



АЛЕКСАНДР
СТЕПАНОВ



Искусство
ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

Италия
XIV–XV века

Александр Викторович Степанов

Искусство эпохи Возрождения.

Италия. XIV-XV века

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69501634

*Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века: Азбука, Азбука-Аттикус; Санкт-Петербург; 2023
ISBN 978-5-389-23663-9*

Аннотация

Книги петербургского искусствоведа Александра Викторовича Степанова, посвященные искусству эпохи Возрождения, неизменно пользуются любовью читателей. Помещая творчество прославленных мастеров Ренессанса в широкий исторический и культурный контекст, автор находит новые, неожиданные ракурсы для каждого из них, благодаря чему произведения, за которыми за многие века существования закрепился статус хрестоматийных, вдруг обретают шанс быть увиденными и переосмысленными заново.

Написанная в живой, яркой манере, первая из трех книг об эпохе Возрождения рассматривает героический период итальянского Кватроченто и творчество его титанов: Джотто, Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Верроккьо, Боттичелли, Перуджино и многих других.

Книга А. В. Степанова обладает универсальностью в лучшем смысле этого слова: в то время как динамичное, увлекательное повествование будет интересно самому широкому читателю, академическая глубина исследования помещает ее в один ряд с работами крупнейших мировых специалистов в области искусства эпохи Возрождения.

В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Введение	6
Возрождение древности?	18
Погибшее искусство	86
Конец ознакомительного фрагмента.	123

Александр Степанов

Искусство эпохи

Возрождения.

Италия. XIV–XV века

Оформление обложки Ильи Кучмы

Подбор иллюстраций Вадима Пожидаева-мл., Александра Сабурова

© А. В. Степанов, 2005

© ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2023

Издательство Азбука®

Книги Александра Степанова

Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века

Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век

Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия,

Франция, Испания, Англия

Введение

Слово «Возрождение» – самое звучное и жизнерадостное, но если вдуматься, то и самое непонятное в истории искусства.

В XVI веке, когда Джорджо Вазари, отец истории искусства, пустил в ход слово *rinascità*¹, этому термину не придавали такого широкого смысла, как в наше время. Люди Возрождения говорили о возрождении того или иного искусства (называя искусством всякое умение – и ремесло, и искусство в нынешнем понимании, и науку) и не писали «Возрождение» с важной прописной буквы. Но вот уже полтора столетия, вслед за Жюлем Мишле и Якобом Буркхардтом, произнося это слово, обычно имеют в виду нечто всеобъемлющее и целостное, историческую эпоху, охватывающую XIV–XVI века.

На первый взгляд это большое Возрождение вырисовывается как нечто определенное, не похожее ни на Средние века, ни на XVII–XIX столетия. Но чем пристальнее всматриваешься, тем менее ясной становится картина. Обнаруживаешь, что несходством со Средневековьем эта эпоха обязана зародившимся в ней чертам Нового времени, а ее несходство с Новым временем – от еще не изжившего себя Средневеко-

¹ Слово *renaissance* («возрождение») – французский перевод итальянского *rinascità*.

вья. Что же в ней собственно возрожденческого, ренессансного? Такой неопределенный предмет легко становится тем, чем хочет его видеть любой интересующийся Возрождением человек, которому не по душе всяческая неясность и расплывчатость. К таким людям принадлежат ученые.

Возрождение – это то, что думают специалисты по Возрождению, историки культуры и искусства. Их неустанные попытки внести ясность в вопросы о том, чем по существу было Возрождение, где его начало и где конец, привели к парадоксальному результату. Понятие «Возрождение» стало «универсалией» в средневековом, схоластическом смысле слова, то есть такой «вещью», которая существует якобы сама по себе, независимо от сознания ученых, в качестве идеального прообраза или программы развертывания всех тех конкретных событий, явлений и вещей, которые тот или иной ученый называет ренессансными. Истиной обладает тот, кому откроется сущность Возрождения.

Каждый видит эту сущность по-своему. Для одного Возрождение – это некий вечно воспроизводящийся и не знающий географических границ тип культуры (отсюда возможность искать и обнаруживать «ренессансы» не только в европейском Средневековье, но даже в старых дальневосточных культурах)². Для другого – это период, когда в литературе и

² Соколов М. Вечный Ренессанс. М., 1999; Соколов М. Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. М., 1999; *Haskins Ch. H. The Renaissance of the 12-th Century.* Cleveland; New York, 1964; *Toynbee A. A Study of History.* Bd. 9. Oxford, 1954.

искусстве Западной Европы подражание Античности совмещалось с острым чувством ценности индивидуальных творческих инициатив³. Для третьего – диалогический способ мышления и мировидения, неотделимый от особенностей городской жизни XIV–XVI веков⁴. Для четвертого – риторическая (не только в словесности, но и в искусстве) и тем самым напоминающая античную софистику культура утонченных людей, бывших притом мастерами на все руки⁵. Пятому Возрождение представляется оборотной стороной «титанизма», порочным, катастрофическим самоутверждением отдельных индивидов, воспринимающих и себя, и мир исключительно в материально-телесном аспекте⁶. Шестому – соединением благоговения перед Античностью с рыцарством и христианством⁷. Для кого-то это только возрождение искусства и словесности под влиянием классических образцов, которое началось в Италии в XIV веке и продолжалось в течение XV и XVI столетий⁸. Кто-то видит в Возрождении осо-

³ Андреев М. Л. Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада. Античность – Средневековье – Возрождение. М., 1998.

⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.

⁵ Аверинцев С. С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.

⁶ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.

⁷ Huizinga J. Das Problem der Renaissance. Berlin, 1991.

⁸ Renaissance // The Oxford Dictionary. 1933 (см.: Панофский Э. Ренессанс и «ре-

знание и открытое признание суверенного права художников на осуществление их собственных идей⁹. Для кого-то другого Возрождение – восхитительно мощная и расточительная аристократическая культура, последнее великое время, время сверхчеловеков, презиравших сострадание, любовь к ближнему, недостаток самости и чувства собственного достоинства; пьяняще яркая пора разгула «тропического человека», которого хотят во что бы то ни стало дискредитировать в пользу «умеренных поясов», в пользу посредственного, морального, стало быть, трусливого буржуа¹⁰. Есть и такие, для кого Возрождение – это, напротив, эпоха основания господства буржуазии¹¹. И так далее...

Воззрения лучших умов XIX и XX веков на сущность Возрождения несовместимы и непримиримы друг с другом. Но у них есть общая предпосылка – вера в то, что Возрождение отнюдь не умозрительная конструкция, а реальность. Поскольку каждый мыслитель убежден, что говорит не о словах (о значении слов, в принципе, можно бы договорить-

нессансы» в искусстве Запада. М., 1998. С. 10).

⁹ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. Т. 1: XIV и XV столетия. М., 1978.

¹⁰ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла; *Он же*. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1998. Т. 2.

¹¹ Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: М., 1961. Т. 20.; Antal F. Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de'Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries. London, 1974.

ся), а о реальности, то никогда не кончатся споры между носителями противоположных убеждений. Было ли Возрождение продолжением Средневековья или переломом, концом Средневековья? Надо ли относить итальянское искусство Треченто к Проторенессансу, или это готика, родственная готике в других странах? Имело ли место Возрождение за Альпами, или его там не было; иными словами – есть ли смысл говорить о Возрождении в готических формах? Охватывало ли Возрождение всю культуру, науку, политику, экономику, или оно было элитарным явлением, и с чем оно было связано глубже – с бюргерской или придворной культурой? К чему сильнее стремилось искусство Возрождения – сообщать правду о человеке и мире или манипулировать чувствами и сознанием зрителя? Что такое Высокое Возрождение – одна из вершин мирового реалистического искусства или большой идеализирующий стиль? Чем был маньеризм – извращением или порождением искусства Высокого Возрождения – и к чему он ближе – к Ренессансу или к барокко?

За и против любого из этих тезисов написаны горы книг. Кто ищет, тот всегда найдет соответствующие его убеждениям факты и сможет искусно выстроить свою аргументацию. Поэтому все доктрины стоят друг друга и тем самым взаимно обесцениваются, причем девальвация их растет неуклонно с появлением все новых и новых доктрин, опровергающих и вытесняющих прежние. Всякого, кто пытается сохранить непредубежденный взгляд на Возрождение – а именно

к этой породе причисляет себя автор этой книги, – описанное положение дел вынуждает усомниться в том, надо ли и возможно ли в принципе отвечать на вопрос, чем же было Возрождение «на самом деле»¹².

Скептически относясь к понятию «Возрождение» как к «универсалии», живущей в умах историков культуры и искусства, я не забываю о том, что в XIV–XVI веках в Европе иногда раздавались оптимистические голоса. Кто-то жаждал решительного обновления, кто-то другой приветствовал очевидные для него новшества, кто-то третий вдохновенно выдавал желаемое за действительное. Значит, можно все-таки говорить хотя бы о ренессансном настроении не как о фикции, придуманной историками, а как о факте самосознания людей того времени? Можно. Но таких голосов не так уж много; их, как драгоценности, по крупицам собрали ученые, заинтересованные именно в таких находках. Это по преимуществу голоса ученых-словесников, гуманистов. «Ликует в гораздо большей степени восторженный литератор, чем человек во всей своей цельности»¹³. Эти голоса кажутся громкими на фоне молчания огромного большинства, а рядом с ними, как это всегда бывает, звучит стройный хор пессимистов, причем последних в XVI веке (в пору Высоко-

¹² О принципиальной неопределенности понятия «Возрождение» см.: *Hauser A. The social History of Art. T. 2. Renaissance. Mannerism. Baroque. London; New York, 1951; Burke P. Die Renaissance. Frankfurt am Main, 1987.*

¹³ *Хэйзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. С. 34.*

го Возрождения и после) становилось все больше. Настроения людей этого далекого времени – смутное и ненадежное основание для того, кто хотел бы преодолеть свои сомнения в объективном существовании Возрождения как определенной культурной и художественной целостности.

Отсюда первое предупреждение, с которым скептик обращается к читателю: я не вижу смысла в том, чтобы начинать книгу об искусстве эпохи Возрождения с ответа на вопрос: «Что такое Возрождение?» Такая постановка дела неизбежно превратила бы дальнейшее повествование в подтверждение либо хитро задуманное опровержение исходного тезиса ради доказательства антитезиса, припасенного в качестве сюрприза, а там, глядишь, и осуществления синтезиса. Исходного тезиса в этой книге нет.

Еще одно предупреждение вытекает из моего отношения к возможности построения истории искусства.

Нетрудно заметить, что, несмотря на взаимную непримиримость, все перечисленные выше (наверное, и все возможные) воззрения на Возрождение как на определенную, существовавшую в действительности цельность – суть частные выводы из различных концепций исторического процесса. А там, где видится исторический процесс, непременно мыслится и та или иная имманентная закономерность, благодаря которой только и можно говорить о множестве фактов как о процессе. Исторически мыслящий ученый должен быть уверен в том, что если бы открытая им закономерность бы-

ла известна в эпоху Возрождения, то уже тогда оказалось бы возможно предсказывать, куда пойдет и каким станет искусство завтрашнего дня. Часто из прогнозов, составленных *post factum*, то есть благодаря ретроспективному знанию и целенаправленному истолкованию фактов и событий прошлого в свете будущего, о котором люди изучаемой эпохи знать не могли, выстраиваются весьма убедительные истории искусства.

Но я не верю в закономерности в искусстве. Я придерживаюсь давно высказанного мнения, что у гения плохие отношения с историками искусства. Поэтому в моей книге, где речь пойдет исключительно о гениальных художниках, нет не только ответа на вопрос, что такое Возрождение, – читатель не найдет в ней и истории искусства Возрождения. Перед ним пройдет не история, а калейдоскоп очерков о том, как гениальные живописцы и скульпторы, каждый по-своему, решали проблемы – личные и те, которые ставили перед ними Церковь, город, государь, частные лица. Шум времени – то, что происходило вне искусства, – будет слышен только местами, в экскурсах, которыми открываются большие разделы: «Треченто» и «Кватроченто». Шума этого в книге немного, так как я думаю, что только посредственный художник – продукт времени. Гений же сам изменяет время, в котором или наперекор которому он живет¹⁴.

¹⁴ Для историков искусства всегда будет оставаться актуальной проблема, на которой заострил внимание Р. Барт: «Особость произведения в известной ме-

Надеюсь, теперь читателю ясно, почему книга названа не «Искусство Возрождения» и не «История искусства Возрождения», а «Искусство эпохи Возрождения». Я предпочел бы еще более нейтральный заголовок «Западноевропейское искусство XIV–XVI веков». Но приходится считаться с отечественной традицией, относящей искусство XIV века вне Италии к Средним векам, что отражено в общем распределении материала по томам «Новой истории искусства». Эпохе Возрождения отведено три тома: тот, что в руках у читателя, – об искусстве Италии в XIV–XV веках; второй – об итальянском искусстве XVI века; третий – об искусстве Нидерландов, Германии, Франции, Испании и Англии в XV–XVI веках.

Хоть я и держусь в стороне от специалистов, которые с верой в то, что Возрождение отнюдь не умозрительное построение, отстаивают каждый свое представление об этой эпохе, – все-таки, как часто бывает в жизни, в такой ситуации практически невозможно оставаться равнодушным наблю-

ре противоречит истории; художественное произведение по сути своей парадоксально, оно есть одновременно и знамение истории, и сопротивление ей. Этот фундаментальный парадокс и проявляется, с большей или меньшей наглядностью, в наших историях литературы; все прекрасно чувствуют, что произведение от нас ускользает, что оно есть нечто иное, чем история произведения, сумма его источников, влияний или образцов; что произведение представляет собой твердое и неразложимое ядро, погруженное в неопределенную массу событий, условий, коллективных ментальностей; вот почему мы до сих пор располагаем не историей литературы, а лишь историей литераторов» (*Барт Р.* Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 211).

дателем. Кому-то невольно симпатизируешь, кому-то сочувствуешь больше, чем его оппоненту, даже если предмет спора тебе не очень близок.

Наблюдая споры о Возрождении, я сочувствую скорее тем, кто полагает, что, во-первых, Возрождение возникло не вопреки Средневековью, а благодаря ему; что Возрождение – плоть от плоти Средних веков и что оно является затяжным и чрезвычайно плодотворным кризисом средневековой культуры¹⁵ (замечу, что различного рода «ренессансы» вообще обнаруживаются именно в Средних веках, отчего у меня складывается впечатление, что впадать время от времени в «состояние возрождения» было «врожденным пороком» или, если угодно, преимуществом Средневековья). Во-вто-

¹⁵ Ср.: «Настоящий перелом произошел не ранее XVIII века, Новое время началось с Просвещения, с идеи прогресса и с промышленного переворота. <...> Неверно считать историческим рубежом между Средневековьем и Новым временем XV век, когда ряд факторов действительно проявился с полной зрелостью, но не возникло ничего совершенно нового» (*Hauser A. Op. cit. P. 3*). «Сегодня я настаивал бы на расширении временных рамок, на „долгом“ Средневековье, охватывающем эпоху, начинающуюся со II–III столетия поздней Античности... и не завершающуюся Ренессансом (XV–XVI вв.), связь которого с Новым временем, на мой взгляд, преувеличена. Средневековье длилось, по существу, до XVIII века, постепенно изживая себя перед лицом Французской революции, промышленного переворота XIX века и великих перемен века двадцатого» (*Le Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 5–6*). «X и XVIII вв. были временем главного перелома в истории европейского общества... столетия между 1000 и 1800 гг. характеризуются скорее своей стабильностью, чем изменениями» (*Грин В. Периодизация в европейской и мировой истории // Время мира. Вып. 2: Структуры истории. Новосибирск, 2001. С. 75*). **ВОЗРОЖДЕНИЕ ДРЕВНОСТИ?**

рых, я на стороне тех, для кого итальянское искусство XIV века целиком, а Кватроченто во многом – это искусство готическое. В-третьих, я думаю, что говорить о Возрождении вне Италии – еще бóльшая умозрительная смелость, чем утверждать то же самое об итальянском искусстве; но уж если кто-то признаёт возможность Возрождения в готических формах, то тогда будьте любезны согласиться и с тем, что готическая скульптура Северной Европы в XIII веке (Реймс, Наумбург и др.) не менее «проторенессансна», чем итальянская. В-четвертых, мне симпатичен взгляд, согласно которому Возрождение – это явление элитарной культуры, блиставшей в немногочисленных центрах; даже когда заказчиками были городские власти или состоятельные граждане коммун, они ориентировались в своих художественных запросах на придворные, аристократические ценности. В-пятых, я готов встать рядом с теми, кто настаивает на риторической природе ренессансного искусства, стремившегося скорее красноречиво убеждать, чем говорить правду. В-шестых, мне ближе мнение тех историков искусства, в чьих глазах Высокое Возрождение – это вершина идеализма в искусстве, возвышенное мифотворчество, уводившее современников и от насущных жизненных проблем, и от конкретных жизненных форм. Наконец, я охотно поддержал бы тех, кто в маньеризме видит не извращение благородных основ искусства Высокого Возрождения, а бесстрашное доведение их до логического предела; но я не солидаризировался бы ни с теми, кто

находит маньеризм не только в позднем Кватроченто, но и в эллинистическом и каком угодно другом «позднем» искусстве (вплоть до XX века), ни с теми, кто утверждает, что маньеризм – это начальная стадия барокко; короче, я сторонник тех, для кого маньеризм XVI века – это не универсальный принцип и не начало чего-то нового, а, напротив, завершение старого, конец Возрождения, лебединая песня Средневековья.

Признаваясь чистосердечно в этих предпочтениях, я во все не намерен превращать шедевры живописи и скульптуры, о которых пойдет речь, в иллюстрации к каким бы то ни было заранее провозглашенным тезисам, как бы заманчиво ни выглядели эти тезисы *in abstracto*. То, что кажется справедливым в общем и целом, далеко не всегда подтверждается в частном.

По прочтении этой книги читатель сам составит представление о том, чем же было искусство эпохи Возрождения. Сам решит, насколько получившаяся у него картина совпадает с той, что была у него раньше. Останется ли он при своем, изменит ли суждение об этом искусстве – в любом случае хочется, чтобы его суждение оставалось сугубо личным. Ведь у читателя на это права не меньше, чем у специалиста, стремящегося всех обратить в свою веру.

Возрождение древности?

Что такое «возрождение» в обычном, житейском смысле слова? В счастливый момент любой из нас может почувствовать себя как бы рожденным заново. В этом смысле «возродиться» – значит вновь стать самим собой. Но, оставаясь собой, мы можем «возрождать» и что-то иное – разрушенный город, пришедшее в упадок хозяйство, забытый навык или обычай, прерванные отношения с другими людьми. У такого «возрождения» есть деловитый синоним – «восстановление». Какой из этих двух смыслов имеется в виду, когда произносят слова «искусство Возрождения», – направленный внутрь человека или вовне? Или и тот и другой вместе?

Уже на примере Мишле и Буркхардта, повивальных бабок Возрождения, взятого как целостная историческая эпоха, видно, насколько могут быть далеки друг от друга намерения исследователей. Для Жюлья Мишле понятие «Возрождение» имело, скорее, субъективный смысл. Он почувствовал себя возрождающимся, начав работу над томом «Истории Франции», посвященным XVI веку. Этому труду предшествовал курс лекций о Возрождении, прочитанный в Коллеж де Франс в 1840 году, – курс, родившийся, по собственному признанию Мишле, из отчаяния, в которое его повергла смерть жены, и возрождения, которое принесла ему встре-

ча с будущей второй женой. Другой исток термина «Ренессанс» – это чувство освобождения, испытанное Мишле, когда он «покинул» наконец Францию XV века, где главными его героями были два великих и страшных человека – безумный гордец герцог Бургундский Карл Смелый и его противник французский король Людовик XI, ужасавший современников своей холодной расчетливостью. Мишле добирается до царствования Карла VIII, до начавшегося в 1494 году победоносного похода французов через всю Италию, от Альп до Неаполя. Воображение историка следует за войском короля. «И вот он уже слышит на темных улицах Флоренции шаг гасконской пехоты. Он слышит, как скачут по мостовым кони адъютантов, слышит грохот тяжелых орудий, от которого сотрясается земля. Купол, творение Брунеллески, и красное здание Синьории, и Савонарола предстают перед ним». На спуске с Симплонского перевала перед нами сразу, вдруг расстилается вся Италия «с ее красивыми девушками под сверкающим небом, с ее золотистыми плодами, быстрыми, подвижными людьми, с ее городами, обремененными историей, с церквами, полными статуй и картин. Вся Италия и ее радость жить прекрасной, вдохновенной, бескорыстной жизнью, украшенной трудами и заботами духа. Вся Италия, и ее величие, и ее вечная поэзия». В голове захваченного этой картиной историка рождается понятие «Ренессанс». 1855 год, когда увидел свет седьмой том «Истории Франции» Мишле под названием «Возрождение», считается

датой рождения этого термина в его современном смысле¹⁶.



Неизвестный художник. Вид Рима. Фреска в палаццо Дукале в Мантуе. XV в.

Хорошо видны прославленные римские древности: Колизей и арка Константина, колонна Траяна и термы Диоклетиана, статуи Диоскуров на Квиринале, Пантеон и колонна Марка Аврелия, базилика Св. Петра и мавзолей Адриана

Возрождение Жюль Мишле – отражение душевного подъема, охватившего его самого. «Полное обновление всей жизни. Достаток. Надежда. Лица людей, которые не наблюдают с отвращением упадок, жестокою агонию Средневековья, но,

¹⁶ Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение // Февр Л. Бои за историю. М., 1991. С. 379–385.

сияя, поворачиваются к будущему. Исполненные веры, со светом в глазах и счастливым смехом, смехом с ямочками на щеках, как у красивых детей работы Донателло»¹⁷ – таков Ренессанс у Мишле.

Появись его труд в Италии XVI века, действующие лица вряд ли узнали бы в нем самих себя. Тот самый 1494 год, события которого так воодушевили Мишле, умный флорентийский политик и историк Франческо Гвиччардини считал годом рокового перелома в истории Италии: началась эпоха государственных переворотов, разрушения царств, разорения областей, грабежа городов, кровавых убийств, стали нормой самые жестокие способы ведения войны¹⁸. Кто прав – Гвиччардини или Мишле? Дело осложняется тем, что для нас, историков искусства, это время – начало Высокого Возрождения, эпохи Леонардо, Рафаэля, Микеланджело.

В научном обиходе понятие «Возрождение» утвердилось только после выхода в свет в 1860 году книги профессора Базельского университета Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (со скромным подзаголовком: «Опыт»). У Буркхардта эпоха Возрождения вызывала ностальгию по аристократической и интеллектуальной прародине современных европейцев – прародине, навсегда утраченной и тем не менее (или благодаря этому?) способной

¹⁷ Там же. С. 385.

¹⁸ *Фельдштейн М. С.* Комментарии в кн.: *Гвиччардини Ф.* Соч. М.; Л., 1934. С. 527, примеч. 11.

быть «путеводной звездой нашего времени»¹⁹. Но в книге он постарался выдержать беспристрастный тон. Труднее всего это было бы сделать по отношению к искусству Возрождения, тем более что Буркхардт знал его превосходно. Он вышел из затруднения радикальным образом, вовсе не коснувшись в этой книге искусства и демонстративно открыв ее главой «Государство как произведение искусства».

Буркхардт показал, что Возрождение было эпохой смертельной схватки свирепых тиранических режимов, которые выступали и в республиканском обличье. Главными их искусствами были политическая интрига и война. Циничная расчетливость государей и политических лидеров служила образцом поведения для их подданных и приверженцев. В Италии более, чем где-либо, человек был вынужден полагаться на себя. Утверждая себя, он не мог придерживаться нравственных норм христианского общежития. Вопросом жизни или смерти была для него возможность вовремя перевернуться к гибеллинам или к гвельфам, поклясться в верности сегодня – Флорентийской республике, завтра – миланскому герцогу или французскому королю, стать верным другом то Медичи, то Строцци, поставить в политической игре на «жирных» или на «тощих». Один и тот же поступок не мог быть равно хорош или плох во всех этих отношениях.

¹⁹ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: Опыт. М., 2001. С. 381; Махов А. Е. Буркхардт – критик истории и историк «духа» // Буркхардт Я. Указ. соч. С. 475–510.

Единственным ясным и практически пригодным критерием оценки поступков стало собственное благополучие, успех. Успех – залог славы, а слава – залог бессмертия в памяти потомков. Христианское смирение, как и самоограничение, которое вытекало бы из уважения к чужим интересам или из подчинения закону, для такого человека было бы равносильно самоубийству²⁰.



Делла Катена. Вид Флоренции. Ок. 1480

В центре собор Санта-Мария дель Фьоре, кампанила и баптистерий, на полпути от собора к реке Арно – палаццо Веккьо; на противоположном берегу, над фигурой художника, церковь Санта-Мария дель Кармине

Один из ярких представителей патриотического, «граж-

²⁰ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 14–101.

данского гуманизма»²¹ – канцлер Флорентийской республики Поджо Браччолини, мечтавший о возрождении среди своих сограждан древнеримских республиканских добродетелей, вдруг начинал нести нечто отнюдь не республиканское, скорее уж напоминающее нам ницшеанскую риторику. Великие действия возможны только тогда, когда воля отдельного человека ломает законы большинства, заявлял этот защитник флорентийской демократии. «Только плебс и чернь связаны вашими законами, только для таких существуют узы права. Люди серьезные, благоразумные, целомудренные не нуждаются в законах... Сильные люди отвергают и ломают законы, приспособленные к слабым, к наемным работникам, нищим, лентяям, к тем, кто не имеет средств... В действительности все выдающиеся и достойные памяти деяния происходили благодаря несправедливости и насилию, то есть благодаря нарушению законов»²². Если таков государственный деятель, ответственный за каждое свое слово, то каковы же были сограждане этого республиканца? А ведь сказано это еще за полстолетия до рокового 1494 года.

²¹ Термин «гражданский гуманизм» ввел в литературу о Возрождении Г. Барон, обозначив им республиканское направление в политической мысли флорентийских гуманистов первой половины XV века, позднее вытесненное монархической идеологией (см.: *Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny: In 2 vols. Princeton, 1955*).

²² Цит. по: *Гарэн Э. Рождение гуманизма: от Франческо Петрарки до Колюччо Салютати // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 55–56.*

В политической жизни Италии XIV–XV веков Якоб Буркхардт увидел необходимые и достаточные предпосылки пробуждения индивидуализма. Культуру Возрождения он исследовал так, как можно было бы изучать конкретную человеческую индивидуальность, не интересуясь ни генеалогией этого человека, ни живущими рядом с ним другими людьми. В этом отношении Буркхардт похож не на историка, а на современного антрополога-структуралиста. Хотел он того или нет, но в итоге у него вырисовывается собирательный образ ренессансного человека, одновременно привлекательный и отталкивающий²³.

Каковы бы ни были возраст и общественное положение этого человека, он похож на сорванца-подростка. Горящий ненасытной жадой жизни, даровитый, любознательный, ловкий, непоседливый и неугомонный, хитроумный и дерзкий, вспыльчивый и драчливый. Чего там не было ни капельки, так это доброты²⁴. Не старея душой до конца жизни, наш герой, когда он идет к своей цели, может быть остановлен только равносильным противодействием себе подобных. У психологов такой эгоцентризм считается симптомом индивидуальности, еще не ставшей личностью.

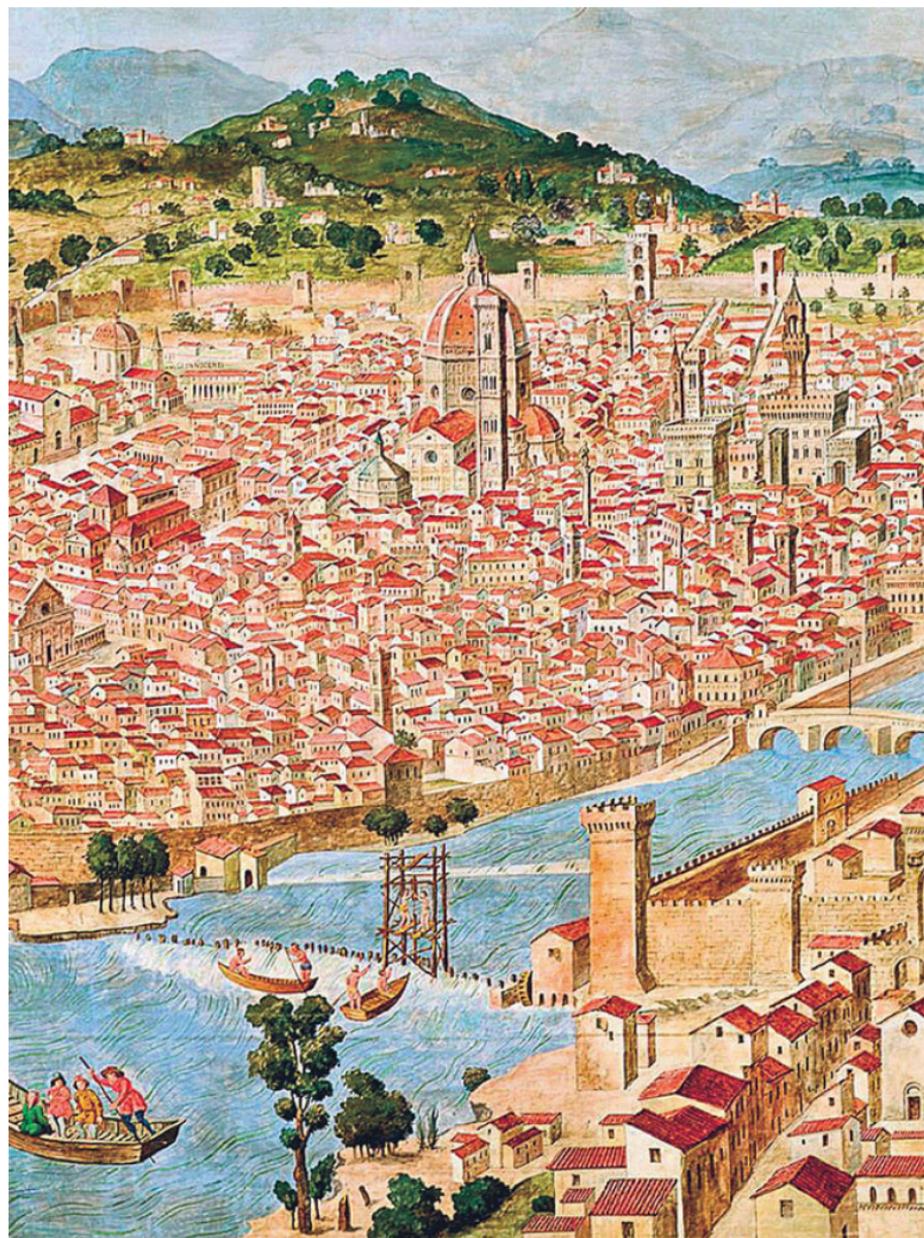
Чтобы выжить и утвердиться в характерных для Возрождения условиях политической и нравственной неопределен-

²³ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 103–126.

²⁴ Замечание Н. Я. Берковского в письме М. В. Алпатову от 2 июля 1960 года (Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 165).

ности, этому человеку надо непрерывно и неустанно изменять окружающий мир в поисках новой определенности – в этом секрет его поразительной активности. Творчества в эпоху Возрождения оказалось больше, чем разрушения, только потому, что каждый такой индивид, как и каждое маленькое итальянское государство, натыкался со всех сторон на агрессию таких же соседей. Франческо Гвиччардини отлично это понимал: «Италия, разбитая на многие государства, в разные времена перенесла столько бедствий, сколько не перенесла бы, будучи единой, – зато все это время она имела на своей территории столько цветущих городов, сколько, будучи единой, не могла бы иметь. Мне поэтому кажется, что единство было бы для нее скорее несчастьем, чем счастьем»²⁵.

²⁵ Цит. по: *Дживелегов А. К.* Предисловие в кн.: *Гвиччардини Ф.* Указ. соч. С. 51.



Делла Катена. Вид Флоренции. Ок. 1480. Фрагмент с изображением Флорентийского собора

«Ренессанс – это не Средние века плюс человек, но Средние века минус Бог», – сказал в XX веке один католический философ. Это не обвинение, а выражение сочувствия. Не желая подчиняться прежним авторитетам, догмам и нормам, наш подросток сбежал из родительского дома и, не выработав еще правовых и нравственных навыков новоевропейской жизни, вошел в историю во всей красе оголтелой индивидуальности. Его отвратительные черты – оборотная сторона бесспорных достоинств. Его воображаемый портрет, встающий со страниц книги Якоба Буркхардта, так и просится, чтобы его на правах близкого родственника поместили рядом с портретом Карла Смелого работы Жюль Мишле²⁶, и он мало чем отличается от портретов других представителей французской и бургундской аристократии XIV–XV веков, выведенных голландским историком Йоханом Хёйзингой, этим Буркхардтом Северной Европы, в книге «Осень Средневековья». И не надо думать, будто «ренессансным» вдруг стало все население Европы. Ренессансный человек – явление элитарное. Громадное большинство людей по обе стороны Альп не подозревало ни о том, что на дворе уже Ренессанс, ни о том, что привычный им уклад жизни потом

²⁶ *Февр Л.* Указ. соч. С. 384.

назовут пережитком «темных», или «средних», веков²⁷. Так почему мы все-таки называем эту эпоху Возрождением? Что же, собственно, у них там возродилось?



Франческо Граначчи. Вступление Карла VIII во Флоренцию. 1494

Слева – палатца Медичи

Название эпохе, говорил Буркхардт, дало возрождение Античности. Однако он был убежден, что Возрождение состоялось бы и без Античности²⁸. По-видимому, пытаясь отмежеваться от Средневековья, ренессансный человек нуж-

²⁷ Ср.: Андреев М. Л. Указ. соч. С. 330.

²⁸ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 128.

дался в иной опоре под ногами. И вот Античность, им самим идеализированная и потому в высшей степени благородная и героическая, стала его воображаемой прародиной, его спасительным мифом.



Неизвестный художник. Франческо Петрарка. Миниатюра середины XV в.

Мысленно заменяя над своей неприкаянной головой благодатные своды готического собора возбуждающими тщеславие сводами римских триумфальных арок, ренессансный человек все еще оставался истинным сыном Средневековья²⁹. Как и у средневековых людей, его будущее было давно прошедшим; как и они, он «входил в будущее, пятясь задом»³⁰. Сменились лишь приоритеты и авторитеты.

Но жить только прошлым невозможно. Поэтому миф Античности не затрагивал существа ренессансной психики и ренессансной культуры. Окажись античный человек в этом мире, он не признал бы его своим. Античность, говорит Буркхардт, дала Возрождению только образ выражения, внешнюю форму жизни³¹. Иными словами, она послужила универсальным кодом новой культуры, идеологии, политики, юриспруденции, гуманитарных наук. Кроме того, Античность дала в высшей степени своевременное основание для двойной морали: опираясь, смотря по обстоятельствам, то на христианские, то на античные прецеденты и авторитеты, ренессансному человеку было легко оправдать любой помысел, любой поступок.

²⁹ *Burke P.* Die Renaissance in Italien... S. 16.

³⁰ Выражение П. Валери.

³¹ *Буркхардт Я.* Указ. соч. С. 128.

Раньше, решительнее, полнее, ярче всего Возрождение проявилось в словесности. При дворах государей и в кругах знати, в светских и духовных канцеляриях, в скрипториях и архивах, в университетах и школах, при дипломатических миссиях, рядом с военачальниками, даже на проповеднических кафедрах – всюду появились люди особой породы, горделиво называвшие себя гуманистами. Талантливые, беспокойные и необузданные умы, быстро работающие, непомерно самолюбивые, никогда не довольные, со стоическими речами на языке, но падкие на деньги, на блага жизни, на почести и уважение, беспардонно заискивающие перед знатными и богатыми, злобно соперничающие между собой.

«Насколько красноречие дороже самой жизни для всех нас, вращающихся в пыли литературной палестры, насколько горячее стремимся мы к славе, чем к добродетели!» – восклицал духовный отец этого племени Франческо Петрарка³². Презирая «жалкое» настоящее, он мечтал очистить латинскую речь и грамматику, возродить греческий и вернуться от средневековых компиляторов и комментаторов к древним классическим текстам. Овладев античным красноречием, гуманисты соединяли приятное с полезным. Сильным мира сего они могли предложить обоюдovýгодный принцип Петрарки: ты даришь нас своим покровительством и знаком-

³² Цит. по: *Фойгт Г.* Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма: В 2 т. М., 1884. Т. 1. С. 93.

ством, а мы позаботимся о твоей посмертной славе³³. А всем остальным? Дадим слово Анджелио Полициано: «Что может быть поразительнее, чем проникновение твоей речи в сердца и умы огромной толпы людей, позволяющее устремить их волю куда угодно и отвлечь ее от чего угодно, управлять возбуждением и ослаблением их страсти и, наконец, господствовать в их душах по собственной их воле и желанию»³⁴.

Быть гуманистом значило не жалеть ни времени, ни сил на поиск, переписывание, изучение, комментирование и критическое издание всевозможных античных текстов; блистать латынью в частной переписке и в дипломатических посланиях, в приветственных и надгробных речах; не оплошать и в самых актуальных науках – астрологии и магии; уметь составить жизнеописание своего покровителя или очерк истории своего города в духе бессмертных сочинений римских историков; писать стихами и прозой в различных античных жанрах так, чтобы даже сведущий читатель не заметил подделки; учить классической латыни и латинскому красноречию с университетской кафедры и в школе; быть знатоком античной мифологии и космологии, этических учений и практической морали древних.

³³ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 18.

³⁴ Цит. по: Гарэн Э. Гражданская жизнь // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. С. 108, примеч. 46.



Ytala pelarus tellus alia poeta!
Et tibi grecos redit hic attingere metas.

Seruus alioquin regens archana maronis.
Vt parant eunibus pastoribus atque colomis.

Симоне Мартини. Фронтиспис в рукописи Вергилия, принадлежавшей Франческо Петрарке. Ок. 1340

У Боккаччо в «Декамероне» есть эпизод, в котором два старика – оба люди весьма состоятельные – вместе возвращаются во Флоренцию после осмотра своих владений. Льет дождь. Клячи и сбруя убогие. На обоих старые плащи и дырявые шляпы; оба вымокли до нитки и забрызганы летящей из-под конских копыт грязью. «А что, Джотто, – говорит один, – вдруг бы нам сейчас повстречался человек, который никогда тебя прежде не видел, – как ты думаешь: поверил бы он, что ты – лучший живописец в мире?» На что Джотто отвечает: «Я думаю, мессер, что поверил бы в том случае, если бы, взглянув на вас, поверил бы, что вы умеете читать по складам»³⁵. Джотто держится со своим спутником вполне свободно и проявляет блестящее остроумие. Но тот обращается к нему «а что, Джотто» и говорит с ним на «ты», тогда как Джотто отвечает «мессер» («господин»), «вы». Джотто занимал тогда должность городского архитектора, но кто же таков его спутник, которому он отвечал хоть и колко, но все-таки с этикетной почтительностью? Некий Форезе да Рабатта, юрист. О том, что таковой когда-то существовал, известно только благодаря Боккаччо. Имя его мы тут же забудем.

³⁵ Боккаччо Дж. Декамерон. День 6-й, новелла 5.



Козимо Росселли. Фрагмент фрески «Чудо Святых Даров» в церкви Сан-Амброджо во Флоренции. 1485–1486

Знаменитейшие флорентийцы круга Лоренцо Великолепного. Слева направо: Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Анджело Полициано

PROHEMIVM MARSILIVS
CINI FLORENTINI IN LI-
BRVM DE VITA AD MAGNVM
ANIMVM LAURENTIV ME-
DICVM PATRIAE SERVATOREM



ACCVM BOA
TE summum an-
tistitem sacerdotu
bus natu canantib
te significantes
futurum sacerdote

statim inuicatum oportere renasci: vel
perfecti tandem sacerdotis mentem deo p
nitul ebria nam uideri renatam. Aut fo
san humilioris sensu uinum Bacchi ger
men generari semel inuito quasi Senele
maturis sub Phoebo racemis: regenerari
rursum post ipsum uindictis fulmen
in suo uase uinum: uelut in Iouis feno
re merum. Sed de sacris inpresencia my
sticis non e loquendum ubi mox phy
sica potius ope languentibus opitulatur

«Предисловие флорентийца Марсилио Фичино в книге о жизни великодушного Лоренцо Медичи, спасителя Родины»

Такая сортировка людей по профессиям не казалась несправедливой, потому что, в отличие от грамматики, риторики, диалектики, геометрии, арифметики, астрономии и музыки – так называемых свободных искусств, в которых издревле признавали господство духовного начала³⁶, – живопись, ваяние, зодчество приписывали по средневековой тра-

³⁶ В средневековых университетах различались «старшие» факультеты (медицинский, юридический, богословский) и общеобязательный подготовительный к «старшим» факультет «свободных искусств», унаследованный от соборных школ и выпускавший магистров свободных искусств. Тривиум (грамматика, риторика, диалектика) был начальной ступенью – отсюда современное слово «тривиальный»; за ним следовал квадравиум (геометрия, арифметика, астрономия, музыка). Понятие «искусства» в средневековом смысле слова восходит по меньшей мере к римскому философу-стоику, воспитателю Нерона Сенеке Младшему (I в. н. э.). Схема семи «свободных искусств» составлена пергамским врачом-философом Галеном (II в. н. э.), чьи сочинения пользовались в Европе огромным авторитетом вплоть до XVI века. На тривиум и квадравиум их разделил грамматик-неоплатоник Марциан Капелла (I-я пол. V в.) в своем аллегорическом трактате «О бракосочетании Меркурия и Филологии»: Меркурий празднует свою свадьбу с Филологией и по этому случаю дарит ей своих прислужниц – семь «искусств». Создатель раннесредневекового учебного канона Кассиодор (VI в.) связал семь «благородных наук», необходимых для всестороннего толкования Священного Писания, с образом из Притчей Соломоновых: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его...» (Притч. 9: 1). В середине XII века Иоанн Солсберийский писал: «Свободные искусства так называются в связи с тем, что они требуют для человека свободы духа». Мистическое число 7 оставалось и в эпоху Возрождения непреодолимым препятствием для введения живописи в число «свободных искусств».

диции к «механическим искусствам», оскверненным непосредственным соприкосновением с материей.

Живописец, скульптор, мастер прикладного искусства – всего лишь ремесленник, член небогатого, невлиятельного цеха (исключением были художники-монахи). Бывали случаи, когда художников приписывали к «старшему» цеху, как, например, во Флоренции, где живописцы числились «подчиненными» в цехе врачей и аптекарей³⁷. Наиболее влиятельными группами в этом цехе были, наряду с врачами и аптекарями, цирюльники и торговцы галантерейным товаром. На одном уровне с живописцами стояли торговцы воском, изготовители свечей и восковых фигур, изготовители бумаги, торговцы книгами и красками, парфюмеры, миниатюристы, позолотчики, стеклоделы, изготовители головных уборов, изделий из тисненой и золоченой кожи, ножей, ножниц и расчесок, гончары, производившие аптекарскую и столовую посуду, изготовители фонарей, веревок, канатов и струн для музыкальных инструментов, специалисты по декоративной отделке оружия, шорники³⁸.

Ремесленник вне цеха не был полноценным правоспособным гражданином, не имел права заключать договоры с заказчиками. Чтобы вступить в цех, подмастерье сдавал экза-

³⁷ Либман М. Я. Художник и его взаимоотношения с городскими властями в эпоху Возрождения // Культура Возрождения и власть. М., 1999. С. 146.

³⁸ Головин В. П. Профессиональные объединения художников в Италии XIII–XVI веков // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 46.

мен на звание мастера и платил взнос, причем иногородний платил больше. Цех стремился поднять таможенную пошлину на привозные произведения, чтобы не допустить падения цен на изделия своих мастеров. Он решал спорные вопросы между мастерами, регламентировал их отношения с заказчиками, контролировал цену и качество работ³⁹.

Особенно низок был статус живописцев. Профессия архитектора стояла выше, потому что была связана с науками квадривиума: расчетами и проективными построениями на плоскости – с арифметикой и геометрией (которую издавна сближали с теорией перспективы – отраслью средневековой метафизики света⁴⁰); применением законов механики – с астрономией; стремлением к гармонической пропорциональности⁴¹ – с музыкой. Труд скульптора получал нравственное оправдание благодаря метафорическому сходству с работой человека над самим собой: избавляясь от пороков, мы действуем подобно скульптору, отсекающему лишнее от

³⁹ Там же. С. 43, 46.

⁴⁰ Следы этого сближения видны в тексте Леонардо да Винчи: «При занятиях природными наблюдениями свет наиболее радует созерцателей... Оттого всем преданиям и учениям человеческим должна быть предпочитаема перспектива, где лучистая линия усложнена [разнообразными] видами доказательств... Положение ее, раскинутые вширь, сожму я в краткость заключений... если удостоит господь, свет всякой вещи, просветить меня, трактующего о свете» (*Леонардо да Винчи*. Избр. произведения: В 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 178).

⁴¹ Термин «гармоническая пропорциональность» ввел в архитектуру Брунеллески в 1403–1405 годах.

глыбы⁴².

Живописцев же считали всего лишь «обезьянами Бога» и приписывали им стиль жизни и мышления, не заслуживающий уважения, – абсурдность, сумасбродство, чудачество, шутовство, пьянство, бесстыдство⁴³. Такое суждение (если не сказать – осуждение с позиций здравого смысла и житейской добропорядочности) во многом было справедливо. Далеко не всем мастерам приходилась по нраву плотная цеховая опека, но завоевать солидное положение, освободившись от нее, было почти невозможно. Напряжение находило выход в эпатирующих формах самоутверждения. Задолго до Возрождения такое поведение стало нормой для тех, кого в наше время именуют артистами (хотя до XVI века словом «artista» называли только слушателей факультетов «свободных искусств»): вспомним бродячий артистический люд Средневековья – гистрионов, жонглеров, шпильманов. Неудивительно, что в итальянских биографических сборниках XV века художников в девять раз меньше, чем писателей всех видов, в семь раз меньше, чем политиков и военных, вдвое меньше, чем духовных лиц, и в полтора раза меньше,

⁴² Панофски Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999. С. 89–91; 112–113, примеч. 59; 188, примеч. 283.

⁴³ Burke P. *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*. Berlin, 1984. S. 81; Головин В. Образ художника в новеллах итальянского Возрождения: Опыт анализа социальной психологии // Вопросы искусствознания. 1996. № 1 (VIII). С. 297–305.

чем врачей⁴⁴.

В XVI столетии нашли-таки способ превратить в добродетель асоциальные проявления художественного темперамента благодаря учению флорентийского неоплатоника Марсилио Фичино о меланхолии. Ему посчастливилось обнаружить древнюю рукопись с рассуждением Аристотеля, представившего меланхоликов существами в высшей степени неуравновешенными, легко впадающими то в беспросветное отчаяние, то в бурное исступление. Но как раз по этой причине, полагал Аристотель, они превосходят всех других людей в философии, государственных делах и поэзии. Соединив эту мысль с идеей Платона о «божественном безумии» – высшем, доступном только гениям состоянии прозрения истины, – Фичино, сам страдавший приступами меланхолической депрессии, пришел к выводу, что благодаря опьяняющему действию «черной желчи» («меланхолия» в переводе с греческого и есть «черная желчь») только меланхоликам дано впасть в «божественное безумие», когда душа постигает истину в исступленном восторге, чуть ли не расставаясь в такой момент с бренным телом. Однако ни Фичино, ни его ближайшие последователи не распространяли эту концепцию на художников. Логический мостик для присоединения людей этой низкой профессии к кругу избранных дала астрология: издавна считалось, что художественно одаренные лю-

⁴⁴ См. данные Э. Цильзеля (*Зубов В. П.* Комментарии в кн.: *Леонардо да Винчи*. Указ. соч. Т. 1. С. 294).

ди, как и люди меланхолического темперамента, рождаются под покровительством Сатурна⁴⁵. Постепенно, не без усилий самих художников, вошло в моду наделять «сатурническими», то есть меланхолическими, чертами того или иного выдающегося мастера «со странностями». У Джорджо Вазари трактовка художественного дара как проявления меланхолического темперамента уже выглядела чем-то само собой разумеющимся⁴⁶. Впрочем, недолго довелось художникам пользоваться этой уловкой. К концу эпохи Возрождения фигура «сатурнического» художника вошла в противоречие с проблематикой Контрреформации и с абсолютистской идеологией⁴⁷ и уступила место иным артистическим амплуа, более характерным для Нового времени, – живописцу и скульптору *на службе* у Церкви, двора, города, мецената, религиозной или светской общины, наконец, не нуждавшемуся в средствах дилетанту. Отчасти удавшаяся ренессансная попытка повысить статус художников через апелляцию к неоплатонической мифологии как нельзя лучше показывает, насколько устойчиво было унаследованное от Средних веков предубеждение против ручного творческого труда как занятия, унижающего достоинство человека. Надо признать, что

⁴⁵ *Panofsky E., Saxl F.* Dürer «Melencolia I»: Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung. Studien der Bibliothek Warburg 2. Leipzig; Berlin, 1923.

⁴⁶ *Wittkower R. and M.* Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. London, 1963.

⁴⁷ *Conti A.* Die Entwicklung des Künstlers // Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte. In 2 Bd. Berlin, 1987. Bd. 1. S. 96–97, 149–150, 157.

Все мы знаем, что Леонардо да Винчи отстаивал право живописи быть «наукой» (то есть входить в число «свободных искусств»)⁴⁹, и помним бесчисленные рисунки в его рукописях, где он предстает естествоиспытателем, анатомом, механиком. Но Леонардо имел в виду не рисунки, а именно живопись. Настойчиво возводя ее в ранг науки, он боролся за престиж своих собратьев-живописцев. Старинный спор о превосходстве живописи или поэзии был для него не философским или риторическим упражнением, как для поэтов, а спором о социальных рангах. Не отсюда ли его выпады против гуманистов и их ответная неприязнь к нему?⁵⁰ Даже «божественному» Микеланджело не удалось переломить ситуацию в свою пользу. Выполняя заказ самого богатого мецената Европы – папы Юлия II, работая до изнеможения, уродуя себя под потолком Сикстинской капеллы, он зарабатывал в эти героические годы не больше какого-нибудь университетского профессора права⁵¹, чье имя теперь никому не известно.

⁴⁹ *Леонардо да Винчи*. Указ. соч. Т. 2. С. 53–84; см. также: *Губер А. А.* Комментарии к соответствующим фрагментам Леонардо (Там же. С. 278–282).

⁵⁰ *Зубов В.* Леонардо-ученый // *Леонардо да Винчи*. Т. 1. С. 31.

⁵¹ *Головин В.* «Tutto di sua mano»... С. 174; ср.: *Фойгт Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 42, 46.



Неизвестный художник. «Гора знаний». Флорентийская миниатюра. Конец XV в. Шантйи. Музей Конде

Перед воротами сидит Донат, олицетворяющий Грамматику; за воротами Пифагор (Арифметика); выше – Аристотель (Логика); Тувалкаин (Музыка); Птолемей (Астрономия); Евклид (Геометрия); Цицерон (Риторика) и Фома Аквинский (Теология); рядом с каждым ученым – аллегория соответствующей науки

Чаще всего художник работал по договорам с заказчиком. До середины XV века это были, как правило, коллективы граждан: коммунальные власти, религиозные или светские корпорации, специально избираемые комиссии, попечители; в дальнейшем заказы все чаще поступают от отдельных лиц или семей⁵². В некоторых городах предусматривалась должность городского живописца или скульптора. Так, в богатой и озабоченной пропагандой собственного великолепия Венеции с 1474 года существовала должность «живописца Республики». Таковыми были Джентиле и Джованни Беллини, с 1516 года – Тициан. Они получали не жалованье, а маклерский патент, дававший им очень много денег – около ста дукатов в год. В столице бургундских герцогов Брюсселе городским живописцем был Рогир ван дер Вейден. Немецкий скульптор и живописец середины XV века Ганс

⁵² *Burke P. Die Renaissance in Italien... S. 85–104; Андросов С. Андреа Верроккьо. 1435–1488. Л., 1984. С. 20–21.*

Мульчер служил в Ульме экспертом, надзиравшим за качеством изделий цеховых мастеров и за ходом работ соборной артели; даровав ему статус «присяжного мастера», его освободили от обязанности принадлежать к какой бы то ни было гильдии; он активно работал сам и был хозяином процветающей мастерской⁵³. Но это – редкие исключения, подтверждающие правило: почти всем художникам Возрождения приходилось рассчитывать только на более или менее выгодные заказы. Само собой разумелось, что заказчик мог «по своему желанию и любым способом» отнять у мастера уже начатую работу. Всю жизнь борющийся за свои права Бенvenuto Челлини сравнивал этот обычай заказчиков с действиями «каких-нибудь государиков-тиранчиков, которые делают своим народам все то зло, какое могут, не соблюдая ни закона, ни справедливости»⁵⁴.

Мечтой любого художника было найти себе постоянного покровителя в лице светского или духовного государя, что так хорошо удавалось гуманистам. Став придворным, мастер избавлялся от контроля и опеки цеха, к которому был приписан⁵⁵. С точки зрения патриархальной коммунальной этики – на словах все еще актуальной, но в XV веке отходившей

⁵³ Либман М. Я. Указ. соч. С. 147–148; Гезе У. Готическая скульптура во Франции, Италии, Германии и Англии // Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись. Köln, 2000. С. 357.

⁵⁴ Челлини Б. Жизнь Бенvenuto Челлини. СПб., 1988. Кн. I, гл. LXI.

⁵⁵ Warnke M. The court Artist. On the Ancestry of the modern Artist. Cambridge, 1993. P. XIV.

в прошлое – он становился отщепенцем: лишался права избирать и быть избранным в органы городского управления. Был в такой перемене и профессиональный риск. В рамках цеха от него не требовалось ничего иного, кроме стандартного качества продукции, от конкуренции он был защищен⁵⁶, а неизбежного при этом ущемления своей творческой индивидуальности мог и не чувствовать. При дворе же он ставил себя в личную зависимость от интересов и прихотей другого человека, обладавшего неограниченной властью, непредсказуемого, всегда готового отнять работу и передать ее конкуренту. Но ведь одновременно со своим покровителем и художник становился человеком ренессансным – предпочитающим очертя голову рискнуть, лишь бы выбиться из наезженной предками колеи, на которой было сносно только всем вместе, но не поодиночке. На вызов фортуны он был готов ответить личной доблестью – *virtu*, комплексом способностей, от которого идет нынешнее представление о профессиональной виртуозности.

⁵⁶ *Burke P. Guilds // The Thames and Hudson Encyclopaedia of the Italian Renaissance. London, 1992. P. 166.*



Беноццо Гоццоли. Обучение св. Августина в школе. Фреска церкви Сант-Агостино в Сан-Джиминьяно. 1463–1467
В правом проеме вдали видна пирамида Цестия в Риме

В материальном отношении наш отщепенец только выигрывал. Он не платил за жилище и за счет казны кормил и одевал себя и свою семью. Не тратился на художественные материалы, на что в иных условиях у него уходило бы до половины заработка. Не платил налогов в городскую казну. Получая регулярное жалованье (о выплате которого, правда, ча-

стеняко приходилось напоминать самому государю или его чиновникам)⁵⁷ или авансы и большие гонорары за выполняемые работы, а иногда и то и другое вместе, он был избавлен от вечной заботы о дополнительных источниках дохода, что так унижало его менее удачливых собратьев в глазах интеллектуалов-словесников. За верную службу государь мог одарить его недвижимостью, отдать ему на откуп сбор какого-нибудь налога, сделать его своим камердинером, возвести в дворянское достоинство, посвятить в рыцари, пожаловать герб, ввести его в круг доверенных лиц – поэтов, астрологов, банкиров, врачей, юристов – и даже приобрести для него у императора несколько двусмысленный титул графа Палатинского, вообще-то существовавший как гарантия привилегий для бесчисленных сыновей, приживаемых государями вне законного брака⁵⁸.

В придворном обществе, где праздность была стилем жизни – демонстративным выражением благоденствия, гарантируемого государем всем его подданным, возникла проблема использования свободного времени. Старый рыцарский кодекс диктовал свои нормы проведения досуга – турниры, охота, пиры, женщины. Новая элита пополнила круг

⁵⁷ Характерный пример: в 1496 году, через восемь лет после смерти Андреа Верроккьо, его брат представил в комиссию, занимавшуюся учетом имущества изгнанных из Флоренции Медичи – покровителей Андреа, счет на пятнадцать недооплаченных ими произведений (Список Томмазо Верроккьо // *Андрокос* С. Указ. соч. С. 167–168).

⁵⁸ *Warnke M.* Op. cit. P. XIV; 9; *Welch E.* Op. cit. P. 119–123.

удовольствий подражанием древним, требуя от своих представителей всестороннего и гармонического осуществления практических и духовных способностей. Как и в римском обществе на переломе от республики к империи, досуг снова стал той частью жизни, когда человек менял не политическую карту Европы, а самого себя. Только в праздности ренессансный человек мог бы, подражая персонажу Теренция, важно заявить: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо» – и тем самым дать слегка ироничную формулировку идеала *универсального* человека (*homo universalis*)⁵⁹.

Человечность (*humanitas*) выступала в оболочке новой куртуазности, связанной с традицией средневекового придворно-ритуального «вежества», но окрашенной теперь гуманистически. По мнению великого знатока этой науки графа Бальдассаре Кастильоне, куртуазность идеального придворного – это гуманистическая эрудированность, знание «многого и разного» на латинском и греческом языках, владение изящным слогом, умение поддержать беседу, грация, остроумие, галантность, безупречное достоинство, ответственность поведения и, что для нас важно, практическое знакомство не только с музыкой, но и с живописью⁶⁰, которую, кстати, Кастильоне, друг Рафаэля, ставил выше скульптуры. Придворная атмосфера, в отличие от деловой город-

⁵⁹ *Гаспаров М. Л.* Катулл, или Изобретатель чувства // *Гаспаров М. Л.* Избр. статьи. М., 1995. С. 376–381.

⁶⁰ *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи... С. 141.

ской жизни, оставляла время для наслаждения искусством, заставляла разбираться в достоинствах и недостатках произведений. Взыскательность высокородных клиентов возвышала художника в его собственных глазах. «Мон ами, – говорит Франциск I Челлини, – я не знаю, какое удовольствие больше, удовольствие ли государя, что он нашел человека себе по сердцу, или удовольствие этого художника, что он нашел государя, который ему предоставляет такие удобства, чтобы он мог выражать свои великие художественные замыслы»⁶¹.

⁶¹ *Челлини Б.* Указ. соч. Кн. II, гл. XXII. Именно идеальный образ придворного живописца имел в виду Леонардо да Винчи, когда противопоставлял скульптору, трудящемуся «в поте лица своего», в пыли и грязи, живописца, который «с великим удобством восседает перед своим творением, хорошо одетый, и движет свою легчайшую кисть с чарующими красками, украшенный той одеждой, которая ему нравится. И жилище его полно чарующих картин и чисто. Часто его работу сопровождает музыка или чтение разнообразных и хороших произведений, которые можно слушать с великим удовольствием, без того, чтобы примешивался стук молотков или другой какой шум» (*Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. М.; Л., 1961. С. 323–325).



Бернардино Пинтуриккьо. Аллегория Арифметики. Фреска люнета в Зале Свободных искусств в апартаментах Борджа в Ватикане. 1492–1494



Неизвестный художник. Рожденные под знаком Юпитера. Миниатюра из миланской рукописи «De sphaera». Ок. 1450–

Юпитер покровительствует торговцам и биржевикам

Но не надо идеализировать придворную атмосферу. Того же Челлини, принесшего готовый заказ, фаворитка короля заставляет бесконечно долго ждать у своего порога, в конце концов вынуждая его уйти⁶². «Развеселился» – типичное словцо, каким он дает понять читателю, что его работа доставила удовольствие тому или иному высокородному клиенту, будь то кардиналы, папы, герцоги или король Франциск I⁶³. Большого он от них не ждет. И все-таки среди них все чаще встречались люди, обладавшие отменным вкусом, высоко ценившие художественный дар.

На художников падал отблеск славы государей, к созданию которой они были причастны в не меньшей степени, чем гуманисты. Под влиянием дворов постепенно менялось отношение к искусству и в городском обществе⁶⁴. И все же придворная эстетическая атмосфера очень медленно и лишь в малой степени рассеивала общераспространенные предубеждения. Борьба за освобождение творчества от ремеслен-

⁶² Челлини Б. Указ. соч. Кн. II, гл. XXIII.

⁶³ Там же. Гл. XXII.

⁶⁴ «К концу Кватроченто искусство городского среднего слоя и романтически-рыцарственное придворное искусство настолько тесно переплелись между собой, что даже изначально буржуазное искусство Флоренции приобрело более или менее придворные черты» (Hauser A. Op. cit. P. 17). См. также: Warnke M. Op. cit. P. XIV.

но-цеховых ограничений и за признание его равноценности «свободным искусствам» приблизится к благополучному завершению только под конец Возрождения. Чтобы это произошло, вся Европа должна будет поклониться гению Микеланджело, и сам папа Павел III будет вынужден в 1539 году специальной энцикликой освободить его от подчинения цеху римских мраморщиков⁶⁵.

⁶⁵ Головин В. П. Профессиональные объединения... С. 48. Наиболее осторожную обобщающую оценку положения художников в ренессансной Италии дает П. Бёрк: «Есть сведения, что статус художников... был высок, но есть основания и для противоположного мнения... В терминах современной социологии их можно назвать „лицами неопределенного положения“. У кого-то из них был высокий статус, у других – нет. По одним критериям статус художника можно считать высоким, по другим – низким. Случалось, что аристократы и государи дарили ему свое расположение, но бывало и так, что на него не обращали внимания. Статус художника... в Италии был выше, чем где бы то ни было в Европе, причем самым высоким он был во Флоренции. В 1540 году он был выше, чем в 1420-м» (*Burke P. Die Renaissance in Italien... S. 80*).



Неизвестный художник. Рожденные под знаком Венеры.
Миниатюра из миланской рукописи «De sphaera». Ок. 1450–

Венера покровительствует влюбленным, изображенным в «Саду любви»

Первым, кто объединил в своем лице художника и писателя и тем самым практически уравнил в достоинстве два этих занятия, был Джорджо Вазари. Столь смелое начинание требовало оправданий. И вот в 1568 году во втором издании «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Вазари поведал читателям, что замысел этого труда зародился в 1546 году во время беседы в палаццо кардинала Алессандро Фарнезе в Риме, в которой принимали участие гуманист Аннибале Каро, поэт Франческо Мольца, епископ Ночерский (Паоло Джовио) и другие римские интеллектуалы. Ныне эту версию считают выдумкой⁶⁶, но в то время она, видимо, многих устраивала, потому что любителям и ценителям искусства приятно было сознавать, что статус художников возвышен с благословения такой благородной и взыскательной компании, в которую входили и представители изящной словесности. Вазари блестяще справился с задачей прославления великих художников, а победителей, как известно, не судят.

⁶⁶ *Базен Ж.* История истории искусств от Вазари до наших дней. М., 1995. С. 29.



Неизвестный художник. Рожденные под знаком Меркурия. Миниатюра из миланской рукописи «De sphaera». Ок.

1450–1460

Меркурий покровительствует ремесленникам. Снизу вверх: оружейники и органичный мастер; часовщики и скульптор; писец и живописец; наверху – пириество; в центре – кухня

Знаменитых мастеров прошлых времен Вазари возвел на пьедестал, но его современникам признания не доставало. Порывая с цехами, им придется по примеру гуманистов объединяться в академии – вольные сообщества для поддержания искусств на высоте и для подготовки учеников совместными усилиями лучших мастеров, а не в одиночку, как велось исстари в мастерских – боттегах. Потребуется поощрение академий правителями, хоть и не совсем бескорыстное: пусть уж лучше праздная золотая молодежь предается художественной деятельности, лишь бы не совалась в политику. В 1571 году герцог Козимо I освободит своим декретом членов Академии рисунка, созданной усилиями Вазари, от подчинения цехам лекарей и аптекарей, мастеров камня и дерева⁶⁷. Но это произойдет в Тоскане – самой развитой художественной области Европы, где живописцам уже в 1378 году было разрешено образовать «младшую» ветвь цеха врачей, поскольку профессия их «достигла большого значения в жизни государства»⁶⁸. В иных странах пренебрежительное

⁶⁷ Там же. С. 26–27; Головин В. П. Профессиональные объединения... С. 48–50.

⁶⁸ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы»... С. 257, примеч. 12.

отношение к живописцам не будет изжито и в Новое время.



Неизвестный художник. Рожденные под знаком Сатурна. Миниатюра из миланской рукописи «De sphaera». Ок. 1450–1460

Сатурн, покровительствующий земледельцам, повинен в человеческой скупости, жадности, злобе, лживости, малодушии

Но было бы неверно объяснять только косностью традиций трудности, мешавшие художникам повысить свой статус. Традиции не воспринимались бы как препятствия, не пояись мастера, которым оказалось в них тесно. Трудности каждый создавал себе сам. Творчество становилось индивидуальным делом, личной судьбой. Искусство перестало быть анонимным – вот самое резкое отличие искусства эпохи Возрождения от средневекового.

А ведь это удивительно, если принять во внимание, что искусство тогда не играло такой важной роли, как в Средние века⁶⁹. То, что имена мастеров Возрождения не забывались, говорит не столько об уважении к ним, сколько о раздражении публики нарастающим стремлением художников так или иначе привлечь внимание к своей персоне. Лучше всего запоминались имена тех, кто своими амбициями раздражал публику. До Возрождения такого не слыхивали.

⁶⁹ «Кажется, никогда больше изобразительное искусство не занимало такого места в духовной жизни Европы, как в Средние века» (Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего Средневековья. СПб., 2000. С. 9).

Позднее научились относиться толерантно, придумали компромиссную зону между механическими и «свободными» искусствами – искусства «изящные», которым стали учить в академиях. Но на протяжении XIV–XVI столетий взаимная адаптация художника и общества протекала драматично. Этим Возрождение оказалось ближе, чем искусство XVII–XVIII веков, к ситуации, вновь обостренной импрессионистами. Персональность ренессансного искусства отражает не победоносное шествие талантов, а беспрецедентное взаимное напряжение художника и общества.

Из трех «изящных искусств» наиболее восприимчивой к классической древности оказалась ренессансная архитектура⁷⁰. Не имея непосредственных сюжетных связей ни с христианской, ни с античной мифологией и литературой и находясь по этой причине в стороне от главной, словесной линии Возрождения, архитектура, в лице Брунеллески и Микеллоццо, легко компенсировала обособленность от гуманистической книжной учености прямым практическим обращением к мерам и пропорциям древних, к римским ордерам, к строительству в «классической манере». Благо что величественные памятники римского зодчества не приходилось искать: чтобы их видеть, надо было совершить паломничество в Рим. Античная архитектура обязана своим возрождением не столько гуманизму, сколько самой себе: когда в 1337 году молодой Петрарка впервые увидел красноречиво молчащие

⁷⁰ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы»... С. 22, 145–148.

развалины Рима, он возмечтал услышать у их подножия возрожденную в ее чистоте латинскую речь⁷¹.

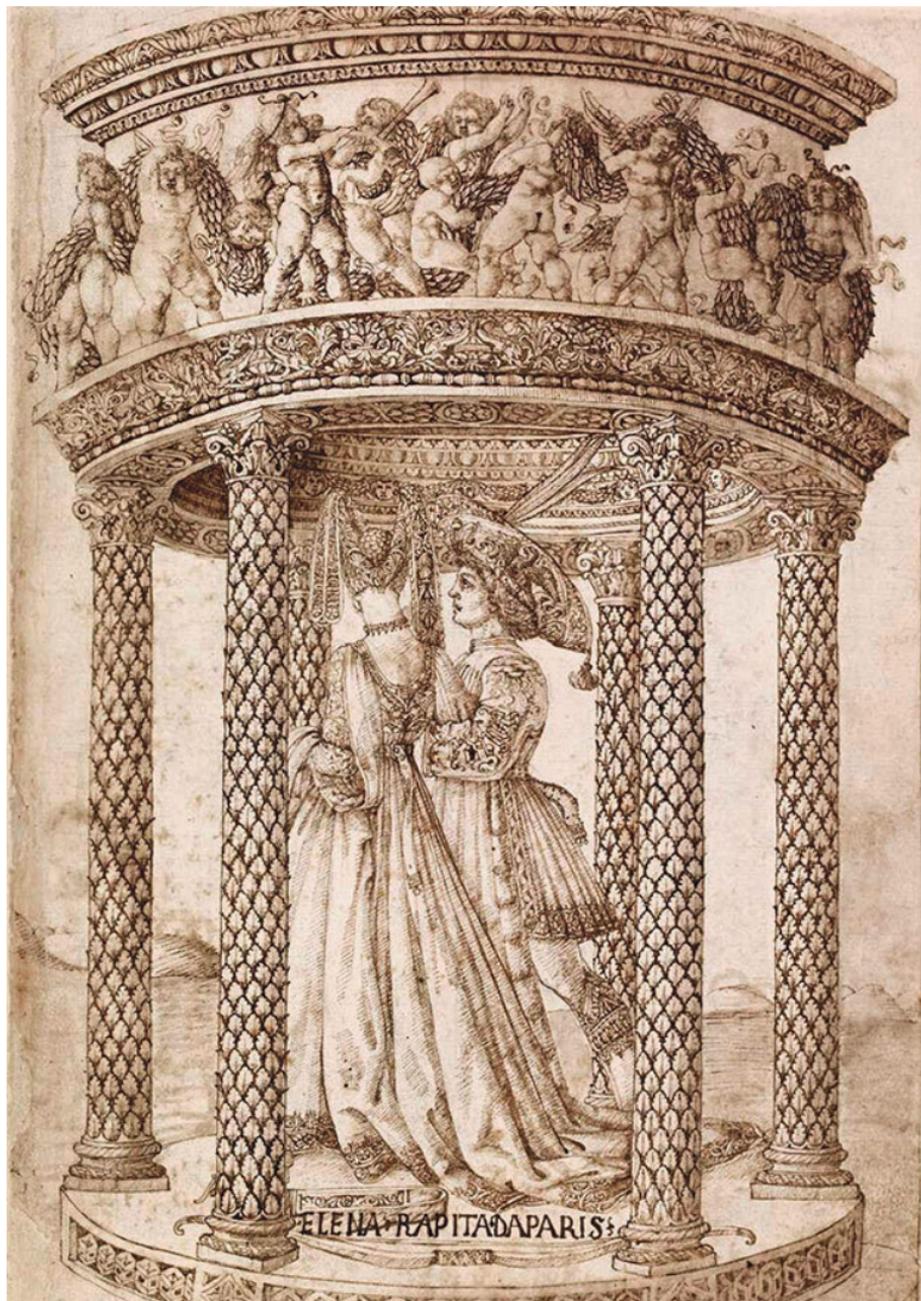
Казалось бы, скульптура не должна была отставать от зодчества в подражании древним. Земля Италии была так насыщена древностями, что, например, в Риме в первой половине XVI века процветал промысел «искателей»: за сущие гроши они скупали у крестьян, приходивших окапывать виноградники, старинные медали, монеты, геммы, которые затем во много раз дороже перепродавали антикварам и ювелирам; но и для этих последних дело было выгодное, потому что у них эти древности вдесятеро дороже приобретали богатые и высокопоставленные любители Античности – главным образом кардиналы⁷². Попадались, кроме того, бронзовые статуэтки, а также крупные вещи – мраморные саркофаги, вазы, рельефы, бюсты, статуи. Впрочем, последние вплоть до понтификата Юлия II (1503–1513) отнюдь не вызывали всеобщего восхищения. Знаменитый Бельведерский торс, выкопанный в начале XV века, пребывал в неизвестности около ста лет. Ныне хрестоматийно известная скульптура, олицетворяющая Тибр, была «открыта» дважды: в 1440-х годах ее бегло упомянул Поджо Браччолини, но только в 1512-м ее идентифицировали и с триумфом доставили к папе. Еще более прославленный «Аполлон Бельведерский», вероятно,

⁷¹ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 131; Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы»... С. 13.

⁷² Челлини Б. Указ. соч. Кн. I, гл. XXVII.

вернулся на свет около 1490 года, но он не упоминается в известных нам документах того времени. Больше всего повезло «Лаокоону», найденному в 1506 году при раскопках Золотого дома Нерона в Риме и незамедлительно вызвавшему бурный восторг просвещенной публики. Даже выполненные в стиле Пергамского алтаря статуи раненых и убитых воинов, обнаруженные, как известно из одного частного письма, в 1514 году, не вызвали пристального внимания⁷³.

⁷³ *Barkan L. Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture. New Haven; London, 1999. P. 1–2.*



ELENA RAPITA A PARIS

Мазо Финигуэрра. Парис и Елена. Иллюстрация к «Всемирной хронике». Ок. 1460

В павильоне, задуманном и украшенном, в подражание Донателло, в античной манере, представлены античные персонажи, одетые по бургундской моде и выглядящие так, как будто Донателло никогда не существовало

На стиле ренессансных статуй и монументальных рельефов гуманистическая тема «назад к классикам»⁷⁴ сказалась не так быстро и заметно, как в использовании сюжетов из античной мифологии, в усвоении орнаментальных мотивов античной пластики и в возвращении к забытым в Средние века портретным жанрам – бюсту, медали, конному памятнику⁷⁵. То, что некоторые ренессансные статуи (например, «Вакх» Микеланджело) демонстрируют безукоризненное владение приемами древних ваятелей, заставляет объяснять несхожесть основной их массы с антиками откровенным нежеланием ваятелей «возродить» Античность. Они предпочитали соревноваться с ней. Вазари полагал, что Донателло «поистине может сравниться с любым античным мастером в отношении движения, рисунка, искусства, соразмерности и отделки»⁷⁶. Челлини пренебрежительно назвал

⁷⁴ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы»... С. 20.

⁷⁵ Burke P. Die Renaissance in Italien... S. 23.

⁷⁶ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 1993. Т. 2. С. 247.

«лепщиком древностей» Приматиччо, не решившегося состязаться с ним своими руками и выставившего в Фонтенбло бронзовые копии «Лаокоона», «Спящей Ариадны», «Афродиты Книдской», «Геракла», «Дианы», «Аполлона Бельведерского». Франциск I, осмотрев эти копии, выставленные рядом с серебряным Юпитером работы Челлини, заявил, что его произведения превосходят античные⁷⁷.

И все-таки скульптура Возрождения с гораздо бóльшим правом может быть названа антикизирующей, нежели живопись, потому что скульпторы, в отличие от живописцев, имели возможность подчинять художественную форму «правильным пропорциям». Они верили, что совершенные пропорции, секретом которых обладали древние, могут быть вновь постигнуты путем изучения сохранившихся античных скульптур и систематического наблюдения природной человеческой красоты. Образ, наделенный совершенными пропорциями, приобретал в их представлении магическую силу⁷⁸.

Из всех искусств живопись в наибольшей степени зависела от слова. С первых веков христианства она сопутствовала литургическому слову, молитве, слову священных рукописных книг. В Средние века существовало два рода живопис-

⁷⁷ Челлини Б. Указ. соч. Кн. II, гл. XXXVII, XLI.

⁷⁸ Панофский Э. История теории человеческих пропорций как отражение истории стилей // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 100–102; Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб., 1997. С. 320.

ных изображений: икона посредничала между Богом и человеком, а иллюстрация в любом виде – в миниатюре, в окаймляющих иконный образ клеймах, в мозаике, стенописи или витраже – служила наглядным указанием на определенное место Священного Писания или церковного предания⁷⁹.

В эпоху Возрождения взаимоотношения слова и изображения вошли в новую фазу. Иконный образ, изначально служивший символом присутствия Бога и святых, эволюционировал к их магическому оживлению благодаря все более обстоятельной, жизненно убедительной их характеристике. Как если бы в начале этого пути преобладали лапидарные фразы типа «Аз есмь...», а в конце – развернутые описания того же субъекта с помощью дополнительных членов предложения и гибкого синтаксиса. Икона превращалась в картину⁸⁰.

Главной же функцией ренессансной живописи стало изоб-

⁷⁹ Ясное различие произведений живописи, предназначенных для молитвы, и изобразительных повествований на библейские темы встречается уже у епископа Гийома Дюрана (1230–1296).

⁸⁰ В данном случае я использую термин «икона» в широком смысле, подразумевая любое (независимо от техники исполнения, размера, местоположения) изображение Христа, Марии и святых, имевшее священный характер и служившее предметом религиозного чествования в качестве образа, возводившего мысль и чувство молящихся к изображаемому (см.: *Окунев Н. А. Иконы // Христианство. Энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 599*); ср.: *Данилова И. Е. О композиции картины кватроченто // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 52–64. О различиях алтарного образа и иконы см.: Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 444–456, 494–503.*

разительное повествование⁸¹. Оно разворачивалось теперь повсюду, где в Средние века достаточно было наглядного указания на текст. Сюжетов из античной мифологии и ренессансной литературы добавилось не так уж много: в каталогах европейских музеев среди датированных картин 1480–1489 годов 95 % – на религиозные сюжеты; через 50 лет таких картин было 78 %; в целом за период 1420–1539 годов картины на религиозные сюжеты составляют 87 %⁸². Но живопись уже не довольствовалась служебной ролью указательницы на тексты. Она вступила в соревнование со словом. Это был симптом принципиально нового отношения художников к каноническим текстам, ведущего всякий раз к индивидуальному их прочтению. Текст давал художнику канву, придерживаясь которой он изображал сюжет по-своему⁸³. В профессиональный жаргон живописцев и скульпторов, пустившихся вслед за ними изготавливать рельефные картины, вошло словцо «история», в нынешнем значении – «многофигурная картина».

Живописная «история» давала зрителям исчерпывающую информацию о том или ином библейском или агиографиче-

⁸¹ *Смирнова И. А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987. С. 18–19; *Смирнова И. А.* Принципы объединения монументальной живописи и архитектуры в искусстве итальянского Возрождения // *Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры*: В 2 кн. М., 1997. Кн. 1. С. 121.

⁸² *Burke P.* Die Renaissance in Italien... S. 285.

⁸³ *Bätschmann O.* Bild – Text: Problematische Beziehungen // *Kunst-geschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Berlin, 1989. S. 39–43.

ском сюжете, чтобы они чувствовали себя свидетелями, если не участниками изображенного события. Поэтому мысль их устремлялась теперь в большей мере не на попытку представить, «как это было» – об этом позаботился живописец, – а на постижение смысла и значения события. И об этом живописец тоже должен был позаботиться, иначе свободное осмысление «истории» могло войти в противоречие с духом и буквой вероучения. Характером воздействия на зрителей изобразительное повествование похоже на проповедь, уснащенную яркими картинками избранных фрагментов Писания и убедительными примерами «из жизни»⁸⁴.

⁸⁴ Стремление к обстоятельному изображению библейских событий, охватившее начиная со второй половины XIII века искусство по обе стороны от Альп (Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages / Ed. by H. L. Kessler and M. S. Simpson (Studies in the History of Art 16). Washington, 1985; *Belting H.* Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei. Berlin, 1977; *Bryson N.* Word and Image. French Painting of the Ancien Regime. Cambridge; London, 1981; *Kemp W.* Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München, 1987; *Kautzsch R.* Die großen Erzähler in der deutschen Plastik des Mittelalters // Form und Inhalt. Festschrift Otto Schmitt. Stuttgart, 1951), иногда объясняют желанием набожных мирян видеть евангельские сцены в подробностях (*Клуккерт Э.* Готическая живопись // Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись. Köln, 2000. С. 386). Такое объяснение, отводящее искусству роль пассивного приспособления к массовой потребности, представляется принципиально неверным. Художникам не приходилось ждать, когда у мирян возникнет желание видеть, «как оно было на самом деле»: то, что имя Фомы Неверующего стало нарицательным, говорит об извечной и постоянной распространенности такой психической установки. Инициатива принадлежит здесь не набожной толпе, а францисканцам, воспользовавшимся этой особенностью массового сознания для наглядной проповеди средствами изобразительного искусства.

Стремясь сделать «историю» убедительной, ренессансные живописцы обращались к различным источникам. За долгие годы обучения в мастерской учителя все они приобретали крепкие профессиональные навыки. У каждого был свой житейский опыт, запечатленный в памяти или в зарисовках. Они присматривались к действиям актеров, танцоров, наездников и фехтовальщиков, к жестике и мимике немых, монахов-молчальников, проповедников⁸⁵. «Насколько нам хватает способностей, мы должны стремиться, дабы во всем, в чем нам подает пример природа, создавать ее подобие... Так художник прилагает старание, чтобы написанная фигура, которая сама по себе есть не что иное, как небольшое количество краски, искусно нанесенной на дощечку, была подобна той, которую создает природа» – это требование «подражания природе», впервые сформулированное Боккаччо, неустанно повторялось и в XV веке⁸⁶.

Но ренессансное «подражание природе» не имело ничего общего с подражанием древним⁸⁷. Живописцы ясно это осознавали и получили лишнее тому подтверждение, когда в Риме в начале 1480-х годов были обнаружены гротески – декоративные росписи, представляющие собой переплете-

⁸⁵ Данилова И. Е. О сюжетной и композиционной роли жеста в живописи Средних веков и Возрождения // Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. С. 74, примеч. 28, 29, 33.

⁸⁶ Смирнова И. А. Принципы объединения... С. 121–122.

⁸⁷ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы»... С. 20–22.

ния растительных побегов, эфемерной архитектуры, маленьких чудищ, масок, музыкальных инструментов, фигурок полумужчин и полуженщин. Но если бы и таинственные, тревожные, завораживающие сцены виллы Мистерий в Помпеях были открыты не в XVIII, а в XV веке, то и эта живопись тоже не показалась бы ренессансным мастерам родственной их представлениям об античном искусстве.

Был, правда, у сочинителей живописных «историй» еще один источник вдохновения, который на первый взгляд мог бы приблизить их к античной живописи, – сведения о произведениях искусства у таких античных авторов, как Плиний Старший и Павсаний, а также экфрасисы, популярный в эпоху позднего эллинизма жанр описаний реальных и вымышленных картин. Можно было, например, попробовать по совету Леона Баттисты Альберти воссоздать утраченную картину Апеллеса «Клевета» по ее описанию, оставленному Лукианом⁸⁸. Или воспользоваться экфрасисом какой-нибудь из мифологических картин, якобы виденных Филостратом Старшим в Неаполе⁸⁹. Но хотя гуманисты и удостаивали то того, то другого из живописцев лестного сравнения с великим Апеллесом, похвала эта не многого стоила не только из-за частого употребления, но и потому, что словесное описание вообще не заменяет непосредственного знакомства с

⁸⁸ Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 2: Эпоха Возрождения. М., 1966. С. 49–50.

⁸⁹ Филострат. Картины. М., 1936.

картиной. Так никто и не узнал, какова была на самом деле живопись Апеллеса и его знаменитых предшественников – Полигнота, Зевксиса, Паррасия.

Если что-нибудь античное и «возрождалось» усилиями живописцев XV–XVI веков – так это в первую очередь архитектура. Благодаря изобретенной Филиппо Брунеллески прикладной перспективе – простому и удобному методу получения иллюзии трехмерного пространства на плоскости – везде, где только можно было представить сцену в рукотворном окружении, живописцы, на зависть зодчим, придумывали архитектурные декорации в «классической манере», наилучшим образом упорядочивая с их помощью пространство своих «историй». У Пьеро делла Франческа и его учеников появился даже особый жанр – чисто архитектурная, без единого персонажа, перспектива вымышленного «идеального» города. Такая любовь к архитектурным мотивам вызвана не только заботой об убедительности изображаемых сцен. Занятия перспективой – наукой, которая якобы ставила работу живописца на математическую основу, – важный аргумент в борьбе художников за равенство живописи со «свободными искусствами»⁹⁰.

Фигуры же в живописи Кватроченто долго оставались

⁹⁰ *Леонардо да Винчи*. Указ. соч. Т. 1. С. 53, 178; Т. 2. С. 96, 104, 109–110. Леонардо в Милане подружился с францисканским теологом и математиком Лукой Пачоли. Пачоли был земляком и учеником Пьеро делла Франческа. Пьеро в юности получил первые уроки перспективы у Альберти. Альберти обязан своим опытом в перспективе Брунеллески.

неклассическими⁹¹, несмотря ни на спорадические находки греческих или этрусских расписных ваз, ни на изредка обнаруживаемые росписи этрусских гробниц, ни даже на известные итальянским мастерам раннехристианские росписи и мозаики, которые сохранили многие элементы античных традиций. По мнению Вазари, даже в середине XV века античные древности «не были еще открыты в достаточном количестве»⁹². Надо было дождаться Рафаэля, достигшего в «Афинской школе» полной гармонии архитектурного и пластического содержания картины. Но в этом идеальном образе Античности афинские философы не узнали бы себя. Греческий мастер написал бы их иначе. Не было бы у него ни сценической коробки с единственной точкой зрения, ни равномерно разлитого света, ни этой важной медлительности фигур, ни неукоснительного их уменьшения по мере удаления от передней кромки. У грека все было бы воздушно, пламенно, свободно, легко. Но такой живописи не суждено было возродиться.

Высокое Возрождение в искусствах совпало по времени с закатом гуманизма. После 1494 года, поставившего под сомнение способность ренессансного человека отразить хорошо подготовленное военное вторжение так, как, может быть, удалось бы это Александру Македонскому или Цезарю, гуманизм быстро обесценил себя отвлеченной книжно-

⁹¹ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы»... С. 148–154.

⁹² Вазари Дж. Указ. соч. Т. 2. С. 262, 521.

стью, латинской словоохотливостью, своей несовместимостью с новой политической, экономической, военной, идеологической ситуацией⁹³.

Искусство в те годы оказалось богаче и нужнее словесности. Когда земля покачнулась под ногами ренессансного человека, повысилась в цене магическая способность искусства укреплять в людях веру в самих себя. Искусство Высокого Возрождения сосредоточивалось на существенных свойствах предметов, чуждаясь всего обыденного, сомнительного, случайного, преходящего. Оно было высокомерно в буквальном смысле слова: будучи само создано по высокой мерке, оно властно изымало человека из жизненного потока и расщепляло его бытие на «высокое» и «низкое», так что тот, кто искал в нем спасения, вынужден был противопоставлять его жизни. До 1527 года, пока гордость ренессансных людей, этих самозванных наследников Древнего Рима, не была растоптана ландскнехтами Карла Бурбона, быстро взявшими Рим и учинившими там ужасающий разгром, – до этой трагедии искусство Высокого Возрождения было еще в силах, наперекор действительности, внушить своему зрителю уверенность, что он, зритель, мог бы быть равным среди евангельских апостолов Леонардо, языческих философов Рафаэля, ветхозаветных пророков Микеланджело. Но даже в эту пору возвышения живописи над словом художники флорентийско-римского круга все еще часто следовали, пусть и

⁹³ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 187–196.

своевольно, словесным программам, составленным гуманистами.

Радикальное изменение в истории взаимоотношений изобразительного искусства со словом произошло в эти годы в Венеции, где появился и вошел в моду новый вид живописи – камерная станковая картина с ее зыбкой пасторальной семантикой и неопределенным сюжетом. Хотя гегемонию слова в искусстве давно уже подрывала живопись, не нуждавшаяся в слове, «говорившая» сама собой больше, чем можно высказать словами, – портреты, росписи свадебных сундуков – кассоне, фрески дворцов, замков, вилл, изображающие галантные развлечения аристократов или разнузданные пляски обнаженных танцоров и танцовщиц⁹⁴; хотя слово сдавало свои позиции и в области рисунка, который постепенно превращался в самостоятельный вид искусства, все-таки для последующей истории искусства самым важным итогом Возрождения оказалось рождение станковой картины. В станковой картине живопись нашла наконец для себя ту нишу, в которой ей была обеспечена свобода от слова. Благодаря этому она обособилась от служебных функций – литургических, иллюстративных, дидактических, мемориальных, документальных, декоративных – и стала предметом незаинтересованного суждения, то есть эстетическим предметом как

⁹⁴ См., например, выполненную Антонио Поллайоло роспись виллы Ла Галлина в Арчетри, близ Флоренции (*Данилова И. Е.* Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970. С. 37–38; *Beck J. H.* Italian Renaissance Painting. Köln, 1999. P. 293–295).

такowym.

Станковая картина – украшение дома, чей хозяин богат, образован, знает толк в удовольствиях, а главное, не хочет, чтобы что-либо связывающее его с общественной жизнью проникало в его частный мир. Станковая картина могла появиться только вместе с появлением частного человека, который осознает свою частность, дорожит ею, оберегает ее неприкосновенность. Ренессансная страсть к самоутверждению не заставляет его очертя голову бросаться на завоевание внешнего мира любой ценой. Ничуть не утрачивая энергии и предприимчивости, он четко отделяет себя самого от своих общественных амплуа. Во внешнем мире он трезвый и опытный функционер, но его настоящая страсть – это его дом, его частный мир. У него, как потом у англичан, психика островитянина-мореплавателя; правда, его дом – не «крепость», а островок блаженства. Отлично ориентируясь в современной экономике и политике, он сознает ограниченность человеческих возможностей в этом необъятном бурном море. Он скептик.

Но он не похож на своих флорентийских сверстников Макиавелли и Гвиччардини. Те, с горечью убеждаясь в беспочвенности и обманчивости ренессансных идолов и идеалов, не щадили себя в мучительных попытках спасти агонизировавшую республику. А венецианский патрициат, эти Гримани, Корнаро, Марчелло, Контарини, Вендрамин, не имея привычки принимать желаемое за действительное, не прочь

были и помечтать, но только не в стоически переживаемом изгнании, не в бесконечных служебных скитаниях и передрыгах, не в проектах усовершенствования правления, а на досуге, созерцая в своих кабинетах картины с ничего не делающими юношами и прекрасными обнаженными женщинами среди замерших в блаженстве лугов и рощ.

Станковая картина – это небольшое магическое окно в «золотой век», который не наступит никогда, потому что он существует вне времени – в вечности, мимо которой течет жизнь. Станковая картина ненавязчива, она никому ничего не внушает, никого ни к чему не принуждает, не перегружает тяжелыми или слишком острыми впечатлениями. Она послушна своему счастливому обладателю и без сопротивления принимает любые фантазии на свой счет. Без ущерба для ее смысла и красоты станковую картину можно убрать или перевесить на другое место. Весь смысл ее существования – давать отраду своему хозяину.

Однажды обрета свободу от слова, станковая картина утратить ее уже не могла. Отныне всякая попытка подчинить картину слову вновь сближала живопись то с иконой, то с изобразительным повествованием. Но опять спросим себя: разве что-либо античное возродилось в станковой картине? Античные божества? Они никогда не исчезали из европейского искусства⁹⁵. Да и в том, как изображал Венеру

⁹⁵ Warburg A. *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* // Warburg A. *Gesammelte Schriften*. Leipzig; Berlin, 1932. Bd.

или нимф, как включал их в пейзаж отец станковой картины Джорджоне, нет ничего общего с памятниками античной живописи или скульптуры.

Итак, в эпоху Возрождения ближе всего к Античности пошла словесность, а из искусств – архитектура. Скульптура вела себя непоследовательно, живопись же остановилась поодаль. Между тем для наших современников все обстоит ровно наоборот: Возрождение – это, конечно, сокровищница шедевров живописи. К ним мы присоединим целый ряд замечательных скульптур, можем припомнить и несколько красивых построек. А вот о литературе той поры у нас самое смутное представление. Петрарка, Боккаччо, Саккетти, Мазуччо, Понтано, Пульчи, Боярдо, Лоренцо Медичи, Полициано, Саннадзаро, Макиавелли, кардинал Бибиена, Бембо, Ариосто, Джованни Ручеллаи, Кастильоне, Триссино, Банделло, Виттория Колонна, Страпарола, Фоленго, Аретино, Фиренцуола, Беолько, Берни, Гаспара Стампа, Джамбаттиста делла Порта, Гварини, Тассо, Бруно, даже самые замечательные тексты художников – Альберти, Леонардо, Микеланджело, Челлини, Вазари – кто их сегодня читает, кроме специалистов?

Инверсия, в силу которой Возрождение ныне отождествляется в первую очередь с живописью – искусством, на деле менее всего связанным с «возрождением древних веков»,

вызвана тем значением, какое приобрела станковая картина в Новое время. В Венеции, где «человечность» впервые отделилась от общественных функций человека-гражданина, перестала выставляться напоказ и ушла в частный быт, станковая картина помогла утвердиться новому индивидуалистическому образу жизни. С тех пор судьба станковой картины прочно соединилась с буржуазным комфортным жилищем (home) и вообще со всей сферой эстетического. Ее значение возросло особенно в протестантской Голландии, где при отсутствии спроса на религиозную живопись расцвели все жанры станковой картины, какие существуют и поныне. В Новое время живопись стала станковой по преимуществу, а станковая картина превратилась в атрибут буржуазного комфорта и причастности к эстетическим ценностям. Через эту призму и на Возрождение начали смотреть главным образом как на эпоху создания великолепных картин.

Этому в сильнейшей степени способствовало развитие полиграфии и повсеместное распространение репродукций, на которых оригиналы предстают в отрыве от окружающей среды, зато без искажений, вызванных их неудобным расположением или недостаточным освещением. В книге, на листе из альбома, на открытке, на постере, на интернетной странице любое живописное произведение, будь то икона, алтарь, монументальная роспись или миниатюра, смотрится как небольшая станковая картина. Конечно, ознакомление с оригиналом на месте и киносъемка памятника вносят кор-

рективы в эти впечатления. Но до тех пор, пока буржуазный комфорт не упадет в цене, пока не потеряют актуальность эстетические ценности, впервые осознанные в качестве таковых ренессансными людьми, пока полиграфия не перестанет быть для большинства наших современников основным средством ознакомления с искусством, – отношение к Возрождению как эпохе преимущественно «живописной» не изменится.

Благодаря распространению репродукций и развитию туризма нынешние знатоки и любители искусства зачастую осведомлены о художественных памятниках любой школы того времени гораздо лучше, чем сами ренессансные мастера. Многие из наиболее популярных ныне произведений находились в монастырях, в церковных ризницах, в частных капеллах и были поэтому доступны только ограниченному, иногда очень узкому кругу лиц, причем круги эти редко пересекались. Еще более замкнутое существование выпадало иногда на долю произведений, находившихся за дверями частных домов⁹⁶. Поэтому, прежде чем выдвигать гипотезы о том, что художники заимствовали друг у друга, приходится спрашивать, могли ли они хотя бы однажды увидеть то, что кажется нам предметом заимствования. Не надо забывать, что до появления в первой четверти XVI века репродукционной гравюры у них были весьма ограниченные возможно-

⁹⁶ Welch E. Op. cit. P. 133, 135, 167, 180, 205, 207, 301. **ПОГИБШЕЕ ИСКУССТВО**

сти для обмена идеями и мотивами, – и тогда достижения каждого из них поднимутся в цене.

Хотя слово «Возрождение» неверно передает то, что происходило в искусстве XIV–XVI веков, оно закрепилось за этой эпохой, так что бороться с устоявшейся традицией нет смысла. Отказываясь видеть в искусстве эпохи Ренессанса возрождение Античности, мы отнюдь не понижаем его ценность. Напротив, настаиваем на его самобытности. Античность не возродилась. Родилось новое, творчески оригинальное искусство.

Погибшее искусство

Привилегированное положение придворного художника или городского живописца обеспечивалось постоянной заинтересованностью власти в эффектном художественном оформлении режима, в наглядной пропаганде его подлинных и мнимых преимуществ. Соперничая друг с другом, сильные мира сего не жалели средств на устройство великолепных празднеств, рассчитывая, что опустошение казны окупится любовью и преданностью подданных, а главное – высоким престижем во внешней политике. Для тех, кто держал власть в руках, праздники были не досужим развлечением, а самым эффективным инструментом правления. Великолепие стало государственной добродетелью⁹⁷. Создавалось оно художниками.

Из количественного соотношения сохранившихся памятников искусства можно было бы заключить, будто в то время светского искусства было мало: оно, мол, едва только начинало пробиваться сквозь церковные препоны. Такое впечатление возникает оттого, что до нас дошла лишь малая толика богатейшего светского искусства Возрождения. Основная его масса создавалась не на века. Главной областью деятельности художников вне церковного искусства было укра-

⁹⁷ Strong R. Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. Suffolk, 1984. P. 22, 74.

шение торжественных въездов государей в города в качестве триумфаторов или почетных и желанных гостей; оформление коронационных и дипломатических церемоний; праздничное убранство городов по случаю рождений, бракосочетаний, юбилеев высочайших особ и побед оружия; устройство костюмированных турниров, постепенно уходивших с площадей в архитектурный комплекс дворца – сначала во двор, затем на крытую сцену, где они превратились в чисто театральные зрелища, прославлявшие хозяина дворца⁹⁸; украшение званных обедов и ужинов; постановка придворных маскарадов, балетов, драматических спектаклей; устройство карнавалов, шествий и кавалькад. В большинстве случаев основой праздничных декораций были исполненные в натуре архитектурные фантазии художников, опережавшие практику самых смелых зодчих Возрождения. Именно декорациями празднеств, а не реальной архитектурой навеяны ренессансные архитектурные формы в живописи Кватроченто⁹⁹.

Все это было искусство «на час». О его характере до 1500 года теперь можно иметь смутное представление по случайно сохранившимся описаниям. О праздничном облике улиц, площадей и дворцов XVI века известно уже больше, благо в это время возник новый способ пропаганды монаршего великолепия – издание книг с описаниями праздников и тща-

⁹⁸ Ibid. P. 43, 50.

⁹⁹ Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. С. 228, примеч. 1.

тельно выполненными гравюрами, подчас рассылавшихся, на зависть другим дворам Европы, еще до открытия праздника. К 1600 году уже ни один большой праздник не оставался без публикации, их иллюстрирование стало нормой, объем этих отчетов доходил до дюжины томов¹⁰⁰.

¹⁰⁰ *Strong R. Op. cit. P. 22.*



Джорджо Вазари. Фейерверк в канун Дня св. Иоанна Крестителя на площади Синьории. Фреска в палаццо Веккьо во Флоренции. Ок. 1560

Пионером в стилизации собственного триумфа на древнеримский манер был Каструччо Кастракани – тиран города Лукки, постоянно терроризировавший всю Тоскану. В 1326 году ему пришлось в голову въехать в свой город из очередного победоносного похода на колеснице, предваряемой шествием пленников¹⁰¹.

С большой помпой совершались многомесячные коронационные походы германских императоров через всю Италию в Рим и обратно. В глазах итальянских государей эти незваные гости с их бесчисленной свитой оправдывали свое обременительное присутствие тем, что у них можно было купить привилегии: превратиться из тирана в герцога, получить подтверждение династических прав незаконнорожденного отпрыска. За их маршрутами внимательно следили поэты-гуманисты, ибо в обычае у неравнодушных к посмертной славе императоров было увенчивать поэтов лаврами, а иногда и награждать их практически бесполезными, но тешившими тщеславие патентами на графский титул¹⁰². Разумеется, такого рода церемонии обеспечивали работой и

¹⁰¹ Ibid. P. 44.

¹⁰² Фойгт Г. Указ. соч. Т. 1. С. 416–417, 438, 451, 518; Т. 2. С. 119, 244–245; Буркхардт Я. Указ. соч. С. 23–24, 146.

местных художников.

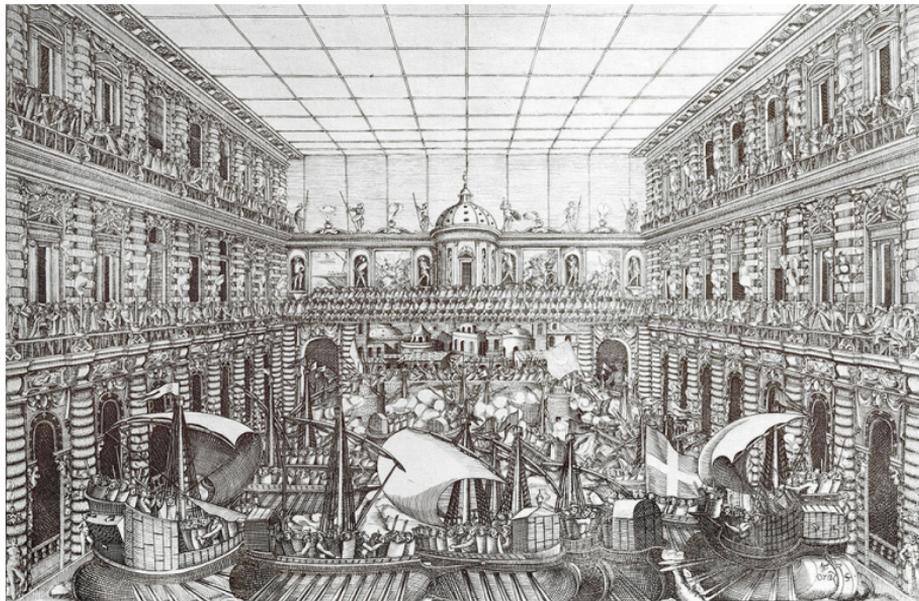
Но в полном смысле слова новую, ренессансную эпоху в организации триумфальных торжеств открыл Альфонсо V Арагонский. В 1443 году он въехал в Неаполь, отбитый им у короля Рене I Анжуйского, через специально проделанную брешь в стене и проследовал через весь город до собора, как древнеримский триумфатор, на высоченной, сплошь вызолоченной квадриге, запряженной белыми лошадьми, под балдахином, который несли над ним двадцать патрициев. За квадригой следовали колесницы с Фортуной и с Юлием Цезарем, который восседал, увенчанный лаврами, над вращавшимся земным шаром и стихами объяснял значение показанных королю аллегорий. Затем был инсценирован потешный бой каталонцев и турков. Наконец, появилась громадная башня, дверь ее охранял ангел с мечом, а наверху стояли четыре добродетели, поочередно воспевавшие доблести короля¹⁰³.

Во второй половине XV века самым церемонным, блистательным, пышным двором в Италии считался феррарский. В 1453 году герцога Борсо д'Эсте, явившегося в Реджо для поклонения местным святыням, встретил у ворот св. Просперо, паривший в воздухе под сенью балдахина, поддерживаемого ангелами. Музицировавшие ангелы, вращавшиеся под балдахином, попросили у святого и передали герцогу ключ от города и скипетр. Появилась движимая скрытыми

¹⁰³ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 289.

лошадьми колесница с высоким золотым тронem, за которым стояла Юстиция с пажом-гением. Выслушав речи этой дамы и ее пажа, герцог Борсо поднялся на трон. Вторая колесница, запряженная единорогом, везла богиню Милосердия, за нею сам собой двигался корабль. Перед собором Св. Петра шествие остановилось. Св. Петр в сопровождении двух ангелов на гирляндах спустился с фасада к герцогу, покрыл его голову лавровым венком и вернулся наверх. Рядом высились две колонны с изваяниями Веры и Идолопоклонства. Как только Вера поприветствовала герцога, колонна Идолопоклонства рухнула. После литургии герцог опять занял место на троне, и три ангела, спустившиеся с ближайшего строения, передали ему с пением пальмовые ветви – эмблему мира¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Там же. С. 285–286.



Орацио Скрабелли. Морское сражение во дворе палаццо Питти в честь бракосочетания великого герцога Тосканского Фердинанда и принцессы Кристины Лотарингской. 1589

Начиная с 1480-х годов в Ферраре приурочивались к сезону карнавальных празднеств придворные театральные постановки. На празднике, устроенном в 1502 году в Большом зале дворца, посередине было оставлено место для танцев, а вокруг были возведены помосты в виде театра. Герцог Эрколе I велел внести под звуки труб трапезу на больших серебряных блюдах, всего более ста подносов, и обнести их вокруг зала для лучшего обозрения. Во время перемены была представлена мифологическая пародия Плавта «Амфитри-

он» с небесным сводом, посередине коего открывался круг с планетами, вращавшимися под перезвон и ангельское пение¹⁰⁵. Однако сами античные комедии большого энтузиазма у придворной аудитории не вызывали. Зрители оживлялись во время «интермецци» – музыкальных, танцевальных, буффонных вставок между актами комедии; развлекались выдумками художников – парадной и красочной обстановкой, костюмами, машинерией, бутафорией. Декорация, представлявшая собой городскую улицу с выходящими на нее фасадами домов и расположенной на заднем плане городской панорамой, во время представления не менялась. Но она менялась от представления к представлению. И каждый раз обновлялись или возводились заново театральные постройки, оборудовались места для нескольких тысяч зрителей, шились костюмы для сотен исполнителей, большая часть которых была занята в «интермецци»¹⁰⁶. Художники-постановщики были столь изобретательны, что Лодовико Ариосто позаимствовал у них ряд самых фантастических и интеллектуально изошренных мотивов своего «Неистового Роланда»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Тарасова М. С. К вопросу о системе праздничного убранства итальянского палаццо // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 157.

¹⁰⁶ Андреев М. Л. Указ. соч. С. 386–387.

¹⁰⁷ Strong R. Op. cit. P. 28.



Джорджо Вазари. Сарацинская джостра на Виа Ларга. Фреска в палаццо Веккьо во Флоренции. Середина XVI в.

Больше других итальянских княжеств Феррара была причастна к общеевропейскому феномену рыцарского возрождения, наступившему с первыми годами XVI века и продолжавшемуся чуть более полувека¹⁰⁸. В 1560-х годах, при герцоге Альфонсо II, здесь ставились серии театрализованных турниров, в которых сложный символический замысел осуществлялся с использованием хитроумной машинерии

¹⁰⁸ Андреев М. Л. Указ. соч. С. 393.

в сопровождении стихов, диалогов и монологов, вокала и инструментальной музыки в масштабах, предвосхищавших оперу¹⁰⁹.

Фантастической прелестью обладали венецианские празднества, проходившие главным образом на воде. Во время встречи феррарских принцесс в 1491 году появлению «Буцентавра» – огромной, роскошно украшенной парадной галеры дожа¹¹⁰ – предшествовало множество кораблей с коврами и гирляндами, наполненных костюмированной молодежью; на летательных машинах парили в воздухе гении с атрибутами богов; внизу плыли тритоны и нимфы; везде пение, благоухание и распущенные, шитые золотом знамена. За «Буцентавром» следовала такая масса барок всякого рода, что на милю кругом не было видно воды. В 1541 году в венецианский праздник Увековечения (*Sempiterni*) двигалась по Большому каналу круглая «вселенная», в открытой внут-

¹⁰⁹ *Strong R. Op. cit. P. 52.*

¹¹⁰ На «Буцентавре» дож в сопровождении знати раз в год отправлялся совершать обряд обручения Венеции с Адриатическим морем – опускание в море кольца. «Судно – сплошное украшение, нельзя даже сказать – покрыто украшениями, сплошная золоченая резьба; ни на что больше оно не пригодно. Это настоящая дароносица, служащая для того, чтобы показывать народу его правителей в самом великолепном виде. Мы знаем: народ, который так охотно украшает свои шляпы, любит видеть и своих начальников пышными и нарядными. Это парадное судно – настоящая музейная редкость, показывающая, чем были венецианцы и чем они себя воображали», – записал Гёте, увидев в 1786 году последний «Буцентавр», который через одиннадцать лет был сожжен Наполеоном (*Göte. Собр. соч.: В 13 т. М., 1935. Т. 11. С. 91*).

ренности которой происходил великолепный бал¹¹¹. Тинторетто и Веронезе в 1574 году украшали арки и лоджии, сооруженные Палладио по случаю проезда через Венецию сына Екатерины Медичи Генриха III на пути его позорного бегства из Польши во Францию¹¹².

Но славой лучших *festaiuoli*, как называли в Италии организаторов празднеств, пользовались флорентийские художники¹¹³. После Собора 1439 года и посещения Флоренции византийской делегацией во главе с императором Иоанном VIII здесь больше, чем где бы то ни было, полюбили экзотические образы и ориентальные темы. На Иванов день 1454 года народ видел кавалькаду с участием Моисея, пророков и сивилл, сопровождаемых Гермесом Трисмегистом. В 1459 году десятилетний Лоренцо Медичи (будущий *Il magnifico* – Великолепный) блистал на восточном празднике, устроенном на площади Синьории, в тюрбане с золотыми перьями, украшенном «четверочастно на турецкий лад»¹¹⁴.

По мере того как правление Медичи во Флоренции при сохранении республиканских форм превращалось, по существу, в династическое, городские и придворные празднества становились все более важной стороной политики. В мире,

¹¹¹ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 292.

¹¹² Strong R. Op. cit. P. 6.

¹¹³ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 278.

¹¹⁴ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб., 2001. С. 194, 239.

где правили Валуа и Габсбурги, возводившие свою родословную по меньшей мере к Карлу Великому, банкирам и купцам Медичи места не предусматривалось. Они должны были сами завоевывать престиж в глазах коронованной Европы¹¹⁵. «Одни празднества сменялись другими, и на них то происходили воинские соревнования, то давались представления, в которых изображались какие-либо героические дела древности или триумфы великих полководцев»¹¹⁶.

Из флорентийских турниров этого времени самым знаменитым была джостра, устроенная Лоренцо и его братом Джулиано в 1475 году у церкви Санта-Кроче в честь союза Флоренции, Венеции и миланского герцога Галеаццо Марии Сфорца против коалиции Ферранте Неаполитанского и папы Сикста IV. Костюмы, выполненные «с роскошью и фантазией, контрастирующей со скромностью повседневной одежды флорентийцев», придавали празднествам причудливый колорит. Художники и портные старались не отставать от бургундских мод, из которых они взяли пышные плюмажи, блестки и золотое шитье, соединив все это с ориентальными элементами. «Феерия одежд – самый блестящий вклад Флоренции в поэтику празднеств»¹¹⁹.

¹¹⁵ Strong R. Op. cit. P. 52, 65, 127.

¹¹⁶ Макьявелли Н. История Флоренции. Кн. VIII, гл. XXXVI.

¹¹⁹ Шастель А. Указ. соч. С. 195.



Неизвестный художник. Рыцарский турнир в Нижнем дворе Бельведера в Ватикане. 1565

Сам Лоренцо Великолепный играл активную роль в подготовке праздников; ему принадлежит множество карнавальных песен. Во время его свадьбы с Клариче Орсини в 1469 году часть улицы, внутренний дворик, сад и несколько залов палаццо Медичи были превращены в единое праздничное пространство. Вокруг знаменитого донателловского «Давида» во внутреннем дворике ярусами были выставлены

большие блюда и кубки¹¹⁷. В течение ряда дней давались балы с модными танцами, пиры и представления древних трагедий и комедий, были показаны кавалерийское сражение в открытом поле и взятие штурмом города¹¹⁸.



Аполлоньо ди Джованни. Акробаты и борцы. Фрагмент. Середина XV в.

Непревзойденным *festaiuolo* был Леонардо да Винчи, которому, правда, не довелось проявить этот свой талант в родном городе. С 1482 года он работал в Милане у герцога Ло-

¹¹⁷ Тарасова М. С. К вопросу о системе праздничного убранства... С. 157.

¹¹⁸ Макьявелли Н. История Флоренции. Кн. VII, гл. XXI.

довико Моро, чей двор к концу XV века сравнялся в богатстве и блеске с феррарским. Герцог тратил огромные суммы на покупку драгоценных камней, устройство пышных зрелищ, содержание целой армии слуг, конюхов, поваров. Здесь пел великолепный хор фламандских певцов, при дворе нашли пристанище многие музыканты из Германии. Сюда стекались маги и астрологи. К свадьбе герцогского племянника Джангалеаццо и Изабеллы Арагонской в 1490 году Леонардо соорудил «парадизо» – вращавшуюся сцену со знаками зодиака. Всякий раз, как та или иная планета приближалась к невесте, из шара выходил древнеримский божок и пел стихи, сочиненные придворным поэтом. Под музыку появлялись три грации и семь добродетелей, которые восхваляли невесту¹²⁰. Когда в Милан вступил французский король Карл VIII, его встречал сооруженный Леонардо лев. Царь зверей ступил несколько шагов, грудь его разверзлась, и он оказался весь полон лилий – цветов королевского дома Валуа¹²¹. К встрече королевского наместника Леонардо построил гору; раскрываясь, она позволяла заглянуть в царство Плутона. При въезде в Милан Людовика XII в 1512 году Леонардо воздвиг арку с живописными изображениями побед короля и его конной статуей. Под аркой прошла процессия в древнеримских одеждах с триумфальными колесницами. На одной восседала Победа, поддерживаемая Отвагой, Благоразу-

¹²⁰ Уоллэйс Р. Мир Леонардо. 1452–1519. М., 1997. С. 55–56.

¹²¹ Вазари Дж. Указ. соч. Т. 3. С. 26.

мием и Славой; другая представляла живую картину – Юпитера, Марса и опутанную сеть Италию; третья была нагружена трофеями¹²².

Прославился своей необыкновенной и прихотливой выдумкой во время карнавальных праздников флорентийский живописец Пьеро ди Козимо – один из первых изобретателей маскарадов в виде триумфов. В толпе масок, пеших и конных, являлась громадная колесница фантастической формы, а на ней какая-нибудь аллегория или мифологическая сцена. Например, Ревность с четырьмя лицами в очках; четыре темперамента – сангвиник, холерик, флегматик и меланхолик с их планетами Венерой, Марсом, Луной и Сатурном; Мудрость, господствующая над Надеждой и Страхом, лежащими перед ней скованными; четыре элемента – воздух, огонь, вода и земля; ветры; времена года; возрасты; три парки; Вахс с Ариадной; Парис с Еленой и т. д. Или являлся некий хор – нищие бродяги, охотники с нимфами, кающиеся души немилосердных женщин, пустынноики, астрологи, черти, торговцы тем или иным товаром¹²³. Вазари рассказывает об отменном удовольствии, доставленном однажды, около 1510 года, Пьеро ди Козимо благородным молодым флорентийцам, которым были «удивительно по вкусу страшные вещи, если только сделаны они с толком и искусно». «Речь идет о колеснице Смерти, самым тайным образом сооруженной им

¹²² Strong R. Op. cit. P. 37, 45; Буркхардт Я. Указ. соч. С. 289.

¹²³ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 293–294.

в Папской зале (в доминиканском монастыре Санта-Мария Новелла. – А. С.) так, что никто и не подозревал об этом, но потом все сразу всё увидели... Была это огромнейшая триумфальная колесница, влекомая буйволами, вся черная и расписанная мертвыми костями и белыми крестами. А наверху колесницы стояла огромнейшая Смерть с косою в руке, кругом же на колеснице стояло много гробов с крышками, и повсюду, где триумф останавливался для песен, они открывались и из них выходили обряженные в черную холстину, на которой были намалеваны белым по черному все кости скелета на руках, на груди, на бедрах и на ногах, и когда издали появлялись эти факельщики с масками в виде черепов... то это не только выглядело весьма естественно, но вид этого наводил страх и ужас». Вазари слышал от Андреа дель Сарто, ученика Пьеро ди Козимо, что выдуманно это было как предзнаменование возвращения во Флоренцию семейства Медичи, «ибо во время этого триумфа они были еще изгнанниками и как бы мертвецами, которым вскоре предстояло воскреснуть»¹²⁴.

¹²⁴ Вазари Дж. Указ. соч. Т. 3. С. 74–76.



Вид Венеции. 1704

И в самом деле, Медичи вернули себе власть над Флоренцией, и в 1513 году, желая отпраздновать избрание на папский престол Джованни Медичи (Льва X), они устроили триумфальное шествие двух спорящих сторон. Общество «Алмаз» представило три возраста человека, а общество «Хворост», взявшее верх великолепием своей процессии, продемонстрировало семь колесниц. Первая изображала век Сатурна и Януса, за ней следовало пять живых картин из истории Рима от Нумы Помпилия до Траяна, а последняя колесница представляла триумф «золотого века», написанный Понтормо и украшенный фигурами добродетелей и рельефами работы Бандинелли. Посреди колесницы помещался громадный золотой шар, на котором был распростерт труп в ржавых железных доспехах. Из бока этого трупа выходило вызолоченное нагое дитя – символ возрождения «золотого

века» и конца века «железного», чем мир был обязан вступлению Льва X на престол¹²⁵.

Публика жаждала зрелищ. Подвластные Флоренции города, ежегодно подтверждавшие присягу верности, прежде ограничивались подношением подарков – драгоценных материй и восковых свечей; теперь же купеческая гильдия снаряжала десять колесниц не столько затем, чтобы везти эту дань, сколько чтобы ее символизировать. Украшением колесниц занимались Андреа дель Сарто и Понтормо. Колесницы с данью и трофеями проезжали теперь по улицам при каждом торжественном случае¹²⁶.

Готовясь в 1515 году к визиту Льва X, флорентийцы «затеяли для приема его величайшие празднества и великолепное и пышное убранство с таким количеством арок, фасадов, храмов, колоссов и прочих изваяний и украшений, что ничего более пышного, богатого и красивого никогда еще не сооружалось». Тогда же был представлен маскарад «Триумф Камилла» и прошли турниры, специально для которых создавались великолепные одеяния и доспехи¹²⁷. Главные работы выполнили Франческо Граначчи и Андреа дель Сарто с помощью Россо и Понтормо.

Семь раз посещал Италию император Карл V. Во время его въезда в Болонью для коронации в 1529 году городские

¹²⁵ Тэн И. *Философия искусства*. М., 1996. С. 110–112.

¹²⁶ Буркхардт Я. *Указ. соч.* С. 290–291.

¹²⁷ Вазари Дж. *Указ. соч.* Т. 3. С. 443, 772–773.

ворота были украшены медальонами с изображениями Цезаря, Августа, Веспасиана и Траяна, конными статуями Камилла и Сципиона и статуями других римлян, прославившихся воинским искусством и умом. От ворот города к церкви Сан-Петронио Карл V следовал по пути, украшенному двумя арками в дорическом стиле, со множеством картин и статуй, символически изъяснявших роль императора, какой она представлялась папе Клименту VII. Они напоминали Карлу V о тех государях, которые зарекомендовали себя покровителями папского престола и защитниками веры. Здесь были статуи Карла Великого, императора Сигизмунда, Фердинанда Арагонского и императора Константина. Среди сцен из жизни последнего было, в частности, изображение Константина, подносящего императорскую корону и скипетр папе Сильвестру¹²⁸.

¹²⁸ *Strong R. Op. cit. P. 79.*



Сандро Боттичелли. Эпизод из новеллы о Настаджио дельи Онести из «Декамерона» Джованни Боккаччо (день V, новелла 8). 1482–1483

Роспись свадебного сундука, заказанного по случаю свадьбы Лукреции де Пьеро Бини и Джасаноццо Пуччи во Флоренции в 1482 г.

После взятия Туниса и освобождения из рабства двадцати тысяч христиан Карл V в 1535–1536 годах с триумфом проследовал с юга на север через всю Италию. Его торжественные въезды – это эксплуатация имперской мифологии с размахом, небывалым после Римской империи: глобусы, картины космоса, боги и богини, герои и героини, покорные континенты, реки и народы – все это уснащено латинскими

изречениями, славящими августейшее величие¹²⁹. Особенно великолепен был въезд Карла V во Флоренцию в 1536 году, когда триумфатор выдавал свою дочь Маргариту Австрийскую замуж за герцога Алессандро Медичи. Город был украшен аллегорическими статуями, надписями-девизами, архитектурными перспективами и триумфальными арками со статуями и гризайльными (написанными серым по серому) имитациями рельефов. Посеребренная скульптурная группа «Геркулес и гидра» и статуя Мира напоминали флорентийцам о недавней победе Медичи над восставшей Флоренцией. По дороге к центру города, у моста на площади Санта-Тринита, Карл V должен был увидеть самого себя в виде конного монумента. Статую не успели доделать, и на площади был поставлен только конь, которого едва успели покрыть оловом по сырой еще глине¹³⁰.

Когда преемник убитого через несколько месяцев Алессандро, герцог Козимо I Медичи, встречал в 1565 году Иоанну Австрийскую, невесту своего сына Франческо, коллектив архитекторов, скульпторов и живописцев, возглавляемый Вазари, осуществил ученую программу, разработанную по указанию герцога гуманистом Боргини и послужившую прецедентом для приема других медичейских невест. Вначале шествие должно было пройти под аркой, посвященной

¹²⁹ Ibid. P. 76.

¹³⁰ Дажина В. Д. Портретная иконография Медичи: от республики к монархии // Культура Возрождения и власть. М., 1999. С. 131.

Флоренции, за которой находилось изображение Гименей; затем на пути стояла арка, прославлявшая семейство невесты; далее – амфитеатр, где восхвалялось семейство жениха; три последние арки говорили о мудром и великодушном правлении герцога Козимо: первая посвящалась Вере, вторая – Гражданскому Благоразумию, третья – Общественному Спокойствию. Уличный декор был выдержан в монохромной античной манере. Флоренция превратилась на время в страну гуманистических грез: горожанам казалось, что они идут по Древнему Риму в апогее его величия. Реальная ренессансная архитектура никогда не достигала такого эффекта¹³¹. В том же году были показаны «интермецци» со сценарием Вазари, придумавшего небесные видения и широко использовавшего люки для появления на сцене демонов и бутафорских гор. Спектакль шел в Зале Чинквеченто в палаццо Веккьо, который до 1586 года был местом постановки всех больших медичейских праздников. Вазари возвел там амфитеатр для зрителей, отдельную ложу для герцога и впервые применил падающий занавес. На этот раз «интермецци» обрели тематическое единство: разыгрывались эпизоды из истории Амура и Психеи, чье воссоединение служило прообразом свадьбы Иоанны Австрийской и Франческо Медичи¹³². После свадьбы, в 1566 году, был устроен праздник «Генеалогия языческих богов», для которого Вазари придумал

¹³¹ Strong R. Op. cit. P. 130–131.

¹³² Ibid. P. 134.

по программе Боргини двадцать одну колесницу и сотни костюмов: весь Олимп спускался на землю в триумфальной процессии в честь новобрачных. Когда жених и невеста входили в церковь Сан-Спирито, перед ними предстало видение космоса Данте¹³³.



Бернардино Пинтуриккьо. Помолвка императора Фридриха III и Элеоноры Португальской. Фрагмент фрески из цикла о жизни Пия II. Ок. 1505

В центре – епископ Энео Сильвио Пикколомини, будущий

¹³³ Ibid. P. 27, 36.

Все эти торжества померкли, однако, перед ошеломляющим праздником в честь бракосочетания великого герцога Тосканского Фердинанда в 1589 году. После торжественного въезда невесты, Кристины Лотарингской, было разыграно потешное морское сражение на превращенном в бассейн дворе палаццо Питти, и в течение трех недель шли непрерывной чередой турниры и спектакли «Маскарада рек»¹³⁴.

Апогеем праздника были «интермецци» в построенном за три года до того Театре Медичи во дворце Уффици, ставшие переломным моментом в истории оперы и вообще театрального искусства. Для этого спектакля было сшито 286 костюмов, каждая деталь которых была обдумана гуманистом и меценатом графом Джованни Барди и прорисована придворным архитектором и инженером Буонталенти. Каждое платье было археологическим шедевром, каждый атрибут основывался на каком-нибудь классическом прецеденте. В первом «интермеццо» около трех тысяч зрителей увидели на усыпанных звездами небесах «Гармонию сфер». Восемь Платоновых сирен вместе с сиренами девятой и десятой сфер сидели на облаках, рассказывая, как они спустились с небес, чтобы воспеть невесту. В центре восседала на троне Необходимость с алмазным космическим веретеном.

¹³⁴ *Burke P. Festivals // The Thames and Hudson Encyclopaedia of the Italian Renaissance. London, 1992. P. 133.*

Ей прислуживали три парки, а по сторонам клубились облака, несущие семь планет и Астрею, чье пришествие на землю было знаком возвращения «золотого века». Выше виднелись двенадцать героев и героинь, воплощавших добродетели Кристины и Фердинанда. Сирены и планеты вступали в диалог, выражающий радость космоса по поводу столь благоприятного альянса, и, по мере того как облака поднимались, сцена озарялась солнечными лучами, а наверху наступала ночь. Во втором «интермеццо» в саду среди апельсиновых и лимонных деревьев происходило состязание между музами и пиеридами. Уступив первенство музам, пиериды превращались в сорбк и, треща, улетали прочь. Главным сценическим эффектом была огромная гора, выраставшая из-под сцены. В третьем «интермеццо» после страшной битвы Аполлона с драконом жители Дельф пели пифийские песни и танцевали в честь победителя. Ритмом этого танца предводитель муз очищал человеческие души от демонов. Четвертое «интермеццо» возвращало к платонической космологии, затем волшебница вызывала видение ада. В пятом была показана история Ариона. Появлялась поющая Амфитрита на перламутровой раковине, влекомой парой дельфинов, окруженная тритонами и наядами, которые пели во славу свадьбы. Галера с Арионом и командой в сорок человек шла на всех парусах. Выпрыгнув за борт, Арион вскоре выныривал из волн на спине дельфина, напевая под собственный аккомпанемент. В шестом, заключительном «интермеццо», как и

в первом, представало небесное видение: облака расступались, открывая Олимп с двумя десятками богов и добродетелей. Использовался миф, пересказанный Платоном в «Законах». Юпитер из сострадания к людям посылал на землю Гармонию и Ритм, чтобы в пении и танце человек мог получить утешение от горестей. Когда они ступали на землю, на звуки небесной музыки являлись двадцать пар в пасторальных костюмах и, танцуя, пели песню в честь новобрачных.



Мастер кассоне Адимари. Свадебное шествие Адимари и Риказоли на площади Сан-Джованни во Флоренции. Ок. 1440. Роспись свадебного сундука

В центре – флорентийский баптистерий

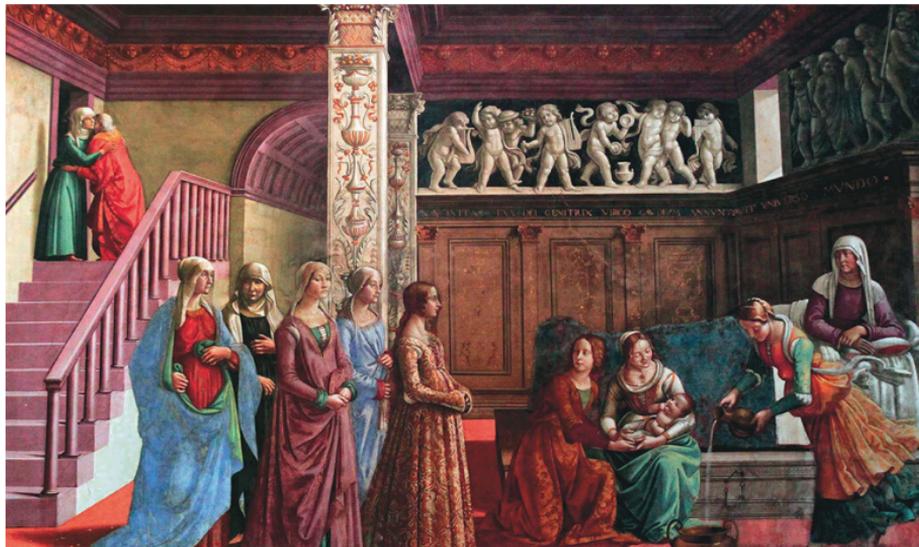
Работа Буонталенти для «интермецци» 1589 года имела эпохальное значение, будучи первым (и быстро ставшим общеизвестным) прецедентом того, что на протяжении последующих трехсот лет станет общеевропейской нормой театрального зрелища, – портал просцениума, за ним ряды удаляющихся боковых кулис, перспектива которых замкнута задником. Все декорации строились по принципу вогну-

той эллиптической кривой с уменьшающимися в перспективе кулисами, и это подчеркивалось размещением актеров, где бы они ни находились – на земле или на небе. Множество официальных отчетов об этом спектакле, авторизованных великим герцогом, были призваны распространить по всей Европе славу Фердинанда и его «интермецци», а три года спустя были напечатаны серии гравюр¹³⁵.

В Риме папы и кардиналы заказывали художникам крупные оформительские работы, не имевшие никакого отношения к религиозной жизни. Инициатором был папа Павел II, который в начале своего первосвященничества приобрел любовь народа тем, что растянул карнавальные торжества 1464 года на несколько месяцев и показал триумф Августа – победителя Клеопатры. Кроме мифологических масок, здесь были короли в цепях, бронзовые доски с постановлениями народа и сената, костюмированный древнеримский сенат с эдилами, квесторами, преторами, четыре колесницы, полные поющих масок, и колесницы с трофеями¹³⁶.

¹³⁵ *Strong R.* Op. cit. P. 137–140.

¹³⁶ *Инфессура С.* Дневники о современных римских делах // *Инфессура С., Бурхард И.* Дневники. М., 1939. С. 55; *Бурхард И.* Дневник о римских городских делах // Там же. С. 345.



Доменико Гирландайо. Рождество Марии. Фреска в хоре церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. 1486–1490

Всему миру были известны празднества, данные в Риме кардиналом Пьетро Риарио, племянником Сикста IV, в 1473 году при проезде Элеоноры Арагонской, назначенной в невесты герцогу Эрколе Феррарскому. Площадь у римской церкви Санти-Апостоли была на время превращена в роскошное зрелищное сооружение со стенами, украшенными дорожками коврами, с террасами, галереями и фонтанами, струи которых достигали крыши церкви. На подмостках специально приглашенные флорентийцы разыгрывали пантомимы мифологического содержания. Праздник святых апостолов Петра и Павла отмечали в том же году инсцениров-

кой античного триумфа. Через два года другой племянник папы, главнокомандующий папскими войсками Джироламо Риарио, устроил на Пьяцца Навона турнир с участием известнейших рыцарей Италии, Испании, Бургундии. Зрителей было до ста тысяч человек, продолжалось это торжество три дня¹³⁷. Таков был ответ Сикста IV на джостру Медичи.

При Иннокентии VIII на карнавале 1491 года у кардиналов в Риме вошло в обычай посылать друг другу колесницы, наполненные великолепно костюмированными масками, буффонами и песенниками, декламировавшими скандальные стихи¹³⁸. На следующий год ко дню посвящения в папы Родриго де Борджа (Александра VI) на его церемониальном пути из церкви Сан-Пьетро в церковь Сан-Джованни ин Латерано было воздвигнуто несколько триумфальных арок¹³⁹. Еще через год папа устроил по случаю свадьбы своей дочери Лукреции и Джованни Сфорца ужин в Ватиканском дворце, на котором ночь напролет игрались комедии и трагедии¹⁴⁰. На карнавал 1500 года Чезаре Борджа, брат Лукреции, возглавивший военные силы Папской области, с дерзким намеком на свою особу и к большой досаде пилигримов, пришедших в Рим на празднование юбилейного года, представил в Риме триумф Юлия Цезаря с одиннадцатую велико-

¹³⁷ *Инфессура С.* Указ. соч. С. 57–59.

¹³⁸ Там же. С. 131.

¹³⁹ Там же. С. 137.

¹⁴⁰ Там же. С. 139.

лепными колесницами. В 1501 году в честь свадьбы Лукреции и Альфонсо I д'Эсте по площади Св. Петра продефилировали двенадцать триумфальных колесниц, а ночью в папском дворце снова игрались комедии и были устроены мавританские и другие танцы¹⁴¹.

В 1513 году, когда в Риме чествовали младших Медичи – Лоренцо и Джулиано, только что ставших правителями Флоренции, – по распоряжению Льва X на Капитолии был выстроен деревянный театр. Потолком огромного прямоугольного сооружения служили полотнища белого и голубого шелка. Стены внутри были расчленены пилястрами, между которыми размещались живописные аллегории и эмблемы. После мессы здесь разыграли пьесу и устроили пир, главным украшением которого послужила гигантская двенадцатиярусная крендеча, сплошь уставленная золотой и серебряной посудой¹⁴². Сразу по окончании праздника театр, по обычаю того времени, разобрали.

¹⁴¹ Бурхард И. Указ. соч. С. 215.

¹⁴² Тарасова М. С. К вопросу о системе праздничного убранства... С. 160, примеч. 38.



Доменико ди Бартоло. Воспитание, образование, крещение и вступление в брак. Фреска в приюте Санта-Мария делла Скала в Сиене. Середина XV в.

Феррарские и миланские герцоги, у себя в Италии не имевшие равных в пышности придворного церемониала и блеске празднеств, были лишь способными учениками герцогов Бургундских. Лучшие художники, находившиеся на придворной службе в Бургундии и во Фландрии, сочетали писание картин не только с украшением рукописей и раскра-

шиванием статуй, – не жалея сил, они оформляли ослепительные по красоте и изобретательности придворные празднества и турниры, расписывали гербы и знамена, создавали образцы парадной одежды.

Мельхиор Брудерлам, придворный живописец графа Фландрии, а затем его зятя, первого герцога Бургундского Филиппа Смелого, расписывал знамена и седла, изготавливал и раскрашивал механические диковины в замке Эден, с помощью которых обливали или посыпали прибывавших туда гостей. В 1387 году он руководил украшением эскадры герцога, собиравшегося напасть на Англию. Корабль Филиппа Смелого весь сиял синевой и золотом; большие геральдические щиты украшали высокую кормовую надстройку; паруса были сплошь покрыты изображениями маргариток и вензелями герцогской четы с девизом: «Не терпится». Знать старалась перещеголять друг друга в стремлении украсить как можно более пышно суда этой несостоявшейся экспедиции. Многие велели полностью покрывать мачты своих кораблей листовым золотом. Для художников настали хорошие времена: они зарабатывали сколько хотели, и их еще не хватало¹⁴³.

В ответ на взятие турками Константинополя герцог Филипп Добрый устроил в Лилле в 1454 году «Праздник фазана». Дело шло о даче обетов участвовать в крестовом походе против турок для отвоевания Константинополя. Даже путешествие по морю не служило препятствием для желав-

¹⁴³ Хёйзинга Й. Указ. соч. С. 278–280.

ших увидеть это представление. Огромный зал, украшенный шпалерами с изображением подвигов Геракла, был обстроен галереями для зрителей, большинство которых были в масках и маскарадных костюмах. В центре зала высился столб, поддерживавший изображение женщины в чрезвычайно богатой шляпе, с распущенными по плечам волосами; в течение всего пиршества она выпускала из сосцов иппокрас – напиток вроде глинтвейна, который должен был воспламенить поэтическое вдохновение по аналогии с водой источника Иппокрены. По сторонам накрыто было три гигантских стола. На них громоздилось более двадцати «междублюдников»: чудовищный пирог, в котором играли двадцать восемь «живых» музыкантов; стеклянная церковь с четырьмя певчими и звонящим колоколом; замок Лузиньян со рвами, наполненными померанцевой водой, с феей Мелюзиной на одной из башен; ветряк с лучниками, метящими в вороватых сорбк; сражение льва со змеей; дикарь верхом на верблюде; сумасшедший наездник, плутающий на медведе среди ледников и скал; окруженное городами и замками озеро; большое торговое судно под парусами и с экипажем; фонтан, убранный стеклянными деревцами, а на нем св. Андрей с крестом; путто, писающий розовой водой, и т. д. После того как гости полюбовались этими диковинами, пришел черед интермедий. Шестнадцать рыцарей ввели пятящуюся задом наперед лошадь с сидящими на ней спинами друг к другу трубачами. Въехал на диком вепре вооруженный дротиками

получеловек-полугриф, неся на себе человека. Вошел белый златорогий механический олень, убранный в шелка; на нем поющее дитя, которому олень вторил басом. Влетел дракон с огненной чешуей. Спустили цаплю и двух соколов; убитую цаплю поднесли герцогу. За занавесом затрубили рожки, занавес поднялся, и зрители увидели Язона. Вот он читает письмо Медеи, сражается с разъяренными быками, убивает дракона, вспахивает землю и засеивает ее зубами чудовища; вот на поле всходят воины. Затем показали сцену из «Амадиса Галльского». Великан-турок ввел слона; на слоне замок, а в нем дама, одетая монахиней, – это Оливье де ла Марш, придворный поэт и хронист, в роли Святой Церкви, призывающей присутствующих в крестовый поход. Герольд-мейстер ордена Золотого руна внес живого фазана в золотом ожерелье с драгоценными камнями; герцог поклялся над фазаном помогать христианам в борьбе против турок, и все рыцари дали подписку об участии в походе. Праздник завершился аллегорическим балом. Под звуки музыки, при свете факелов дама с ног до головы вся в белом, с надписью на плече «Божия благодать», прочитала герцогу восьмистишие и, уходя, подарила ему целую дюжину добродетелей: веру, милосердие, смирение, правосудие, разум, воздержание, силу, правдивость, щедрость, прилежание, надежду и храбрость; каждую из них вел рыцарь в алом панцире. Поплясав со своими рыцарями, добродетели увенчали победителя в бою на копьях – графа Шароле, будущего Карла Смелого. Бал окон-

чился в три часа утра¹⁴⁴

¹⁴⁴ *ТЭИ И.* Указ. соч. С. 151–153.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.