — холмы, повсюду известные деревом Минервы и плодородием виноградной лозы великого Вакха. Если вернуть урожайность землям вокруг них, то можно было бы возратить Церере ее плодоносные поля, которые ныне погружены в глубокие и стоячие воды...» «Уже сегодня люди могли бы наслаждаться плодородием почвы, красотой места, ясным и здоровым климатом» [Petrarca 1978, р. 792–793], — заключает Петрарка, подразумевая природу культивированную, преобразованную человеком.

Что касается элементов культуры, связанных с той или иной территорией, то он связывает их в первую очередь с памятниками архитектуры и скульптуры. В его эпистолярном наследии и литературных трудах находим упоминания множества древних и средневековых сооружений, а также произведений пластики, составляющих культурно-историческую примечательность того или иного места. Это античные храмы, готические церкви и соборы, фортификации, мосты, термы, мемориальные монументы: арки и конные статуи. Насыщая, таким образом, свое осмысление городских и сельских пространств разнообразными реалиями — географического, политического характера, либо связанных с национальными особенностями страны, с ее архитектурой или искусством, Петрарка придает этим пространствам значение культурной среды, в которой живет человек. Подобные представления, пусть и выросшие отчасти на средневековой почве, тяготеют уже к гуманистическим позициям, которые окончательно сформируются в период Раннего Ренессанса, как, скажем, оценка в комплексе биологических и историко-культурных черт пространств для возведения города или устройства виллы, а также восприятие уже существующего города и обустроенного контадо.



Ил. 3. Джованни Марканова. Ватиканский обелиск. Рисунок из трактата «Quaedam antiquitatum fragmenta». 1465. Библиотека Принстонского университета, ms. Garret 158, fol. 6v.

Петрарка стал непосредственным предшественником гуманистов и в новом понимании античного Рима. Он занимался его археологией и наряду с классической литературой пользовался и средневековыми источниками типа «*Mirabilia Urbis Romae*». Он приобрел обширные познания о древних памятниках, так что в свое время играл главную роль в открытии античного Рима (ил. 3). Развалины республиканского и императорского



Ил. 4. Симоне Мартини. Фронтиспис к томику Вергилия, принадлежавшему Петрарке. Библиотека Амброзиана, Милан, ms. S. P. 10/27, fol. IV.

времени, которые Петрарка, литератор и эрудит, отчетливо различал среди более поздних сооружений Вечного города, вызывали у него чувство преклонения, ведь «грандиозные руины, — как отмечал он, — хранят свидетельство его былого величия» [Petrarca 1870, p. 98]. Рим в древности представлялся поэту абсолютным образцом с политической и моральной точки зрения, образцом государственного устройства, определившего высоту этических позиций его граждан. По Петрарке, это самый достойный пример для его соотечественников, утративших былую силу римского духа. Ощутимо представить облик древнего Рима означает для Петрарки обрести комментарий к его истории и ее выдающимся фигурам. Отсюда серьезное внимание, которое он отдает топографическим штудиям этого города. В письме 1347 года другу, доминиканцу Иоанну Колонна, которое, скорее, носит характер личного дневника³, Петрарка мысленно проходит по семи холмам Рима, Марсову полю, по многочисленным античным памятникам, идентифицируя места, где в древности совершались замечательные события, описанные классическими авторами. И испытывая восторг одновременно от самого зрелища и вызванных им исторических воспоминаний, он восклицает: «Кто усомнится, что Рим тотчас воскрес бы, начни он себя знать?» [Петрарка 1982, с. 104]. Еще один раз (заметим, за сто

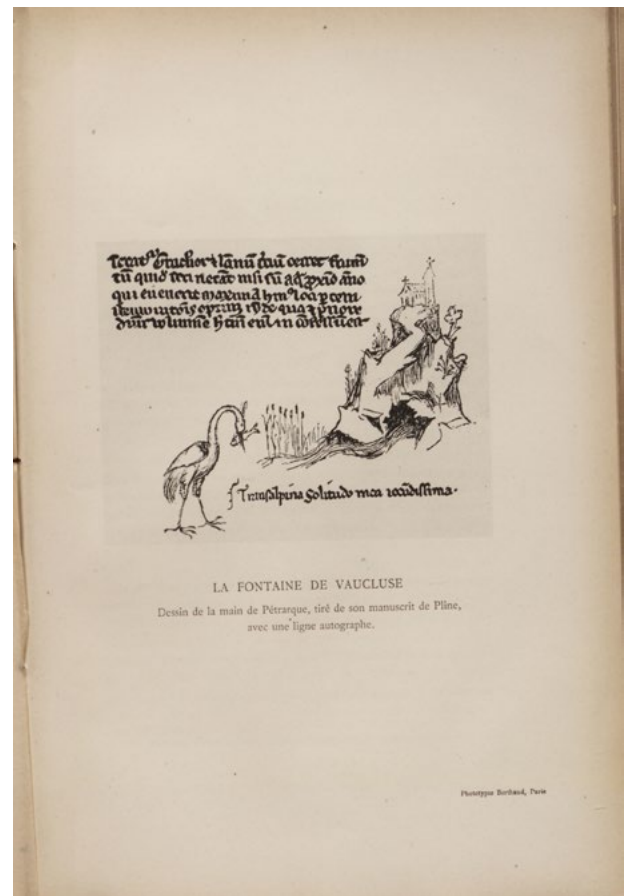
лет до «*Roma Instaurata*» Флавио Бьондо) реконструкцию древнего Рима поэт предпринимает в песни VIII «Африки» (862–951), изображая путь карфагенских послов по этому городу. Он стремится воссоздать Рим времен Второй Пунической войны, хотя и допускает ошибки в трактовке некоторых памятников, и показывает республиканский Рим более великолепным, чем он был в тот период, поэт решает задачу, состоящую в том, чтобы утвердить непререкаемый авторитет Вечного города и, в соответствии с этим, поднять самосознание своих современников. Картину координируют пространственные ориентиры, и целое разворачивается отчетливо, наподобие некоего зрительного сценария.

Если изобразительность Петрарки и не сопоставима с визионерской мощью Дантовой поэзии или с чувственной осязаемостью образов Боккаччо, то все же заметно, что в видах, показанных в данном отрывке и в ряде цитированных выше текстов Петрарки, присутствуют черты визуализации. Еще в 1830-х — 1840-х годах Александр Гумбольдт в своем сочинении «Космос» сделал некоторые замечания, хотя и с оговоркой в пользу Данте, по поводу впечатлений, производимых на Петрарку зрелищем

³ В данном случае использовано меткое замечание Р. Вайса. См.: Weiss 1988, p. 32.

пейзажа. В середине XIX века Якоб Буркхардт в книге «Культура Ренессанса в Италии» уже с уверенностью утверждал, что поэту принадлежит исключительно важный вклад в открытие в преддверии Возрождения эстетической ценности природы [Humboldt 1847, p. 181 / Гумбольдт 1858–1859, с. 43–44, 99 / Burckhardt 1859; Буркхардт 2002]. Подобное представление широко принято в XX и начале XXI века. Едва ли не ключевым мотивом для подтверждения этой точки зрения служит описание поэтом его восхождения на гору Ванту, находящуюся к северу от Авиньона [Петрарка 1982, с. 84–91]. Путником руководило намерение испытать сильные эмоции от красоты гор, от преодоления крутизны и высоты Ванту, когда облака остаются под ногами, и человека обдувает «непривычное веяние ветра», а внизу расстилаются громадные просторы земель и вод. Но непосредственный контакт Петрарки с величественной и суровой природой, обозначивший поворотную точку в европейском сознании, своей второй стороной имел собственно духовный отсчет; неслучайно, кроме цитат из Блаженного Августина, современный исследователь находит в письме поэта многочисленные реминисценции из «Божественной комедии» Данте. Проанализировав тексты того и другого автора, он отмечает и черты различия в них: в то время как движение к абсолютной истине вело Данте к созерцанию надличностного, или Бога, Петрарка пришел к духовному самораскрытию [Santangelo 2007, p. 95–111]. Иначе говоря, через мотивы средневековой трансцендентности отчетливо проступают личностные интонации Петрарки, хотя его переживание непосредственной встречи с природой развернуто в контексте религиозно-моралистических сентенций.

Путь Петрарки к обретению автономности видения пейзажа усложнен его связью с представлениями Треченто. Характерно, что в XIV веке в Италии еще не существовал сам термин пейзаж (*paesaggio*), то есть не было четким и соответствующее понятие. На этом делает акцент итальянский историк Карло Тоско, ставя вопрос, является ли Петрарка «изобретателем пейзажа» [Tosco 2011, p. 21–24]. Картины природы и архитектуры, которые он рисует в своей поэзии и прозе, нередко обозначатся им как *facies locorum*, вид места. Это выражение заимствовано Петраркой у древнеримских авторов, описывавших удаленные панорамы, которые открываются, например, из окна. Подобный угол зрения, демонстрирующий широкий пространственный вид, избирает подчас и Петрарка, а чаще он смотрит сверху, с высоты на раскинувшиеся вокруг земли, как, скажем, это имеет место в письме о подъеме на гору Ванту (Повс. IV 1) или в его послании Иоанну Колонна об их совместном освоении топографии древнего Рима: «Усталые от ходьбы по огромному городу, мы часто останавливались в термах Диоклетиана, не раз поднимаясь и на крышу этого некогда величественнейшего здания, потому что нигде не найти... большей широты обзора» [Петрарка 1982, с. 104]. Тип ландшафта значительной протяженности, с обобщенными деталями, увиденного сверху, характерен и для изобразительного искусства Треченто (ил. 7). В качестве примера приведем фрески Амброджо Лоренцетти в Палаццо Коммунале в Сиене (1337–1339), «Портрет Гвидориччо да Фольяно» Симоне Мартини (1328, там же) или росписи интерьеров Папского дворца в Авиньоне, выполненные Маттео Джованетти в середине XIV века. У Петрарки множество такого рода панорам, в том числе среди приведенных



Ил. 5. Петрарка. Вид Воклюза. Рисунок пером на полях кодекса Плиния, находившегося в личной библиотеке Петрарки. Национальная библиотека, Париж, ms. lat. 6802, fol. 143v

в настоящей статье. Они близки понятиям «территории» и «среды», то есть представлению о пространственной протяженности, с одной стороны, и о сумме природных и социально-культурных особенностей места, с другой [Assunto 1976, p. 45–48]. Из этих двух составляющих рождается собственно пейзаж.

Ut pictura poesis

Понятно, что концепция пейзажа в узком смысле слова, со свойственными ему пространственно-предметными конфигурациями и особенной аурой, вовлекающей в себя созерцателя [см., например, Buscarolli 1935], далеко не всегда применима к изображению природы у Петрарки. Но наряду с внушительным зрелищем ландшафтов — этой масштабной средой обитания, о которой до сих пор шла речь, в творчестве поэта занимает заметное место интимное переживание природы. Оно связано с пребыванием в садах, лугах и лесах, где их тихая жизнь предстает в непосредственной близости, воз-

буждая творческий настрой и чувство свободы от забот и неурядиц города и папской курии. Во взгляде на соотношение природы и творчества Петрарка разделял античные представления. В его трактате «Об уединенной жизни» находим немало примеров классических философов, поэтов, ораторов, размышлявших и создававших свои произведения на лоне природы (ил. 4). Цицерон и Вергилий «следовали Платону, который среди мирных кипарисовых рощ и лесных просторов рассуждал об устройстве государства и лучших законах» [Петрарка 1998, с. 106] — записывает он. Или: «Вергилий, собираясь воздать в буколическом стихотворении хвалу своему



Ил. 6. Дом Петрарки в Арква. Гравюра П. Шевалье. 1831

Алексису, бродил один в лесах и горах, между густыми буками и тенистыми вершинами» [Петрарка 1998, с. 106]. В вопросе о созерцании возвышенных предметов в уединенном пейзаже Петрарка ссылается и на строки своего любимого автора, Аврелия Августина: «Устремимся к такому месту, где можно уединиться, где вьющиеся виноградные лозы, переплетаясь и свисая, ползут по опорам, образуя живой портик и крышу из листьев» [Петрарка 1998, с. 107].

Этот последний отрывок относится к рассказу о епископе Карфагенском Киприане и, следовательно, касается религиозной медитации. Действительно, мысль об уединенности в природной среде у Петрарки не отделялась резко от средневекового мироощущения, идею классического *otium*'а или свободного творческого досуга дополнял христианский образ монастырской жизни. Известно, что поэт посещал монастыри в Монте и в ломбардской деревне близ Милана; гармония, навеваемая атмосферой монастырского сада, даже внушала ему желание поселиться там [Tosco 2011, p. 116–117]. Античный культ творческого досуга в окружении природы вобрал в созерцании Петрарки своего рода религиозный оттенок глубокой погруженности в эту среду. И все же поиск им наилучших условий для интеллектуального труда означал по сути уже гуманистический опыт.

Местами, где прошли самые плодотворные годы для литературных занятий Петрарки⁴, были Воклюз у реки Сорги, недалеко от Авиньона, и небольшое имение в маленьком городке Арква на Евганейских холмах в километрах 20 от Падуи (ил. 6). В Воклюзе он приобрел дом в 1337 году, где прожил до 1353-го⁵, с Арква связан последний период его жизни [Trapp 2006]. В обоих случаях речь, разумеется, идет о сельской местности с ее близлежащими и отдаленными пейзажами, которые исключительно благоприятствовали его творчеству. Вспоминая в старости о том, как он вместе с друзьями еще в детстве побывал в Воклюзе, Петрарка пишет: «Когда мы достигли источника, то помню, будто это происходит сейчас, что взволнованный красотой места и исполненный какого-то безотчетного детского воодушевления, я воскликнул: «Вот место, которое больше всего подходит моей натуре. Если когда-нибудь представится возможность, я предпочту жить именно здесь, а не в каком-то другом более знаменитом городе»» [Petrarca 1870, p. 93]. Пусть даже поэт *post factum* «моделирует» свою авторскую биографию, остается бесспорным, что при всей его любознательности к новым местам, связи с правителями ряда итальянских государств и исполнении некоторых обязанностей в папской курии, именно умиротворенность природы создавала в нем оптимальный творческий настрой. Сам Петрарка изображает творческое состояние в тесной связи с природой — лугов, где вслушивается в «ворчливое журчание потока»; холмов и равнин, где наслаждается «желанной тишиной»; здесь его ум «всегда занят какой-нибудь высокой мыслью», и «сопутствуемый одними Музами», поэт не испытывает одиночества⁶.

Природа составляет, если так можно сказать, своего рода творческое пространство для Петрарки, в которое он всматривается, вслушивается, проникается им. В Арква его маленькую виллу на вершине холма, окруженную оливковой рощей, украшал сад с мушмулой, гранатовыми деревьями, виноградом, акацией и, конечно, лавром, служившим знаковым образом в сочинениях поэта, а в отдалении взгляд радовал живописная картина гор, до самых вершин, поросших оливами и виноградом. В Воклюзе, «этом сладчайшем заальпийском уединении» — как именовал его Петрарка — его жилище продолжали два садика. «Одна лужайка, — читаем в его письме от 1352 года, — тенистая, пригодная только для занятий и посвященная нашему Аполлону; она примыкает к потоку Сорги, а за ней только утесы и обрывы, доступные одним диким зверям и пернатым. Другая лужайка ближе к дому, ухоженной на вид и излюблена Бромием; она, странно сказать, расположена посреди стремительного и неописуемо прекрасного потока, а рядом с ней, только пройти по коротенькому мосту, у задней стены дома есть навес из неотделанных камней, который сейчас, под палящим небом, позволяет не чувствовать жары. Это место само разжигает жажду к занятиям, и думаю, что оно не так уж непохоже на тот дворик, где упражнялся в своих речах Цицерон, разве



Ил. 7. Тип ландшафта значительной протяженности, с обобщенными деталями, увиденного сверху, характерен и для изобразительного искусства Треченто

⁴ Так, поэт замечает по поводу Воклюза: здесь «были написаны, либо начаты, либо задуманы почти все сочинения, выпущенные мною». См.: Петрарка 1974, с. 18.

⁵ Отсюда он лишь выезжал иногда в Рим и Неаполь, в частности в связи с его торжественным коронованием лавровым венком, а также в Авиньон по делам папской курии. См.: Trapp 2006, p. 1–50; Ревякина 2007, с. 93–94.

⁶ Имеется в виду отрывок из сочинения Петрарки «Моя тайна» (1343). Цит. по: Гершенсон 1915, с. 23.

что там не было быстротекущей Сорги. Под этим навесом провожу полдень, утро — на холмах, вечер — на дугах или у источника на более дикой из двух моих лужаек, где, победив природу искусством, я устроил себе место под высокой скалой среди самых волн — тесное, но в таком воспламеняющем окружении, что самый вялый дух воспрянет здесь к возвышенным помыслам» [Петрарка 1982, с. 143–144].

Как можно заметить, в описании Петраркой мест своего уединения заключены аллюзии на древнеримские виллы или более простые сельские жилища, составляющие естественное окружение для творчества античных писателей, мыслителей, ораторов. Эта связь культур сквозь века, обязанная во многом Петрарке, нашла продолжение в эпоху Ренессанса. В Италии XV–XVI веков людей культуры, отделявших *otium* от *negotium*'а, деловых занятий и, следовательно, — благодать сельского пространства от города с его суетой и злом, особенно привлекало времяпрепровождение на виллах. Архитектура выходила здесь непосредственно в природное окружение, сообщаясь с ним в силу планировки целого, конструктивных координат и открытой вонне лоджии. Структура сада, особенно в Чинквеченто, приобретала гораздо более разработанный характер, чем это было свойственно скромным владениям Петрарки. Дорожки по центру, перпендикулярные друг другу (этот элемент характерен уже для сада Петрарки в Парме) [Ellis-Rees 1995, p. 10–28], позднее заменяет главная аллея, симметрично разделяющая пространство, с расходящимися от нее ориентирами движения; ряды деревьев, следующие четко выверенному ритму и подвергнутые стереометрической стрижке; партеры также с геометрическим узором растений; источники, пруды, фонтаны, нимфеи и, наконец, статуи, малые строения... Для гуманистически образованного человека весь этот выстроенный пейзаж нес в себе знаковый смысл. В нем сливались представления об идеальной среде для интеллектуальных занятий, о «райской» полноте жизнеощущения прекрасного и реминисценции античных мотивов. Подобная картина воплощала программу, основанную на классическом принципе *Ut pictura poesis*, который соединяет живопись с поэзией общим зрительным знаменателем: если поэзия — это говорящая живопись, то — живопись — немая поэзия, развертывающая пластически оформленную мысль [Козлова 2017].

Однако сам подход здесь к созданию натуральной среды, которая позволила бы полностью раскрыться внутреннему миру индивидуума, немалым образом идет от Петрарки. Это он, «победив природу искусством, устроил себе место», побуждающее к возвышенным помыслам, — что это, как ни преобразованное пространство, каким мыслился ренессансный сад? И метафоризация этих уголков поэтом — «лужайка» Аполлона, «лужайка» Вакха (Бромия), как бы олицетворяющих особые пространства, где культивируются плодородие ли земли или человеческие разум и душа — перекликается с гуманистическим осмыслением сада в его мифологизирующем аспекте. В *giardini* — садах итальянского Возрождения литературный опыт Петрарки материализуется в парковых строениях, статуях античных божеств и фонтанах, им посвященных, либо навевающих мысль о «кастальском источнике» или Пирене на Акрокоринфе, как выразился поэт Кватроченто Бартоломео Паджелло [Poesie inedite 1894, p. 35]. Гроты связывают с картинами безмятежного покоя божеств на лоне первозданной природы и устраивают специальные горки, так называемые Парнасы. Лицезрение деревьев и цветов в садах XV–XVI веков влечет за собой классические воспоминания. И подобный ряд ассоциаций, естественно, можно продолжить.

Как и Петрарка, итальянские гуманисты XV–XVI столетий связывали с природным окружением особенную атмосферу, вовлекающую в творчество. Если поэт замечает по поводу своего небольшого садика в Воклюзе, что место «само разжигает жажду к занятиям», побуждая «даже самый вялый дух», то ему вторит автор Чинквеченто Джироламо Фракасторо, утверждая в своем диалоге «Наугерий, или О поэзии» (1553), что идеальный антураж с зеленью, фонтаном и пением птиц «одного делает поэтом, а другого философом» [Comito 1979, p. 32]. Внутренняя жизнь человека проецируется в стройный, формализованный пейзаж, где ренессансные любители природы и искусства размышляют, познают, дискутируют по поводу различных литературно-философских предметов, в том числе обсуждают модные тогда петрарковские темы и где они могут свободно предаваться сочинительству, музицированию, театральным постановкам.

Индивидуальная позиция Петрарки, связывающего творчество с внутренним просветлением, даруемым природой, перерастает в эпоху Ренессанса в гуманистический культ виллы как идеального пространства для интеллектуальной деятельности и самораскрытия личности. Сад становится теперь своего рода синонимом ученой академии и даже метафорического «храма философии» [Chastel 1976, p. 30], в котором собираются участники литературных диалогов или погружаются в раздумье одинокие созерцатели, как это, например, изложено в «Леоноре» Джузеппе Бетусси: «...В тени радующего глаз дерева на цветущей лужайке, читая изречения и суждения мудрецов и отыскивая то лучшее, к чему способен человеческий разум, учиться истине земных предметов и непостижимому знанию небесных» [Venturi 1982, p. 702].

Пейзаж вбирает в себя также сокровенные мечты и чувства посетителя. На ренессансное сопряжение образа любви с природным окружением, наряду с античными и средневековыми источниками, оказала серьезное влияние лирика Петрарки. Долины, горы, леса и ручьи составляют у него пространство, в котором разворачиваются его личные переживания. Подобные мотивы возникают в ряде стихов его «Канцоньере», но, пожалуй, самый выразительный пример дает канцона 129: «Di pensier in pensier, di monte in monte/ mi guida Amor...» («От мысли к мысли, от горы к другой / Амур меня ведет...»). Поэт ощущает себя далеким от мира повседневности, природа замыкает внутри себя жизнь его души. В задумчивости он может прервать свои скитания по окрестностям, и тогда он чувствует, что холмы, деревья, облака словно бы разделяют его чувства:

Остановясь порой в тени холма
Иль под сосной и выбрав наудачу
Скалы обломок, я на нем пишу
Прекрасный лик.
<...>
И всюду вижу я мою любовь,
И счастлив заблуждаться вновь и вновь.
Она не раз являлась предо мной
В траве зеленой и в воде прозрачной,
И в облаке не раз ее найду...

(Перевод Е. Солоновича)

Ove porge ombra un pino alto od un colle
talor m'arresto, e pur nel primo sasso
disegno co la mente il suo bel viso.
<...>
I' l'ho piu volte or chi fia che mi'l creda
ne l'acqua chiare e sopra l'erba verde
veduto viva, et nel troncon d'un faggio
e'n bianca nube...

[Petrarca 1895, p. 286].

Петрарка представляет свои лирические размышления, свою погруженность в созерцание образа возлюбленной в уединенном, ставшим его «личностным» пространстве. Для него это нечто вроде малой вселенной, некоей среды, выделенной из окружающего мира.

В сближении внутреннего — жизнь души — и внешнего — природное пространство — Ренессанс во многом следует Петрарке, избрав ареной их совмещения пейзаж, в том числе садовый. Сады любви — распространенный топос в Италии XV века. Он используется в украшении кассони и других предназначенных для бракосочетания аксессуаров. Мотив имеет место в декоре палаццо и вилл, где фигуры в типичном окружении тщательно подстриженной растительности у фонтана ассоциируются с атмосферой сада, чье укромное пространство способствует естественному проявлению человеческих чувств. Назовем

хотя бы эпизоды развлечений на фоне садовых мизансцен, изображенных на вилле Борромео около Орено (1440–е), или картину школы Альвизе Виварини «Фонтан любви» (середина XV века, Национальная галерея Виктории, Мельбурн), в свое время варьированную в целом цикле подобных же композиций интерьера. Мотив удваивался, отражаясь в картине действительного сада, также малого, замкнутого и интимного, вид на который открывался из внутренних помещений. Пейзаж как бы сосредоточивался вокруг личных переживаний индивидуума, возникала своего рода «интерьеризация» видения сада. В живописи и литературе Чинквеченто подобное осмысление природы обретает большую оформленность. Возьмем ли мы в качестве примера композиции Джорджоне или серию картин Тициана «Венера и музыкант» (1550–1565, Прадо, Мадрид; Музеи государственного фонда «Прусское культурное наследие», Берлин; Музей Фитцуильяма, Кембридж; Музей Метрополитен, Нью-Йорк), интерпретируемых в духе петраркизма [Goodman 1983, p. 179–186], или «Азоланских бесед» Пьетро Бембо, где в саду, напоминающем аркадский пейзаж, герои ведут беседы о любви, — всюду здесь звучит тема слияния внутренней жизни человека с природой. Естественно, что такого рода диалоги, как в «Азоланах», чтение соответствующей литературы и настроенность на лирическую тональность отражают реальный опыт времяпрепровождения в садах XVI века.

Каковы же «портретные» черты пейзажа в творчестве Петрарки, центрирующие в себе его поэтическое «я»? Представляется, что они перекликались с образом совершенной природы, как он понимался от Античности до Треченто и, пожалуй, в наибольшей степени — с картинами пасторального типа, характерными, прежде всего, для классической литературы: буколик, стихов, исполненных созерцательного покоя, а также философских сочинений, например, диалогов Платона. Типичные элементы подобных видов — луга, источники, деревья или рощи, отбрасывающие тень, аромат цветов, вечная весна, ветерок и пение птиц — кристаллизуются в топос, который получил название *locus amoenus*⁷, то есть «прелестное место», «прелестный уголок». Этот мотив нашел отражение и в Средневековье, как в описаниях Эдема, так и в любовной лирике. В творчестве Петрарки мотив обновляется. В его «Триумфах» он предстает в виде идеального пейзажа острова Киферы, этого обманчивого приюта любви:

Сосредоточье всех великолепий.
 На острове зеленый холм высок.
 Там запахи, там сладостные воды.
 <...> Ручьев неутомимый бег.
 Ключам гремучим птицы вторят хором.
 Зеленый, белый, желтый, красный брег;
 Потоки, привлеченные простором,
 И в душный летний жар в густой тени
 Роскошная трава — услада взорам

(«Триумф любви», IV, 103–105, 122–127,
 перевод В. Микушевича)
 [см. также: Petrarca 1902, p. 40, 42].

Если здесь приметы *locus amoenus* собраны во всей своей полноте, то они, безусловно, просматриваются и в описании Петраркой мест его ученого уединения в Воклюзе, где перед мысленным взором собеседника развернуты тенистые лужайки, потоки и далее — холмы, луга, источники. Такого же рода параллели отмечаем в трактате «Об уединенной жизни», когда поэт изображает среду для творчества и созерцания — тень деревьев в роще, ручьи, пологие места, «пергола» из виноградных ветвей. Аналогичным образом обрисованы им укромные пространства природы, влекущие к себе того, кто погружен в лирические переживания. Это все та же тень сосны или холма, прозрачные воды, зелень травы и еще абрис облака (канцона 129).

Однако Петрарка не ограничивается перечислением привычных элементов прекрасного пейзажа, а, выходя за рамки традиции, придает им подчеркнuto личностный

⁷ Классической работой на тему *locus amoenus* остается Curtius 1948, p. 189–207.

эмоциональный оттенок, в результате возникают конфигурации природных компонентов, связывающиеся с его индивидуальным видением (ил. 5). О тонком восприятии пейзажа Петраркой свидетельствует и сохранившийся его собственный перовой набросок вида Воклюза (Национальная библиотека, Париж), который он выстраивает в последовательности пространственных планов — цапля; заросли тростника и поток Сорги; гористая возвышенность с часовней на вершине — и наделяет очертания вибрирующей аурой. В свою очередь, его вербальные изображения уголков природы с осязательным в них движением жизни граничат подчас с визуалистической выразительностью.

В садах ренессансных вилл, отразивших опыт уединенной жизни Петрарки на природе, естественные компоненты, как было отмечено выше, заменяются формализованными. Натуральные мотивы лишь в незначительной степени включены в пейзаж итальянского сада не только в XVI, но и в более ранний период, в XV веке; в целом же картину его организует геометрический замысел планировки земли и структурирования растительности, кроме того механизировано движение воды в нимфеях и фонтанах. Подобное конструирование пространственной среды олицетворяет для эпохи Ренессанса гармонию вселенной в чистоте ее форм и ясности пропорциональных отношений. Сад устремлен к проявлению природы в ее исключительной полноте. И если каждый его уголок, ассортимент растений, архитектурно-скульптурный декор выступают чем-то наподобие собрания классических цитат, то искусственно созданный пейзаж воплощает здесь и образ природы, возвращающейся в своем совершенстве к исходным божественным образцам. Синонимом такого идеального места на земле служит опять-таки *locus amoenus*, как это было и в творчестве Петрарки. Именно мотив — вода, дерево, тень, трава — несет на себе в ренессансном саду важное образно-смысловое значение. Этот малый гедонистический мир дарует высочайшее наслаждение всем человеческим чувствам, взор радуют «румяные щеки» плодов, обоняние услаждают ароматы цветов и трав, а слух — ропот вод и пение птиц, «которые своей петраркистской музыкой освежают утомленную душу»⁸. Ренессансный сад воспитывает восприятие проявлений природы, и от видения типовых формул оно эволюционирует в сторону эстетической конкретизации впечатлений, подводя к пониманию того, что такое пейзаж в его собственном значении. Заметим попутно, что описание Петраркой естественной привлекательности его сада или сельских ландшафтов, так же как тип ренессансных *giardini* Венеции имело своеобразную параллель, например, в идеальном пейзаже венецианских живописцев конца XV — первой половины XVI века⁹, построенном по той же модели *locus amoenus* и при том с богато разработанным колоритом и передачей световых и атмосферных эффектов.

С Петраркой можно связать также сам процесс устройства ренессансного сада, в котором нередко принимали участие его владельцы. Когда Петрарка пишет об ухоженном садике, посвященном Вакху, или о том, что «победив природу искусством, он устроил себе место» для литературных занятий в укромном уголке лужайки, представляется, что речь идет и об его собственной роли в выборе, например, растений, их форм и размещения в пространстве, о продуманном расположении его «кабинета» среди природы. Известно, что поэта интересовали не только масштабные проекты переустройства региональных территорий, но и опыт взращивания деревьев, цветов и трав в садах. Так, живя в Парме в 1341 году, он сумел создать себе в городе натуральную среду, где экспериментировал с посадкой малоизвестных растений [Dotti 2006, p. 28–29, 72–74]. «Ботанические» занятия увлекали Петрарку настолько, что за научными сведениями в этой области он обращался к сочинениям древнеримских агрономов, в том числе, к книге Рутилия Палладия о сельском хозяйстве (*Opus agriculturae*). Существует предположение, что поэт сделал свой вклад в культивацию прекрасного сада при Папском дворце в Авиньоне. В течение долгих лет, с 1348-го по 1363 год он вел «дневник», в котором

⁸ Используются выражения Пьетро Аретино, описывающего сад Франческо Марколини. См.: Cartwright 1914, p. 109.

⁹ В качестве наглядного примера «пасторальных» описаний у Петрарки приведем отрывок одного из его писем: «Здесь ты найдешь мягкий воздух, ласковый ветерок, освещенные солнцем места, прозрачные потоки, реки, полные рыбы, тенистые леса, темные пещеры, поросли травы и веселые луга; ты услышишь мычание волов, пение птиц и журчание вод...». Цит. по: Wethey 1975, p. 12.

отобразил свою деятельность садовода: записывал наблюдения за ростом зеленых насаждений, свои опыты с ними и полученные результаты [Nolhas 1907, p. 214–211; Nolhas 1887, p. 259–268; Ellis-Rees 1995; Fabiani Gianetto 2003, p. 231–237].

Традиция возделывания земли выдающимися людьми восходит к классической древности. Этому отдавали часть своего времени грек Перикл, римляне Манлий Курий Дентат, Квинт Цинциннат, Катон Цензор, Сципион Африканский, император Диоклетиан. Их пример знал Петрарка, как образец они были восприняты и в эпоху Ренессанса. Но Петрарка с его славой поэта, мыслителя, авторитетнейшей личности своей эпохи стал для итальянского Возрождения непосредственным предшественником в культивировании владельцами их садов. Пожалуй, наиболее отчетливо эта склонность проявилась в Венеции. Гуманисты и патриции могут сами заниматься разбивкой своего сада. Они с удовольствием собирают здесь собственными руками урожай плодов. Так, находясь на вилле Нинином близ Азоло, Пьетро Бембо срезает к каждому ужину овощи и иногда собирает клубнику для утреннего стола. Он и его друзья обмениваются плодами из собственных садов [Baldacci 1957, p. 141]. Хозяева заботятся о рентабельном использовании земли сада и полезности посадок деревьев и других растений. Любопытно, что, когда Андреа Палладио в трактате «Четыре книги об архитектуре» перечисляет «пользу» и «утехи», которые собственник получает на вилле, на первое место им поставлены устроительные и хозяйственные занятия [Палладио 1938, с. 47]. Но, конечно же, понятие «устраивать свой сад» в эпоху Ренессанса означает, прежде всего, путь формирования и совершенствования нравственных и духовных качеств индивида. Побывав в Мурано, в саду историографа Венеции Андреа Наваджеро, современник его восторженно отзывался о совершенстве здесь форм посадок и подчеркивал, что Наваджеро относится «с тем же усердием и вниманием к своему саду, с каким он относится к нашему собственному искусству» [Purri 1973, p. 283], подразумевая некое подобие между возделыванием сада и творческими занятиями, формирующими личность.

Бросим теперь взгляд на этот особенный культивированный пейзаж в его соотносительности с продолжающей его естественной природой. Средневековый сад мыслился замкнутым, это *hortus conclusus*. В монастыре его как особую духовную среду отделяла от мира двойная преграда: в виде стен монастыря, и внутри имелось еще одно, собственное ограждение. Светский сад тоже глухо отграничивала ограда; чтобы войти в него, нужно было открыть в буквальном смысле замкнутую дверь. В ренессансной трактовке сада представление о духовном пространстве заменяется мирским значением. Если для Средневековья сад символизировал обетованное место, изъятое из падшей природы, то ренессансная литература рисует картину идеальной построенности садового пространства, где четкие перспективы и математический порядок форм потенциально соотносятся с окружающим. Сад итальянского Возрождения предстает как исключительное место среди плодородной ухоженной земли.

В этой линии развития маленькие садики Петрарки обозначают решительный шаг на пути к новому пониманию данного типа пространства. Они связаны с прилегающими землями в их широком охвате, ибо интеллектуальные занятия здесь поэт чередует с прогулкой по окрестным лугам и холмам, где он также переживает творческое состояние. Но не только: взгляд Петрарки на мир сочетает в себе, с одной стороны, пристальность видения, погружение в природу, а, с другой, открытость впечатлениям от разнообразных мест и чувство грандиозного масштаба Земли. Ведь далекие прогулки и путешествия в разные города Италии и другие страны разворачивали перед ним широкие горизонты в пространственном отдалении, либо наблюдаемые сверху ландшафтные панорамы. Такая двойственная перспектива родственна ренессансному взгляду из сада на далекие просторы. Связь с культивированными землями и упорядоченным пейзажем вокруг просматривается уже в трактате Альберти «О семье», когда он упоминает аллеи, ведущие через возделанные поля в сад, или зрелище оттуда на холмы, долины и ручейки [Альберти 2008, с. 183, 188]. Иллюзорное расширение границ сада заложено в самой логике ренессансной идеи о соотношении между человеком и природой. Сад центрируется вокруг человека, для которого он сконструирован как идеальный мир природы в миниатюре. Ренессансное понятие перспективы предполагает, что с позиции наблюдателя пространство разворачивается в соответствии с системой однородных пропорциональных соотношений. И как на картинах живописцев той эпохи перспектива снимает оптическую границу

между передним и задним планами композиции, так что от приближенных предметов взгляд зрителя направляется к пейзажному фону, пропорционально сокращающемуся в глубину, аналогично и во время прогулки по саду или из лоджии были видны природные дали. Взору представляли виды земли, которую человек возделывал и оформлял, и которая настраивала его на возвышенный лад, словно лежащая перед ним панорама мира.

Подобным образом описал свои впечатления гуманист папа Пий II Пикколомини, глядя из сада и лоджии своего дворца в Пьенце в пространство «...далеко за пределами Монтальчино и Сиены до Пистойских Альп. Если посмотреть на север, — замечает он, — взор радуется разнообразию холмов и прелестная зелень лесов, растянувшихся на пять миль. Приглядевшись внимательней, можно различить Апеннины и Кортону на высоком холме неподалеку от Тразименского озера... На востоке вид менее обширен, достигая лишь Монтепульчано... Вид на юг замыкает гора Аммиата, высокая и одетая лесами, и под ней долина Орчии и зеленеющие дуга, холмы, покрытые травой в теплое время года, плодородные поля, виноградники; видны крепости на крутых скалах, купальни Виньони и пик горы Пезио...» [Pius II 1973, p. 221].

Петрарка, любивший созерцать масштабные картины природы, зафиксировал столь же грандиозное зрелище пространства, увиденное им с высоты горы Ванту: «направляю лучи глаз к итальянским краям... вздыбившиеся снежные Альпы... кажутся совсем рядом, хоть отделены большим промежутком. <...> Смотрю на запад. Порог Галлии и Испании, Пиренейский хребет... прекрасно можно было различить горы Лионской провинции справа, а слева — Марсельский залив и тот, что омывает Мертвые воды, на расстоянии нескольких дней пути; Рона была у нас прямо перед глазами» [Петрарка 1982, с. 87, 89]. Но и из своей виллы в Арква он мог лицезреть дали с горами, сплошь поросшими оливами и виноградом.

Заключение

Хотя Петрарка ощущал некоторую раздвоенность между бесконечной жаждой познания окружающего мира и необходимостью духовного самоуглубления, отчасти еще в рамках средневековой морали, именно он заложил основы гуманистического мировоззрения в Италии. Рассмотрение одной из сторон его интересов — пейзажа в широком и разноаспектном значении — показывает, что Петрарка подошел непосредственно к гуманистическому его пониманию. В ландшафте он видел культурную среду обитания, и его страстно увлекала топография античного Рима. Одновременно поэту было свойственно интимное переживание природы как среды, необходимой для творчества и раскрытия лирических чувств индивидуума. В этом качестве пейзаж в восприятии Петрарки тесно соприкасался с садом или пейзажем культивированным, идеальным. Он не только осваивал практически это особое пространство, но облек также его образ в прекрасную литературную форму, так что опыт Петрарки стал важным фактором в формировании ренессансной концепции сада с его обширным природным окружением.

Литература

1. Альберти 2008 – Альберти Л. Б. Книги о семье / пер. М. А. Юсима. М., 2008. Кн. 3.
2. Буркхардт 2002 – Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Смоленск, 2002. Ч. 4. Гл. 3.
3. Гершенсон 1915 – Гершенсон М. Франческо Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты / пер. М. Гершенсона, Вяч. Иванова. М., 1915.
4. Гумбольдт 1858–1859 – Гумбольдт А. фон. Космос. Опыт физического миропонимания. М., 1858–1859. Ч. 2.
5. Козлова 2017 – Козлова С. И. Приют нимф и полу-богов. Сады Италии эпохи Ренессанса. М., 2017.
6. Палладио 1938 – Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И. В. Жолтовского. М., 1938. Кн. 2. Гл. 8.
7. Петрарка 1974 – Петрарка Ф. Избранное / сост., общ. ред. и коммент. Н. Томашевского. М., 1974.
8. Петрарка 1982 – Петрарка Ф. Книга писем о делах повседневных // Петрарка Ф. Эстетические фрагменты / пер., вступ. ст. и примеч. В. В. Библина. М., 1982.
9. Петрарка 1998 – Петрарка Ф. Об уединенной жизни // Петрарка Ф. Сочинения философские и политические / сост., пер. и коммент. Н. Н. Девятайкиной и Л. М. Лукьяновой. М., 1998.
10. Ревякина 2007 – Ревякина Н. В. Петрарка в Воклюзе // Франческо Петрарка и европейская культура / отв. ред. Л. М. Брагина. М., 2007.
11. Assunto 1976 – Assunto R. Paesaggio. Ambiente. Territorio: un tentativo di precisazione concettuale // Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio. 1976. Issue 18.
12. Baldacci 1957 – Baldacci L. Il Petrarchismo italiano del Cinquecento. Milano; Napoli, 1957.
13. Burckhardt 1859 – Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Basel, 1859. Т. 4. Kap. 3.
14. Buscarolli 1935 – Buscarolli R. La pittura di paesaggio in Italia. Bologna, 1935.
15. Cartwright 1914 – Cartwright J. Italian Gardens of the Renaissance, and the Other Studies. London, 1914.
16. Chastel 1976 – Chastel A. Marcile Ficin et l'art. Geneve; Lille, 1976.
17. Comito 1979 – Comito T. The Idea of the Garden in the Renaissance. Hassocks, 1979.
18. Curtius 1948 – Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Berlin, 1948.
19. Dotti 2006 – Dotti U. Petrarca a Parma. Reggio Emilia, 2006.
20. Dotti 1992 – Dotti U. Vita di Petrarca. Roma; Bari, 1992.
21. Ellis Rees 1995 – Ellis-Rees W. Gardening in the Age of Humanism: Petrarch's Journal // Garden History. 1995. V. 23.
22. Fabiani Giannetto 2003 – Fabiani Giannetto R. Writing the Garden in the Age of Humanism: Petrarch and Boccaccio // Studies in the History of Garden and Designed Landscape. 2003. V. 23. No 3. P. 231–257.
23. Goodman 1983 – Goodman E. L. Petrarchism in Titian's "The Lady and the Musician" // Storia dell'arte. 1983. No 49. P. 179–183.
24. Humboldt 1847 – Humboldt A. von. Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Stuttgart; Augsburg, 1847. Bd. 2.
25. Lucco 2012 – Lucco M. Da "paese" a "paesaggio": le molte facce della natura veneta // Tiziano e la nascita del paesaggio moderno. Mostra. Milano, Palazzo Reale, 2012. Firenze; Milano, 2012.
26. Nolhac 1887 – Nolhac P. de. Petrarque et son jardin d'après ses notes inédits // Giornale storico della letteratura italiana. Torino, 1887. V. 9. P. 404–414
27. Nolhac 1907 – Nolhac P. de. Petrarque et humanisme. Paris, 1907. V. 2.
28. Pastore Stocchi 1998 – Pastore Stocchi M. La cultura geografica dell'umanesimo // Optima Hereditas: sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene. Milano, 1998.
29. Petrarca 1978 – Petrarca F. Epistole. Torino, 1978.
30. Petrarca 1990 – Petrarca F. Itinerario in Terra Santa / a cura di F. Lo Monaco. Bergamo, 1990.
31. Petrarca 1870 – Petrarca F. Lettere senili / Volgarezzate e dichiarate con note da G. Fracassetti. Firenze, 1870. V. 2.
32. Petrarca 1985 – Petrarca Fo. Le rime / a cura di G. Bezzoli. Milano, 1985.
33. Petrarca 1902 – Petrarca F. I trionfi: testo critico / per cura di C Appel. Halle, 1902.
34. Petrarca 2007 – Petrarca F. Gli uomini illustri. Vita di Giulio Cesare / a cura di U. Dotti. Torino, 2007.
35. Pius II 1973 – Pius II. I Commentari. Siena, 1973. V. 3.
36. Poesie inedite 1894 – Poesie inedite di Bartolomeo Pagello celebre umanista con biografia e note / Per cura del F. Zordan. Tortona, 1894.
37. Puppi 1978 – Puppi L. I giardini veneziani del Rinascimento // Il Veltrò. 1978. V. 22
38. Santangelo 2007 – Santangelo E. Petrarch Reading Dante: The Ascent of Mont Ventoux (Familiares 4, 1) // Petrarch in Britain: Interpreters, Imitators and Translators over 700 Years / Ed. by M. MacLanghlin, L. Panizza, P. Hainsworth. Oxford, 2007.
39. Tosco 2011 – Tosco C. Paesaggi, città, architetture. Macerata, 2011.
40. Trapp 2006 – Trapp G. B. Petrarchan Places. An Essay in the Iconography of Commemoration // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 2006. V. 69.
41. Venturi 1982 – Venturi G. "Picta poesis": Ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento // Storia d'Italia. Annali. V. 5: Il paesaggio. Torino, 1982.
42. Weiss 1988 – Weiss R. The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford, 1988, 2 ed.
43. Wethey 1975 – Wethey H. E. The Paintings of Titian. V. 3: The Mythological and Historical Paintings. London: Phaidon, 1975.

References

1. Alberti, L. B. (2008), *Knighi o semie* [Family book], Moscow, Russia.
2. Burckhardt, J. (2002), *Kultura Italii v epochu Vozrozhdeniya* [Italian culture during the Renaissance], Smolensk, Russia.
3. Gherchenson, M. (1915), *Francesco Petrarca. Avtobiografia. Ispoved. Soneti* [Francesco Petrarca. Autobiography. Confession. Sonnets], Moscow, Russia.
4. Humboldt, A. von. (1858–1859), *Cosmos. Opit fisischeskogo mirovospriyatiya* [Cosmos. Experience of physical perception of the world], Moscow, Russia.
5. Kozlova, S. I. (2017), *Priyut nimf i polubogov. Sadi Italii epochi Renessansa* [Italian Gardens of the Renaissance], Moscow, Russia.
6. Palladio, A. (1938), *Chetyre knigi ob arkhitekture* [Four books on architecture], Moscow, Russia.
7. Petrarca, F. (1974), *Izbrannoe* [Selected poems], Moscow, Russia.
8. Petrarca, F. (1982), *Kniga pisem o delakh povsednevnykh* [Rerum familiarum liber], Moscow, Russia.
9. Petrarca, F. (1998), *Ob uyeidinnoi zhizni* [On the Solitary Life], Moscow, Russia.
10. Reviyakina, N. N. (2007), *Petrarca v Vacluse* [Petrarch in Vacluse], Moscow, Russia.
11. Assunto, R. (1976), "Paesaggio. Ambiente. Territorio: Un tentativo di precisazione concettuale", *Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, Issue 18.
12. Baldacci, L. (1957), *Il Petrarchismo italiano del Cinquecento*, Milano; Napoli, Italy.
13. Burckhardt, J. (1859), *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, V. 4, Ch. 3.
14. Buscarolli, R. (1935), *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, Italy.
15. Cartwright, J. (1914), *Italian Gardens of the Renaissance, and the Other Studies*, London, UK.
16. Chastel, A. (1976), *Marsile Ficini et l'art*, Geneve; Lille, France.
17. Comito, T. (1979), *The Idea of the Garden in the Renaissance*, Hassocks, UK.
18. Curtius, E. R. (1948), *Europaische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berlin, Germany.
19. Dotti, U. (2006), *Petrarca a Parma*, Reggio Emilia, Italy.
20. Dotti, U. (1992), *Vita di Petrarca*, Roma; Bari, Italy.
21. Ellis-Rees, W. (1995), *Gardening in the Age of Humanism: Petrarch's Journal*, *Garden History*, V. 23.
22. Fabiani Giannetto, R. (2003), "Writing the Garden in the Age of Humanism: Petrarch and Boccaccio", *Studies in the History of Garden and Designed Landscape*, V. 23, Issue 3.
23. Goodman, E. L. (1983), *Petrarchism in Titian's "the Lady and the Musician"*, *Storia dell'arte*, V. 49.
24. Lucco, M. (2012), *Da "paese" a "paesaggio": le molte facce della natura veneta, Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, Mostra, Milano, Italy.
25. Nolhac, P. de (1887), "Petrarque et son jardin d'après ses notes inédits", *Giornale storico della letteratura italiana*, V. 9, Torino, Italy.
26. Nolhac, P. de. (1907), *Petrarque et Humanisme*, Paris, France.
27. Pastore Stocchi, M. (1998), "La cultura geografica dell'umanesimo", *Optima Hereditas: sapienza giuridica romanae conoscenza dell'ecume*, Milano, Italy.
28. Petrarca, F. (1978), *Epistole*, Torino, Italy.
29. Petrarca, F. (1990), *Itinerario in Terra Santa*, Bergamo, Italy.
30. Petrarca, F. (1870), *Lettere senili*, Firenze, Italy.
31. Petrarca, F. (1985), *Le rime*, Milano, Italy.
32. Petrarca, F. (1902), *I trionfi*, Halle, Germany.
33. Petrarca, F. (2007), *Gli uomini illustri: Vita di Giulio Cesare*, Torino, Italy.
34. Pius II (1973), *I Commentari*, V. 3, Siena, Italy.
35. Poesie inedite (1894), *Poesie inedite di Bartolomeo Pagello celebre umanista*, Tortona, Italy.
36. Puppi, L. (1978), "I giardini veneziani del Rinascimento", *Il Veltro*, V. 22.
37. Santangelo, E. (2007), "Petrarch Reading Dante: The Ascent of Mont Ventoux", *Petrarch in Britain, Interpreters, Imitators and Translators over 700 Years*, Oxford, UK.
38. Tosco, C. (2011), *Petrarca: paesaggi, città, architettura*, Macerata, Italy.
39. Trapp, G. B. (2006), "Petrarchian Places, An Essay in the Iconography of Commemoration", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V. 59.
40. Venturi, G. (1982), "Picta poesis": *Recerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, *Storia d'Italia. Annali: Vol. 5. Il paesaggio*, Torino, Italy.
41. Weiss, R. (1988), *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, 2 ed., Oxford, England.
42. Wethey, H. E. (1975), *The Paintings of Titian*, V. 3: *The Mythological and Historical Paintings*, London, UK.

Информация об авторе

Светлана И. Козлова, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; kozlovasi@rah.ru; helenka2106@mail.ru

Author Info

Svetlana I. Kozlova, Dr. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 21, Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; kozlovasi@rah.ru; helenka2106@mail.ru