



ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Серия
«Культура Возрождения»

Основана в 2003 году



Редколлегия:

доктор исторических наук Л.М. БРАГИНА (отв. редактор)

кандидат исторических наук В.М. ВОЛОДАРСКИЙ

доктор искусствоведения В.Д. ДАЖИНА

кандидат исторических наук О.В. ДМИТРИЕВА

доктор исторических наук О.Ф. КУДРЯВЦЕВ

доктор филологических наук Р.И. ХЛОДОВСКИЙ

ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ



МОСКВА НАУКА 2005

Театр и театральность в культуре Возрождения / [отв. ред. Л.М. Брагина] ; Науч. совет “История мировой культуры”. – М. : Наука, 2005. – 208 с., 50 ил. – (Культура Возрождения). – ISBN 5-02-033546-0 (в пер.).

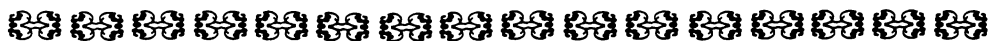
Книга посвящена одной из характерных особенностей культуры Возрождения – важной роли театра и многообразных форм театрализации, которые используются в общественной и политической жизни, литературе, искусстве и других видах творчества. Большое внимание уделено специфике театральности в произведениях крупнейших писателей Ренессанса. Освещается также театрализация празднеств, политических событий, значение ее в государственных и религиозных методах пропаганды, влияние на ментальность публики из различных социальных слоев. Сборник иллюстрирован работами мастеров эпохи Возрождения.

Для историков, литературоведов, философов, искусствоведов, культурологов, театроведов и для всех интересующихся историей мировой культуры.

Темплан 2005-I-206

ISBN 5-02-033546-0

© Российская академия наук и издательство
“Наука”, серия “Культура Возрождения”
(разработка, оформление), 2003 (год основания),
2005



ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В “ДЕКАМЕРОНЕ” (ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ 8-Й НОВЕЛЛЫ V ДНЯ)

Р.И. Хлодовский

В статье речь пойдет не о театральности “Декамерона”, а о театральности в “Декамероне”. Темы это разные. Театральность “Декамерона” очевидна и как бы лежит на поверхности. В замечательной книге Марио Баратто¹ глава, посвященная комедии, пожалуй, самая обширная. Почти каждая новелла содержит богатейший материал, который может быть превращен в комедию или в трагедию. Такие гиганты, как Шекспир и Мольер, делали это успешно и без видимого труда. Но я собираюсь говорить не о театральности, потенциально заложенной в новеллах “Декамерона”, а о театральности в “Декамероне”, о театре в “Декамероне”, о новеллах, построенных как самый настоящий театральный спектакль.

Как известно, театральный спектакль предусматривает помимо актеров и режиссера также зрителей, на которых спектакль должен определенным образом воздействовать. Во всяком случае, так считал первый великий теоретик драмы – Аристотель. Конечно, не он один. Но я имею в виду прежде всего формулировки Аристотеля. В его “Поэтике” сказано: “Трагедия есть подражание действию важному и законченному {...} совершающее очищение подобных страстей посредством сострадания и страха” (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν)².

Хорошая трагедия непременно предполагает катарсис. О значении этого термина много спорили и продолжают спорить. Я буду говорить о том, как понимал катарсис Боккаччо, а понимал он его очень “по-декамероновски”. Но сначала скажу о комедии.

Первая новелла в “Декамероне” построена как превосходный комедийный спектакль. Это новелла о мерзопакостном нотариусе из Прато, прозванном Чаппеллетто, который настолько погряз во всякого рода грехах, что о нем сказано: “...худшего человека, чем он, может быть, и не родилось”³. Сюжет новеллы изложен в заглавии: “Сер Чаппеллетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; негодяй при жизни, по смерти он признан святым и назван San Ciappelletto” (с. 44). Основную часть новеллы составляет диалог между притворяющимся крайне благочестивым человеком сером Чаппеллетто и исповедующим его монахом. Роль мнимого

святого Чаппеллетто разыгрывает вдохновенно и на редкость артистично. Можно сказать, что уже в первой новелле “Декамерона” появляется главный герой эпохи Возрождения – человек-художник, человек-артист.

Анализировать эту новеллу я не стану: о ней существует огромная литература. В книге Марио Баратто ей уделено много места. В свое время я тоже писал о первой новелле “Декамерона”, пожалуй, даже более, чем того допускал объем монографии⁴. Скажу только, что помимо двух действующих лиц спектакля в новелле существуют и его зрители. Это два итальянских ростовщика, которых богомерзкая исповедь Чаппеллетто спасает, казалось бы, от неминуемого погрома. В новелле сказано: “Оба брата, сомневавшиеся, как бы не провел их сер Чаппеллетто, поместились за перегород, отделявший их от комнаты, где лежал сер Чаппеллетто, и, прислушиваясь, легко могли слышать и уразуметь все, что сер Чаппеллетто говорил монаху” (с. 50).

Примечательно, что автор ксилографии к первому печатному изданию “Декамерона” изобразил ростовщиков не только подслушивающими исповедь, но и подсматривающими за исповедующимся сером Чаппеллетто. Театральность и сценичность первой новеллы была очевидна даже для ее первых читателей.

Примечательна в новелле и реакция зрителей на развернувшийся перед ними спектакль. «Слыша исповедь его [сера Чаппеллетто] проступков, они не раз готовы были прыснуть от смеха. “Вот так человек! – говорили они промеж себя, – ни старость, ни болезнь, ни страх близкой смерти, ни страх перед Господом, перед судом Которого он должен предстать через какой-нибудь час, – ничто не отвлекло его от греховности и желания умереть таким, каким он жил”» (с. 50).

Зрители воспринимают предсмертную исповедь Чаппеллетто как комический спектакль. Что же касается до их оценки смысла развернувшегося на их глазах комического действия, то тут все зависит от пунктуации⁵. Но очевидно одно: зрителей если не восхищает, то, во всяком случае, изумляет человек, до последней минуты отстаивающий свою, пусть даже крайне грешную, человеческую индивидуальность.

Перейду к новелле, о которой как о трагическом спектакле не говорят ни Баратто, ни, насколько мне известно, другие историки литературы. Речь пойдет о достаточно известной и одной из лучших в “Декамероне” восьмой новелле Пятого дня о Настаджо дельи Онести. В ней рассказывается о том, что этот молодой человек, богатый и родовитый, безумно влюбился в дочь мессера Паоло Траверсари, девушку, более родовитую, чем он сам, надеясь своими деяниями побудить ее полюбить его (с. 371). Что это были за деяния, не сказано, но представить их легко по следующей знаменитой новелле о рыцарственном Федерико дельи Альбериги, который, дабы заслужить любовь прекрасной дамы, “являлся на турнирах и военных играх, давал празднества, делал подарки и расточал свое состояние без всякого удержу” (с. 378).

Однако все усилия Настаджо оказались тщетными. Любимая им девушка, “ставшая, быть может, по причине своей необычайной красоты и родovitости, до того гордой и надменной, что и он сам не нравился ей, и ничто, что нравилось ему” (с. 371). Настаджо подумывал даже о самоубийстве, но, оставив такие нечестивые мысли, “много раз решался в душе” разлюбить дочь Траверсари и даже “возненавидеть ее, как она ненавидела его” (с. 371–372). Однако и это ему не удалось, и он принялся за старое, что, естественно, беспокоило его друзей и родственников, испугавшихся, что Настаджо уготовил себе участь Федериги дельи Альбериги. Поэтому они стали настойчиво советовать ему “удалиться из Равенны и поехать пожить некоторое время в каком-либо другом месте, ибо, если он так поступит, уменьшатся и любовь, и траты” (с. 372). Настаджо родственников послушался. Он намеревался отправиться либо во Францию, либо в Испанию, но, отъехав несколько миль от Равенны, остановился в Кьясси, где, разбив шатры, “принялся вести самую веселую и роскошную жизнь, какую только можно себе представить, приглашая того и другого к ужину и к обеду, как то было у него в обычае” (с. 372).

Кьясси – место дантовское. Там находилась чудесная сосновая роща, которая создателю “Божественной комедии” напоминала цветущий лес Земного рая. Из дантовской “Комедии”, видимо, взяты и имена основных персонажей новеллы. Перед создателем “Божественной комедии” Боккаччо преклонялся. Но это не мешало ему порой добродушно пародировать “Комедию”.

Глубоко погруженный в мысли о любимой, Настаджо забрел в сосняк и там сперва услышал “страшный плач и резкие вопли”, а затем “увидел бежавшую к месту, где он стоял, через рощу, густо заросшую кустарником и тернием, восхитительную обнаженную девушку с растрепанными волосами, исцарапанную ветвями и колючками, плакавшую и громко просившую о пощаде (с. 372). Колючки, которые царапают обнаженное тело девушки, подчеркивают телесность тела. На такого рода детали Боккаччо был мастер.

Настаджо видит, что обнаженную девушку преследуют два огромных пса, которые, настигая ее, жестоко кусают ее, и всадник на вороном коне со шпагой в руке, “страшными и бранными словами грозивший ей смертью”. Зрелище это наполнило душу Настаджо “в одно и то же время изумлением и испугом и, наконец, состраданием к несчастной женщине” (с. 373), и он, отломив сук, бросился ей на помощь. Но незнакомый всадник останавливает его, называет по имени и говорит: “Настаджо, я родом из того же города, что и ты, и ты был еще маленьким мальчиком, когда я, которого тогда звали Гвидо дельи Анастаджи, был гораздо сильнее влюблен в ту женщину, чем ты в Траверсари, и от ее надменности и жестокости до того дошло мое горе, что однажды этой самой шпагой, которую ты видишь в моей руке, я, отчаявшись, убил себя и осужден на вечные муки. Немного прошло времени, как эта женщина, безмерно радовавшаяся моей смерти, скончалась и за грех своего жестокосердия и за радость, какую она ощутила от моих страданий,

не раскаявшись в том, ибо считала, что не только тем не погрешила, но и поступила как следует, осуждена была на адские муки. И как только она была ввержена туда, так мне и ей положили наказание: ей бежать от меня, а мне, когда-то столь ее любившему, преследовать ее, как смертельного врага, не как любимую женщину; и сколько раз я настигаю ее, столько же раз этой шпагой, которой я убил себя, убиваю ее, вскрываю ей спину, а это сердце, жестокое и холодное, куда ни любовь, ни сострадание никогда не в состоянии были проникнуть, вырываю, как ты тотчас увидишь, из тела со всеми другими внутренностями и бросаю на пожирание собакам. И не много проходит времени, как она, по решению Господнего правосудия и могущества, воскресает, как бы не умирала вовсе, и снова начинается мучительное бегство, а собаки и я преследуем ее. И так бывает каждую пятницу, в этот час, я нагоняю ее здесь и здесь же, как ты увидишь, предаю ее терзаниям; в другие же дни, не думай, что мы отдыхаем; я настигаю ее в других местах, где она жестоко помыслила или содеяла мне жестокое..." (с. 373–374). Сказав все это, Гвидо дельи Анастаджи поразил девушку шпагой, вырезал из груди ее сердце и швырнул его псам, которые его, "страшно голодные... тотчас же сожрали" (с. 374). Однако немного спустя девушка воскресла, и снова началось "мучительное бегство".

Тут много странного: весьма целомудренная дама угодила в ад за то, что не покалась в том, что не ответила взаимностью, видимо, на достаточно грешную любовь Гвидо дельи Анастаджи. Читателю, привыкшему к шуткам "Декамерона", это еще понять как-то можно. Но как объяснить то, что действия, происходящие в трансцендентном аду по схемам "Божественной комедии", разворачиваются в земной действительности, да к тому же в тех самых местах, которые напоминали Данте земной рай?

Критики, писавшие о восьмой новелле Пятого дня, объясняли все это тем, что Настаджо посетило видение. Однако они явно путали Боккаччо с Якопо Пассаванти, одна из проповедей которого, видимо, дала Боккаччо сюжетный материал, но никак не повлияла на его обработку.

В новелле Боккаччо ничто не указывает на то, что Настаджо удостоился видения, да и он сам так не считает. Напротив, он уверен, что виденное им – реальный факт, и именно поэтому намерен использовать его в своих эротических или, если угодно, матримониальных целях. В новелле о Настаджо сказано: "Он долго пребывал между страхом и состраданием (*stette tra pietoso e pauroso*), но вскоре ему пришло в голову, что этот случай может сослужить ему большую службу, так как он приключается каждую пятницу" (с. 374).

О страхе и сострадании, вызванном у Настаджо трагической сценой из ада, в новелле говорится дважды. Возникает впечатление, что Настаджо не зря читал Аристотеля. Он рассчитывает превратить еженедельно повторяющийся в сосновой роще трагический inferнальный эпизод в спектакль, надеясь, что трагедия вызовет у любимой им девушки те самые чувства, что и у него самого, и закончится желательным для Настаджо катарсисом.

Режиссировать трагический спектакль Настаджо надобности не было: сцена была уже превосходно поставлена “свыше”. Ему надо лишь позаботиться о зрительном зале и о зрителях, что он и сделал. Настаджо попросил своих родственников устроить так, чтобы “Паоло Траверсари с женой и дочерью и всеми их родственниками и всеми другими” (с. 374), кого им будет угодно взять с собой, прибыли к нему на обед в ближайшую пятницу. Когда Траверсари приняли его приглашение, Настаджо соответственным образом соорудил зрительный зал. “Настаджо приказал приготовить великолепное угощение и велел поставить столы под соснами около того места, где видел терзания жестокой женщины. Распорядившись рассадить мужчин и женщин за стол, он устроил так, что девушка, им любимая, была посажена как раз против того места, где было должно происходить дело” (с. 375).

В определенный час гости Настаджо стали зрителями кровавого inferнального действия. Несомненно, ни Софокл, ни Еврипид, ни даже Сенека зверского убийства на сцене не допустили бы, но Джиральди Чинтио и Шекспир, автор “Тита Андроника”, не увидели бы в спектакле, организованном Настаджо, ничего особо предосудительного. На семью Траверсари и равеннских дам спектакль произвел то самое впечатление, на которое и рассчитывал Настаджо. Он всех их “напугал и исполнил изумления”. Об испытанном ими сострадании прямо в новелле не говорится, но оно описывается: “Все женщины... так горько заплакали, как будто над ними самими было исполнено все виденное” (с. 375). И наконец, организованный Настаджо трагический спектакль порождает желаемый катарсис. Все “жестокосердные равеннские дамы так напугались, что с тех пор стали снисходить к желаниям мужчин гораздо более прежнего” (с. 376).

Эта завершающая новеллу фраза – шутливая. Подобного рода шуток в “Декамероне” много. Но не надо относиться к ним слишком серьезно. В новелле вовсе не проповедуется адюльтер. Напротив, прежде чем пошутить, Боккаччо пишет: вернувшись домой, любимая Настаджо девушка “не могла дожждаться времени... чтобы, сменив свою ненависть на любовь, послать к Настаджо свою доверенную служанку, которая от ее имени попросила его прийти в ней, ибо она готова сделать все, что будет ему по желанию. На это Настаджо велел ответить, что это ему очень приятно, но что если она согласна, он желает совершить это честным образом, то есть жениться на ней” (с. 375). Девушка согласилась. Ее родители “очень обрадовались, и в следующее же воскресенье Настаджо обручился и повенчался с ней, и долго жил с ней счастливо” (с. 376).

Только после этого следует завершающая новеллу шутка о равеннских дамах. Прочная и до наших постмодернистских дней дошедшая репутация “Декамерона” как книги неприличной и чуть ли не порнографической основана на инерции лицемерного или тенденциозно выборочного прочтения содержащихся в ней новелл. О высоко человеческой любви Боккаччо писал, конечно, не так, как Петрарка, но не менее правдиво и поэтично.

Выше я сказал, что Настаджо дельи Онести неплохо знал “Поэтику” Аристотеля. Это, конечно, шутка. Как известно, та часть “Поэтики”, в которой говорилось о комедии, безвозвратно потеряна. Если верить Умберто Эко, последний ее список сгорел задолго до того, как Боккаччо начал писать “Декамерона”. Но списки той “Поэтики”, которая нам известна, в средние века существовали. Один из них держал в руках Полициано, но отложил его в сторону как ненужный и малоинтересный. Оказался ли Боккаччо более проницательным? Сомнительно. И все-таки параллель между знаменитым местом из “Поэтики” и спектаклем, устроенным Настаджо, как-то уж слишком соблазнительна. Как говорил Пушкин: “Бывают странные сближения”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Baratto M. *Realtà e stile nel Decameron*. Vicenza, 1971. P. 271–322. См. также: Borsellino N. *Decameron come teatro* // Rozzi e Intronati: Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio. Roma, 1974; Stäubli G. *La brigata del Decameron come pubblico teatrale* // Studi sul Boccaccio. 1975. IX; Padoan G. *Il senso del teatro nei secoli senza teatro* // Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo / A cura di V. Branca. Firenze, 1973.

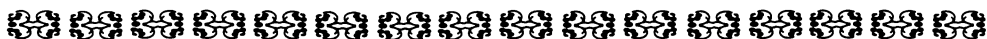
² Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 20. (Пер. М.Л. Гаспарова.)

³ Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. А.Н. Веселовского. М., 2003. С. 44. Далее в статье приводятся ссылки на это издание.

⁴ Хлодовский Р.И. Декамерон: Поэтика и стиль. М., 1982. С. 213–283.

⁵ Там, где А.Н. Веселовский поставил вопросительный знак, в критическом издании “Декамерона”, осуществленном В. Бранкой, стоит знак восклицательный.





ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ФОРМЫ РИТУАЛОВ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ВО ФЛОРЕНЦИИ XIV – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XV в.

И.А. Краснова

Согласно исследованиям Питера Берка, жизнь городского общества средневековья и раннего нового времени проходила главным образом на площади – “главных подмостках театра повседневности”. Семантика повседневной практики заключалась в обычаях и ритуалах, являющихся в восприятии современников банальными и не становящихся поэтому объектами рефлексии, хотя и выполняющих важную функцию поддержания и усиления определенного видения мира¹. Изучение хроник, личных архивов, дневников, писем, речей флорентийских должностных лиц и их биографий, которым П. Берк придавал особенно большое значение в исследовании ритуалов повседневности², показывает, что признаки театрализованной репрезентативности отличали и отношения в области политики. На уровне индивидуальных форм менталитета восприятие политических форм деятельности существенно отличалось от стереотипов осмысления хозяйственной активности. Если в деле накопления капиталов стремились избежать какой-либо показательности и афишированности хотя бы из-за стремления укрыть доходы от фискального ведомства, то участие в управлении государством требовало открытой демонстрации гражданских доблестей, на политических подмостках для полноправного горожанина открывалась во второй половине его жизни прекрасная возможность самовыражения. В различных документах личного характера политической карьере уделяется гораздо большее внимание, нежели хозяйственным делам, при этом часто присутствует полу-осознанная модель раздвоения личностных проявлений: понимание того, что следует специально выставить напоказ, а что утаить по возможности даже от самого себя.

Театр, разворачивающийся на политических подмостках Флоренции с конца XIII и на протяжении почти всего XIV в., являет собой демонстрации персональных амбиций и диктаторских замашек, утверждаемых путем насилия и выражающихся в особых ритуальных действиях на пути стремления к власти, близких к феодально-рыцарской манере поведения. Исток этого явления кроется не только в сравнительно высокой степени милитаризации городского общества, в котором ополчение граждан еще продолжало

играть значительную роль; он коренится в устойчивости ментальных стереотипов, свойственных сословию грандов. Пополанское общество коммуны в указанный период успешно сносило их башни, разделяло и дробило консортерии, уничтожало внутриклановую юрисдикцию, конфисковывало земельные владения и освобождало сервов, но одновременно усваивало их ментальные ценности вместе с необходимым ей дипломатическим и военным опытом нобилитета, а также искусством управления городами, ибо флорентийских грандов постоянно приглашали на должности подеста, капитанов народа, экзекуторов в соседние и отдаленные города³.

Не напрасно театрализованное действо “производства в рыцари” являлось не только излюбленным зрелищем всех слоев населения, но и очень значимым в политике государства явлением – утверждением могущества и правомочности нового режима при любом изменении внутри коммунального города-государства. Даже чомпи озаменовали свою победу в июле 1378 г. тем, что сразу после разгрома домов наиболее именитых и влиятельных граждан они устроили почти фантастическую сцену производства в “народные рыцари” 64 человек. Наряду с представителями “тощего народа” и наемных рабочих золотые шпоры надели на очень знатных людей, например на Донато ди Якопо Аччайуоли, который являлся наследником обширных феодалов в Греции и уже не в первый раз производился в рыцари. Стоит отметить, что восставшие чомпи вовсе не придавали этому действу, одновременно и трагическому, и курьезному, смысла поощрения и награды наиболее угодных, поскольку большая часть новоявленных рыцарей принуждалась к этому насильно (ибо золотые шпоры навешивались грязными и босоножими простолюдинами .в лохмотьях). Они принуждали к производству в кавалеры даже своих заведомых врагов, например только что свергнутого экс-гонфалоньера справедливости Луиджи Гвиччардини, дома которого со всем скарбом они в этот день сожгли, оставив его семью без крыши над головой⁴. Этим публичным ритуалом они утверждали свое господство над городом и обществом, свою правомочность распоряжаться отныне судьбами сограждан.

В дальнейшей истории Флоренции значимость театрального ритуала производства в рыцари сохраняется, хотя и наполняется иным смысловым содержанием. Что стоит описание респектабельной, торжественной и мрачной процедуры производства в рыцари 12-летнего Франческо ди Маттео Каstellани, которая состоялась в 1429 г. во время похорон его скоропостижно умершего отца, Маттео ди Микеле Каstellани: “В субботу утром, 3 сентября 1429 г., ушел из жизни мессер Маттео, который был гонфалоньером компании, а 6 сентября утром состоялись его похороны, во время коих ему были оказаны великие почести. Тело положили в большой капелле Санта Кроче, и Франческо, его сын, был препровожден к алтарю восемнадцатью родственниками. Официальные лица постановили, чтобы за его спиной не тянулся траурный шлейф черного сукна, поэтому совлекли с него траур, затем специально избранные лица: мессер Лоренцо Ридольфи, мессер Палла

ди Нофри дельи Строцци, мессер Джованни ди Луиджи Гвиччардини, из коих двое были посвящены в рыцари вместе с его отцом, – нарядили его в новые зеленые одежды и сделали рыцарем, хотя ему еще не исполнилось 12 лет. 2 октября в воскресенье мессер Франческо получил в палаццо Синьории знамя народа и знамя партии гвельфов и этим же утром проехал по Флоренции, сопровождаемый синьорами, кавалерами, горожанами верхом на лошадях вплоть до его дома”⁵.

Смысловое значение ритуала, совершаемого перед гробом умершего гражданина, состоит не только в признании его заслуг, но и в явном стремлении утвердить преемственность правящей элиты, к которой относились Ридольфи, Строцци, Гвиччардини и Каstellани. Интересно, что по тем же самым соображениям в 1463 г. взрослый Франческо Каstellани согласился принять участие в церемонии производства в рыцари Луки ди Бонаккорсо Питти, при которой присутствовали подеста, капитан народа, канцлер республики и миланский посол Николемо Транкедини, хотя есть все основания полагать, что Франческо Каstellани крайне отрицательно, как и многие члены флорентийского общества, относился к Луке Питти. Но посвящение в рыцари производили видные представители формирующегося патрициата – Бернардо Джуньи, Карло Пандольфини, Пьетро де Пацци, и Франческо Каstellани считал своим долгом участвовать в процедуре во имя демонстрации солидарности властной элиты, к которой он принадлежал⁶. Праздничные формы поведения также сопровождались зрелищами и играми, почерпнутыми из рыцарских обычаев: палио, джостры, турниры, балы.

Первая половина XIV в. характеризовалась утверждением воинственно-агрессивных стереотипов поведения в коммунальном обществе, главным действующим лицом которых становился рыцарь в сверкающих латах верхом на коне, шествующий во главе вооруженного отряда своих консортов, клиентов и, что хуже всего, флорентийского плебса. В таком образе выступал главный герой битв между гвельфами и гибеллинами второй половины XIII в., описанных хронистом Дино Компаньи. Наиболее ярким примером, воплощающим этот образ в сознании флорентийского общества, являлся Корсо Донати, представитель знатного феодального рода, гранд, предводитель партии белых гвельфов, притязавший на государственную власть в начале XIV в.⁷ Если верить хронике Джованни Виллани, то на протяжении первой половины XIV в. агрессивно воинствующие стереотипы поведения проявлялись постоянно, внося в коммунальное общество раздоры, доходившие чуть ли не до гражданских войн. Кульминацией этих попыток нобилей сохранить свою власть в республике стали баррикадные сражения осени 1343 г. (после изгнания тирана Флоренции герцога Афинского), в которых пополанская коммуна решительно воспротивилась властным притязаниям грандов. Военные отряды нобилей представляли серьезную опасность для коммуны из-за явно выраженного экстремизма, когда они попытались объединиться с “тощим народом” и плебсом, выдвигая разрушительные лозунги: “Да здравствует тощий народ! Смерть жирным пополанам, долой налоги!”⁸.

Публичные формы поведения, свойственные феодально-рыцарскому сословию “*milites*”, усваивались и применялись на практике и пополами, претендующими на личную власть. Не напрасно наиболее одиозным действующим лицом, противостоящим коммунальному строю, являлся во второй половине XIV в. не только чужеземный “тиран”, архетипом которого представлял сначала герцог Афинский, затем, в конце столетия, миланский герцог Джангалеаццо Висконти. Не менее опасны были и доморожденные предводители плебса, довольно часто “возникающие на горизонте” на протяжении XIV в. Так, в 1343 г. Андреа дельи Строцци, рыцарь и способный политик, начал распределять запасы своего зерна среди голодных бедняков по очень дешевой цене и открыто собирать их в своих домах. Он вооружил до 4 тыс. людей, поклявшихся “следовать за ним хотя бы и в ад”, и повел их на площадь приоров, чтобы захватить Палаццо Синьории и провозгласить себя синьором. При этом он являл вполне узнаваемый образ: «Вооруженный до зубов, в сверкающих латах, он ехал верхом на коне, окруженный толпой плебса, который кричал: “Да здравствует наш Барон! Долой жирный народ и габеллы!” Могло показаться, что из седла, блистая оружием, поднялась тень Корсо Донати»⁹. Эта попытка оказалась скорее фарсом, нежели трагедией, поскольку народ был разогнан стражниками капитана, и неудавшийся “барон” остался на площади приоров в одиночестве.

Но были и более серьезные заявки на единоличную власть. Во время восстания чомпи в таком же амплуа, как и Андреа Строцци, пытался выступить “носитель дегенерирующей морали феодального рыцарства” Лука ди Тотто да Панцано, одна из самых одиозных личностей, неоднократно приговариваемая коммунальным судом к смертной казни. На глазах у толпы он сломал свои золотые шпоры, чтобы получить другие из рук восставшего народа, провозгласившего его капитаном. Он возглавил мятежников, громил вместе с ними тюрьмы, чтобы потом направить их на расправу со своими личными врагами из рода Кваратеци. Не меньший ужас вызывали и новоявленные “робеспьеры” – облеченные официальными полномочиями так называемой “Коллегии 4-х” радикальные защитники нового режима “тощего народа”, вводившие чрезвычайные меры. В качестве таковых диктаторов с 1378 по 1382 г. подвизались Джорджо Скали и Томмазо Строцци, постоянно окруженные многочисленной свитой вооруженного народа, – “вожди нобилей, за которыми следовали и ремесленники”¹⁰. Злоупотребление большими властными полномочиями, утверждаемыми угрозами и насилием, стало причиной ненависти к ним всего общества, включая их единомышленников, а не только политических врагов в лице архигвельфов, грандов и изгнанных чомпи. Эти носители крайних мер следовали все тому же образу – потрясающим оружием всадникам во главе воинственной свиты.

Управление отрядами вооруженного плебса требовало соблюдения определенных ритуалов, соответствующих собственной системе символов. Все перечисленные “герои” действовали преимущественно радикальными методами насилия и подавления сопротивления своих политических врагов, опи-

раясь при этом на социальные низы города. Это требовало от них особого искусства управления толпой с помощью не столько вербальных методов, ибо зачастую народ просто невозможно было перекричать, сколько специальных знаковых систем, жестов и соответствующей организации городского пространства. Герцог Афинский предоставил низам весьма иллюзорные политические права и экономические привилегии, но зато учредил гонфалон народа – знамя с изображением Ангела и добился тем самым на какое-то время поддержки ремесленников младших цехов и плебса. Однако он ошибся в перестановке декораций, выселив гонфалоньера справедливости и приоров из Палаццо Синьории, которое уже превратилось в символ автономности коммунального правления, во дворец Петри, и оставив им вместо 100 стражников, полагающихся по обычаю, всего 20. Опрометчивый жест заключался также и в казни простолюдина, возроптавшего против налогового гнета, установленного Готье де Бриенном. Дело было не только в изощренной жестокости этой казни: ему вырвали язык из гортани, и он должен был нести его на острие пики по городу, но и в том, что этот человек был водителем быков, запрягаемых в карроччо – особым образом убранную праздничную повозку, без которой не обходилось в городе ни одно торжество¹¹. Именно этих действий и не могли простить герцогу большинство граждан.

Уловивший чаяния толпы Лука да Панцано, получив рыцарские шпоры из рук народа, повел чомпи на штурм тюрьмы, и масса людей двинулись за ним как один человек. Но стоило ему ошибиться в знаках – попытаться поднять знамя партии гвельфов вместо знамени Ангела, как те, кто только что славил его как народного капитана, в ярости стали гоняться за ним по городу с намерением прикончить. Они усмотрели в этой перестановке попрание своего символа, дарованного герцогом Афинским, – знамени Агнца и начали кричать, что их капитан мессер Лука будет разорван заживо на куски. Стефани не без основания сомневался в том, что здесь проявилась скрытая пропаганда человека, “которого вряд ли можно назвать другом мессера Луки”. Луке да Панцано “пришлось спешно уносить ноги с его новыми золотыми шпорами из города, а его искали, и если бы нашли, то, думаю, причинили бы ему большое зло”, не без некоторого сарказма подводит итог своему описанию хронист Маркьонне ди Коппо Стефани¹².

Жестокость и насилие претендентов в тираны или диктаторы в XIV–XV вв., как правило, оканчивались чудовищной сценой противодействия – архаическим спектаклем жертвоприношения тех, кто в данный момент становился главным объектом народной ненависти, даже если это были статисты – случайные фигуры, а вовсе не истинные виновники бедствий общества, что часто имело место. Хронисты повествуют о дикой сцене расправы с приспешником герцога Афинского Черретьери Виздомини и его 18-летним сыном, который ни в чем не был виноват. Юноша был схвачен и разорван на куски, затем такая же участь ожидала и отца. “Некоторые граждане, жаждавшие крови ради отмщения, брали куски их плоти в руки и мелко

крошили, а другие кусали их, а третьи раздирали их, швыряли на землю, выдавливали из них кровь, прижимая к стене, и проделывали различные другие жестокости, которые только можно вообразить. Эти деяния так напугали герцога, что он почти уподобился мертвецу”¹³. Не меньшей архаичной жутью веет от эпизода, имевшего место во время восстания чомпи, когда 22 июля 1378 г. Микеле ди Ландо возглавил Синьорию и сразу же приказал искать ненавистного барджелло Нутто да Читта ди Кастелло, ставленника видного партийного функционера Лапо ди Кастильонкьо. Барджелло выдал слуга цирюльника, который брил его в трактире, где тот укрывался, за то, чтобы ему позволили взять деньги, которые этот капитан имел при себе. Сера Нутто извлекли из-под кровати с помощью пик и кинжалов, а слуга получил за предательство 4 флорина золотом и 40 сольди мелкой монетой. Затем барджелло поволокли на площадь вешать, но по дороге некий мясник так ударил топором пленника по голове, что мозг и кровь брызнули на дорогу. Тело барджелло было повешено на виселице за ноги и разорвано толпой в мелкие клочья менее чем за полчаса, на виселице оставались только одни ноги¹⁴.

Толпа, участвующая в этих своеобразных мистериях, к которым относятся и сцены публичной казни, была обычно столь перевозбуждена, что достаточно было самого ничтожного повода, чтобы вызвать взрыв массовой истерии. Это имело место в декабре 1379 г. во время казни заговорщиков, в числе которых находились видные функционеры гвельфской партии: Джованни Ансельми, Филиппо ди Бьяджо Строцци, Карло ди Франческо Манджони. Приговор зачитывался со стены палаццо капитана народа при огромном стечении вооруженных горожан, которые не могли поверить в то, что заговорщикам действительно отрубят головы. Обстановка в городе была напряженной: народ не доверял носителям исполнительной власти – подеста и капитану народа, будучи убежден в том, что по отношению к “тощим” они чрезмерно жестоки, в то время как богатым и знатным членам общества оказывают всяческое снисхождение. Кроме того, ожидали, что вот-вот в город войдут связанные с заговорщиками войска герцога Карло ди Дураццо. Во время чтения приговора “некая сумасшедшая женщина страшно завывала”, и этого оказалось достаточно для начала паники и давки. Люди кричали и пытались убежать с площади, лошади взбесились от шума, солдаты под напором толпы сбились в кучу. Насмерть задавили пятерых человек, причем среди них оказались сын уважаемого гражданина Джано Торриджани и один нотариус. Вся площадь была усеяна туфлями, башмаками, беретами, поясами и кошельками. Перепуганные стражники во дворе палаццо капитана народа бросили осужденных и бежали, и если бы те смогли в давке проложить себе дорогу к воротам, им тоже удалось бы бежать. Один из них, Джованни Манджони, взобрался по лестнице на стену, встал рядом с капитаном и стал его громко оскорблять. Только решительность капитана народа спасла дело: прервав перебранку, он столкнул осужденного Манджони со стены обратно во двор и приказал немедленно закрыть ворота двора и вести при-

говоренных на стену. Сначала отрубили головы Джованни Ансельми и Филиппо ди Бьяджо Строцци. Тогда народ стал кричать: “И другим! И другим!” Остальных заковали и оставили на ночь в палатке капитана, а тот обратился ночью к охранникам из горожан: “Идите и убейте их, ибо я не знаю, в чем можно их обвинить, и не могу сделать этого!” Город оставался вооруженным, повсюду раздавались возбужденные голоса: “Если он их не казнит, мы разорвем на куски не только его и заключенных, но и всех их консORTов, как мужчин, так и женщин сожжем живьем в их домах!” “Страшная угроза исходила от народа”, – констатирует Маркьонне Стефани¹⁵. Общество платило той же монетой тем, кого считало угнетателями, когда рано или поздно наступал конец их всевластию и начиналась упоительная мистерия казни. Казнь Джорджо Скали была обставлена с нарочитой жестокостью и позором: ему отсекали голову 13 января 1382 г. на стене палатки капитана даже без подстилки, тело оставили валяться на стене ничем не прикрытым, “даже без повязки на голове, которой она придерживается возле тела”, а отрубленную голову приставили к ногам¹⁶.

Во второй половине XIV в. претензии на единоличную власть идут на убыль, но усиливается опасность коллегиальной диктатуры – на полноту власти начинает претендовать партия гвельфов. Капитаны партии до своего поражения, как свидетельствуют хроники, в меньшей степени были склонны изображать “тень Корсо Донати” – облачаться в сверкающие доспехи, обвешиваться оружием и верхом на коне вести за собой возбужденные толпы. Они брали на вооружение методы политического террора: тотальное запугивание общества угрозой аммоний, взаимное доноительство, психологическую обработку отдельных граждан, насильственно удерживаемых в башне палатки партии, публичное шельмование. Их спектакли разыгрывались по вторникам и пятницам, поскольку в эти дни заседала “Коллегия 24” – партийный орган, принимающий решение об аммониях и изгнаниях. После бесплодных попыток оправдаться перед комиссией заподозренный в приверженности гибеллинам или осужденный на изгнание принужден был стать участником действия, которое разыгрывалось в вестибюле и на площади перед палаткой партии. Там поджидали банды “партийной молодежи”, которые подвергали его издевательствам: толкали, дергали за одежду, тянули за ремень, заставляли садиться на скамью и выслушивать оскорбительные реплики, свистели и улюлюкали. Таким образом толпа “озверевших юнцов” провожала его до дома. Не было ничего удивительного в том, что подвергшиеся таким унижениям “падали в кровать и больше уже не вставали, умирая сразу же или на следующий день”¹⁷. Учитывая, что флорентийцы в полном смысле слова были людьми государственными и обладали развитым чувством собственного достоинства, нет оснований сомневаться в правдивости описаний хрониста Стефани.

В случаях, когда надо было действовать особенно грязно и беззастенчиво, капитаны партии имели обыкновение выводить на сцену действующих лиц, готовых на все ради их милостей. За такие роли охотно брался наглый

выскачка из низов, прорывающийся в верхние ряды элиты, Бартоло Сими-нетти, прозванный Мастино. Ему обеспечивали должность в Синьории ради того, чтобы на советах он затыкал рты недовольным политикой партии, которых подстерегали его люди и под угрозами заставляли говорить и голосовать в пользу гвельфов¹⁸. Капитаны и активные функционеры партии лишь наполовину скрывали свои властные амбиции, не упуская случая бросить в публику соответствующие реплики, выражающие презрение к гражданскому обществу и убежденность в том, что именно им должна принадлежать вся полнота власти в государстве. 20 лет народ и Синьория пытались лояльными способами ограничить диктаторские тенденции партии гвельфов, но проиграли войну законов, что вызвало чудовищный социальный взрыв – восстание чомпи, резонанс от которого длился вплоть до 1434 г.

С 1378 по 1395 г. Флоренция находилась во власти настроений политического реванша: сначала верх одержали противники диктатуры гвельфской партии, затем вернулись в город архигвельфы, которые стремились вознаградить себя за годы, проведенные в изгнании, и утрату конфискованного имущества, а также отомстить прежним политическим противникам.

В то же самое время удается покончить с “избытком демократии” установленного в 1378 г. режима, обеспечивавшего представителям младших цехов преобладание во власти. После 1395 г. окончательно победили олигархические тенденции в правлении республикой. Во Флоренции начинается продлившийся до 1434 г. золотой век оптиматов, ностальгия о котором давала о себе знать более 100 лет. Внутреннее положение стабилизировалось, общество успокоилось, выработав бесчисленное количество законов, устанавливающих хотя бы подобие компромисса между бывшими архигвельфами, которым пришлось смириться с падением престижа партии как корпоративной структуры, и сторонниками бывшего народного режима, довольствовавшимися теперь второстепенными ролями у руля государственной власти. Со сменой режимов правления постепенно меняется театр политической власти. Иными становятся публичные формы проявления гражданственности и властных амбиций. Роль “диктатора верхом на коне” окончательно девальвируется в республиканском обществе после социальных смут и столкновений XIV в. Небезопасными становятся и слишком явные, хотя и вполне миролюбивые, претензии на превосходство, выражающиеся в стремлении выступать в роли “вечного” гонфалоньера справедливости.

Примером является трагедия, которая произошла с одним из самых видных граждан Флоренции второй половины XIV в. – Донато ди Якопо Аччайуоли (ум. в 1400), несмотря на весь его коммунальный патриотизм и приверженность к республиканскому строю. Он слишком явно демонстрировал свое стремление играть в государстве выдающуюся роль, быть “вечным гонфалоньером справедливости”. Большая часть полноправных граждан так или иначе идентифицировала себя с главным положительным героем в образе главы Синьории – гонфалоньера справедливости: получить эту должность – высший взлет политической карьеры, чем веками будут гордиться

потомки, умереть в Палаццо на этом посту – великая мечта любого представителя правящего слоя. От своего родственника, советника неаполитанских государей Никколо Аччайуоли, Донато получил в наследственное владение обширные феодалы в Греции. В сентябре 1394 г. этот именитый горожанин, которого дважды в год посвящали в рыцари во Флоренции – сначала чомпи, а затем, после их подавления, капитан народа, – получил из Афин известие о смерти брата, Афинского герцога Нери I, и о том, что король Владислав утвердил его в правах наследования как приемного сына Никколо Аччайуоли. Перед ним встал нелегкий выбор: пожизненно владеть греческими феодалами и принять высокий титул или занять на два месяца верховную должность в Палаццо Синьории, ибо он точно знал, что жребиев в сумке, предназначенной на эту должность, осталось считанное количество и среди них *sedole* с его именем, т.е. вероятность избрания была очень высока. Он выбрал двухмесячное пребывание в Палаццо Синьории, ибо вскоре жребий с его именем был вытянут из сумки, и стал вторично гонфалоньером справедливости, даже не сделав попытки вернуть герцогство Афинское, которое в его отсутствие немедленно захватил бастард его брата Нери I. Возможно, в этой ситуации выбора искушенного политика сыграли роль соображения о том, что Греция была в то время охвачена войной и стояла перед угрозой турецкого завоевания, а мессер Донато, несмотря на многократное производство в рыцари, вовсе не жаждал карьеры прославленного полководца. Кроме того, закономерность выбора объяснялась тем обстоятельством, что его самореализация была тесно связана с теми политическими возможностями, какие предоставляла республика.

Богатство и жажду власти в коммуне Донато Аччайуоли не умел или не считал должным камуфлировать. В 1386 г. на своем загородном подере в Монтегуйоне он выстроил виллу – настоящий феодальный замок, башни которого по внешнему виду в точности повторяли очертания башен Палаццо Синьории. Сам Донато объяснял это тем, что желает никогда не удаляться от Палаццо согласно обету, данному в церкви Сан Антонио, намереваясь показать всем, сколь рьяным сторонником республиканского правления он является. Но во Флоренции ему не простили столь пышных декораций, расценив этот жест не как высшее выражение лояльности, а как желание оставаться “вечным гонфалоньером справедливости”. Возможно, он и был “большим гордецом”, которому оказывали в Риме сенаторские почести, но и сама гордость его была пронизана идеалами пополанской республики.

Флорентийские историки и хронисты изображали Донато Аччайуоли истинным рыцарем, всему предпочитающим честь, отказывающимся от должностей, которые могли бы принести ему немалые деньги, и заявляющим, что деньги являются основой любого порока, а погоню за золотом считающей ситуацией, когда погоняет осел, а в упряжке хозяин¹⁹. Если Донато Аччайуоли и заявлял так, то это были реплики на публику, чтобы продемонстрировать щедрость и бескорыстие как гражданские добродетели, потому что на самом деле он был очень богатым купцом. Даже его облик в описа-

нии Веспасиано да Бистиччи являет черты сенатора или дожа: “Мессер Донато был крупным человеком, белокожим (...) тяжелым, важным, богатым, одетым в длинный до земли плащ из дамаскина, украшенный александрийским золотом и золотыми пуговицами, сработанными так, что они казались сплетенными из нитей, и ряд их шел до самой земли. Сверху этого плаща на нем было пальто из алого дамаскина, отделанное золотой парчой. На голове он носил, согласно моде того времени, под капюшоном шляпу в виде берета темного цвета. Он обладал одной удивительной способностью: каждому, кто видел его, даже не зная, кем он был, казалось, что он рожден повелевать. При этом он отличался добротой и человечностью. Он казался человеком величайшего авторитета и достойным уважения, каковым был на самом деле”²⁰.

1 января 1395 г. (1396-го по современному стилю) Донато Аччайуоли проявил свою деятельную натуру, воспользовавшись тем, что в новом приорате было много его сторонников и друзей. Он выступил с проектом уничтожения старых избирательных сумок и создания новых, в которые бы вошли в большем количестве имена людей, достойных управлять, но не участвующих во фракциях, т.е. занимающих центристские позиции. Но большая часть Синьории не поддержала проект, испугавшись Мазо дельи Альбицци, который создал “Балию 12” для расследования этого случая, включив в ее состав и самого Донато Аччайуоли, в чем, может быть, проявилось своеобразное утонченное издевательство. Донато, видимо, был убежден в своей неуязвимости и без всяких мер предосторожности пошел в зал, где заседала эта Балия. При его появлении все отвернулись от него, затем стали обвинять и приказали арестовать его. Очевидно, Альбицци опасались мессера Донато, потому что они стянули в город много вооруженных людей, а капитану народа отдали распоряжение забрать ключи от резиденций младших цехов и вынести оттуда все оружие, дабы они не выступили на защиту Донато Аччайуоли. Сидя под арестом в палатце, Донато слышал, как в городе раздавались крики “Смерть ему!”, а между тем прошло менее 2 лет с того момента, когда он отказался от титула герцога Афинского ради того, чтобы остаться с этой республикой и этим народом. Вместо казни провели публичную дискредитацию выдающегося гражданина, потешив собравшийся народ унижительным обрядом публичного покаяния: с просьбой о прощении стоял он на земле на коленях перед Синьорией, трижды произнося “Miserere mei” и называя себя грешником. Прежде чем отправиться в изгнание, он должен был предоставить гарантию в 20 тысяч флоринов, а также двух своих сыновей для заключения их в Стинке, которые оставались там до тех пор, пока он не достиг Барлетты. Оттуда он написал в Синьорию письмо, в котором полностью отрицал свою вину и объявлял себя жертвой злобных происков, требовал правосудия и возвращения на родину. Своевременное вмешательство кардинала Аньоло, его брата, спасло для семьи дома во Флоренции, замок в Монтегуйоне и другое имущество, которое было опечатано кардиналом. Члены Синьории отправили Аньоло в Рим лстивое и лживое письмо с из-

винениями и комплиментами в адрес изгнанного Донато как первого гражданина Флоренции, тем не менее обвиняя его в том, что он готовился совершить государственный переворот и уничтожить во Флоренции республику²¹.

Донато изгнали потому, что в условиях сужающегося слоя олигархии, к которой он себя причислял, он не смог адаптироваться к новой расстановке сил, понять возрастающее могущество Альбицци и сменить имидж, отказавшись от пышных декораций, богатых атрибутов дожеского величия и воспитанного коммунальными традициями стремления реально влиять на государственные дела пусть даже и вполне легальными методами. Как писал его современник Джованни Морелли, Донато Аччайуоли лишь хотел внести петицию, выражающую недовольство списками 1393 г., в которые, как полагал Морелли, “несправедливо не вошли многие пополаны и гвельфы, полностью оправданные и честные”, за что «гранды оговорили мессера Донато перед Синьорией и “Коллегией 8”, утверждая, что он хочет поднять мятеж и совершить государственный переворот и под этим предлогом сделаться синьором». Морелли подчеркивает, что авторитет Аччайуоли был так велик, что члены “Коллегии 12” расписывались в собственной беспомощности устами Франческо Ручеллаи: “Мы не можем ничего сказать и сделать, потому что среди нас тот, из-за кого спровоцирован этот скандал”, а после такого заявления выдающемуся гражданину предложили... постричься в монахи, чтобы успокоить общественное мнение. В позиции Морелли легко просматривается величайшее уважение, которое он питал к Донато Аччайуоли. Эту точку зрения разделял еще один современник, образованный правовед сер Наддо Монтекатини: “О вы, находящиеся у кормила власти над этим городом, глядя на вышеназванного, мессера Донато, помните, что может случиться с человеком в какие-то 6–8 дней, даже если он занимал столь высокое положение в республике!”²².

История Донато Аччайуоли – один из самых ярких примеров “неправильной” игры на политическом театре, но не единственный в эпоху, когда флорентийский патрициат набирал силу и сосредоточивал в своих руках все большую власть, тщательно соблюдая при этом правила камуфляжа. Попытки выступить перед обществом в амплуа “Я князь” встречали отрицательное, если не откровенно враждебное, отношение, что очень заметно на примере другого известного флорентийца, Филиппо Сколари, сделавшего выдающуюся политическую и военную карьеру. Он стал первым советником короля Венгрии и Богемии, а затем германского императора Сигизмунда, прославился победами над турками. Флорентийцы гордились знаменитым соотечественником, о чем свидетельствует целый ряд его жизнеописаний, в которых его называли “кесарем” и “Велисарием”. Его приводили в пример как “благородного и знатного человека, которым мог гордиться город, поскольку слава о нем доходит издалека”. Джованни Кавальканти считал Филиппо Сколари среди четырех великих флорентийцев, представших ему в видении райского сада, в который могла бы превратиться Флоренция, если бы все граждане обладали их доблестью²³. Филиппо Сколари только

один раз посетил родной город в 1410 г., имея при себе в качестве свиты 300 знатных вооруженных людей, жил в отечестве 40 дней, держал открытый стол, приглашая к себе не только знатных лиц, но и простой народ, “одаривая всех с редчайшей щедростью” и изумляя пышностью одежд и предметов быта. Но флорентийцы, пользуясь его гостеприимством, отнеслись к нему более чем настороженно, дав повод авторам биографий обвинять их в завистливости и неблагодарности. “Он [Пиппо Спано] вынес от неблагодарного народа столько, сколько не вынес никто другой – ведь даже выпеллы и военные знамена коммуны, каковые кому уж только ни жаловались, даже преступных и грязных закалывателей свиней ими награждали, он не смог в качестве трофеев своего отечества увезти с собой в Венгрию”.

Лука делла Роббиа, автор биографии Бартоломео Валори, также осуждал своих сограждан, “славящихся во всем мире справедливостью”, за то, что они столь сухо и холодно приняли великого соотечественника, и приводил их доводы, которыми они пытались оправдать свою неприветливость: “Такое могущественное лицо, как Филиппо Сколари, никогда не оставит привычки командовать и не сможет жить частной жизнью, как это принято у нас в обществе”. Бартоломео Валори считал себя другом Филиппо Сколари и старался его защитить, но и он опасался, что тот начнет “командными методами воздействовать на наше общество, которое нетерпимо к этому более, чем какое-либо иное”. Все-таки мессер Валори полагал, что в данном случае следовало ограничиться лишь “учтивым предупреждением”²⁴. Он действительно прав, поскольку Филиппо Сколари, судя по всему, просто хотел восполнить собственный комплекс неполноценности, испытываемый перед этой республикой, которая в свое время унизила его знатный, но гибеллинский род Антеллези до такой степени, что он родился на вилле, где вынуждены были жить из-за бедности его родители и откуда ему пришлось в 15 лет уйти без гроша в кармане с посторонними купцами, которые взяли его слугой даже без жалованья, за стол и ночлег. Он не заявлял никаких претензий на причастие к управлению городом, его имя не было помещено в сумки или какие-либо списки. Одной из причин столь холодного отношения соотечественников была демонстрация ритуала повседневности, который подобал феодальному властителю и герцогу, а не доброму купцу и добропорядочному скромному гражданину. То же самое можно наблюдать и в целом ряде других случаев, подобных описанному. Чем более сужался круг оптиматов, тем зорче они следили за тем, чтобы никто не возвышался, не приобретал большего, чем у других, влияния и авторитета в городском сообществе, не выказывал чрезмерного аппетита к власти. Тем более во Флоренции не складывались такие устойчивые политические формы олигархического правления, как в Венеции, по причине интенсивного процесса ротации элит.

“Новые люди” ставили совершенно иные спектакли на политических подмостках Флоренции. В отличие от представителей старых родов они не могли стать знаковыми фигурами для городских низов, поэтому не водили за собой под знаменами толпы вооруженного народа и пока еще не демон-

стрировали городу княжеского образа жизни. Их действие разворачивалось за кулисами Палаццо Синьории, под сенью могущественных олигархов, личным покровительством которых они старались заручиться: в ход шли по большей части лесть, хитрость и мошенничество.

На открытой сцене разыгрывался театр политического соглашательства, для которого флорентийские оптиматы надевали другие маски, надежно позволявшие им удерживать в своих руках власть. Одним из беспроектных амплуа была роль жертвователя ради общественного блага: видный государственный деятель Бартоломео Валори предоставил коммуне очень крупную сумму для победы над герцогом Джангалеаццо Висконти, публично заявив, что “готов, если нужно, отказаться даже от собственной жизни, поскольку нет ничего более славного, чем положить жизнь за отечество” ради “любви, которую он питал к своей родине”. Чуть позже, в 1406 г., он снова согласился заплатить двойную таксу чрезвычайного налога, только бы обложение не обременяло работников и “младших”²⁵. Бартоломео Валори и Джинно ди Нери Каппони немедленно согласились отправить в только что захваченную Пизу своих сыновей в качестве заложников, снискав необычайную популярность у плебса и “тощего народа”. Валори блестяще удавалась и еще одна очень благодарная в этот период роль – миротворца, предупреждавшего государственные перевороты, когда он вынуждал доверившихся ему заговорщиков делать публичные признания в Синьории, “а по всему городу сразу же распространялась молва о доблестных поступках мессера Бартоломео”²⁶. Изгнание Козимо Медичи сразу же сказалось на бюджете республики, поскольку “он постоянно вносил и 30 000 и 20 000 флоринов для общих нужд”²⁷. Но еще более заметной личиной положительного героя становится роль жертвы, отказывающейся от мести или оправдания ради общего блага республики. Это любимые персонажи биографа Веспасиано да Бистиччи.

Этот автор жизнеописаний развертывает в своих биографиях государственных деятелей Флоренции театр жестов политического соглашательства. Что стоит только один Бернардо Джуньи, искушенный политик и дипломат, которого пытались несправедливо обвинить в государственной измене. Когда ему предложили оправдаться перед составом Синьории и Советами, то “он встал и из глаз его полились слезы, но он молчал и не произнес ни слова... Он не пожелал оправдываться, чтобы не обвинить тех, кто осудил его, и не обременять правительство новыми расследованиями, а главное – не обострять противоречий и не множить вражды, ибо это не вело к чести и благу нашего города”. Примерно таким же образом вел себя в сходной ситуации и Бартоломео Валори. Когда его противники пожелали изгнать его из города и настроили против него “тощий народ”, а по всей Флоренции распевали позорящие его куплеты и распространяли карикатуры, то он “не тратил много слов, чтобы оправдываться перед насмешками черни, не снимая с головы капюшона”, т.е. сохраняя полное самообладание и выдержку²⁸. Воистину Бартоломео Валори надо было обладать стоицизмом древнего римля-

нина, чтобы выдержать спектакль публичного поношения, с удовольствием разыгрываемый флорентийским плебсом и молодежью. От некоторых хронистов известно в подробностях, как он проводился. Речь в данном случае пойдет об одном флорентийском гражданине, которого в 1391 г. заподозрили в том, что он является шпионом миланского герцога Джангалеаццо Висконти, хотя вина его не была еще доказана. Его карикатуры стали распространяться по всей Флоренции. Он был изображен по колено в воде, на голове шутовская митра, на шее железный ошейник с цепью, другой конец этой цепи держал дьявол и тянул ее на себя. Внизу находилась надпись: “Надменный, жадный, изменник, лжец, похотливый, неблагодарный, полный желчи”. Известен случай, когда позорящие куплеты флорентийских юнцов заставили бежать из города папу Мартина V, явившегося во Флоренцию, рассчитывая на гостеприимный прием, который и был ему оказан на официальном уровне, но сорван насмешками народа. Стоило в дальнейшем очень больших трудов нейтрализовать враждебное отношение этого понтифика к республике²⁹.

Поистине хрестоматийным становится “подвиг” невмешательства, который продемонстрировал Палла ди Ноффри Строцци в 1434 г., когда город готовился к гражданской войне противников и сторонников Козимо Медичи. Миротворительный и рассудительный мессер Палла заперся с многочисленной консортерией в своем доме, поставив вокруг специально нанятую вооруженную охрану. Члены группировки Ринальдо дельи Альбицци “поносили его самыми бранными словами”, обвиняя в трусости, но он твердо стоял на том, что “следует избегать вмешательства в общественные скандалы, участие в которых великий грех”. И светские, и церковные писатели Флоренции считали, что он совершил “великое благо”, подав пример достойного и правильного поведения во время великих смут³⁰.

Впечатляют и жесты сокрытия власти. Великий миротворец Палла ди Ноффри Строцци, который, будучи членом коллегии “10 Войны”, не всегда мог скрыть в своем *Diario* брюзгливую пренебрежительность, когда некомпетентная, по его мнению, Синьория пыталась вмешиваться в дела этого органа в руководстве обороной от войск миланского герцога Филиппо Мария Висконти, стремился явить образ “скромнейшего гражданина”; с этой целью он, идя в палаццо приоров, делал вид, что обходит святые места, заходя в несколько церквей по пути и делая таким образом основательный крюк³¹.

Но самыми великими виртуозами в исполнении роли отца отечества в спектакле сокрытия власти являлись отец и сын, Джованни и Козимо Медичи. Последний только и делал что играл свой уход с политических подмостков Флоренции: то в Германию на Констанцкий собор сроком более чем на три года, то на загородную виллу, где жил месяцами, занимаясь огородничеством, любовь к которому он всячески демонстрировал, то в изгнание в Венецию, умея, как гениальный режиссер-кукольник, так ловко дергать за ниточки и управлять своими друзьями и недругами, что и в его отсутствие все делалось согласно его намерениям, а его самого трудно было даже заподоз-

рять во властных амбициях. В делах Козимо сказался усвоенный с детства суровый опыт семьи, подвергаемой репрессиям, изгнаниям и конфискациям имущества в 80–90-е годы XIV в., выработавшей политическую стратегию, основанную на крайней осторожности, скрытности, стремлении держаться подальше от верхних эшелонов правящей элиты, чтобы не навлечь на себя ни малейших подозрений в нелояльности к правящему режиму. Они увереннее чувствовали себя, намеренно сливаясь с большинством, придерживаясь устойчивых республиканских традиций, а друзей и сторонников исподволь покупая на свои растущие капиталы, поскольку никто особенно не хотел связывать себя с опальным родом. Политические декорации и главные действующие лица оставались неизменными: гонфалоньер справедливости в платье из алого велюра, окруженный приорами, одетыми в красное сукно, капитан народа в платье из черного велюра, появляющиеся на сцене под привычные звуки труб и колоколов. Даже новое палаццо Козимо решился воздвигнуть далеко не сразу, отвергнув первоначальный проект Филиппо Брунеллески и испугавшись его грандиозности и прихотливости не только потому, что он был чрезмерно дорог, но не желая выделиться и спровоцировать толки, подозрения и общественное осуждение и предпочтя более скромное предложение начинающего и малоизвестного архитектора Микелоццо³².

Эти новые роли государственных деятелей Флоренции невозможно оценить однозначно. Трудно не признать определенной доли правоты в утверждениях Кристиана Бека и Леониды Пандимильо, что именно установки политического конформизма в сознании граждан стали главными предпосылками установления синьориального режима Медичи³³. С другой стороны, разве роль благородной жертвы, которую сознательно или неосознанно стремились играть на сцене города-государства, не заключала в себе социально-созидательного начала, выражая отказ от позиции политического реванша – главной причины гражданских раздоров беспокойного XIV столетия, становясь основой опыта политической толерантности, вытесняющей методы грубого насилия и диктата из сферы управления государством? В данном случае уместно привести мнение известного исследователя Э. Сестана, который считал, что жирные пополаны утверждали новый стиль в политике: на смену необузданной борьбе первых десятилетий века, варварского милитаризма, яростных взрывов ненависти, жестоких репрессий капитанов и иноземных барджелло приходила жизнь не то чтобы идиллическая, но менее кровавая политика потаенных и кривых путей, однако с внешним соблюдением законности. Главным орудием этой новой политики становились избирательные списки, порядок голосования и жеребьевки, должностные лица избирательных комиссий – “оружие бескровное, но заостренное”³⁴. Этот процесс заметен и в трансформации внешних проявлений политического имиджа; ежедневно разыгрываемый на политических подмостках театр демонстрировал новые амплуа, способствующие делу социального созидания общества, представляющего собой парадоксальное явление.

Оно в течение почти двух столетий, при великих смутах и распрях, доходящих до гражданской войны, являло способность не только выживать и сохранять целостность, но и мобилизовывать такие созидательные силы, которые не перестают удивлять исследователей и в наше время.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Burke P. Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*. Roma; Bari, 1988. P. 5–6.

² *Ibid.* P. 145–150. Наиболее значительными источниками по изучению ритуалов повседневности П. Берк считал “Хронику” Джованни Виллани, архив Франческо Датини, книги счетов, секретные тетради, письма, дневники и мемуары таких флорентийских граждан, как Медичи, Ручеллаи, Питти, представляющих патрициат, а также записки простых ремесленников Ландуччи, Ардити и др.

³ Не напрасно это проявление власти в конце XIII в. настолько занимало умы образованных флорентийцев, что известный мыслитель Брунетто Латини, который посвятил функциям подеста целую главу “*Dou government des cites*” в своем трактате: *Latini B. Li livres dou Tresor di Brunetto Latini*. Berkeley; Los Angeles, 1948. P. 391–422.

⁴ См.: *Stefani M. Cronaca fiorentina / A cura di N. Rodolico // Rerum Italicarum Scriptores*. Città di Castello, 1903–1913. T. 30. Rubr. 795. P. 321–324; *Cerretani B. Storia fiorentina / A cura di G. Berti*. Firenze, 1994. P. 158–159.

⁵ *Cambi G. Istoria fiorentina // Delizie degli eruditi toscani*. Firenze, 1785. T. 18. P. 176–177.

⁶ См.: *Ciappelli G. Una famiglia e le sue ricordanze: I Castellani di Firenze nel Tre-quattrocento*. Firenze, 1995. P. 87–88.

⁷ *Виллани Д. Новая хроника или история Флоренции / Пер., вступит. ст. и примеч. М.А. Юсима*. М., 1997. VIII. 38–39. С. 232–235; 96. С. 257–258.

⁸ Там же. XII. 19. С. 418–419; см. также: *Velluti D. La cronica domestica, scritta tra il 1367 e il 1370 / A cura di I. Del Lungo, C. Volpi*. Firenze, 1914. P. 166–167.

⁹ *Le vite degli uomini illustri della casa Strozzi*. Firenze, 1892. P. 9–12. Далекий потомок и биограф рода Строцци Лоренцо ди Филиппо Строцци отмечал, что такого рода претензии на власть были некоторым образом в традициях семьи, приводя в пример Россо дельи Строцци, который сделал очень похожую попытку в 1300 г. Отношение к Андреа у биографа двойственное. Он гордится величием поступков и замыслов: “Человек великого духа”, “подобный Спурию из Римской истории”, “достиг такой популярности у плебса, что мог бы добиться принципата, если бы захотел следовать по этому пути”. Однако великий план окончился конфузом. Как только на площади в толпу плебса полетели камни, дротики, копыя, то те, кто готовился следовать в преисподнюю, дрогнули, а энергичные действия подеста с отрядом стражников в несколько минут разогнали эту чернь. “Тень Корсо Донати” верхом на коне осталась на площади в полном одиночестве и с позором вернулась домой к вящему негодованию родичей, которые немедленно услали Андреа Строцци на виллу “подальше от позора”.

¹⁰ *Stefani M. Op. cit. Rubr. 901. P. 392–393.*

¹¹ *Виллани Д. Указ. соч. IX. 333, 351. С. 294–295; XII. 1. С. 397; 16. С. 410; Velluti D. Op. cit. P. 161–163, 294; Razzi S. Vita di Gualtieri duca d’Athene // Razzi S. Vite di cinque uomini illustri*. Firenze, 1602. P. 49–50; *Paoli G. Della Signoria di Gualtieri de Brienne duca d’Athene*. Firenze, 1862. P. 6–7.

¹² *Stefani M. Op. cit. Rubr. 801. P. 330.*

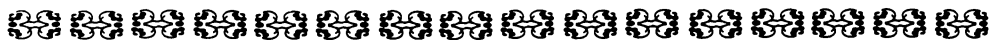
¹³ *Cerretani B. Op. cit. P. 130–131.*

¹⁴ См.: *Diario d’Anonimo // Rodolico N. Il Popolo minuto: Note di storia fiorentina (1343–1378)*. Firenze, 1968. P. 117–118; *Cronaca prima d’Anonimo // Scaramella G. Il tumulto dei ciompi: Cronache e memorie*. Bologna, 1934. P. 76; *Razzi S. Vita di Salvestro de Medici*. P. 95.

¹⁵ *Stefani M. Op. cit. Rubr. 834. P. 357–358.*

- ¹⁶ Ibid. Rubr. 901. P. 393. О том же писал и Джованни Морелли: *Morelli G. Ricordi* / A cura di V. Branca. Firenze, 1956. 71a. P. 325–326.
- ¹⁷ Ibid. Rubr. 730. P. 179–280; Rubr. 788. P. 315; Rubr. 765. P. 300–301; Rubr. 766. P. 301–302; Rubr. 767. P. 302.
- ¹⁸ Ibid. Rubr. 775. P. 307–308; Rubr. 755. P. 295; Rubr. 786. P. 314; Rubr. 766. P. 301–302.
- ¹⁹ См.: *Cavalcanti G. Il Trattato politico-morale* // Grendler M. *The Trattato politico-morale* of Giovanni Cavalcanti. Genève, 1973. P. 214–215.
- ²⁰ *Bisticci V. Vite degli uomini illustri del secolo XV*. Firenze, 1859. P. 325.
- ²¹ См.: *Buoninsegni P. Istorie fiorentine dall'edificazione di Firenze al 1407*. Firenze, 1580. Lib. IV. P. 735; *Rinuccini F. Ricordi storici dal 1282 al 1450*. Firenze, 1840; *Lettere di messer Donato Acciaiuoli scritte da Barletta a Firenze* // *Opere di Franco Sacchetti*. Firenze, 1857. Vol. 1. P. 188.
- ²² *Morelli G. Op. cit.* 73b. P. 345–346; *Montecatini N. de. Cronica* // *Delizie degli eruditi toscani*. P. 153.
- ²³ См.: *La vita di messer Philipppo Scholari* // *Archivio Storico Italiano*. Firenze, 1843. Vol. 4. P. 152–162 (авторство биографии анонимно; предполагают, что ее написал Лоренцо Буондельмонти, один из соратников Сколари); *Bracciolini J.P. La Vita di messer Philipppo Scholari: volgarizzata di B. Fortini* // ASI. Firenze, 1843. Vol. 4. P. 171–172; *Luca della Robbia. Vita di messer di Bartolommeo di Nicolo di Taldo di Valore Rustichelli* // ASI. Firenze, 1843. Vol. 4. P. 259; *Cavalcanti G. Op. cit.* P. 181–182; *Polidori F. Due vite di Philipppo Scholari* // ASI. Firenze, 1843. Vol. 4. P. 119–127.
- ²⁴ См.: *Bracciolini J.P. Op. cit.* P. 180–181; см. также: *Luca della Robbia. Op. cit.* P. 259.
- ²⁵ См.: *Luca della Robbia. Vita di Bartolommeo Valori*. P. 245–246. О том, что такие настроения проявляли многие представители правящей элиты и пополанской верхушки см.: *Baron H. Crisis of the early Italian Renaissance*. Princeton, 1966. Vol. 1. P. 63.
- ²⁶ *Luca della Robbia. Vita di Bartilommeo Valori*. P. 241–249, 250–252.
- ²⁷ *Cavalcanti G. Istorie fiorentine*. Firenze, 1838. T. 1. P. 554.
- ²⁸ *Luca della Robbia. Vita di messer Bartolommeo Valori*. P. 269–270; *Bisticci V. Commentario della vita di messer Bernardo Giugni* // ASI. Firenze, 1843. Vol. 4. P. 328.
- ²⁹ См.: *Cronica volgare di Anonimo Fiorentino dall'1385 al 1409: Attribuita di P. Minerbetti* // *Rerum Italicarum Scriptores*. Citta di Castello, 1903–1913. Vol. 27. P. 71.
- ³⁰ См.: *Bisticci V. Op. cit.* P. 279–281.
- ³¹ Ibid. P. 275.
- ³² См.: *Jorcin A. Les Medicis*. Lausanne, 1969. P. 69–70, 77–78.
- ³³ *Bec C. Les marchand ecrivains: Affaires et humanisme a Florence (1375–1434)*. P., 1967. P. 58. Кристиан Бек называл эту позицию “политическим миметизмом”. См. также: *Pandimiglio L. Giovanni di Pagolo Morelli e la ragion di famiglia* // *Studi sul Medioevo cristiano offerta a Raffaello Morghen*. Roma, 1974. Vol. 2. P. 588–589.
- ³⁴ *Sestan E. Il Comune nel Trecento* // *Il Trecento*. Firenze, 1953. P. 34–35.





ПОСТАНОВКА МИСТЕРИЙ РЕЛИГИОЗНЫМИ БРАТСТВАМИ ВО ФЛОРЕНЦИИ XV в.

Л.М. Брагина

Религиозные братства Флоренции (*confraternitas, societas, compagnia*) представляли собой объединения светских лиц самого разного социального статуса – от рабочего-поденщика (чомпи) до крупного купца или нобиля. Начало деятельности братств восходит к XIII в., а спустя два столетия их насчитывалось уже несколько десятков, что свидетельствовало о прочном укоренении в среде горожан этой формы светской религиозности, непосредственно неподконтрольной католической церкви, хотя и не выходящей за рамки официальной христианской доктрины¹.

По характеру организации братства были схожи с цехами: они имели свой устав, санкционированный городскими властями, которые контролировали и их деятельность – одобряли или отвергали кандидатов на административные должности братств, следили за тем, чтобы в их среде не зрели политические заговоры. Впрочем, будучи включенными в систему общегородских структур, эти ассоциации светского благочестия нередко использовались политическими группировками Флоренции в целях усиления своего влияния в городе и в ходе борьбы за власть в выборных магистратурах. Участие в деятельности религиозных братств было добровольным, но подчинение уставу – строго обязательным. Члены таких ассоциаций называли друг друга братьями и стремились в своей деятельности и повседневном обиходе соблюдать принципы равенства и товарищеской взаимопомощи. В жизни братств важное место занимали совместные богослужения, происходившие далеко не всегда в церковных помещениях, но с приглашением священника. Что же касается проповедей, составлявших не менее важный элемент их деятельности, то обычно они поручались светским лицам, не имеющим сана. Среди читавших проповеди в братствах были и известные гуманисты². Функционирование братства как социального института было подчинено определенному регламенту. Так, собрания всех членов ассоциации происходили не реже двух раз в месяц и сопровождались уличными шествиями, актами милосердия, посвящением в члены новых приверженцев ассоциации и т.д.

В XV в. еще одной важной стороной деятельности религиозных братств Флоренции стала постановка мистерий (*feste, sacre rappresentazioni*). Спектакли

на библейские сюжеты устраивались в какой-либо церкви, а их подготовкой занималось то или иное братство. Нельзя не подчеркнуть, однако, что такого рода деятельность ассоциаций светского благочестия контролировалась и направлялась городскими властями: например, решения о постановке мистерий Благовещения, Вознесения, Сошествия Святого Духа и об их финансировании принимались на заседаниях Большого совета Флоренции. Сохранились протоколы таких заседаний (несколько лет назад часть из них была опубликована) и тексты сценариев мистерий, а представление об их реальном воплощении дают мемуары и хроники³.

В настоящей статье будут рассмотрены документальные материалы, относящиеся к постановке трех мистерий, которые были осуществлены в разные годы XV в. Одной из самых значимых для Флоренции той поры была мистерия (*festa*) Благовещения. Ее ставила компания (братство) Девы Марии Аннунциаты, которую в республиканской Флоренции чтили столь же высоко, как и покровителя города Сан Джованни. Театрализованное действо Благовещения происходило в церкви Сан Феличе ин Пьяцца в Ольтарно. Судя по документам Флорентийской коммуны, представления этой мистерии в первой половине XV в. не были регулярными⁴. Так, в протоколе заседания Большого совета от 7 апреля 1468 г. (за десять дней до Пасхи) отмечается, что мистерия Благовещения уже не ставилась в городе на протяжении нескольких лет, а посему впредь должна осуществляться регулярно, для чего необходимы ежегодные пожертвования от всех цехов (их было 21) и торговой гильдии⁵. Два года спустя, 1 апреля 1470 г., Большой совет вновь обращается к вопросу о субсидировании постановок мистерии Благовещения. При этом подчеркивается большое значение этого театрализованного действия, “столь любимого всем народом” и “требующего больших затрат”⁶. Вновь обращается внимание на необходимость ежегодных постановок этой мистерии “во славу божественного культа” (*per honore del culto divino*) и “в удовольствие всего народа”⁷. Речь шла, в частности, о покупке большого количества светильников: горящие свечи были необходимым атрибутом постановки Благовещения⁸.

Компания Девы Марии Аннунциаты возникла во Флоренции в 1437 г. (с этого времени она появляется в документах), по-видимому, на основе существовавшего ранее (с XIII в.) братства Лаудези (Песнопений). Что же касается первой постановки мистерии Благовещения, то, по мнению ряда исследователей, ее можно отнести к 1439 г., поскольку подробное и восторженное описание ее оставил Авраамий Суздальский, русский епископ, участвовавший в Ферраро-Флорентийском соборе. Уже к 1445 г. постановки мистерии Аннунциаты во Флоренции стали традицией. Ставились они по сценарию, написанному Фео Белькари (1410–1484), который принадлежал к пополанской фамилии среднего достатка, но был членом самого влиятельного во Флоренции цеха шерстяников (Лана). В 1410 г. Белькари был в числе консулов этого цеха и в последующие годы избирался от него в высшие магистратуры города: в 1454 г. входил в состав комиссии “Двенадцати доб-

рых мужей”, а в 1454 г. был одним из приоров Синьории, высшего исполнительного органа Флоренции. Фео Белькари был известен связями с семьей Медичи – ее членам он посвятил несколько сонетов; впрочем, в ее узкий круг он не входил. Имя Белькари прославили литературные труды на вольгате – не только сонеты, но и лауды (хвалебные песнопения обычно религиозного характера), а также восемь мистерий, которым он предпосылал сонеты-посвящения, в частности Козимо Медичи и его сыну Пьеро⁹.

По сценариям Белькари мистерии ставились в нескольких церквях Флоренции при непосредственном участии в осуществлении постановок различных братств. Наиболее популярными стали написанные Белькари *sacre rappresentazioni* “Благовещение”, “Вознесение”, “Сошествие Святого Духа”, “Иоанн Креститель в пустыне”¹⁰. Мистерия “Благовещение” (ее полное название “Когда Дева Мария получила благую весть от архангела Гавриила”) представляет собой объемный сценарий, состоящий из 384 стихотворных строк. Сочинение предвывает сонет-посвящение Пьеро Медичи. Характер действия четко обозначен ремарками автора. Так, в начале сонета сказано: “Ангел вызывает поименно пророков и сивилл, каждый вызванный появляется, произнося следующие слова”¹¹. За этой ремаркой идут монологи, каждый из которых состоит из восьми строк. Их произносят три пророка (Исайя, Даниил, Давид) и восемь сивилл (Ливийская, Дельфийская, Фригийская, Эритрейская и др.). Все они предвещают рождение пророка в результате непорочного зачатия Девы Марии. В ответ Дева Мария произносит монолог куда более пространный – из 24 стихотворных строк. Следующая ремарка гласит: “Затем все ангелы Рая встают на колени перед Богом-Отцом и один из них говорит от имени всех”. Речь ангела тоже состоит из 24 строк (три октавы), в ней превозносятся добродетели Девы Марии. Далее автор меняет характер действия – вводит новые персонажи и переходит к разговору, в который вступают Бог-Отец и аллегорические фигуры четырех добродетелей – Милосердия (*Misericordia*), Согласия (*Pace*), Справедливости (*Giustizia*) и Истины (*Verità*). Сначала обращаются к Богу-Отцу коленопреклоненные Милосердие и Согласие, и он им отвечает, а затем, в соответствии с замечанием автора, Бог-Отец поворачивается к Справедливости и Истине со словами: “Выскажите ваше суждение о спасении человека”¹². Справедливость и Истина, согласно ремарке, “тайно посовещавшись”, отвечают, причем говорит Справедливость. В следующем эпизоде в беседу вступает Сын Божий, к которому обращаются Бог-Отец и четыре добродетели, действие ширится и усложняется¹³.

У меня нет возможности привести в настоящей статье все ремарки Фео Белькари и тем более передать полностью содержание мистерии “Благовещение”, отмечу лишь эмоциональные оттенки, присущие некоторым замечаниям автора. Так, в одном случае Белькари отмечает, что одна из добродетелей, Согласие, говорит с Сыном Божьим “ласково”, а в другом месте замечает, что Дева Мария “поднимается испуганно”, но после обмена репликами с архангелом Гавриилом «она опускается на колени и, скрестив руки на

груди, смиренно произносит: “Вот раба твоя, Господи”»¹⁴. Реплика в тексте последней сцены гласит: “Тогда над ней опускается Святой Дух, и на небе начинается праздничное торжество, а Архангел возвращается на небо”¹⁵. Завершается мистерия октавой Архангела. О популярности “Благовещения” Белькари свидетельствуют 12 сохранившихся рукописных вариантов мистерии. Существует и анонимный текст “Благовещения”, который приписывали Фео Белькари (он был напечатан в 1495 г.)¹⁶.

Невозможно обстоятельно ответить на вопрос, кто исполнял роли в мистериях, ставившихся братствами: были ли это специально нанятые актеры или непрофессиональные исполнители из членов религиозных компаний. В мемуарах Авраамия Суздальского и в “Жизнеописании Брунеллески. Дж. Вазари речь идет лишь об исполнителях роли ангелов – ими были наряженные в белые одеяния мальчики¹⁷. Что же касается машинерии, то к постановке “Благовещения”, как и к техническому оснащению мистерии “Вознесение”, имел прямое отношение Филиппо Брунеллески. Об этом подробно говорит И.Е. Данилова в работе “Брунеллески и Флоренция”¹⁸. Замечу лишь, что в главном нефе церкви Сан Феличе ин Пьяцца, где ставилось “Благовещение”, и в церкви Санта Мария дель Кармине, в которой осуществлялась постановка мистерии “Вознесение”, Брунеллески создал сложную конструкцию небес, на которых мерцали звезды-светильники и куда с помощью особых механизмов возносились ангелы и Христос. Вазари пишет: «Это была поистине удивительная вещь, и свидетельствовала она о таланте и изобретательстве того, кто ее создал (речь идет о постановке “Благовещения”. – Л.Б.): действительно, в вышине было видно, как движется небо, полное живых фигур и бесконечных светочей, которые, словно молнии, то вспыхивали, то вновь потухали»¹⁹.

Мистерию “Вознесение” ставили в церкви Санта Мария дель Кармине уже в 1390 г.: об этом пишет в одной из новелл Франко Саккетти²⁰. Начиная с 1425 г. ее постановки стали ежегодными, а ее устройтелем было Братство Святой Агнесы (Compagnia di Sant Agnese), о чем свидетельствуют приходно-расходные книги братства за 1425–1498 гг. В отличие от “Благовещения” сценарий мистерии “Вознесение”, также написанный Белькари, очень краток: он содержит всего 72 стихотворные строки. Действие мистерии происходит в Иерусалиме после вечерней трапезы Христа с апостолами. По сценарию после разговора с апостолами Христос восходит на гору, произносит монолог (три октавы), а затем возносится на небеса, с которых спускаются два ангела и говорят апостолам, чтобы они устремили свой взор на небо. Завершают мистерию слова Девы Марии, обращенные к этим ангелам: она смиренно, как гласит реплика, просит их передать Богу-Отцу ее мольбу о ниспослании Святого Духа²¹.

Текст “Вознесения” Белькари сохранился в пяти рукописных вариантах. О представлении “Вознесения” в церкви Санта Мария дель Кармине в 1439 г. пишет в своих мемуарах Авраамий Суздальский. Его особенно поразила машинерия спектакля, в частности устройство, с помощью которого на

искусно сконструированные небеса возносили живого человека, изображавшего Христа²². Книги Братства Святой Агнесы содержат записи о расходах на костюмы и декорации, необходимые для постановки “Вознесения”. В записях, датированных 1488 г., приводится перечень лиц, ответственных за декорации: 12 человек за “Небо”, “пять человек за “Рай”, столько же за “Гору” и два человека за “Замок”. Впрочем, конкретные функции перечисленных лиц не указаны, говорится лишь, что они должны осуществить постановку “Вознесения”²³. Можно предположить, что эти лица (очевидно, члены Братства) не только отвечали за декорации, но и исполняли роли.

Еще более кратким был написанный Белькари сценарий мистерии “Сошествие Святого Духа”: он содержит всего 24 стихотворные строки. Сохранился и анонимный обширный вариант этой мистерии – из 282 стихотворных строк. В сценарии Белькари действующими лицами являются только апостолы и монолог произносит лишь Святой Петр (одна октава). В анонимном тексте мистерии Вознесения, озаглавленной “Представление о чуде Святого Духа”, действующими лицами со своими текстами становятся ангел, святой Петр и другие апостолы, а также Мария Магдалина, Дева Мария, святой Фома, святой Филипп, святой Иоанн, святой Матфей и святой Бартоломей. В сценарии помимо диалогов включены коллективные песнопения²⁴. Эта мистерия ставилась в церкви Санто Спирито компанией, носившей название “Компания Санта Мария делле Лауди и Санто Спирито”. Сведения о ее постановках содержатся в документах компании за 1416–1470 гг. В приходно-расходных книгах этой компании, когда речь идет о постановках мистерии, упоминаются чаще всего траты на светильники и оплата заказов плотникам, кузнецам и другим ремесленникам за изготовление предметов, необходимых для оформления постановки мистерии “Сошествие Святого Духа”²⁵. В редких случаях упоминаются имена тех, кто вносил деньги на постановку, например указана фамилия магнатов Фрескобальди²⁶.

Рассмотренные материалы, касающиеся постановок во Флоренции мистерий, в организации которых принимали участие религиозные братства, позволяют сделать ряд предварительных наблюдений:

1. Практика театрализованных постановок на библейские темы получила широкое распространение в ренессансной Флоренции именно в XV в. Этому способствовали организационная деятельность различных ассоциаций светского благочестия и финансирование постановок мистерий братствами и городскими цехами. Немалую роль играла и поддержка постановок властями Флорентийской республики.

2. Автором ставших весьма популярными мистерий был Фео Белькари, человек светский, не имевший церковного сана, рядовой горожанин, литератор, принимавший участие в государственной деятельности, что было нередким явлением в ренессансной Флоренции. В своих сценариях Белькари следовал библейским сюжетам, но в авторских ремарках, а также в текстах, вложенных в уста персонажей, и в построении действия в целом заметны попытки их чисто театральной драматизации.

3. Режиссурой постановок и разработкой их декоративного оформления, созданием костюмов и машинерией занимались лица, которым это поручали братства. В документах, которые оказались мне доступными, нет никаких упоминаний о причастности к постановкам мистерий или к контролю за их содержанием со стороны церковных структур. Куда более заметна активная роль городских властей, заботившихся об устройстве церковных праздников, которые, как правило, сопровождались и постановками мистерий.

4. В официальных документах Флорентийской республики подчеркивается, что театрализованные действия на религиозные сюжеты особенно любимы жителями Флоренции, они доставляют им удовольствие. Все это позволяет сделать вывод о широком распространении в ренессансной Флоренции светских форм религиозности, их взаимосвязи с театральным искусством и об определенном вкладе в этот процесс властей, деятелей культуры, в том числе такого выдающегося таланта, как Филиппо Брунеллески, и, наконец, всего населения города.

Ряд вопросов, затронутых в статье, требует дальнейшего изучения. Так, необходимо получить более полное представление о финансировании постановок, в частности о том, как распределялись в расходах на постановки мистерий доли участия братств и иных городских структур, включая высшие магистратуры. Неясно, кто реально руководил постановками в качестве режиссера, каков был актерский состав и как широко привлекались к участию в спектаклях непрофессионалы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наиболее обстоятельное исследование организации и характера деятельности религиозных братств в ренессансной Флоренции см. в работе: *Weissman R.F.E. Ritual brotherhood in Renaissance Florence*. N.Y., 1982. См. также: *Trexler R.C. Public life in Renaissance Florence*. N.Y., 1980; *Henderson J.S. Piety and charity in late medieval Florence*. Oxford, 1994.

² См.: *Брагина Л.М. Деятельность гуманистов в религиозных братствах Флоренции XV в. // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи*. М.: Наука, 1997. С. 50–59.

³ См., например: *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze / Compiled by A.M. Testaverde, A.M. Evangelista*. Firenze, 1988; *Nuovo Corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento / Ed. N. Newbigin*. Bologna, 1983; *Newbigin N. Feste d'Oltrarno: Plays in churches in fifteenth-century Florence*. Firenze, 1996. Vol. 1–2; *Molinari C. Spettacoli fiorentini del Quattrocento: Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*. Venezia, 1961.

⁴ См.: *Feste d'Oltrarno...* Vol. 1. P. 11–12.

⁵ Ibid. Vol. 2. P. 272.

⁶ См.: "...è consueto farsi nella chiesa di San Felice in Piazza la rappresentazione del Mistero della Annuntiatione della gloriosa Vergine Maria, la quale è cosa molto degna et devota et a tutto il popolo molto grata, et inteso per tale rappresentazione correre et farsi molta et grande spesa per quegli che tal festa fanno" (Ibid. P. 274).

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. P. 275.

⁹ Ibid. Vol. 1. P. 10–14.

¹⁰ Ibid. P. 27–30.

¹¹ *Belcari F.* La rappresentazione quando la nostra Donna Vergine Maria fu annunziata dall'Angelo Gabriello // *Feste d'Oltrarno*. Vol. 2. P. 240–251; “Uno Angelo chiama i Profeti e le Sibille per nome, e ciascuno che è chiamato comparisce, e dice quello che di sotto è scritto” (Ibid. P. 251).

¹² Ibid. P. 243.

¹³ Ibid. P. 244–245.

¹⁴ Ibid. P. 247, 251. См. также: “La Vergine Maria s'inginocchia e, facendo sopra il petto delle sue braccia croce, umilmente dice” (Ibid. P. 251).

¹⁵ “Allora lo Spirito Santo viene sopra di lei, ed in Cielo si fa grandissima festa, e l'Angelo ritorna in Cielo” (Ibid. P. 251).

¹⁶ Ibid. Vol. 2. P. 28–29.

¹⁷ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 1956–1971. Т. 2. С. 139–179.

¹⁸ *Данилова И.Е.* Брунеллески и Флоренция. М., 1991.

¹⁹ *Вазари Дж.* Указ. соч. М., 1963. Т. 2. С. 171.

²⁰ *Sacchetti Fr.* Trecentonovelle (LXXII).

²¹ *Belcari F.* Representazione dell'Ascensione // *Feste d'Oltrarno*. Vol. 2. P. 254–256.

²² *Данилова И.Е.* Праздник Благовещения в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции (1439) глазами Авраамия Суздальского // *Театральное пространство: Материалы научной конференции* (1978). М., 1979. С. 156–176.

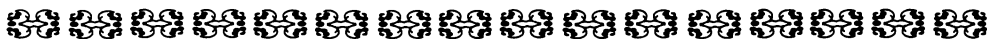
²³ *Feste d'Oltrarno*. Vol. 2. P. 651–652.

²⁴ *Belcari F.* Ripresentazione dello avvenimento dello Spirito Santo il dì della Pentecoste // *Feste d'Oltrarno*. Vol. 2. P. 256–257; *Idem.* La festa del miracolo dello Spirito Santo // Ibid. P. 257–258.

²⁵ Ibid. P. 659–752.

²⁶ Ibid. P. 661–662.





ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО СКАЗОК СТРАПАРОЛЫ

Н.Н. Громов

В репертуаре театров едва ли можно найти спектакли по произведениям итальянского новеллиста XVI в. Джованфранческо Страпаролы. Поскольку неизвестны годы жизни и смерти автора, есть предположение, что какое-то иное лицо скрывается под этим псевдонимом. Между тем эпизоды из главной книги таинственного сказочника “Приятные ночи”¹ (“Le Piacevoli Notti”) нашли сценическое воплощение в переработке других авторов, и самые знаменитые среди них – В. Шекспир, К. Гоцци, Ж.Б. Мольер, Ш. Перро, братья Я. и В. Гримм, А.С. Пушкин.

Композиционного объединения новелл в один обширный цикл Страпарола не изобрел. После “Декамерона” Джованни Боккаччо такой прием был распространен в литературе Италии, и забавные истории, о которых повествуют персонажи, уединившиеся во дворце на острове Мурано, в каких-то деталях уже были знакомы читающей публике. Среди гостей Лукреции Гонзага, хозяйки дворца, находятся не только юные дамы и кавалеры, но и поэт-гуманист Пьетро Бембо, его поклонник и подражатель Бернардо Капелло и комедиограф Антонио Молино.

Двенадцать ночей подряд по прихоти Лукреции пять избранных ею рассказчиков услаждают общество диковинными историями, а в тринадцатую ночь участники собрания рассказывают еще по одной. Таким образом, учитывая две дополнительные сказки, сборник включает 75 новелл.

События “Приятных ночей” переносят читателей в разные города Италии и других стран, но особое место среди них занимает Венеция. Страпарола говорит о ней с особым душевным трепетом: “Венеция, город, славнейший благодаря своему управлению, изобилующий самыми разнообразными людьми, благоденствующий под сенью своих благословенных законов...”; она “прозвана Королевой всех остальных городов, убежищем обездоленных, приютом угнетенных, и море – стены ее, а небо – кровля”² (1/5 – римская цифра означает ночь, арабская – сказку).

Остров Мурано, на котором укрылись гости Лукреции Гонзага, принадлежит Венеции, и панегирик, посвященный Республике Святого Марка,

объясняется этим фактом. Важно, однако, и то, что “Жемчужина Адриатики” с ее карнавалами, пышными празднествами и представлениями была, вероятно, в ту пору самым театральным городом.

Все сюжеты “сказок” Страпарола заимствовал у многих авторов³. Как утверждают ученые, одна треть их восходит к новеллам неаполитанского комедиографа XVI в. Джироламо Морлини. Они были написаны на латыни и изданы в Неаполе в 1520 г. Но и Морлини, в свою очередь, воспользовался некоторыми сюжетами у своего великого предшественника – Боккаччо.

В “сказках” Страпаролы специалисты отмечают также заимствования и из более ранних источников, таких, например, как “Золотая легенда” Якопо да Варачце (XIII в.). Кроме того, Страпарола не чурался черпать кое-что из восточных сказок – арабских и индийских, из французских фарсов, мираклей и фаблю, из итальянского фольклора, будучи знаком с ними не только по литературным записям, но и по зрелищным представлениям в храмах, на площадях и балаганах. Например, итальянская народная сказка о хитром крестьянине Камприано была “беспроигрышным” сценическим номером в репертуаре популярного венецианского жонглера Дзоппино.

Склонность к театрализации ощущается в том, как обработаны заимствованные сюжеты. В большинстве из них заметно стремление автора перевести повествовательный, описательный стиль изложения в драматургический, сценически игровой. Вот почему начало новелл напоминает интродукцию, своеобразное введение в суть предстоящего зрелища. Следующее за ней повествование делится на ряд самостоятельных картин, снабженных постановочными деталями. “Под занавес” даются эпилог в виде сентенции и финальная загадка. Она интригует, возбуждает публику “спектакля в спектакле”, внимавшее рассказу “любезное общество”.

Среди авторов, чьи произведения легли в основу “Приятных ночей”, оказались Лодовико Ариосто, Аньоло Фиренцуола, Антонфранческа Грацини, Дони и др.

Но речь должна идти не о заимствованиях, которые в былые времена считались делом привычным, а об особой сценичности новелл (сказок, повестушек) Страпаролы. И по степени зрелищности новеллы “Приятных ночей” можно разделить на три группы.

Первая – это так называемые волшебные сказки (II/1, III/1, III/2, III/3, III/4, IV/1, IV/3, V/1, V/2). В них много перевоплощений. Они обращены к разгоряченному фантазией читателю/зрителю и при слабом оснащении тогдашней сцены техникой и машинерией вряд ли могли быть представлены публике XVI–XVIII вв.

Вторая группа – это “повестушки”, как их именует сам автор, сдобренные раблезианским юмором, предназначенные в основном для интимного чтения (все сказки шестой ночи, XI/2, XIII/9). Публике они могут быть представлены либо в виде площадного фарса, либо в форме инсценированного рассказа, где места “опасные”, с позиции господствующей морали, озвучивались бы прологом, т.е. ведущим спектакль первым актером.

Третья группа – это полноценные комедийные сценарии. В них мало описаний событий, но зато предусмотрен большой простор для актерской, преимущественно пантомимической, игры. Как известно, по Плавту, комедия должна быть “быстрой” (*motoria*). И в эпоху Возрождения усилиями многих авторов, в том числе и Страпаролы, она освобождается от подробностей миракля и длиннот мистериального цикла. Но для переходного периода было характерно и распространение сказок, насыщенных волшебными превращениями, герои которых переплывали моря и переходили через горы. Страпарола не избежал общего увлечения. Однако, попадая на подмостки, такие произведения больше соответствовали инсценированному рассказу, что не является драмой, как таковой, со зримым развитием коллизии в игровом пространстве сцены. В инсценированном рассказе продолжают жить черты эпического характера. И хотя соблюдается “декорум”, т.е. правдоподобие действия, актерам тесно в отведенных им рамках спектакля. Мало того, их все время затмевают танцевально-хоровые дивертисменты, вводимые в спектакль для улады зрителей.

Неуверенно чувствует себя и сам автор. Например, в тех сказках Страпаролы, где упоминается дворец того или иного короля – английского, польского, венгерского, египетского и т.д., – описания ограничиваются общими замечаниями относительно балконов, трапезных и спальных комнат. Судя по всему, автор не был гостем власть предержащих. Зато он прекрасно рисует место действия какой-либо новеллы, когда речь в ней идет о жизни купцов, представителей городского плебса, крестьян или священников. Здесь уместно упомянуть новеллу о безрезультатных выборах настоятельницы женского монастыря (VI/4), написанную в духе народного фарса с откровенно раблезианским юмором.

В отличие, скажем, от новелл Франко Саккетти, язык которого лишен красок, а предметный мир очень скуден, в новеллах Страпаролы любой актер найдет уйму вещей, которые можно обыграть на сцене как по ходу действия, так и ради импровизации (*лацци*). В “Приятных ночах” герои повествования не раз будут прятаться в сундуках (*кассоне*), ларях, шкафах, под одеялами в чужих спальнях, забираться в мешки из-под зерна или муки, переодеваться в богатые одежды заморских купцов и рубища нищих, в женские платья и рыцарские доспехи. На откровенно театрально-зрелищные склонности Страпаролы указывают многие новеллы. Так, в одной из сказок, действие которой происходит в Бергамо (III/5), пастух по имени Травальино отдал знатной синьоре (в уплату за совместную любовную утеху) голову быка с золотыми рогами из стада своего хозяина. Размышляя над тем, как же преподнести господину происшествие, пастух берет очищенную от сучьев древесную ветвь, облачает ее в убогую одежку и, представив, что перед ним хозяин стада, репетирует (и не раз) собственное оправдание. Здесь описан сугубо театральный прием. Да и имя пастуха скоро поменяется на имя ловкого и сметливого слуги Труффальдино из Бергамо, неперменного и любимого героя комедии дель арте. Кстати, и другой персонаж народной коме-

дии, Доктор из Болоньи, в какой-то мере обязан своему появлению новеллам Страпаролы (IX/5 и XIII/10).

Знаком и любитель театра виден во многих других деталях повествования “Приятных ночей”. Возьмем, например, частое упоминание лестниц. Это и вальяжные лестницы палаццо, и крутые натруженные ступени лагун, и лестницы-стремянки, и ступени эшафота. Служитель сцены будет всегда благодарен автору, который располагает действия на нескольких уровнях, предусматривая таким образом возможность для разнообразных пространственных перемещений актера. Кроме того, зеркало сцены в таких случаях используется более полноценно, нежели при игре, прижатой к линии рампы (оркестровой яме или переднему рву).

В качестве примера талантливой придумки мизансцен можно привести сказку про Кассандрино, прославленного вора и доброго приятеля градоправителя Перуджи (I/2). В ней повествуется о том, как жители города жалуются своему синьору на проделки Кассандрино. Тот вызвал пройдоху и, желая убедиться в силе воровского искусства, наказал ночью украсть из-под него, градоправителя, постель. Если ему это удастся, он вознаградит Кассандрино и выплатит ему сто золотых флоринов, в противном же случае удалит вора из города.

Как зримо строится игровое пространство сцены, можно понять из повествования Страпаролы. Ближе к ночи Кассандрино откопал из могилы, что была за оградой кладбища, труп похороненного в этот день нищего. Прихватив с собой тело усопшего, а также необходимый инструмент, он взобрался на крышу дома синьора и стал пилить доски обрешетки. Опочивальня градоправителя находилась как раз под крышей. Синьор не спал и во все глаза следил за действиями вора, желая схватить его в последний момент с поличным.

Всякому, кто имеет дело с оформлением спектакля, такая мизансцена покажется удачной. Во-первых, стропила и балки красиво разнообразят пустое пространство под паддугами. Появление наверху Кассандрино заставит внимательно следить за его действиями не только владельца дома, но и зрителей. Вор наверняка будет пилить осторожно, прислушиваясь к храпу господина, то замирая, то подгоняя себя в работе. Во-вторых, лежащий на кровати синьор, притворяясь из-за всех сил спящим, вынужден уклоняться от падающих сверху опилок. Он будет менять свое положение по мере того, как продвигается по крыше линия распила. И наконец, нахлобучив на голову подушку, пропустит тот момент, когда хитрец сбросит в спальню труп.

Решив, что это Кассандрино упал и ушибся насмерть, и вовсе не желая по сему поводу иметь неприятности, градоправитель зовет слугу. Крадучись, они выносят тело покойника в сад. А ловкач Кассандрино спускается по веревке вниз, забирает постель и исчезает.

Не желая признать победу вора, градоправитель дает ему еще два задания, с которыми Кассандрино справляется не менее изобретательно. Обма-

нув бдительность ночного сторожа, он крадет из конюшни градоправителя самую лучшую лошадь. Причем делает это так ловко, что охранник, спавший для большей надежности верхом на лошади, так и остался досматривать сны, сидя в седле, подпираемом четырьмя колыями.

Последнее испытание градоправителя Перуджи состояло в том, чтобы доставить ко двору в завязанном мешке вечно недовольного и нелюдимого пре Северино, настоятеля церкви святого Галла, расположенной за стеной города. Забавная шутка хитроумного вора была такова: он позаимствовал у одного из дружков священнический стихарь и белую расшитую золотом епитрахиль. Затем изготовил из плотной бумаги два крыла и венец, “от которого во все стороны исходило сияние”⁴. Облачившись в одежды небожителя, Кассандрино проник в церковь, а когда пре Северино вызванивал Ave Maria, то, встав у алтаря с мешком, начал смиренно звать: “Кто хочет приобщиться благодати господней, входи в мешок”. Разумеется, глупец довольно скоро очутился в приготовленной ловушке. Так находчивый плут выиграл пари у самонадеянного градоправителя Перуджи, и тот был вынужден выплатить Кассандрино уже четыреста золотых флоринов.

Заметим, что в представлениях на подмостках подобных новелл слова излишни. Текст, как правило, отягощает спектакль, подменяя действие описанием поступков. В приведенных эпизодах похвально желание Страпаролы увеличить игровую зону, которая, увы, всегда меньше сценического пространства, а то, в свою очередь, всегда меньше театрального.

Затронув эту и поныне актуальную и животрепещущую для театра тему, следует учитывать, что ценностная ориентация пространства в XVI столетии все еще определялась построением храма, в котором отмечены священные (сакральные) и мирские (профанные) зоны. И нарождающаяся сценарная коробка итальянского театра, и его здание будут долго восприниматься именно как храм и алтарь искусства. Но в “смеховой культуре” вся эта топография выворачивается наизнанку, и во время “дурацкой мессы” в городском храме в алтарь ставили осла, а кадили навозом. Такое богохульство имело праздничный смысл обновления мира и всех его отношений⁵.

Можно наблюдать, как и в наше время невзыскательная публика, настроенная на гаерство, шутовство и глумление, охотно воспринимает звучащую со сцены пошлость. И тут богохульство, казалось бы, имеет смысл “обновления” мира, но, видимо, не в лучшую сторону.

Однако вернемся в эпоху великих достижений культуры и к новеллам Страпаролы. Одно из проявлений смехового мироощущения автора можно видеть в сказке про крестьянина Гаспаро (XIII/8), построившего церковку, и про его жену, приготовившую по случаю освящения церковки жаркое, пирог и другие всевозможные яства.

Пространственным центром этой сказки является кухонный шкаф, куда хозяйка упрятали непочатую священниками трапезу. Это своеобразный “алтарь” поклонников чревоугодия – наставника и дьякона, приглашенных к крестьянину на ужин и притворно прикинувшихся скоромниками (в календа-

ре значился не совсем обязательный пост). Шкаф находился во внутренних покоех и был, как положено святилищу, недосягаем.

События в новелле, которая сама просится на сцену, развиваются следующим образом: по окончании ужина все отправляются спать, не выходя за порог дома, – крестьянин с женою, священник с дьяконом. Комнаты, как поясняет рассказчик-прологист, расположены напротив друг друга и разделены коридорчиком, уходящим в глубь помещений. Около полуночи, разбудив дьякона, священник спрашивает у него шепотом, куда хозяйка убрала поданный ею пирог, добавив, что если он не насытит своей утробы, то умрет с голоду. Поднявшись с постели и стараясь ступать бесшумно, дьякон на цыпочках направляется к тому месту, где хранятся остатки ужина. Взяв добрый кусок пирога и сочтя, что вернулся к постели своего начальника, он ненароком попадает в спальню крестьянина. Из-за сильной жары (дело происходит летом) хозяйка спала нагишом, ничем не накрывшись, “и своим тыльным отверстием, совсем как если б то был ее рот, пыхтела, точно кузнечный мех”⁶. Полагая, что обращается к мессеру священнику, дьякон заметил, что пирог уже остыл и студить его ни к чему. Наконец, обозлившись, он пытается затолкнуть кусок пирога туда, где, как ему казалось, находится рот священника. На истошный крик жены просыпается муж и, увидев пирог на постели, решает, что тут дело не обошлось без нечистой силы. Он призывает священника, и тот, пропев на пустое брюхо псалмы и гимны, кропит святой водой углы дома, после чего все снова ложатся спать.

Сентенция звучит дважды – в начале и в конце этого одноактного спектакля: “Чревоугодие – грех немалый, но еще больший грех – лицемерие, ибо чревоугодник, предаваясь своему пороку, никого, кроме себя, не обманывает, а лицемер, желая слыть иным, чем он в действительности, и стараясь показать, что делает то, чего вовсе не делает, норовит с привычным притворством обмануть другого”⁷. Но за скобками этой тирады, благодаря предусмотренной автором пантомиме, мы находим обличений гораздо больше.

Хотя причиной комических положений является поведение бедолаги-дьякона, высмеивается все же настоятель церквушки с физиономией, неотличимой от мягкого места крестьянки. Достается Гаспаро, хозяину дома, который по простодушию может и не заметить, как кто-то подступает к его жене. Подшучивает Страпарола и над самой хозяйкой, что печет пироги, от которых всю ночь пучит живот.

Поскольку в сознании простого люда театральное пространство в эпоху Возрождения еще сохраняло в себе черты храмового пространства, то это облегчало сатирическую задачу Страпаролы. Если кухня – в приведенной сценке – сокровищница, а шкаф с пирогом – “алтарь”, то дом крестьянина – “храм”, отделенный от внешнего “профанного” пространства.

Одним из важнейших приемов обозначения границы между священной и будничной (мирской) зонами является наличие двери с улицы или из другой комнаты. В данном эпизоде двери по случаю жары были открыты, т.е. гра-

ница отсутствовала, что и послужило причиной ошибки дьякона, нечаянно оказавшегося в спальне хозяев дома.

Варианты подобной сценической коллизии в “Приятных ночах”, можно встретить не раз. Так, муж-ревнивец из сказки IV/4 отгораживает свою жену от остального, как он убежден греховного, мира. Но Страпарола показывает, что ревность – индивидуалистический порок, эгоизм и жадность одновременно. Молодая и красивая жена для “беззубого и слюнявого старика” – собственность, в первую очередь денежная, нечто похожее на набитый богатствами ларь. Так и случилось, что любовник проник в “святая святых” дома ревнивца, в его спальню, именно благодаря ларю.

Атрибутом “профанного” пространства являлась его открытость и публичность. Страпарола вводит в действие многих своих сказок и повестушек толпу и заполняет ею сцены торжеств, состязаний и казней, что, конечно, заставляет потенциальных постановщиков заботиться о глубине игровой зоны на планшете сцены. Метаморфозы художественного пространства влекут за собой изменение игровой площадки и других элементов комедии, а также систему реальностей изображенного сценического мира.

Все основное действие сказок “Приятных ночей” – это розыгрыш, театрализация жизни. Загадки, музыка, танцы и стихи призваны отгородить общество Лукреции Гонзага, без того уже уединившееся во дворце на острове, от венецианской действительности.

Жизнь – это спектакль. Таков вывод, к которому приводит читателя и зрителя повествование “Приятных ночей”. Можно сказать, что Страпарола был одним из тех, кто способствовал переходу от ренессансной сцены к барочной, более наполненной действием и часто прибегающей к формуле “спектакль в спектакле”, столь свойственной эпохам, погруженным в нарциссизм.

Театральность “Приятных ночей” состоит из нескольких уровней художественной реальности, но обнаруживающих глубокое внутреннее единство, которое усилено рядом искусных переходов от одного к другому. В большинстве поведанных историй Страпарола делает значительный шаг от инсценированных рассказов к драматическому конфликту, предчувствуя возможность реализации своих произведений на сцене в хорошо играемом пространстве. Сквозь словесную ткань новелл проступают абрисы декораций, гораздо более интересные, нежели широко известные проекты венецианца Себастьяно Серлио, опубликованные им в трактате “Об архитектуре” (1545).

Неизвестно, были ли попытки осуществить постановки сказок Страпаролы в его время. Но по прошествии столетий они стали привлекать тех, кто подметил их театральную зрелищность.

Распространению первой части сказок Страпаролы во Франции способствовали переводы Ж. Луво. Подчеркнем, что именно комедиограф Пьер де Лавире, угадав сценическую природу опусов Страпаролы и почувствовав в них вектор развития – от инсценированной повести к драме, как таковой, перевел вторую часть книги и издал ее целиком в 1572 г. в Лионе.

В сборнике “Сказки матушки гусыни” Шарля Перро, вышедшем в конце XVII в., заметно родство сказки “Кот в сапогах” с повествованием Страпаролы о заколдованной кошке и ее хозяине (XI/1). Эта сказка имела еще одно переложение в стихах В.А. Жуковского.

Венецианец Карло Гоцци (1720–1806) в фьябе “Зеленая птичка, философская сказка” (1765) по-своему воспользовался темой волшебных преобразований короля Анчилотто и его жены Кьяретты у Страпаролы (IV/3). Зачин этой же истории и некоторые детали использовал А.С. Пушкин в “Сказке о царе Салтане”, живущей на сцене в двух версиях – драматической и оперной.

Можно найти и другие свидетельства прорастания брошенных некогда Страпаролой зерен на ниву театрального искусства. Но этот увлекательный поиск требует знаний другого, более высокого уровня. Наша же скромная цель показать, что страницы книги “Приятные ночи” не “плоские”, в них просматриваются глубины сцены и контуры игрового пространства, действующих в ней героев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Страпарола Джованфранческо да Караваджо. Приятные ночи.* М., 1993.

² Там же. С. 42.

³ Исследование источников “сказок” Страпаролы см. в статье: *Касаткин А.А. Джанфранческо Страпарола из Караваджо и его новеллы. Страпарола...* Указ. соч. С. 389–418.

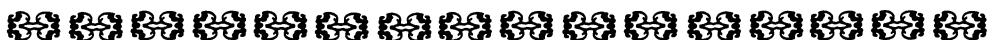
⁴ Там же. С. 26.

⁵ См.: *Гуревич А.Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства.* М., 1990. С. 357.

⁶ Там же. С. 365.

⁷ Там же. С. 364.





ТАНАТОЛОГИЯ “МАНДРАГОРЫ” НИККОЛО МАКИАВЕЛЛИ

Ю.В. Иванова

Цель настоящего исследования, которое носит гипотетический характер и вовсе не претендует на готовость и уж тем более на однозначность содержания в нем истолкования комедии Никколо Макиавелли “Мандрагора”, – предложить такую интерпретацию этой комедии, которая бы позволила увидеть, как в культурном поле эпохи процессы становления систем литературных жанров и культурно значимых смыслов обнаруживают моменты своего пересечения. Иными словами, мы попытаемся рассмотреть комедию Макиавелли как плод развития определенного типа дискурсивной логики. Чтобы охарактеризовать его, нам потребуются предпослать рассмотрению “Мандрагоры” ее жанровую предысторию, важнейшими звеньями которой явились, как мы полагаем, диалог кватроченто и ренессансная новелла.

В экспозиции диалогов первой половины XV в. их создатели, как правило, сразу отговаривают своих читателей от поисков однозначности смысла, авторской позиции и т.п. Однако делают они это не в категорических утверждениях, а как бы между прочим отмечая, что все их дальнейшие сочинительские усилия будут преследовать лишь одну цель – совершенствование в красноречии (или в различных видах красноречия). Тем легче уже оказывается потом замаскировать центральную тему диалога – риторическое искусство – под обсуждение конкретного концепта или даже целой теории (будь то поэзия трех флорентийских венцов, достоинства законов или медицины, единственность или множественность вариантов латинского языка, скудость, благородство, истинное или ложное благо и т.д.)¹.

Заявление о том, что наряду с предметным рассуждением – или даже вместо такового – осуществляется упражнение в красноречии, важно в первую очередь потому, что оно предоставляет всем участникам диалога невиданную свободу. Этой свободой, приобретенной не вполне честным, но зато не допускающим упреков способом, могут пользоваться не только собеседники, но и автор. Это условия игры. Таким образом, отныне автор и персонажи снимают с себя всякую ответственность за то, что произойдет в границах диалога. Если уж предьявлять счет создателю такого сочинения, то

следовало бы сделать это в продолжение краткого времени авторского вступления, пока автор не успел сделать заявления об отчасти или полностью фиктивном характере его произведения. Всякое высказанное далее мнение следует судить уже не по законам предметной действительности, а по законам эстетического универсума, который предстает плодом фантазии автора. Отчасти это игра в предметное обсуждение, имплицитно конституирующее область действительного, отчасти паразитирование на этой подразумеваемой области действительного. Литературность, маскирующаяся под логику предметной области, позволяет бесчисленное число раз менять местами характеры, жизненные позиции, социальные роли (один из любимых приемов ранних гуманистов – заставить каждого из своих персонажей отстаивать позицию, противоположную той, которой он придерживается в настоящей жизни). Ясно, что персонажам здесь позволено договориться Бог весть до чего. Вспомним хотя бы Лоренцо Валлу: герой его диалога “Об истинном и ложном благе” отмечает, что подлинное благо состоит наряду с прочим и в том, чтобы наставлять рога своим ближним (особенно в том случае, если законные мужья нерадивы в исполнении супружеского долга), не стоит только открывать рога носцам, кто они на самом деле, и тем самым огорчать этих несчастных.

Таким образом, целой вереницей опосредований всякий тезис в диалоге оказывается, с одной стороны, надежно защищен от буквализма в его восприятии, а с другой стороны, почти полностью изолирован от той исторически конкретной ситуации, когда автор воспроизводит его, создавая произведение. Впрочем, система этих опосредований является исконной, от платоновских времен, собственностью жанра диалога (многие диалоги Платона, согласно их сюжету, представляют собой пересказ якобы действительно имевших место бесед; эти беседы, в свою очередь, содержат воспроизведение повествований, принадлежащих не присутствующим при беседе лицам, а также мифов, речей и проч.)². Что же в таком случае происходит с рождающимися и развивающимися в ходе диалога смыслами? Если мы присутствуем при обсуждении значения понятия (как правило, темой своего диалога авторы кватроченто объявляют именно верификацию концепта), то нам приходится наблюдать софистические игры с так называемым значением без денотата, т.е. с значением, которое не исследуется, а волевым актом присваивается обсуждаемому термину³. Присвоение значения обычно обосновывается тем, что какие-то отдельные, произвольно выбранные стороны бытования термина в качестве слова обыденного языка действительно позволяют соотнести с этим термином нужный софисту смысл. Но значение не может существовать в пустоте: задание значения неминуемо влечет за собой “сотворение мира”, в который вписано интересующее нас понятие с нужным нам значением. Так как гуманисты обсуждают, как правило, понятия антропологические – концепты из области этики, – то миры, возникающие в их сочинениях, суть прежде всего миры этические, т.е. системы, предоставляющие человеку право реализовывать тот или иной возможный образ своего

поведения. Но здесь возникает парадокс. Этика может быть только этикой одного – действительного – мира; свобода производства разных этических миров на самом деле есть либо свобода забыть себя и утратить собственный образ, либо свобода создания литературных фикций. Отметим для себя: Ренессанс начинается с того, что полем для экспериментов делаются антропология и этика. Пока нам придется остановиться на этом заключении, касающемся потенций, которыми обладает форма диалога, и перейти к рассмотрению некоторых моментов его содержания – моментов, как кажется, смыкающихся с описанными нами семантическими возможностями формы.

Р.И. Хлодовский в одном из исследований выстраивает родословную сюжета пьесы Макиавелли, возводя его к 3-й новелле 3-го дня “Декамерона” Боккаччо⁴. Латиноязычная гуманистическая литература XV в. тоже не пренебрегает сюжетом, когда церковник при помощи простой подмены понятий соблазняет благочестивую женщину, не задумывающуюся о том, что стремление предать себя Богу нельзя интерпретировать метонимически, т.е. физически отдаваясь одному из Его служителей. Этот сюжет присутствует у Поджо Браччолини. В его диалоге “Против лицемеров” и один из персонажей, Карло Марсуппини, и сам Поджо воспроизводят с разной степенью развращенности целый ряд такого рода сюжетов: “...отшельник родом из Пизы, возлежа с публичной женщиной, говорил, что делает это только для того, чтобы изнурять презренное тело и истощать его силы. Другой (...) будучи застигнутым в момент гнусного соития и подвергаясь яростным нападкам (...) заявил, что осуждающие его ошибаются, если считают, что причина его поступка такая же, какая и у обычных грешников, ибо он стремится только к тому, чтобы укротить губительную, непокорную богу и гнусную плоть. (...) [некие отшельники из Болоньи, убеждая женщин, что более всего богу угодно послушание], приказывали женщине обнажить свое тело, лечь на ложе и там в святом послушании родить богу сына. Женщина повиновалась. Затем, как бы подчиняясь приказу, появлялся отшельник, заявлявший, что он берет на себя этот труд не ради наслаждения, которому он чужд, а во имя послушания и рождения души. Взойдя на ложе, отшельник, будто бы равнодушный к мирским радостям, познавал женщину”.

Наверное, излишне приводить все примеры: их в диалоге Поджо еще десяток. Важна логика, на которой бесчинствующие клирики всякий раз основывают свою аргументацию. Развратные служители культа эксплуатируют отсутствие непосредственного логического перехода от телесного к духовному. На самом деле, в христианских представлениях, этот переход лежит в пространстве исторического; его парадигма – это парадигма Боговоплощения, в котором материя обретает свое оправдание, “тело для блуда” становится “храмом Святого Духа”; тело бессмертно – ему обещано Воскресение; в исторической перспективе оно не может быть отъединено от заключенного в нем духа. Поэтому Закон, который дается по Боговоплощению, запрещает и карает зло в мыслях так же, как и зло в действиях. Духовный смысл не может *быть* сам по себе: он дается в Откровении, которое и осуществля-

ется в области истории. Но в такой логике есть лазейка, которой пользовались многие еретики, а также противники христианства, приписывавшие христианам самые невероятные развратные деяния, которые те якобы совершают под прикрытием духовной любви (упоминания о такого рода наветах встречаются в сочинениях христианских писателей, начиная с Минуция Феликса в его “Октавии”). Сфера исторического противоречива, и ее легко миновать словно бы незаметно, умолчав о ней и тем самым отменив ее, непосредственно перейти от тела с его актами к духу с содержащимися в нем смыслами. Без укорененности в истории деятельность тела действительно теряет собственный голос. Минуя аспект временного воплощения смысла, можно внедрить своеобразную избирательную семиотику, произвольно закрепляя за всяким материальным явлением, в том числе и за физическим действием, какой угодно смысл. Особенно просто это проделать с некоторым действием, если понятия обыденного языка, в которых это действие характеризуется, содержат хоть какое-то сходство с ситуативно востребованным концептом (самую что ни на есть плотскую любовь можно отождествить с любовью духовной, изнурение тела эротическими упражнениями объявить аскетическим укрощением плоти и т.д.).

Сюжет с участием развратного клирика присутствует и в диалоге Джовиано Понтано “Харон”. Новеллу о посвящении девственности Господу через его служителя рассказывает адскому лодочнику одна из теней. Юная девица часто приходит в храм, чтобы помолиться об удачном замужестве. Священник приказывает ей оставаться незамужней и посвятить себя Богу. Оказывается, что посвящение должно иметь свое конкретное, материальное выражение: девственность посвящается церкви, где служит священник, а правом принимать всевозможные приношения наделен он сам. Акт посвящения описан со всеми эротическими подробностями: священник принимает приношение девственности не спеша и со знанием дела, последовательно объявляя прелести девицы владением своей церкви; правда, конец новеллы печален – девица беременеет и умирает в родах.

И Поджо, и Понтано эксплуатируют тему соблазнения женщины священнослужителем, создавая диалоги, но если Поджо в изложении эротических историй из жизни клириков прибегал к форме повествовательной – к форме анекдота, то Понтано тяготеет уже к форме драматической. Его новелла почти целиком состоит из реплик, которыми обмениваются священник и его невинная жертва.

Вообще, если попытаться в двух словах оценить роль Понтано в развитии жанра диалога кватроченто, то следует сказать, что именно ему мы во многом обязаны театрализацией диалога, перерастанием его в серию комических сцен. Этим сценам, правда, еще очень многого не хватает, чтобы стать комедией. Главное – отсутствует интрига, которая объединяла бы отдельные зарисовки. Пока весьма объемные диалогические сочинения Понтано скреплены не интригой, а, как это и бывает в классическом диалоге, единством темы. Но приличествующие диалогу рассуждения в “Хароне” уже

уступают место демонстрации: перед немногими постоянными героями произведения проходит вереница персонажей, которые вправе сказать лишь по нескольку слов, в лучшем случае – поведать аудитории короткую историю. Таким образом, система опосредований, которые предоставляли как автору, так и персонажам диалога возможность отстраниться от собственных тезисов, переживает переломный момент в своем существовании. Тенденции к объективации изначально были присущи суждениям, высказываемым в пределах фиктивной беседы. Что касается смыслов, которые возникают в таких условиях, то театрализация диалога как раз и означает эмансипацию этих смыслов, высвобождение их из-под контроля как со стороны автора, так и со стороны персонажей, в уста которых они были вложены. Если авторы диалогов начала кватроченто настаивали на нетождественности, даже на диссонансе между образами персонажей и их суждениями в рамках фиктивной беседы, то теперь произойдет полное слияние героев с их суждениями. Как воплощения определенных смыслов герои приобретут право на собственное поведение, позволяющее продолжать смысл, который каждый из героев в себе несет. Поступая на глазах у зрителей тем или иным образом, герои будут неустанно создавать иллюзию автономии собственной жизни. Пределами этой автономии окажутся границы сцены – условного пространства, также творящего иллюзию своей действительности.

Итак, вот каковы, согласно предложенной нами интерпретации, слагаемые той историко-культурной ситуации, в которой становится возможной такая загадочная комедия, как “Мандрагора” Макиавелли. Пространство ее действия – последнее порождение ряда как бы случайных объективаций смыслов, за которые никто из тех, кому приходилось облекать их в словесную плоть, не рисковал поручиться. Ее сюжет многократно опробован в новелле, с одной стороны, и в диалоге – с другой; через него в пьесу проникает многократно скомпрометировавшая себя логика еретиков и софистов, логика произвола, насильственно отменяющая всякую подлинную действительность и созидаящая из сиюминутно необходимых фантомов собственный призрачный мир. Герои “Мандрагоры” пришли в нее, как это убедительно показал Р.И. Хлодовский, из новеллы. Новелла же заключает в себе неустранимое противоречие. Дело в том, что этот жанр едва ли не с момента своего возникновения осмыслял себя как фрагментарное отображение конкретного события с его сугубо секулярной логикой. Но, с другой стороны, в память этого жанра вписаны черты литературы духовного содержания – *exempla* из проповеди или эпизоды из жития с обязательными для него чудесами. Момент неожиданности, непредсказуемости события заключен в самом названии этого жанра. В этом смысле его парадигма – Евангелие, книга, содержащая в себе благовую новую весть. Евангелие и центральный, неустранимый момент его поэтики – парадокс, опровергающий и отвергающий узкую старую логику, раскрывающий для человека безграничность его новых, неведомых прежде возможностей. Парадокс, дающий немыслимый простор человеческому дерзновению.

Теперь мы можем наконец предложить одну из очень возможных, на мой взгляд, интерпретаций сюжета “Мандрагоры”.

Воскресим в памяти довольно распространенную раннеренессансную иконографию Благовещения (она есть, в частности, у Симоне Мартини и у Боттичелли). Богоматерь, в порыве страха как бы отталкивая представшего перед ней Архангела, словно отказывается от возлагаемой на нее миссии. Эта манера изображать Благовещение и навела меня на мысль о сходстве между евангельским сюжетом и сюжетом комедии Макиавелли. Сюжетное сходство очевидно. Первая его черта – ожидание появления на свет чудесного младенца. Пока весть о младенце не распространилась, героями властвует отчаяние: сокрушаются по причине бездетности мессер Нича и его супруга Лукреция⁵; переживает адские муки обуреваемый любовной страстью Каллимако. Отметим, что все они, характеризуя свое положение и духовное состояние, подозрительно часто говорят о смерти. (Конечно, сюжет зачатия путем обмана, которое выдается за зачатие сверхъестественное, эксплуатировался задолго до Макиавелли; он присутствует с евангельских времен не только во всякого рода апокрифах и в литературе, критически настроенной по отношению к христианству, но косвенным образом и в Новом Завете: Иосиф желает тайно отпустить от себя беременную Марию – Мф 1, 18–20.) Мотив деторождения, оказывается, связан с мотивом предполагаемого переезда мессера Нича и Лукреции (который, правда, так и не состоялся – Мандрагора I, 2). Макиавелли идет дальше: у Лукреции есть своя Елизавета с Иоанном Предтечей. В 3-м акте Лигурио, желая испытать степень бессовестности фра Тимотео, сообщает ему о не существующей на самом деле беременности несуществующей девицы, которую фра Тимотео должен уговорить принять средство, благодаря которому она смогла бы избавиться от нежеланного плода. Фиктивная девица оказывается на пятом месяце беременности в тот момент, когда Лукреции объявляют о предстоящем ей зачатии.

Помимо указания на сюжетные сходства можно привести длинный ряд цитат, которые подтверждают исключительность положения Макиавеллиевой Лукреции и создают, если можно так выразиться, теотокический контекст восприятия этого образа. Помимо славы Лукреции, простирающейся до самого Парижа, – славы, которую легко можно отнести на счет куртуазных топосов, – есть ряд высказываний, свидетельствующих о том, что ни сама героиня, ни ее окружение не воспринимают ее возможную беременность как результат действия естественных причин. Так, мессер Нича много рассказывает о том, что лучшим средством от бесплодия Лукреция считает строгие обеты и нескончаемые молитвы – в них она и проводит все время, не замечая обстоятельств, которые могут физически препятствовать зачатию (она подолгу простаивает на коленях, и, как отмечает ее супруг, “холод ей нипочем”, хотя примитивнейшее врачебное освидетельствование выявляет у нее заболевание, причиной которого явно была простуда – Мандрагора, II, 6). Каллимако говорит о “честнейшей”, “совсем чуждой любовным делам”⁶ природе Лукреции. Нича характеризует Лукрецию как “самое крот-

кое существо на свете, самое покладистое”. Вместе с тем Лигурио, тоже отмечающий благонравие Лукреции, свидетельствует, что “она способна управлять целым королевством”. Примечательны также реплики самой Лукреции. Когда мать предлагает ей принять настойку мандрагоры и отдаться чужому мужчине, она говорит: “Ведь даже если бы я осталась одна на целом свете и от меня зависело бы возрождение рода человеческого, я не думаю, чтобы мне было позволено решиться на такое дело”. Кстати, этот мотив беременности Лукреции как единственной возможности продолжения человеческого рода возникает по крайней мере дважды. Фра Тимотео рассчитывает уговорить Лукрецию с помощью следующего примера: “В Библии сказано, что дочери Лота, думая, что они остались одни на свете, совопились с отцом, а так как намерение у них было благое, они не согрешили”.

Когда фра Тимотео излагает Лукреции, что ей предстоит совершить, она отвечает: “...это мне кажется самым странным, что когда-либо было слышано”. Переодевшиеся для мнимой ловли любовника Лукреции в качестве пароля используют слова “святой рогач” – очевидная аллюзия на святого Иосифа Обручника. И наконец, слова Лукреции в передаче Каллимако, произнесенные ею после ночи противозаконной любви: “...я готова признать, что это случилось по соизволению неба, которое распорядилось так, а не иначе, и я не вправе отказаться от того, что небо повелевает мне принять. Поэтому я выбираю тебя своим господином, повелителем и руководителем. Ты – мой отец, мой заступник, и я хочу, чтобы ты был моим единственным благом...” (ср. песнь Богородицы: “Величит душа моя Господа, и возрадовался дух мой о Боге Спасе моем...”). Каллимако после соединения с Лукрецией говорит: “...если это счастье не отнимут у меня смерть или время, я буду блаженнее блаженных и праведнее праведных”. Нельзя не указать на очевидную аллюзию и на еще один из библейских текстов – книгу Товии. Там женихов Сарры, дочери Рагуиловой, умерщвляет влюбленный в девушку демон Асмодей. Опять-таки помимо сюжетного сходства этот контекст вводится упоминанием имени Архангела Рафаила (согласно Писанию, избавляющему Сарру от демона). Фра Тимотео, благословляя Лукрецию на соединение с Каллимако, говорит, что будет читать молитву Архангела Рафаила (эта молитва входит в католический чин венчания). Демон Асмодей был известен средневековью, в том числе и славянскому, как соперник Соломона, которому удалось однажды принять облик царя и сделаться на время хозяином в его гареме. Разоблачить Асмодее, кстати, помогли свидетельства Соломоновых жен, которые были удивлены и возмущены тем, что их супруг, прежде столь ревностный исполнитель Закона, вдруг перестал соблюдать установленные правила общения с женщинами и начал проявлять неумеренную и постыдную похоть. В этой связи интересно припомнить слова песни, которую поет Каллимако незадолго до свидания с Лукрецией: “Пусть черт придет к тебе в постель, раз мне нельзя”.

Отметим, что совоплощение целомудренной и добродетельной женщины с демоном (как правило, имеется в виду именно Асмодей) и зачатие от него

были довольно распространенным сюжетом и во времена Макиавелли (об этом свидетельствуют изыскания Веселовского⁷). Сплетение воедино сюжетов книги Товии и Евангелий и преобразование заключенных в них смыслов средствами, предоставляемыми новеллой и диалогом, позволяют автору создать плотный контекст тотального опровержения новозаветного благовествования. Кстати, пласт лексики, высвечивающий тему благой и новой вести, представлен в “Мандрагоре” весьма широко. Привычному для всякой комедии узнаванию здесь всегда предшествует напряженнейшее ожидание, а само узнавание почти каждый раз застаёт героя на грани отчаяния, в положении выбора между жизнью и смертью. Главные герои Макиавелли – Каллимако, мессер Нича, Лукреция – довольно часто грозятся умереть, но только до того момента, пока не происходит соединения Лукреции и Каллимако. А в непосредственной близости и сразу по завершении этого события они, напротив, свидетельствуют, что будто бы пережили второе рождение. Мессер Нича, когда Лигурио сообщает ему, что фра Тимотео согласился склонить Лукрецию к прелюбодеянию, восклицает: “Ты обновляешь меня всего с ног до головы. Мальчик будет?” “Мальчик”, – отвечает ему Лигурио. Супруг Лукреции уверяет ее, что после содеянного она “все равно что снова родилась на свет”. Он отмечает в Лукреции не свойственную ей ранее дерзость: “Ты что-то очень смелая сегодня. Вчера она казалась полумертвой”.

Таким образом, новые акты пародирования Писания, т.е. последовательное погружение героев в бездну греха, достигают нашего слуха в терминах вести об обновлении жизни. Попрание, опрокидывание евангельского сюжета и евангельского Закона оказываются средством для стяжания этого обновленного бытия.

Представляется очень важным, что зритель так и не получает достоверного сообщения о том, вправду ли соединение Лукреции с Каллимахом сопровождалось зачатием или это зачатие оказалось такой же фикцией, как и другая беременность, о которой тоже идет речь в “Мандрагоре”. На самом деле перед нами закономерное продолжение логики, которую, с одной стороны, усиленно развивали развратные клирики, ведущие свое происхождение из Боккаччиева “Декамерона”, а с другой стороны, пестовали гуманисты кватроченто, старательно устранявшиеся от ответственности за собственные суждения и весьма поощрявшие сотворение множества семантических миров, осями вращения которых оказывались самые невероятные варианты этического релятивизма, а основными условиями существования – возможность в любой момент объявить их несуществующими, стряхнуть с себя их образы наподобие дурного сна. Комедия Макиавелли, наследуя сюжет новеллы и диалога, не могла не вобрать вместе с ним и логику, рожденную и развившуюся в пределах этих жанров.

В заключение необходимо подчеркнуть, что все это время мы говорили об инверсии Евангелия в “Мандрагоре”, а не о его пародировании. Понятия эти весьма несходны одно с другим. Разговор о пародировании Евангелия –

несомненно, продуктивный – потребует обращения к аспекту карнавальности комедии Макиавелли, а в таком контексте сам концепт смерти приобретет уже совершенно новый смысл: ясно, что в мире карнавала смерть занимает совсем иное место, нежели в фантастических мирах, порождаемых в процессе софистических игр.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разбор наиболее известных диалогов, написанных гуманистами XV в., см. в кн.: *March D. The quattrocento dialogue: classical tradition and humanist innovation.* Cambridge, 1980; *Баткин Л.М. Итальянский гуманистический диалог XV в. // Из истории средних веков и Возрождения.* М., 1976. С. 175–221.

² О взаимоотношениях не прямых сообщений и возникающих в них смыслов в диалогах Платона речь идет в эссе Ж. Деррида “Хора” (*Деррида Ж. Эссе об имени / Пер. с фр. Н.А. Шматко.* СПб.: Алетейя, 1998. С. 135–190).

³ См. об этом раздел “Онтология как софистический шедевр” в кн.: *Кассен Б. Эффект софистики / Пер. с фр. А.И. Россиуса.* М.; СПб.: Моск. филос. фонд “Университетская книга”, 2000. С. 18–43.

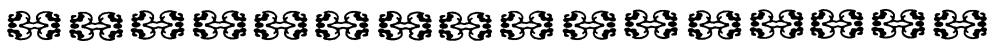
⁴ *Хлодовский Р.И.* Лоренцо Медичи между Джованни Боккаччо и Никколо Макьявелли: Трансформация одного новеллистического сюжета // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии. М.: Наследие, 2001. С. 52–111.

⁵ То обстоятельство, что Макиавелли называет главную героиню Лукрецией, заставляет думать о присутствии в “Мандрагоре” еще одной “богословской” аллюзии. В начале своего сочинения “О Граде Божиим” бл. Августин очень подробно рассматривает вопрос о сохранении целомудрия и святости христианскими женщинами, которые против своей воли стали жертвами чужой похоти (кн. I, гл. 18–19). В ходе решения этого вопроса Августин ставит в контекст нравственного богословия в том числе и факт самоубийства римской матроны Лукреции, обесчещенной сыном царя Тарквиния. Вряд ли можно сомневаться в том, что Макиавелли читал “О Граде Божиим”. Однако проработка этой аллюзии – задача другого исследования.

⁶ Здесь и далее “Мандрагора” цит. в пер. А. Габричевского.

⁷ Мы имеем в виду докторскую диссертацию А.Н. Веселовского “Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине” (СПб., 1872).





ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ФЛОРЕНЦИИ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ГЕРЦОГА КОЗИМО I МЕДИЧИ (1537–1574)

А.А. Остерман

Связь театра и Флоренции XVI в. давно уже стала привычной и для историков, и для искусствоведов. В историографии не раз обсуждались проблемы придворного театра и театрализации городского пространства, эфемерной архитектуры и триумфальных процессий¹. В современной историографии понятие “театр”, как правило, трактуется очень широко. Речь идет уже не просто о театре, как таковом, но о “театрализации” как форме общественной жизни; театр помещается в контекст не только и не столько культурной, сколько политической и общественной жизни города². Ярче всего театрализация общественной жизни проявлялась в различных праздничных действиях, свидетелями и участниками которых оказывались все горожане, а организатором выступала власть.

Конечно, театр был частью городской жизни и во времена республики, и члены семьи Медичи задолго до начала правления будущего первого Великого герцога Тосканского потрясали воображение горожан великолепными театрализованными действиями и праздниками. Однако театр, присутствуя в жизни города, не являлся частью официального политического процесса. Триумфы и шествия, организованные и придуманные Лоренцо Медичи, представляли Флоренцию как столицу искусств и гуманистической образованности, но не утверждали образ правителя и его семьи. Папа Лев X, организуя свой торжественный въезд в город в 1515 г., опять же не покушался на ритуальные основы Флорентийской республики. Въезд демонстрировал союз Флоренции и Рима, не более того³. Степень театрализации собственно политической жизни Флорентийской республики была минимальна. Публичная сторона власти эпохи республики реализовывалась через ритуал. Ритуал был формой политического процесса, его визуализацией, каждый элемент которой понятен или по крайней мере когда-то был понятен участникам. Соответственно стремление к зрелищу ради зрелища в ритуалах эпохи республики играло минимальную роль⁴. Но с того момента, как Козимо Медичи получил титул герцога Флорентийской республики и стал единоличным правителем города, роль театра в городской жизни изменилась. Как и всякий не вполне легитимный в глазах подданных правитель, Козимо

тщательно занимался созданием нужного ему образа правителя и власти. В этой ситуации театрализация общественной жизни стала эффективной составляющей государственной идеологической политики. Любой праздник, новый или измененный старый, становился своеобразным манифестом правителя, предназначенным для подданных и гостей города.

В данной статье мы рассмотрим две модели политики власти в сфере общественной жизни: первая – это отношение новой власти к традиционному республиканскому ритуалу, приспособление старого ритуала к новым условиям, и вторая – это политика, направленная на создание новых театрализованных ритуалов власти. Кроме того, мы попытаемся определить, в чем состояла главная цель театрализации общественной жизни, организованной властью. Нашими источниками станут личные дневники, частные и официальные исторические сочинения, описания торжеств и инструкции по их подготовке. В XVI в. внимание флорентийцев к происходящим в городе торжествам остается таким же пристальным, как и в предыдущие столетия. Более или менее подробные описания праздников, как ежегодных, так и приуроченных к важному событию, встречаются не только в написанных специально по заказу герцога “Описаниях” (“Descrizione”), но и в исторических сочинениях, и в дневниках⁵. И что особенно важно для целей настоящего исследования, в источниках почти всегда отмечены как малейшие изменения привычного алгоритма традиционного праздника, так и понимание автором смысловых акцентов новых, непривычных праздников.

Ритуалы коммунальной эпохи призваны были объединить городской социум, их смыслом была демонстрация причастности каждого полноправного гражданина к жизни города. Однако в условиях герцогского правления эта модель была неприемлема. Просто отменить старые праздники герцог не мог и не пытался; хотя некоторые праздничные ритуалы, например связанные с Синьорией, исчезли сами собой, основные городские праздники сохранялись: список обязательных праздников по указу в 1547 г. практически не отличается от списка времен республики⁶. Тем не менее суть городской публичной жизни изменилась принципиально.

Старые политические ритуалы, сохранившиеся со времени республики, в годы правления Козимо I не подвергаются сильной театрализации. Их смысл остается ясным для граждан. Герцог старается не растворить в театральном действии смысл праздничного ритуала, но переориентировать его на свою фигуру. Самый яркий пример постепенного включения фигуры герцога и метафор его власти в традиционный ритуал дает праздник покровителя Флоренции – Иоанна Крестителя. День Сан Джованни, 24 июня, был главным праздником Флорентийской республики. Пристальное внимание герцога к этому празднику было обусловлено тем, что именно в день Сан Джованни на символическом уровне осуществлялась самоидентификация Флорентийской коммуны и получала зримое воплощение связь между Флоренцией и подчиненными ей городами Тосканы.

Смысл праздничной церемонии Сан Джованни эпохи республики заключался в представлении святому патрону политической и социальной структуры коммуны: к баптистерию Сан Джованни приходили магистраты, представители тосканских городов, процессии цехов, клира, религиозных братств. Незаметными изменениями в этом празднике Великим герцогам удалось полностью изменить его суть, превратив выражение подчинения патрону города в выражение подчинения его правителю, а позднее, в XVII в., и вовсе сведя важнейшее символическое действо к роскошному спектаклю. Во время правления герцога Козимо I эти изменения только начались и коснулись еще не главных, но достаточно важных элементов праздника.

Центральным ритуалом дня Сан Джованни эпохи республики был ритуал возложения магистратами даров на алтарь в баптистерии (*offerta*). Во время этого ритуала, который проходил в канун самого праздника, власти города, символически представляя всю коммуну, выражали почтение небесному патрону. Ритуал был столь значим для самосознания флорентийцев, что герцог Козимо I не мог и не пытался что-либо менять в нем. Ритуал изменился только при следующем Великом герцоге Тосканском – Франческо. В 1587 г. капеллан кафедрального собора Агостино Лапини отмечает в своем дневнике, что празднование кануна Сан Джованни прошло необычно: “23 июня, в канун дня Сан Джованни, раньше советники никогда не приходили вместе с магистратами к Сан Джованни, а в этом году они пришли вместе со всеми остальными, так же поступили и судьи, и так в этом году по приказу Великого герцога Франческо Медичи все собрались и пришли”⁷. Присутствие не только магистратов, но и высшей герцогской бюрократии вносит в традиционный ритуал принципиально новые акценты, соответствующие изменившейся политической реальности – переходу власти в государстве от выборных органов к герцогу и назначаемым им чиновникам.

Гораздо более гибкой оказалась часть ритуала, связанная не с самой Флоренцией, а с Тосканой. Козимо I постепенно изменил ее так, что она начала отражать эволюцию взаимоотношений внутри Тосканы, которую герцог стремился превратить в единое территориальное государство, тесно связанное уже не с Флоренцией-метрополией в целом, а лично с правителем. Этот важнейший для конституирования флорентийского государства ритуал заключался в подношении представителями тосканских городов свечного воска к баптистерию утром 24 июня. Он прослеживается еще с конца XII в., когда Флоренции подчинились Эмполи, Чертальдо, Монтепульчано и несколько других небольших городов, тогда же были заключены и специальные пакты, в которых оговаривалось количество воска, которое необходимо поднести. Помимо воска в качестве подношения могли использоваться и суконные хоругви или балдахины, как этого потребовал от недавно вошедших во флорентийское государство городов и синьоров герцог Афинский в 1343 г.⁸ Постепенно количество городов увеличилось, установилась четко соблюдаемая иерархия, и каждый член флорентийского государства знал, сколько именно воска, простого или позолоченного, либо ткани он должен

привезти во Флоренцию для подношения святому патрону города на Арно, и если само подношение в какой-то год заменялось деньгами, сумма соответствовала традиционному размеру дара.

В период герцогства эта церемония разделяется на две: помимо традиционной процессии, направляющейся к баптистерию, постепенно складывается еще одна – подносящая свои дары лично правителю. Она состоит из новой тосканской знати, обязанной своим возвышением именно герцогу, а также из покоренных сиенцев, которые специальным указом были обязаны после присоединения Сиены к флорентийскому государству участвовать в этой церемонии⁹. Таким образом, оммаж приносится лично герцогу, а не городу и его патрону. Власть правителя над непосредственными вассалами строится на чисто феодальном принципе связи “вассал–сеньор”, принесенной и принятой клятве, город же не имеет к этой связи никакого отношения. Так в традиционный республиканский ритуал включается ритуал феодальной сеньориальной власти. И современниками он начинает восприниматься как относящийся непосредственно к персоне герцога. Джорджо Вазари, упоминая этот обычай, пишет, что воск и хоругви приносят города флорентийского государства “в знак подчинения, проходя перед герцогом и главными магистратами”¹⁰.

Герцог Козимо пытался не столько изменить ритуал дня Сан Джованни или затемнить его смысл пышными и непонятными горожанам театральными действиями, сколько включить в него свою фигуру, переориентировать его на себя. Именно таким путем он пытался добиться сакрализации власти правителя, которая не имела никакой опоры во всей предшествующей флорентийской политической традиции. В рамках празднования Сан Джованни герцог получил возможность обрести определенную харизму в глазах сограждан. Он прибегает к традиционному символическому языку, согласно которому праздничное шествие отмечает сакральные зоны и точки города, и включает в маршрут процессии дня Сан Джованни зону, прилегающую к новой герцогской резиденции – палаццо Питти. Тем самым жилище герцога становится причастным к сакральному пространству города, а его не вполне законная в глазах подданных власть получает дополнительную легитимацию¹¹.

Хотя процессии цехов и братств сохраняются, участие граждан в празднике заметно сокращается. Если в годы республики Сан Джованни был главным днем проявления активности праздничных объединений горожан (“brigade” и “compagnie”), то теперь их участие в празднике строго упорядочено и лимитировано, особенно сильно сокращено участие “маргинальных” объединений простолюдинов, в огромном количестве возникших при Савонароле¹². Одним из векторов вмешательства герцога в ход праздника было постепенное снижение его масштабов в рамках города, на улицах и площадях, и повышения значения ритуалов и празднеств, происходящих при непосредственном участии правителя и даже в стенах его дворца. Так, если во времена республики традиционные народные танцы организовывались на

кануне и в день праздника на улицах города, перед специальной открытой трибуной, на которую в полном составе выходила Синьория, то в годы принципата в день праздника устраивается специальный бал в стенах герцогского дворца, на который приглашаются только представители провинциальных городов¹³. Разумеется, уличные пляски не исчезли, но власть больше не участвовала в них, так что это веселье теряло свой прежний политический смысл и становилось просто шумным народным гуляньем.

Если возможности герцога изменить главные ритуалы праздника были достаточно ограниченны, то в случае с праздничными увеселениями все было гораздо проще. Так, герцог легко изменил распорядок кануна Сан Джованни: не трогая сам ритуал *offerta*, он добавил в этот день чисто придворное развлечение, в духе всеобщего увлечения античностью. С 1563 г. накануне Сан Джованни на площади у церкви Санта Мария Новелла начинают проходить невиданные раньше во Флоренции гонки колесниц – *Palio dei Cocchi*, а сама площадь превращается в некое подобие римского ипподрома. В гонке участвуют четыре колесницы, в которые запряжены по две лошади, правят возницы в ливреях разного цвета, длина гонки – три круга по площади. Это развлечение стало постоянным, и в 1608 г. по разным сторонам площади были установлены два мраморных обелиска, которые обозначили границы бегового круга. Агостино Лапини, упоминая в своем дневнике об этом нововведении, подчеркивает дату проведения гонок – канун Сан Джованни¹⁴. Назначая гонки на колесницах именно на 23 июня, герцог явно стремился к тому, чтобы эти состязания, не имеющие никакого символического смысла, оставаясь чистым развлечением ради развлечения, начали восприниматься как часть старого традиционного праздника.

Одним из самых ярких моментов в праздновании Сан Джованни были ночные огни и фейерверки. Описание этого обычая сохранилось у Джорджо Вазари в “Жизнеописании Триболо”: “Во Флоренции был обычай почти что каждый год по случаю праздника святого Иоанна Крестителя на главной площади вечером под Иванову ночь соорудить жирандоль, то есть целую махину, набитую бураками, ракетами и другими искусственными огнями, и жирандоль эта имела вид то храма, то корабля, то утеса, а то и целого города или ада, как вздумается изобретателю”¹⁵. Из создававшихся ранее фейерверков (сюжеты по необходимости непременно были связаны с огнем) Вазари упоминает Лота и его дочерей, покидающих Содом, Гериона, несущего на спине Виргилия и Данте, Орфея, который выводит из ада Эвридику. В годы правления герцога организация фейерверка поручается придворным художникам и мастерам, а сюжеты непременно имеют отношение к репрезентации власти герцога и его правления, причем Вазари трактует вмешательство герцога в народные увеселения как несомненное благо, поднимающее все действие на более высокий художественный уровень¹⁶. Вазари описывает фейерверк, представляющий один из центральных образов правления Козимо – образ Мира и соответственно государя-миротворца: “Триболо с мастерством и талантом, с какими делал и другие вещи, соорудил жи-

рандоль в виде прекраснейшего восьмиугольного храма высотой со всеми украшениями в двадцать локтей. И, по его замыслу, это был храм Мира, ибо наверху находилось изображение Мира, поджигавшего огромную грудку сваленного у его ног оружия”¹⁷. Сюжеты фейерверков и раньше подбирались не случайно, но только при Козимо I Медичи они стали точно иллюстрировать идеологическую программу правителя.

Герцог Козимо не ограничился простым изменением традиционных республиканских ритуалов. Правителю были необходимы новые праздничные ритуалы, более приспособленные для политической действительности принципата, ритуалы, в которых фигура правителя не заслонялась бы магистратами или даже небесным патроном города. Прекрасный повод к созданию такого ритуала давала свадьба с ее идеей непрерывности власти и связи с другими европейскими монархиями.

На время правления Козимо Медичи пришлось две свадьбы, которые стали важными политическими и праздничными вехами – его собственная свадьба с Элеонорой Толедской в 1539 г. и свадьба его сына и наследника Франческо с Анной Австрийской в 1565 г. В 1539 г. еще не вполне уверенный в своем положении правитель ограничился довольно скромной церемонией, в оформлении которой доминировали не символы власти, а нейтральные образы брака, представленные фигурами Гименея, Плодородия и Стабильности, и фигура не самого Козимо, а его покровителя – императора Карла V. Уже эта первая проба сил была достаточно впечатляющей и масштабной – ведь от великолепия приема невесты зависел престиж не только герцога, но и города. Официальный историограф герцога Козимо Джованни Батиста Адриани пишет: “Во Флоренции были приготовлены прекрасные украшения, которые соответствовали статусу жениха с невестой и достоинству города”¹⁸.

Но настоящим апофеозом стали свадебные торжества 1565 г., когда город на несколько дней превратился в огромную театральную площадку, на которой зримо воплощалась политическая программа правителя. Подробности свадебных торжеств известны достаточно хорошо благодаря тому, что герцог приказал одному из своих приближенных, Доменико Меллини, составить описание всех украшений на улицах города и проезда свадебного кортежа от въездных ворот до резиденции правителя¹⁹. Начиная с 1565 г. традиция публикации подробных “Описаний” празднеств станет постоянной, между тем как в 1539 г. герцог ограничился тем, что отправил лично императору Карлу V письмо с подробным описанием, составленным гуманистом Пьер Франческо Джамбуллари²⁰.

С самого начала предсвадебных приготовлений, т.е. с момента подготовки к въезду невесты, все мероприятия уже находились в поле внимания горожан. А. Лапини отмечает, что 3 октября навстречу невесте выехала процессия из 18 знатных флорентийских юношей во главе с незаконнорожденным сыном предшественника Козимо, герцога Алессандро. На следующий день из города выехала процессия также из 18 человек, но на сей раз это

были знатные римские юноши во главе с Паголо Орсини, зятем герцога. Описывая эти процессии, Лапини отмечает, что все участники были “одеты очень богато и ехали в соответствии с порядком”²¹. Через два дня город стал свидетелем отъезда еще одной группы – навстречу невесте выехал жених в сопровождении 24 знатных юношей и господ, часть которых была сиенцами, а часть происходила из других городов Тосканы, и опять же все они были “великолепно одеты”. Отдельно отправился встречать невесту и дядя герцога, Аламанно Сальвиати, “в сопровождении юных флорентийцев в надлежащем порядке”²². При описании этих процессий для Лапини, как видно, важны несколько моментов: во-первых, все их участники великолепно одеты и относятся к знатной молодежи; во-вторых, движутся они торжественно и “в порядке”, т.е. отъезд из города носит не деловой, а уже праздничный характер, и есть среди них не только флорентийцы, но и римляне, что знаменует добрососедские отношения, которые в этот момент связывали город на Арно с Вечным городом, а также сиенцы, некогда независимые граждане ныне подчиненной флорентийскому господству Сиены, и жители других тосканских городов, подчиненных флорентийской метрополии.

Царящее в городе праздничное настроение поддерживало и преобразование привычных улиц и площадей. В дневнике Лапини с явным энтузиазмом и восторгом описаны все постройки для будущих торжеств: триумфальные арки, украшенные росписями и скульптурами, ложные перспективы и декорации. На этот раз Козимо не ограничился только эфемерной архитектурой, которая должна была просуществовать лишь во время торжеств. Были отреставрированы и перестроены некоторые палаццо и площади, что не могло не понравиться флорентийцам, всегда трепетно относившимся к внешнему виду своего города. Лапини радостно отмечает: “...построили те прекрасные портики на площади Санта Кроче, на которые так приятно смотреть, все одной высоты, а раньше стояли там портики старые и уродливые, теперь же получился замечательный вид”²³.

Кроме того, на главной площади у палаццо Синьории прошла торжественная церемония открытия статуи Нептуна работы скульптора Бартоломео Амманати, хотя и не совсем законченной. В полном соответствии с флорентийскими обычаями статуя была открыта при огромном стечении народа, бурно обсуждавшего новое городское украшение. Эта статуя имела серьезную идейно-политическую нагрузку: она должна была символизировать готовность и желание герцога участвовать в морских делах, его стремление сделать Флоренцию сильной морской державой. Но поскольку большинство горожан воспринимало это творение с чисто эстетической точки зрения, то, как отмечает Лапини, “не было недостатка в тех, кто хулил, как и в тех, кто превозносил” этого довольно непропорционального тяжеловесного гиганта, расположившегося справа от палаццо Синьории, вход в который был украшен “Давидом” Микеланджело²⁴.

В церемонию въезда невесты герцог внес весьма значительные и характерные элементы, на которые обратили внимание свидетели события.

Как это и было принято при въезде важного гостя, встречать невесту вышла процессия горожан и клира в торжественном облачении. У въездных ворот Анна остановилась, поцеловала крест, выслушала напутствие епископа и получила в подарок золотую чашу, наполненную украшениями и драгоценными камнями. Однако отдельно шла процессия придворных герцога, и впервые в истории Флоренции невеста на въезде в город была увенчана золотой короной²⁵.

Ответственным за торжества 1565 г. был кардинал Винченцо Боргини, глава Воспитательного дома и личный советник герцога. Именно Боргини, главный мифолог герцога, был автором программы праздника и координатором всех связанных с торжествами работ. Сохранилось огромное количество писем и инструкций, которые в эти дни кардинал рассылал участвующим в подготовке архитекторам, скульпторам и живописцам²⁶.

Одна из таких инструкций, направленных Винченцо Боргини мессеру Джованни Каччини, координировавшему работу скульпторов и архитекторов, касалась гербового оформления триумфальных арок. Самой торжественной и семантически значимой была установленная сразу за въездными воротами арка города Флоренции. Согласно указаниям Боргини, на ней должны были быть расположены: в центре – герб герцога, справа от него – объединенный герб наследника и невесты, слева – герб Флоренции, увенчанный герцогской короной, символом владения герцогом этим городом. Такое расположение гербов подчеркивало факт встречи невесты не с городом, а с его правителем. Вся дальнейшая программа гербового украшения была направлена на прославление герцога и династического союза с Австрией. Семья Медичи представляла частью европейской знати, а не просто семьей купцов и банкиров, какой она была изначально и от чего не пыталась откреститься во времена не только Козимо Старшего, но и Лоренцо Великолепного. Не случайно арка, согласно инструкциям посвященная семье Медичи, была украшена гербами, демонстрировавшими родственные связи семьи со знатными фамилиями Италии и Европы. На арке были расположены восемь гербов – с гербом Медичи соседствовали гербы Толедо (символизирующие брак самого Козимо I и Элеоноры Толедской), Австрии (брак герцога Алессандро и Маргариты Австрийской), змея Сфорца (брак Джованни ди Пьерфранческо, деда герцога, и Катерины Сфорца), Пиккардии (брак Лоренцо, герцога Урбино, и Маддалены де ла Тур д'Овернь), Савойи (брак Джулиано, герцога Немурского, и Филиберты Савойской), Орсини (брак Лоренцо Великолепного и Клариче Орсини) и, наконец, Сальвиати (брак родителей герцога – Джованни далле Банде Нере и Марии Сальвиати). Планы герцога в международной политике также нашли свое отражение: на арке, установленной недалеко от моста Санта Тринита, над фигурой, изображавшей за океанские владения Империи, вместе с гербом Австрии был помещен герб герцога с короной – знак готовности Медичи активно развивать свой флот и участвовать в освоении заморских колоний. Герб Флоренции отдельно не использовался ни разу: на всех арках, где он присут-

ствовал, он находился слева от помещенного в центре герба герцога, по правую сторону от которого располагался объединенный герб жениха и невесты. Вся тщательно продуманная организаторами праздника гербовая программа отражала роль только правителя, но не города²⁷.

Программа триумфальных арок, скульптурных изображений и ложных перспектив была очень тщательно продумана советниками герцога. Установленные на пути следования кортежа от Порто дель Прато до Палаццо Веккьо триумфальные арки, украшенные скульптурами и росписями, были посвящены различным темам и образам – Гименею, Австрийскому дому, дому Медичи, папскому престолу, заморским колониям Империи; в многочисленных изображениях прославлялись добродетели флорентийского правителя, дом Медичи и союз с Империей. Как обычно, добродетели герцога Козимо олицетворялись аллегорическими статуями Постоянства, Силы, Мудрости, Справедливости, Великодушия, Умеренности, а сравнивался правитель с Октавианом Августом и традиционным флорентийским героем Геркулесом. Среди эмблем часто повторялось изображение Козерога, под чьим знаком началось правление герцога, – Козерог был зодиакальным знаком и Октавиана Августа, и Карла V²⁸.

Очевидно, что простой горожанин, стоявший в толпе у ворот, где встречали невесту, а потом на обочине улицы, по которой проходило шествие, или у подножия одной из триумфальных арок, мог воспринять предложенное ему зрелище лишь частично. Верно понять смысл сложного аллегорического изображения, уловить все нюансы, заложенные в него создателями концепции праздника, можно было, лишь прочитав комментарий, как правило латинский. В дневнике Лапини есть одно описание, свидетельствующее о том, что автор не просто увидел изображение, но прочитал комментарий и воспринял предложенную ему трактовку: "...на площади св. Аполлинарии находилась прекраснейшая лошадь с доблестным всадником, а под копытами лошади был ужаснейший монстр, полуженщина-полузмея, и, согласно комментарию, это была изображена мать раздоров и ненависти, она же враг добрых законов и правосудия"²⁹. В тех случаях, когда Лапини не удалось прочесть комментарий, его трактовки не совпадают с тем, что подразумевали организаторы праздника. Описывая одну из арок, комментарий к которой ему прочесть не удалось, Лапини утверждает, что она изображала Рай³⁰. Но, согласно Доменико Меллини, автору официального описания, это был вовсе не "Рай", а арка города Флоренции, которую украшали многочисленные аллегорические статуи (Литература, Военное искусство, Агрикультура, Поэзия, которым соответствовали статуи Музы, Марса, Цереры и Аполлона), росписи с изображениями прославленных флорентийских граждан, аллегория Истории на фантастическом пейзаже с храмом Марса и храмом Минервы³¹. Всю эту запутанную в духе маньеризма программу, которая должна была подчеркнуть и славное историческое прошлое Флоренции, и ее нынешнее благоденствие, развитие наук и искусств при новом правлении, Лапини объединил одним термином "Рай". Можно предположить, что дело

вовсе не в недогадливости клирика; вполне вероятно, что и остальные зрители, по какой-то причине не прочитавшие комментарий, видели нечто, в такой же степени далекое от истины.

Невозможность для простого зрителя воспринять аллегорическую программу праздника во всех ее нюансах учитывалась организаторами праздника. Для таких зрителей были предложены простые и понятные образы, которые связаны уже не с античностью, не с уподоблением правителя Геркулесу или Октавиану Августу, а с идеей абсолютной власти. Именно поэтому в своих инструкциях Винченцо Боргини, настаивая на увеличении количества латинских комментариев, которые сделают программу более понятной образованным зрителям, одновременно требовал от художников добавить к аллегорическим статуям короны – и без комментария понятные любому символы власти³².

Помимо собственно властных символов и сложных аллегорий действие должно было еще и поражать своим размахом и великолепием. Этой цели герцог, несомненно, добился полностью. Даже Агостино Лапини, всегда внимательный к деталям, в какой-то момент устал и перешел к простому перечислению: “...на каждом углу находились триумфальные арки, высокие и большие, все прекрасным образом расписанные разными картинами, которые почти все были связаны с этой свадьбой”³³.

В продолжение торжеств была устроена грандиозная театрализованная осада деревянного замка, выстроенного на площади у доминиканской церкви Санта Мария Новелла. Агостино Лапини, который не мог пропустить такое интересное зрелище, всё подробно описал: число защитников крепости равнялось трем сотням, атакующих было в два раза больше, использовалась бутафорская артиллерия, после эффектной осады замок был взят. В полном согласии с повальной модой XVI в. на идеалы “возрожденного” рыцарства Лапини больше всего понравились отдельные поединки между защитниками замка и осаждающими³⁴.

При преемниках герцога Козимо I традиция свадебных торжеств получила дальнейшее развитие, которое характеризовалось заметным сдвигом в сторону элитарности³⁵. Свадьбы проходят почти без особого украшения города и уличных торжеств, главные события перемещаются во внутренние помещения дворца, где утонченное придворное общество развлекается, наблюдая за изысканными театральными постановками. В XVII в. уличная репрезентация перестает заботить Медичи, они уже не пользуются возможностью представить городу развернутую метафору своей власти, а ограничиваются замкнутым придворным церемониалом. В такой перспективе свадебные торжества 1565 г. представляют собой самый полный синтез сложного маньеристического аллегорического театра и рассчитанного на восприятие подданных, понятного им театра власти.

Театрализация общественной жизни Флоренции при Козимо I Медичи фактически подменяет собой республиканскую ритуальную традицию. Театрализованный политический процесс эпохи герцогства не подразумевает

всеобщего соучастия; горожанам отводится роль зрителей, которые должны воспринимать развернутые перед ними пышные метафоры герцогской абсолютной наследственной власти, часто уже не понимая отдельных деталей всего этого великолепия. Герцог не мог просто отмахнуться от конституировавших Флорентийскую республику политических ритуалов, но стремился, с одной стороны, включить свою фигуру в традиционные ритуалы и переориентировать их на себя, а с другой – перекрыть их значение роскошью и великолепием новых торжеств и создать образ абсолютной и наследственной власти правителя. О том, что ему это удалось, может свидетельствовать анонимное продолжение знаменитого дневника Луки Ландуччи. Записи крайне отрывочны и небрежны, но они дают возможность проследить, что же было главным в восприятии среднего горожанина, какие именно события ему запоминались, казались важными и достойными упоминания.

За первые пять лет правления герцога упомянуты все события, на которые делала акцент сама власть. Это факты, связанные с семьей герцога, идеей династии, утверждением единоличной и суверенной власти правителя: рождение дочери в 1540 г., рождение и крещение сына в 1541 г., перемещение властных центров города – переезд некоторых магистратов в новые здания и самого герцога в палаццо Синьории, встреча герцога в августе 1541 г. с императором и его возвращение в город. При этом интересно, что автор дневника не запомнил имени, которое было дано первенцу герцога (вместо него в тексте стоит отточие), но счел необходимым отметить, что крещение сопровождалось “великолепным праздником и украшением Сан Джованни”³⁶. Такой же праздничный ритм, предложенный властью и принятый автором, виден и в дневнике Лапини – свадьбы, рождения и крещения герцогских детей, важные международные визиты. Конечно, под очарование герцогских торжеств подпадали далеко не все. Например, сторонник республиканского правления Бернардо Сеньи, племянник гонфалоньера справедливости последней республики Никколо Каппони, на страницах “Истории” если и упоминает какие-то торжества, организованные герцогом, то только ради того, чтобы подчеркнуть расточительность нового правителя³⁷. Но торжества и предназначались не убежденным оппозиционерам вроде Сеньи, а рядовым горожанам Флоренции, чьих симпатий можно было добиться политикой “хлеба и зрелищ”. Активно прибегая к этой политике и соблюдая видимый ритуальный континуитет, герцог Козимо смог, не провоцируя возмущения сограждан отменой старых традиций, полностью изменить публичную жизнь города, ритм которой теперь задавали роскошные театрализованные праздники, организованные новой властью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Театральное пространство во Флоренции XV–XVII вв.: Материалы науч. конф. М., 1979; *Дажина В.Д.* Театрализованные представления при дворе Великих герцогов Тосканских: Свадебные торжества 1579 и 1608 годов // *Итальянский сборник*. М., 1999. Вып. 1. С. 5–38; *Blumenthal A.R.* Theatre art of the Medici: Exhibition held at Dartmouth college museum and galleries, Oct. 10 – Dec. 7, 1980. Hannover, 1980; Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: Il potere e lo spazio. La scena del principe. Firenze, 1980; *Gaeta Bertela G., Petrioli Tofani A.* Feste ed apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Firenze, 1969; *Gareffi A.* La scrittura e la festa: Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento. Bologna, 1991; *Mamone S.* Il teatro nella Firenze medicea. Milano, 1981; *Nagler M.* Theatre festivals of the Medici, 1539–1637. New Haven, 1964; Scene e figure del teatro italiano / A cura di E. Garbero Zorzi, S. Romagnoli. Bologna, 1985; *Zorzi L.* Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana. Torino, 1977.

² См.: *Casini M.* I gesti del principe: la festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale. Venezia, 1996; *Chretien H.L.* The Festival of San Giovanni: Imagery and political power in Renaissance Florence. N.Y., 1994; *Jacquot J.* Dalla festa cittadina alla celebrazione medicea: storia di una trasformazione // *Quaderni di Teatro*. 1980. Vol. 7, marzo. P. 9–22; *Fantoni M.* Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento. Roma, 1994; *Strong R.* Arte e potere: Le feste del Rinascimento. 1450–1650. Milano, 1987.

³ Testaverde Matteini AM: La decorazione festiva e l'itinerario di "Rifondazione" della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1988. Bd. 32, H. 3. P. 323–351.

⁴ Лучшим исследованием ритуальной жизни Флорентийской республики остается работа американского историка Ричарда Трекслера: *Trexler R.* Public life in Renaissance Florence. N.Y., 1980.

⁵ См.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского. М., 1970. Т. 1–6; *Adriani G.B.* Istoria de suoi tempi. 8 vols. Prato, 1822–1923; *Landucci L.* Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino a 1542. Firenze, 1883; *Lapini A.* Diario fiorentino dal 1525 al 1596 / Ed. G.O. Corazzini. Firenze, 1900; *Mellini D.* Descrizione dell'entrata della Magnifica Regina Giovanna d'Austria e dell'Apparato fatto in Firenze nella venuta, et per la felicissime nozze di Sua Altezza, et dell'Illustrissimo et Eccellentissimo S. Don Francesco de Medici, Principe di Fiorenza, e di Siena. Firenze, 1565; *Segni B.* Storie fiorentine dall'anno 1527 al 1555. 3 vols. Milano, 1805.

⁶ См.: *Artusi L., Gabbrieli S.* Feste e giochi a Firenze. Firenze, 1976. P. 56.

⁷ *Lapini A.* Op. cit. P. 258.

⁸ См.: *Casini M.* Op. cit. P. 255.

⁹ См.: *Silverman S.* At the intersection of anthropology and history: territorial festivity in Siena // *Persons in groups, social behavior as identity formation in Medieval and Renaissance Europe* / Ed. R.C. Trexler. N.Y., 1985. P. 34.

¹⁰ [Vasari G.] Le opere... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 8 vols. Firenze, 1878–1881. Vol. 5. P. 21.

¹¹ См.: *Mantini S.* Lo spazio sacro della Firenze Medicea. Firenze, 1995. P. 165.

¹² Проблема праздничных народных кампаний применительно к торжествам в честь Сан Джованни подробно рассмотрена в статье: *Tosi C.O.* Le feste di S. Giovanni nel 1545 a Firenze e le Potenze festeggianti // *L'Illustratore Fiorentino*. 1906. Vol. 4. P. 76–98. Отдельно в качестве феномена социальной жизни Флоренции, а именно конституирования "маргинальных" групп населения в конце XV в., этот вопрос поднят в работе: *Trexler R.* Op. cit.

¹³ См.: La festa di San Giovanni nella storia di Firenze: Rito, istituzione e spettacolo / A cura di P. Pastori. Firenze, 1997. P. 28.

¹⁴ *Lapini A.* Op. cit. P. 138.

¹⁵ *Вазари Дж.* Указ. соч. Т. 4. С. 220.

¹⁶ Там же. С. 220.

¹⁷ Там же. С. 221.

¹⁸ *Adriani G.B.* Op. cit. Vol. 1. P. 164.

¹⁹ *Mellini D.* Op. cit.

²⁰ Составленное Джамбуллари описание стало доступно широкой публике значительно позднее и в виде приложения к переизданию его “Истории Европы”: *Giambullari P.F.* Storia d'Europa da DCCCCXLIII / Prefazione di Luigi Carrer aggiuntavi la descrizione della festa per le nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo e le poesie di Giambatista Gelli e altri recitate in quella occasione. Venezia, 1854.

²¹ *Lapini A.* Op. cit. P. 146.

²² Ibid. P. 148.

²³ Ibid. P. 146.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid. P. 149.

²⁶ Большая и интересная подборка документов, связанных с организацией свадебных торжеств, опубликована в кн.: *Ginori Conti P.* L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria. Firenze, 1936.

²⁷ См.: Ricordi per messer Giovanni Caccini e prima per conto delle arme // *Ginori Conti P.* Op. cit. P. 116–118.

²⁸ См.: *Mellini D.* Op. cit. P. 2.

²⁹ *Lapini A.* Op. cit. P. 149.

³⁰ Ibid.

³¹ *Mellini D.* Op. cit. P. 6.

³² См.: Nota di cose da farsi da Vincenzo Borghini a Giovanni Caccini // *Ginori Conti P.* Op. cit. P. 116–118.

³³ *Lapini A.* Op. cit. P. 149.

³⁴ Ibid. P. 151.

³⁵ Свадьбы 1579, 1589 и 1608 гг. с точки зрения театрализованной составляющей торжеств подробно проанализированы в статье: *Дажина В.Д.* Указ. соч.

³⁶ См.: *Landucci L.* Op. cit. P. 376.

³⁷ См.: *Segni B.* Op. cit. Vol. 2. P. 216.





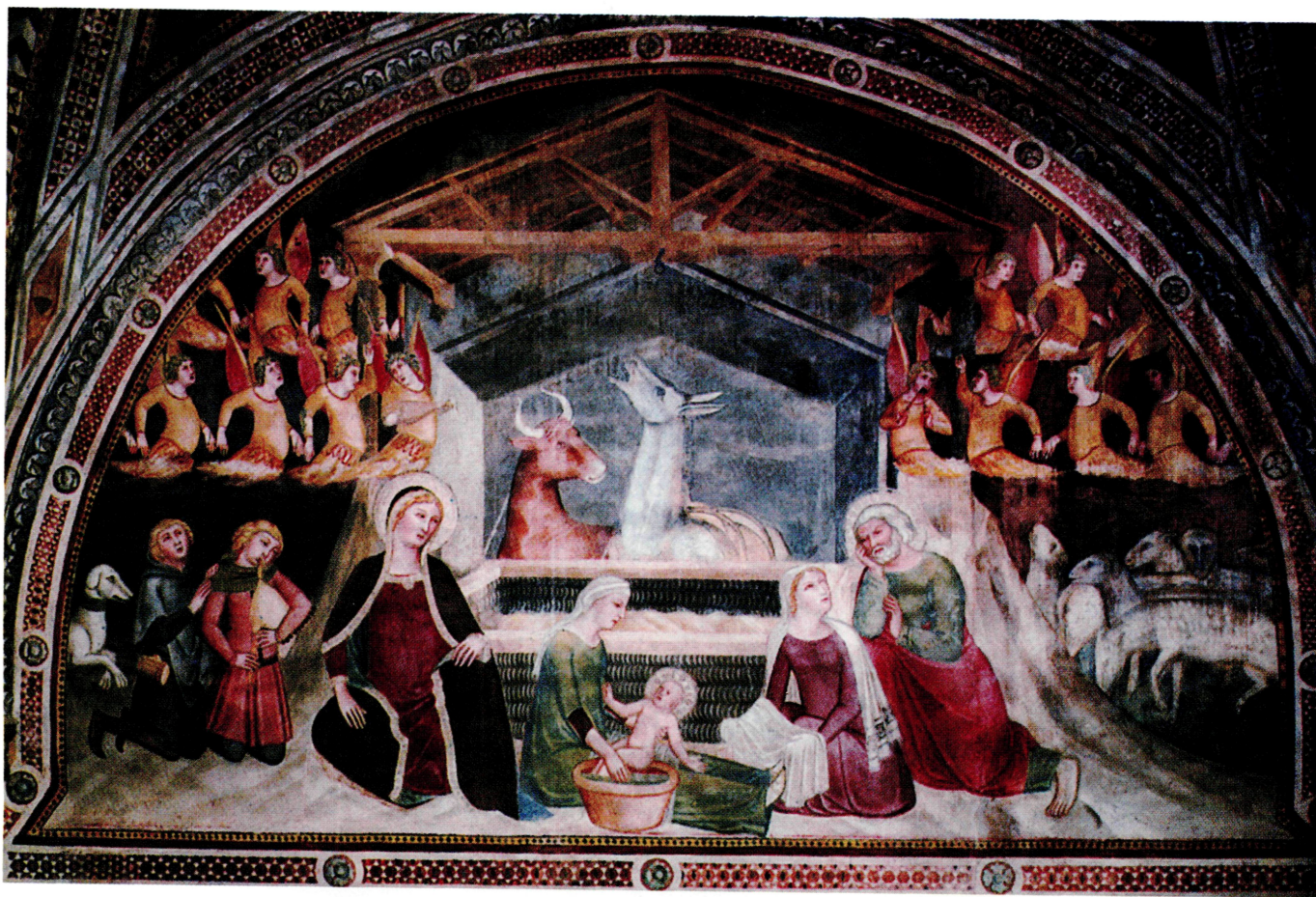
Аньоло Гадди. Триумф Креста. Фрагмент. 1380-е гг.
Фреска. Церковь Санта Кроче. Флоренция



*Якопо ди Чоне, Никколо ди Пьетро Джерини, Симоне.
Коронация Марии. 1330-е гг. Галерея Уффици. Флоренция*



Андреа да Фиренце. Аллегория Церкви. Фрагмент. 1365.
Церковь Санта Мария Новелла. Флоренция



Бьяджо ди Горо Геци. Рождество. Фреска. Церковь Сан Микеле близ Гроссето. 1368



Андреа да Фиренце. Явление Христа святым отцам. 1365. Фреска (фрагмент).
Церковь Санта Мария Новелла. Испанская капелла. Флоренция



*Нардо ди Чоне. Праведники. 1350-е гг.
Фреска (фрагмент). Церковь Санта Мария Новелла.
Капелла Строцци. Флоренция*



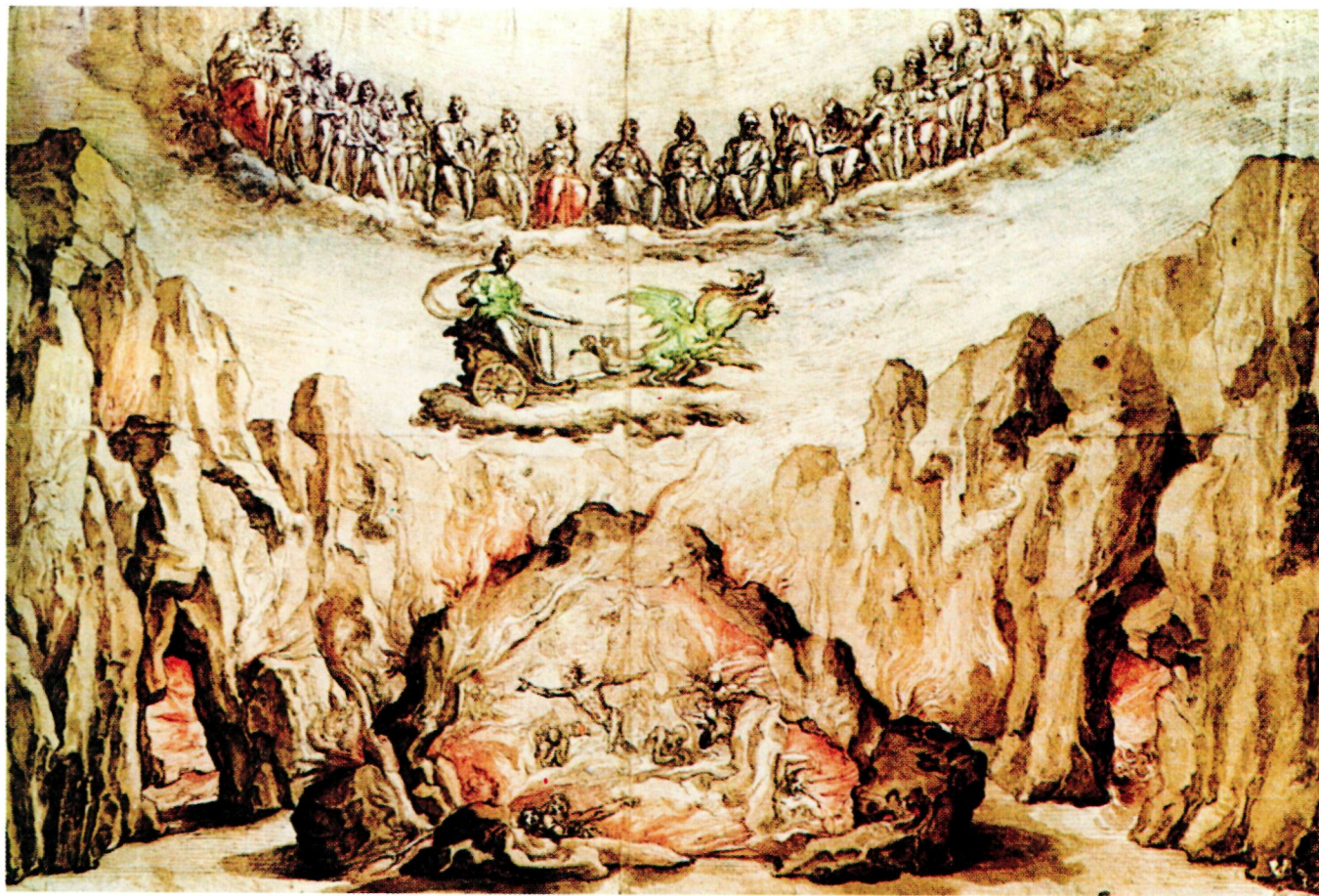
*Реконструкция второго оформления театрального зала в Уффици. 1589.
Архитектор Буонталенти*



Бернардо Буонталенти. Эскиз костюмов жителей Дельф.
III интермедия к "Паломнице". 1589



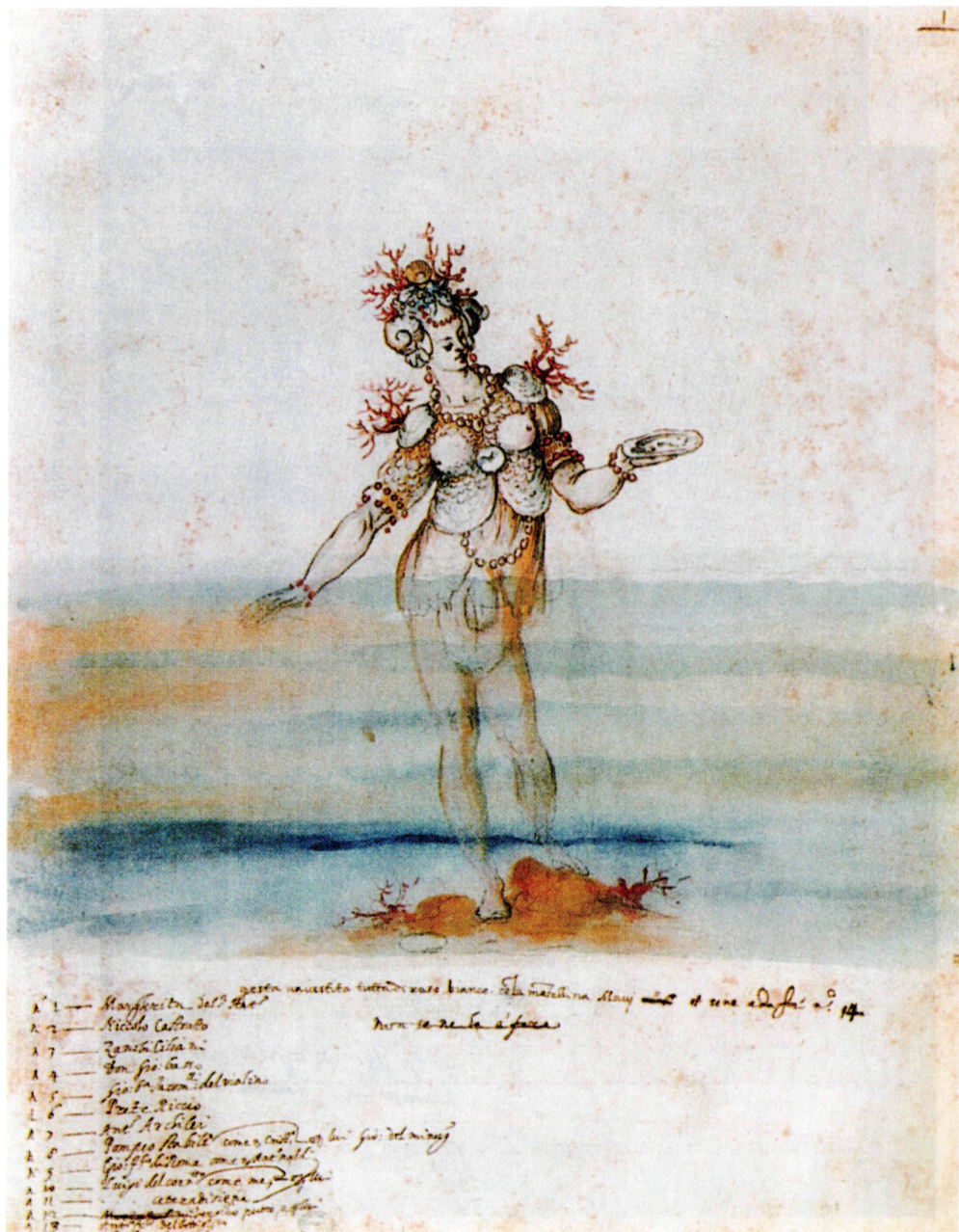
Бернардо Буонталенти. Эскиз к Пифону.
III интермедия к "Паломнице". 1589



*Бернардо Буонталенти. Эскиз к интермедии "Ад". IV интермедия к "Паломнице".
1589. Лувр. Париж*



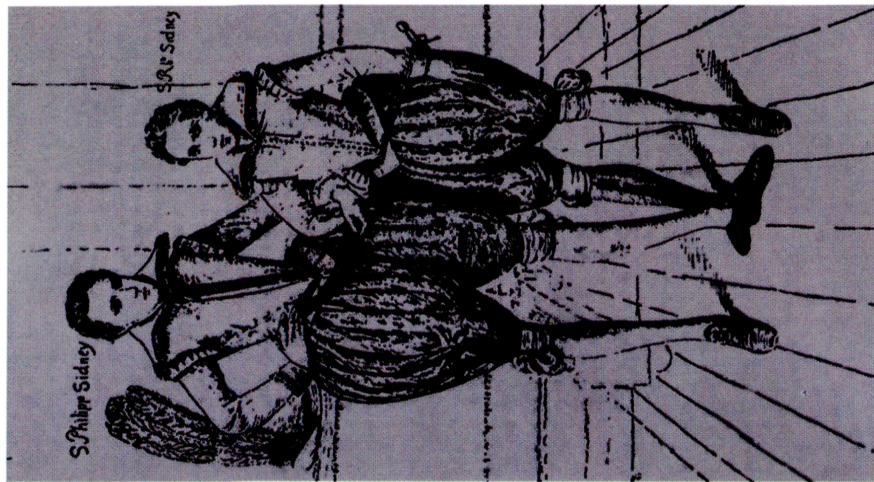
Бернардо Буонталенти. Эскиз к костюму Ариона для Якопо Пери.
 V интермедия к "Паломнице". 1589



Бернардо Буонталенти. Эскиз к костюму наяды. 1589



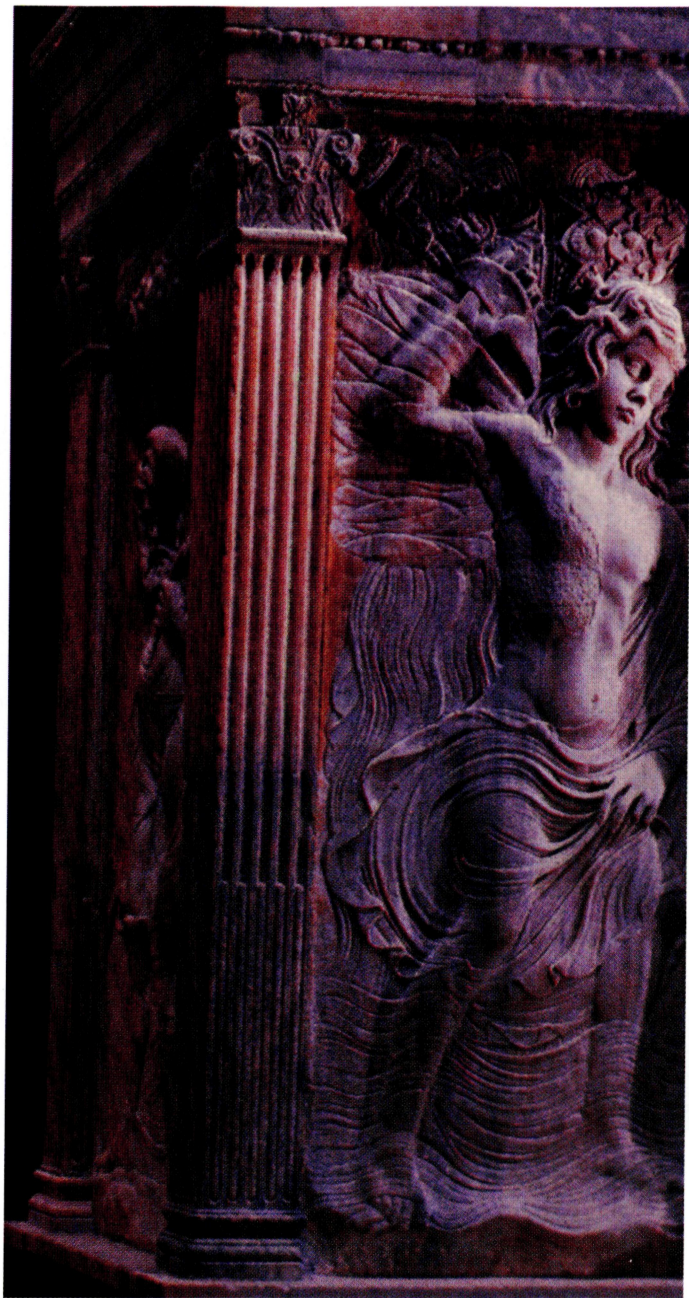
Граф Кумберленд в доспехах для
театрализованного турнира



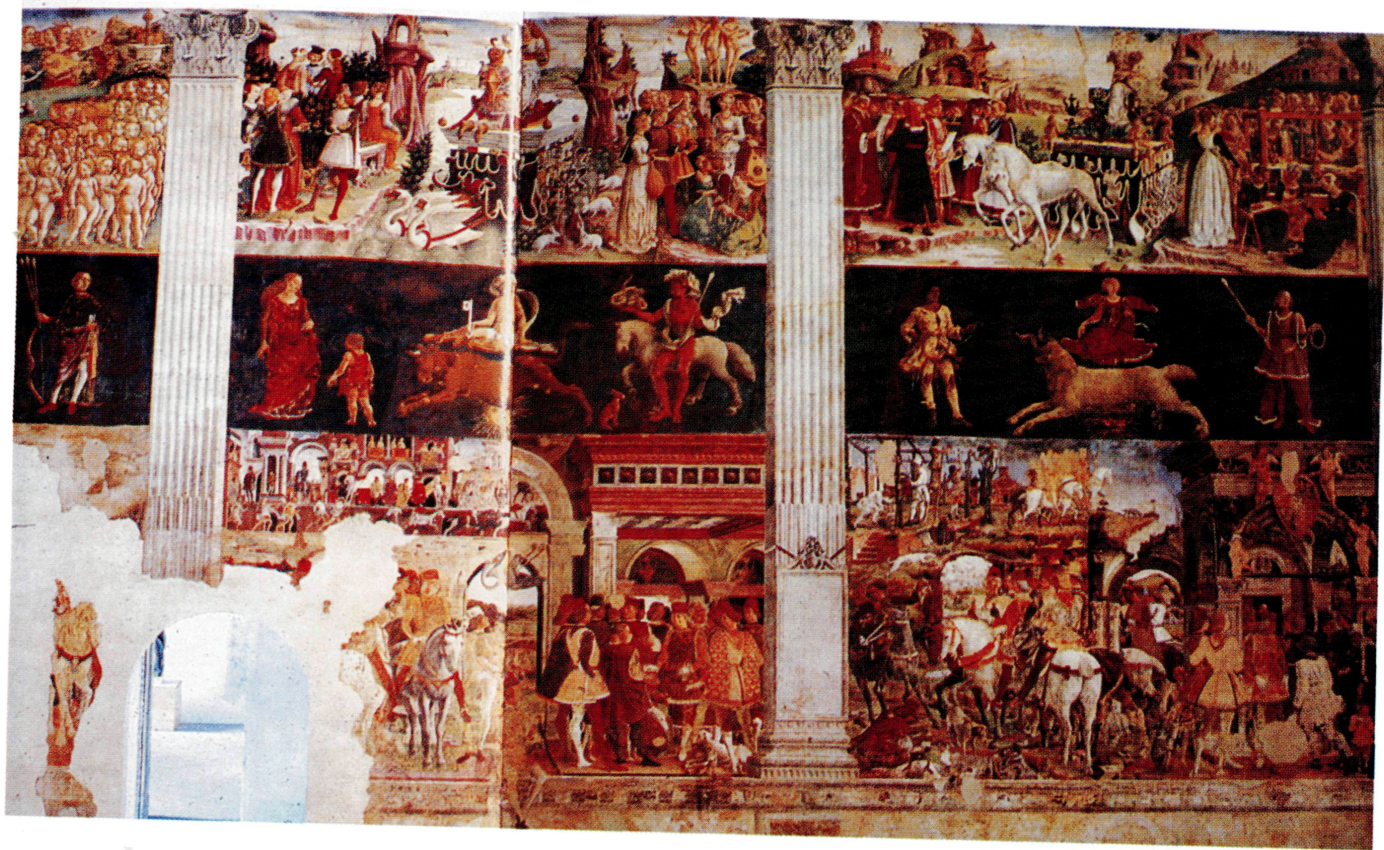
Филип Сидни с братом



*Н. Хиллиард (?). Елизавета I в образе Солнца.
Предположительно костюм предназначался для участия в придворной маске*



*Водолей. Рельеф Агостино ди Дуччо.
Храм Малатесты. Римини*



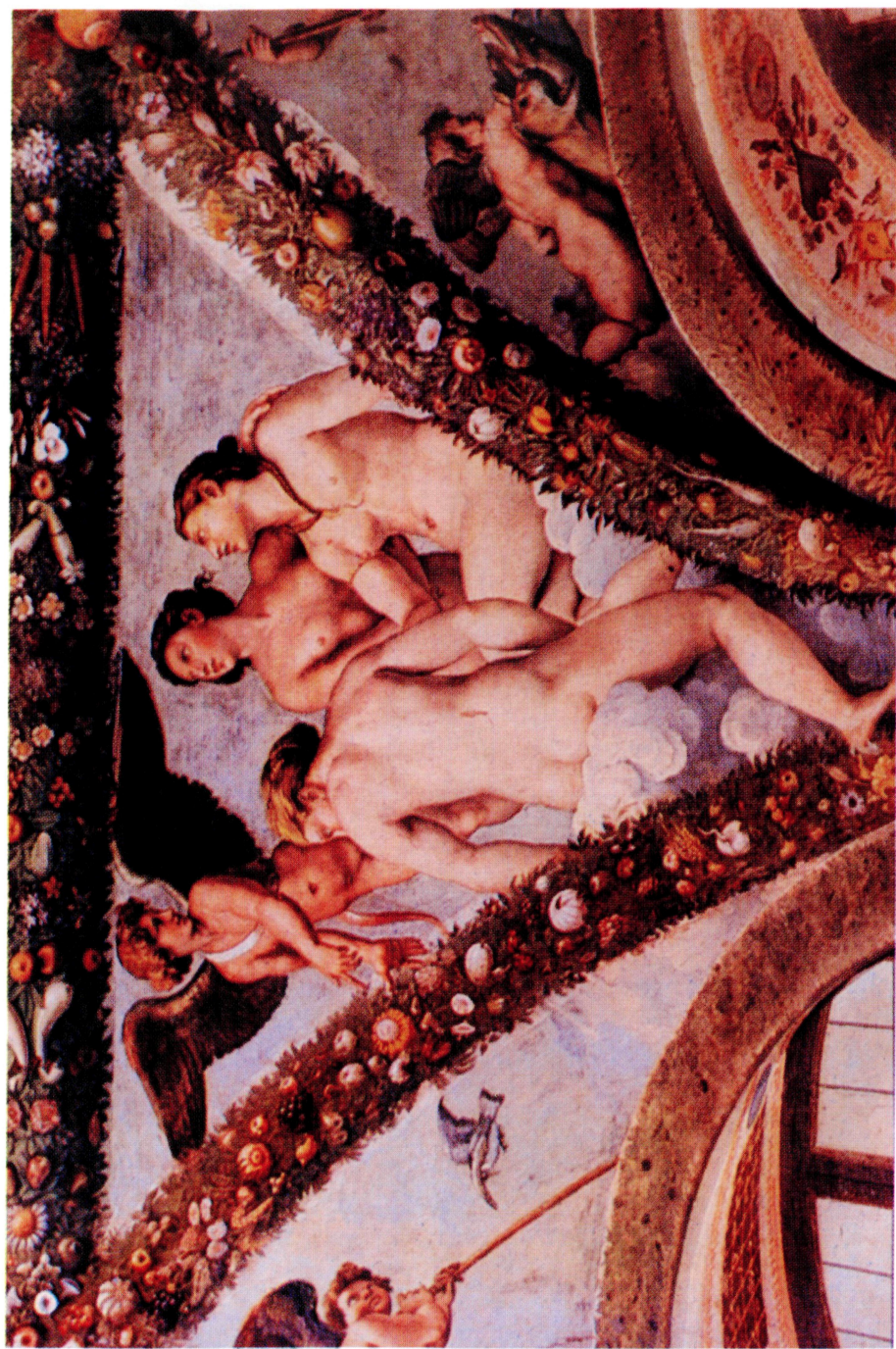
Фрагмент стены Зала Месяцев. "Март".
Палаццо Скифанойя. Феррара



*Телец и Хирон. Фрагмент фрески "Апрель".
Палаццо Скифанойя. Феррарра*



*Дева и Прозерпина. Фрагмент фрески "Сентябрь".
Палаццо Скифанойя. Феррара*



Три Грации. Лоджия Психеи. Вилла Фарнезина.
Рим



*Меркурий и Психея. Лоджия Психеи. Вилла Фарнезина.
Рим*



Пхищение Ганимеда. Зал Галатеи. Вилла Фарнезина.
Рим



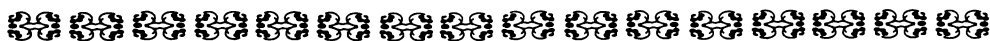
Орфей и Кентавр. Зал Галатей. Вилла Фарнезина.
Рим



Калисто.
Зал Галатеи.
Вилла Фарнезина.
Рим



Персей и
Горгона.
Зал Галатеи.
Вилла Фарнезина.
Рим



ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в.

А.В. Романчук

Мысль о том, что жизнь подобна театру, зародилась еще в древности и прошла через всю европейскую культуру. Философы полагают, что театрализация жизни имеет ряд вариантов очевидных и не очень: социальный театр или социальный маскарад, политический театр, социально-психологический театр, терапевтический (медицинский) театр, учебный театр (деловые игры), мифологизация и карнавализация жизни, художественная театральность и проч.¹ В 1798 г. И. Кант в “Антропологии” писал: “Чем более цивилизованны люди, тем больше они актеры...”². Тяга к театрализации жизни есть тяга к цивилизации. Внутри “треугольника – реальное поведение человека в данной системе – театральное действо и изобразительное искусство”, по выражению Ю.М. Лотмана, происходит интенсивный обмен символикой и средствами выражения³.

Образы, появившиеся в праздничных шествиях эпохи Ренессанса, либо индивидуализированные как определенные маски, либо в группе, в качестве характерного сопровождения некой главной аллегорической фигуры, способствовали формированию театрализованной иконографии в литературе и изобразительном искусстве. Я. Буркхардт, анализируя описание триумфа в “Божественной комедии” Данте, задает риторический вопрос, видел ли Данте процессии с колесницей в жизни, или его поэма побудила первоначально к подобным шествиям, а затем художников к изображению триумфальных кортежей. И сам дает ответ, приводя примеры многочисленных триумфов, имевших место в XIV в. в разных итальянских городах⁴. Изображение гонцов и путти, трубящих в трубы, у Альтичьеро в “Триумфе Славы” перекликается с описанием триумфальных процессий Данте в сочинении “О народной речи” (1304–1307): “Разве не слышится в звуках ваших труб, бубнов, рогов и флейт: сюда к нам...”, или принуждает нас поверить, что такая процессия имела место в конце XIV в.⁵

Джованни Виллани рассказывает в “Хронике” о том, как в июне 1283 г., в праздник св. Иоанна, когда, как пишет автор, “Флоренция пребывала в счастливой и прекрасной поре покоя и в состоянии тишины и мира, полезном для купечества и ремесленничества, и особенно для гвельфов, правив-

ших страну, образовалось в приходе св. Фелиции на том берегу Арно содружество и сообщество в тысячу людей, а то и больше, которые все носили белые одеяния, во главе с предводителем, именуемым Амуром. Содружество это занималось не чем иным, как игрищами и утехами, и плясками (*in giochi e in sollazzi e in balli*) донн и кавалеров и разного люда (*altri popolani*), устраивая повсюду шествия с трубами и всякими инструментами, в ликовании и веселии, и сходясь на общих пирах и гульбищах, и трапезах (*estando in conviti insieme, in desinari e in cene*). Такое празднество продолжалось около двух месяцев и было самое благородное и знаменитое, какое когда-либо было в городе Флоренции или Тоскане...”⁶. Празднество, о котором пишет автор, один из примеров предвосхищения триумфальных шествий на площадях и улицах итальянских городов и предтеча “Триумфов” Петрарки, а также хвалебных гимнов Амуру в первой драме на античный сюжет Антонио Лоски “Ахилл”, написанной в 1390 г.⁷

В поэзии Франческо Петрарки во второй половине XIV в. триумф “нового человека” выступает все ярче и сильнее. Лестница для восхождения, о которой говорил поэт, не представляет собой более образец подчинения в иерархическом феодальном средневековом обществе: она становится пьедесталом для победителя. Культ победителя, являвшийся, на наш взгляд, своеобразным культом личности в XIV–XV вв., выразил себя в монументальных памятниках архитектуры, в скульптуре и живописи. Редкой иллюстрацией второй половины XIV в. Триумфа Славы, получившего особую популярность в мистериях, театрализованных шествиях и празднествах, является роспись крышки кассоне мастера круга Аньоло Гадди. Ее композиция напоминает торжественные въезды победоносных завоевателей, обставленные по античному образцу: с триумфальной колесницей, на которой аллегория Славы восседает как на троне, неприступно высоко и богато убранном, со множеством всадников и роскошно одетых дам и кавалеров. “Триумф Славы”, созданный неизвестным автором этого произведения, представляет собой причудливую смесь античного, аллегорического и немного шутовского.

Дух триумфальности, славословия витал во второй половине XIV в. над выдающимися полководцами и тиранами, купцами (в этом смысле триумфальным в античном духе был въезд Каструччо Кастракани дельи Антельминелли в Лукку, подробно изложенный в жизнеописаниях у Тегримо, в “Истории Флоренции” Филиппо Виллани⁸ и в “Жизни Каструччо Кастракани из Лукки” Макиавелли⁹). Пизанский торговец Джованни делл’Аньело, самолично объявивший себя в 1364 г. дожем и на протяжении четырех лет находившийся на этом посту, выказывал при этом приверженность к невероятно помпезному, “триумфальному” церемониалу: он выезжал не иначе как с золотым скипетром в руках и показывался народу в окне, как “показывают мощи святых”, лежа на коврах и подушках из золотой парчи; прислуживали ему коленопреклоненными, как папе или королю¹⁰. Так якобы соблюдение дворцового церемониала постепенно превращается в позднем

треченто в театральную постановку на тему “Триумф” в жизни купцов, банкиров и ростовщиков.

В изобразительном искусстве этого периода мы сталкиваемся с синкретичной трактовкой темы триумфа. Например, Бартоло ди Фредди, создавая картину на евангельскую тему “Поклонение Волхвов”, изобразил конкретное событие, описанное в “Хронике” Нери ди Донато: торжественный въезд короля Кипра в Сиену в июне 1368 г. Небывалый кортеж, какого не видела до той поры Сиена, состоял из 300 всадников, проследовавших по улицам тосканского города¹¹. Около 1390 г. образовавшееся во Флоренции светское Братство волхвов, в которой лидирующую роль играла семья Медичи, устроило яркий, костюмированный праздник. Этот спектакль принял грандиозные масштабы в духе “титанизма”, столь характерного для всей эпохи Возрождения и вынесенного на подмостки театра во второй половине XIV в.¹² Театрализацией политического ритуала, вероятно имевшего место во Флоренции 70–80-х годов, также можно считать воплощенный в художественном образе “Триумф Креста” Аньоло Гадди (Флоренция, апсида церкви Санта Кроче, фреска 1380-х годов), заказанный одной из самых влиятельных флорентийских фамилий – Альберти.

Чрезвычайная популярность темы коронования Марии в итальянской живописи этого времени во многом связана с влиянием архетипа “Триумфа” и агонистики в менталитете общества и с использованием его в театрализованных представлениях. Появление и развитие в иконографии позднего треченто темы “Коронования” и “Триумфов” обусловлено также политической историей XIV в. – тенденцией к централизации власти в городах-государствах, попыткой решить проблему унификации, особенно в период миланской тирании. Представление об идеальном правителе, идеальном общественном устройстве выразилось еще в 30-е гг. XIV в. в политической аллегории (Амброджо Лоренцетти “Аллегория Доброго и Злого Правления”), в “Триумфе” падуанской синьории в миниатюрах Альтикьеро (Парижская национальная библиотека) и в бесконечном множестве примеров изображений “Коронации Марии” и “Марии во Славе”. Среди последних выделяются произведения, интересные с точки зрения решения их композиции (в них есть, например, намек на изображение театральных подмостков и занавеса) (Якопо ди Чоне “Коронация Марии”).

Итальянские священные представления имели довольно устойчивую композиционную схему, которую весьма буквально художники позднего треченто переносили в иконографию создававшихся произведений. Спектакль открывался прологом, который произносил ангел или архангел. Задача ангела состояла в том, чтобы ознакомить зрителей с темой представления, просить публику о внимании и снисхождении к актерам. Редкое произведение живописи того времени грешит отсутствием ангелов, обычно изображенных в верхней половине композиции.

Сцена представляла собой по большей части продолговатую площадку, на которой были выстроены необходимые для действия места событий.

Фрагменты изображений сценических площадок мы неоднократно встречаем во фресках второй половины XIV в. (Андреа да Фиренце “Аллегория Церкви и доминиканского ордена”, 1365; “Триумф св. Фомы и аллегория ремесел” в Испанской капелле Санта Мария делла Новелла и др.).

Фабула представления охватывала длительный отрезок времени; местом действия были вся земля, небеса и ад. Симультанное устройство сцены, на которой все время находятся разные места действия, сохранялось и в живописи второй половины XIV в. Вся мистерия разбивалась на ряд эпизодов, которых насчитывалось до 20. Эпизоды создавались как законченное целое, для каждого из них на площади строили специальные домики-беседки, изображавшие конкретные места действия (Ад, Рай и т.д.). Посмотрев представление в одном домике, публика переходила к другому. Действие часто шло во всех домиках одновременно. Были и мобильные постановки. Тогда домики на повозках возились по городу, а публика, посмотрев представление одного эпизода, ждала следующего. Первая же повозка переезжала на новую площадь, и там представление начиналось сначала. Композиции многих картин (Нардо ди Чоне, Андреа да Фиренце, Франческо Траини и др.) имели прообразом религиозные церемонии, театральные действия, карнавалы, виденные этими художниками в городах. В маленькие домики-беседки заключены музыканты и танцующие девушки в “Триумфе Церкви” Андреа да Фиренце, грешники и праведники во фресках Франческо Траини “Триумф Смерти” (Пиза, Кампосанто, 1360-е гг.), Бьяджо ди Горо “Рождество”, “Рай” и “Ад” (церковь Сан Микеле в Гроссето, 1368), Нардо ди Чоне “Рай” (Санта Мария Новелла, 1350-е гг.) и др.

В некоторых сохранившихся описаниях и рисунках-проектах религиозных мистерий представлены декорации Рая, в которых находились актеры, изображавшие Бога и семь ангелов, в нижней половине декораций обычно был Ад. Сбоку устанавливалась гигантская голова Люцифера, из пасти которого извергались языки адского пламени. Справа – храм, слева – сценическая площадка, на которой появлялись разные библейские персонажи. Черты выскакивали из Ада и бесновались на площади, подбираясь к Раю, как это изображено у Андреа да Фиренце в Испанской капелле (“Явление Христа святым отцам”, 1365). Некоторые сценические площадки имели люк. Он служил для того, чтобы показать, как актер проваливается в Ад. В других случаях при помощи люка быстро производилась подмена живого актера чучелом, которое подвергалось истязаниям, такая декорация представлена в “Праведниках” Нардо ди Чоне (Санта Мария Новелла, капелла Строцци, 1350-е гг.). На переднем плане фрески изображены восстающие из могил (театральных люков) праведники, которых принимает ангел.

Постоянными персонажами священных представлений были ангелы, святые, герои библейских легенд. Во Флоренции горожане в XIV–XV вв. организовывались по кварталам для проведения публичных спектаклей, требовавших значительных художественных сил. Спектакли периода позднего треченто играли часто на подмостках и барках. Во время одного из них, ко-

гда актеры представляли Ад на подмостках и барках, стоявших на Арно (1 мая 1304 г.), под зрителями рухнул мост Алла Каррайя¹³.

Среди традиционных персонажей представлений был дьявол, в одиночку или со свитой из чертей. Черты – первые комические персонажи религиозных пьес. В живописи второй половины XIV в. они также выглядели весьма комично (фрагменты росписи Испанской капеллы Санта Мария Новелла Андреа да Фиренце и “Триумф Смерти” Франческо Траини).

Театр XIV в. может показаться наивным, но примитивным он никогда не был. Всевозможные технические приспособления, применявшиеся в спектакле и называвшиеся “секретами”, позволяли разнообразить действие: крылья ангелов при помощи нехитрых механизмов могли двигаться; шевелились искусственные языки пламени в гигантской пасти дьявола; пасти драконов открывались и закрывались, вращались их огромные глаза; устраивались полеты ангелов. Эти “секреты” запечатлены в разных композициях фресок XIV в. (Амброджо Лоренцетти “Аллегория Доброго Правления”); (Андреа да Фиренце “Триумф св. Фомы”); (Андреа да Фиренце “Аллегория Церкви”).

Театральные процессии, мистерии и театральные композиции в изобразительном искусстве второй половины XIV в. обращаются к реальной жизни, стремясь наглядно показать все богатство условий существования человека и многообразие противоречий действительности, изобразить все сословия общества. В то же время театральное действо и его отражение в живописи имели во многом морально-назидательный характер. Эпизод представления содержал поучение, нравственный вывод, вытекавший из показанных событий.

Театральность была присуща культуре Возрождения в большей степени, чем какой-либо другой эпохе. Как в литературе и искусстве, к ней применимы понятия Проторенессанса, Раннего, Высокого и Позднего Ренессанса. В конце XIV в. театрализация политической и общественной жизни – это не просто любовь к зрелищам, свойственная людям во все времена, а особое ощущение всего бытия как яркого спектакля, в котором от самого человека зависит, какую роль он сыграет в жизни. Меткое определение этой эпохи Я. Буркхардтом как эпохи, в которой особенно ярко выражено стремление людей самую жизнь превратить в произведение искусства, дополним так: превратить жизнь в театр, а театральные мизансцены – в композиции произведений искусства¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

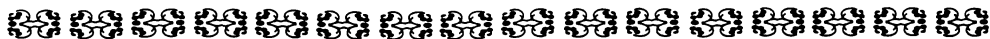
¹ См.: *Гашикова Е.М.* XX век: эволюция театральности // Грани культуры: Вторая междунар. науч. конф.: Тезисы докл. и выступ. СПб., 1997. С. 50.

² *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // Собр. соч. М., 1966. Т. 6. С. 384.

³ *Лотман Ю.М.* Театральный язык и живопись // Материалы научной конференции “Театральное пространство”. М., 1979. С. 250–251.

- ⁴ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 358.
- ⁵ Данте А. Малые произведения. М., 1968. С. 12.
- ⁶ Croniche di messer Giovanni Villani Cittadino fiorentino nelle quali si tratta dell'origine di Firenze: Historia Nuova. Firenze, 1537. Libro 7. Cap. LXXXVIII. P. 83.
- ⁷ О пьесе Антонио Лоски "Ахилл" см. в статье: Аникст А.А. Драма и театр в Италии 15 в. // История искусства: Италия, Нидерланды, Германия / Под ред. Е.И. Ротенберга. М., 1980. С. 126.
- ⁸ Villani F. Le vite d'uomini illustri fiorentini. Firenze, 1826. P. 101.
- ⁹ Макиавелли Н. Жизнь Каструччо Кастракани из Лукки // Избр. соч. М., 1982. С. 273–299.
- ¹⁰ См.: Буркхардт Я. Указ. соч. С. 20.
- ¹¹ Croniche di Neri di Donato // Muratori L.A. Rerum scriptores Italicarum. Milano, 1729. P. 194.
- ¹² См.: Sterling Ch. Fighting animals in the adoration of the magi // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1974. Dec. P. 350.
- ¹³ См.: Croniche di messer Giovanni Villani Cittadino... Libro 8. Cap. LXX. P. 70.
- ¹⁴ Буркхардт Я. Указ. соч. С. 345. Генрих Вёльфлин пишет о Я. Буркхардте: «Он стал одной из тех "совершенных" натур, для которых жизнь приняла образ произведения искусства» (Burckhardt J., Wölfflin H. Briefwechsel und andere Dokumente. Leipzig, 1989. S. 186).





ПРИЕМЫ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ
И ИЗОБРАЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ
В РОСПИСЯХ ДОМЕНИКО ГИРЛАНДАЙО
(КАПЕЛЛА ТОРНАБУОНИ ЦЕРКВИ САНТА МАРИЯ НОВЕЛЛА
ВО ФЛОРЕНЦИИ)

О.Г. Махо

Цикл фресок капеллы Торнабуони церкви Санта Мария Новелла – последний и самый большой, созданный Доменико Гирландайо и его мастерской. Выполненный в течение 5 лет (с 1485 по 1490) по заказу Джованни Торнабуони, этот крупнейший во Флоренции XV в. фресковый цикл (площадью ок. 580 кв. м) в сравнении с другими работами художника разделит судьбу самого автора. Как сам Гирландайо, которого современники ставили в ряд величайших художников своего времени¹, считался мастером умелым, но поверхностным и даже скучным², так и росписи капеллы Торнабуони, подробнейшим образом с восторгом описанные Вазари³, позже привлекали к себе менее пристальное внимание, чем предшествующие работы мастера. Однако существует, особенно в последнее время, стремление оспорить подобную оценку творчества Гирландайо и отдать должное фрескам церкви Санта Мария Новелла⁴.

Действительно, эти фрески уступают в трогательном лиризме росписям капеллы св. Фины из приходской церкви в Сан Джиминиано (1475), равно как и в иконографической оригинальности и цельной гармоничности строения ансамбля капеллы Сассетти церкви Санта Тринита во Флоренции (1479–1480), что, впрочем, обусловлено спецификой задачи, стоявшей перед Гирландайо при работе в грандиозной капелле хора. Цикл капеллы Торнабуони, будучи более непосредственно связан и по структуре, и иконографически с традицией, утвердившейся со времен Джотто, позволяет отметить несколько проблем, важных для понимания развития флорентийской живописи кватроченто. Эти проблемы весьма определенно связаны с приемами, которые можно интерпретировать как некоторую театрализацию, а также с присутствием в композициях капеллы портретных образов и с приемами их введения.

В самой постановке проблемы использования театрализации как способа соединения священной истории и современности заключено определенное противоречие. Оно связано с тем, что наше представление о театре основывается в значительной степени на том, каким он стал в результате тех глубоких процессов общекультурной трансформации, которая происходила

в эпоху Возрождения. Только на излете этой эпохи возникло восприятие театра как модели реальности, сформулированное и Шекспиром, и Кальдероном. Представление о верховном творце как режиссере более близко эпохе барокко с ее преобладанием динамичных решений, в то время как для Ренессанса ближе более статичная картина мира. Именно живопись XV столетия в существенной мере воплощает идею умозрительной модели, наделенной совершенством абсолютной логики рационально выверенной гармонии, того образа совершенства, к которому склоняется ренессансная мысль в своем размышлении о мире. Не случайно одно из исследований уже 55-летней давности было названо “От изобразительного искусства к театру”⁵.

Логика прямой перспективы придает изображаемому миру не только цельность и ясную обозримость, но, будучи последовательно воплощенной, одновременно создает образ, совершенный в своем центризме. Воспринимаемый глазом зрителя, он стремится создать у него ощущение центрального положения, т.е. формирует не только умозрительное представление, но и реальное ощущение антропоцентризма. Эта система развивается от наиболее ранних попыток перспективного построения в росписях Джотто в начале XIV столетия до работ мастеров Высокого Возрождения и находит одно из наиболее полных и последовательных воплощений в “Тайной вечере” Леонардо да Винчи в конце XV в. Во фресковых композициях Доменико Гирландайо мы сталкиваемся с постановкой проблемы, исключительно показательной для зрелого кватроченто.

Театрализация, представляющая умозрительное в цельности своей конструкции пространство создаваемого мира как модели мира реального, присутствует в перспективном решении композиций художника. Геометрически выверенная перспектива именно как идеальная модель – один из наиболее значительных инструментов в руках флорентийских мастеров XV столетия. В монументальной живописи Гирландайо это по-своему очевидно на разных этапах и в зависимости от различных задач, стоящих перед мастером. Во фресках капеллы Торнабуони некоторые из этих задач объединяются.

Театрализация наиболее очевидна, когда Гирландайо изображает архитектуру, причем ориентируется на ее современные формы, вводя реальные мотивы или же сочиняя архитектурные фантазии, например сцену, разворачивающуюся в экстерьере или в интерьере, но особенно при совмещении в живописном пространстве того и другого. Сугубо интерьерные сцены закономернее всего камерны, хотя во фресках “Рождества Мадонны” или “Рождения Иоанна Крестителя” из капеллы хора церкви Санта Мария Новелла есть своя бесспорная величавость. Понимание ценности этой камерности, значительности частного мира, отделенного от мира внешнего, является завоеванием ренессансного сознания. Образ этого малого мира создается замкнутостью наполненного множеством конкретных деталей пространства, напоминающего сценическую коробку театра нового времени со снятой передней стеной.

Примером фрески, где действие развернуто в открытом пространстве города, является фреска в капелле Торнабуони “Встреча Марии и Елизаветы”. В ней Гирландайо использует отдельные мотивы флорентийской архитектуры и перекрывает глубину пространства в центральной части композиции, где представлен главный эпизод, располагая стену и пригорок так, что они не только вычлняют центр, но одновременно и усугубляют стремительность сокращения двух уходящих в глубину линий перспективы. Такого рода трехчастное членение архитектурного фона в значительной мере предваряет структуру декорации, созданной Палладио в Театре Олимпико. Вместе с тем в выполненной несколькими годами раньше фреске “Воскрешение мальчика из дома Спины” капеллы Строцци церкви Санта Тринита во Флоренции, где бесспорно узнается современная художнику Флоренция, представленная по правилам строгой геометрической перспективы, основное действие развернуто на первом плане, несколько отделенном от архитектурного фона, но связано с ним. Главная сцена происходит в центре, где пространство представлено наиболее глубоким, в то время как свидетели этого события расположены по сторонам, в неглубоком пространстве, ограниченном стенами зданий, расположенных параллельно нижней границе фрески.

Однако наиболее очевидно театрализация (если иметь в виду под этим создание умозрительной модели мира, стремящейся к максимальной пластической убедительности) ощущается в композициях, где объединяются элементы городского экстерьера и интерьера. Как правило, в таких случаях Гирландайо строит пространство, подчиняя структуру композиции трехчастному решению, подобному уже упомянутому, и помещая в центре своего рода театральную выгородку. Сходным образом были решены и “Отпевание святой Фины” из Сан Джиминиано, и “Утверждение устава папой” из капеллы Сассетти, а в капелле Торнабуони так построено “Изгнание Иоакима из храма”.

С приемами, которые мы условно определили как театрализацию, связан и способ введения в монументальные композиции Гирландайо образов, носящих характер портретных изображений. В живописи Гирландайо такого рода образы присутствуют уже в ранних его работах, постепенно приобретая все более яркие черты индивидуализации. Они почти никогда не бывают “скрытыми”⁶, современники художника лично присутствуют при свершающихся событиях священной истории, что особенно характерно для искусства позднего кватроченто. При этом можно отметить определенную тенденцию: степень вовлеченности их в действие, мера значительности их присутствия изменяются в ходе развития творчества мастера. Во фреске “Похороны святой Фины” из Сан Джиминиано персонажи, представляющие собой наиболее значительные портретные изображения, расположены в глубине группы, оставаясь свидетелями, стоящими за спинами непосредственных участников самого действия. В “Призвании первых апостолов” Сикстинской капеллы (1481) они скромно стоят в стороне, образуя тесную тол-

пу, значительную, быть может, в первую очередь своей многочисленностью и сплоченностью. Кроме того, стоит заметить, что сами эти фигуры несколько уступают центральным персонажам композиции и в масштабе. В росписях же капелл Сассетти и Торнабуони роль портретно показанных персонажей становится более значительной, причем в последней, где почти все сцены с включением портретов тяготеют к интерьеру, это по-своему особенно ощутимо.

Оформление обеих фамильных капелл должно было следовать заданной программе, которая, впрочем, несколько трансформировалась в процессе работы. Выбор основной темы был связан со святым – покровителем главы семейства, а ее разработка в большей или меньшей мере – с обстоятельствами жизни семьи. Они определили, как известно, предпочтение, отданное весьма редкому эпизоду в качестве сюжета центральной фрески капеллы Сассетти⁷. Действие основных сцен разворачивается на легкоузнаваемых площадях Флоренции, показанных с поистине портретной точностью и наполненных портретными образами. Среди них можно найти не только членов семьи Франческо Сассетти, но и членов семейства Медичи, и придворных поэтов. “Утверждение устава францисканского ордена” в первую очередь и цикл в целом превращаются в апофеоз правления Лоренцо Медичи и сопричастного ему Франческо Сассетти. Здесь явственно звучит тема гражданского идеала, соотносительности роли семьи и государственной власти.

Семейство Джованни Торнабуони не менее, а быть может, даже более тесно было связано с Медичи. Еще основоположник фамилии, Руджеро, в конце XIV в. был среди первых поборников партии Медичи. Его сын Франческо поддерживал Козимо в 1434 г., и не случайно старшая дочь Франческо, Лукреция, стала женой Пьеро Медичи. Джованни ди Франческо, как заказчик рассматриваемых росписей, интересующий нас особо, почти постоянно живя в Риме и играя весьма значительную роль при папском дворе, должен был прежде всего выполнять чрезвычайно ответственную миссию по соблюдению финансовых и политических интересов Медичи. Кстати, представители семьи Торнабуони и позже занимали видное место не только во Флоренции, но и в Риме, особенно при дворе Климента VII. Таким образом, весьма логично, что капелла этого семейства, так же как и капелла Сассетти, должна была прославить Флоренцию. Собственно, Джованни Торнабуони брал на себя заказ фресок именно в связи с необходимостью обновления росписей: “Как раз в то время случилось так, что в Санта Мария Новелла, монастыре братьев-проповедников, главная капелла, расписанная когда-то Андреа Орканьей, во многих местах пострадала от воды из-за плохой крыши над сводом”⁸. Как свидетельство гордости за свой город может быть воспринята надпись, включенная в композицию, содержащую наиболее многочисленные изображения именитых горожан и дату окончания работы над циклом, – “Явление ангела Захарии”: “Год 1490, когда город прекраснейший благодаря своим делам, победам, искусствам, благородным зданиям наслаждается изобилием, здоровьем и миром”⁹. Однако, продолжая сравнение

с капеллой Сассетти, следует заметить, что выбор портретируемых в капелле Торнабуони несколько отличается от подхода к этой проблеме в предшествующем случае.

Все портреты находятся в двух нижних ярусах росписей хора Санта Мария Новелла, т.е. в той их части, которая наиболее доступна глазу человека, находящегося в церкви. Именно эти фрески выполнялись с максимальным участием самого Доменико Гирландайо, и им, очевидно, придавалось особенное существенное значение как заказчиком, так и художником. Вероятно, здесь можно усмотреть некоторую меру секуляризации живописи на темы священной истории, даже в том случае, если это росписи церковного хора. Среди изображенных мы встречаем почти всех без исключения членов семейства Торнабуони–Торнаквинчи, прямых представителей рода Медичи нет, кроме Лукреции Торнабуони, матери Лоренцо Великолепного, через которую вся семья была связана родственными узами с правящей фамилией. Священная история сплетается во фресках Гирландайо с хроникой частной жизни флорентийского семейства, и его значительность, как и монолитность, становится едва ли не главной темой росписей.

В контракте, подписанном Доменико и Давидом Гирландайо¹⁰, подробно излагались не только эпизоды из истории Марии и Иоанна Крестителя, но и оговаривалась обязательность введения множества разнообразных подробностей, что заставляет вспомнить описание идеальной “истории” у Леона Баттиста Альберти, однако ничего не говорилось о включении портретов. Как и сохранившиеся подготовительные рисунки, это обстоятельство свидетельствует о том, что вопрос о количестве и составе портретно показанных персонажей, по обыкновению, обсуждался и решался уже непосредственно в процессе выполнения фресок. Однако такое положение вещей не уменьшает значения этой части работы. Показательно, что Вазари особенно хвалит художника “за живость лиц, которые, будучи воспроизведенными с натуры, представляют для потомков живейшие образы многих знаменитых людей”¹¹. Такая характеристика напрямую перекликается со словами Альберти, отмечавшим, что “когда в истории изображено лицо какого-нибудь известного и достойного мужа, то хотя бы там были другие фигуры, гораздо более совершенные и привлекательные по искусству исполнения, все же известное лицо сразу привлечет к себе взоры всех смотрящих на эту историю”¹².

Но если Альберти говорит об “известном и достойном муже”, то у Гирландайо впервые во флорентийской живописи здесь является не менее яркая галерея “прекрасных и достойных жен”. Впрочем, справедливости ради стоит заметить, что мужские портреты включены в композиции, находящиеся ближе к трансепту в нижнем ярусе, и поэтому читаются в первую очередь. Сцены эти более многолюдны, разворачиваются в пространстве, тяготеющем к экстерьеру, даже если действие фактически должно происходить внутри помещения, и таким образом они приобретают более очевидное общественное звучание. Женские же портретные образы введены во фрески,

занимающие более скромное положение и расположенные в глубине капеллы или ярусом выше. Тем не менее основанием для весьма существенного участия в действии женщин бесспорно является то, что программа сосредоточена на прославлении именно семьи и семейных добродетелей. Сам выбор тем, связанных прежде всего с историей Девы Марии, продиктован именно этим; более того, отмечено, что само изменение характера культа Мадонны, очевидное в этот период, было продиктовано развитием бюргерского идеала семьи с ее порядком, взаимным вниманием и уважением¹³.

Композиции с самыми значительными женскими портретами имеют более камерный характер, они более интимны, в двух из трех из них, как уже упоминалось, действие происходит в интерьере частной комнаты. Впрочем, именно в “Рождестве Марии” с портретом Лодовики, дочери Джованни Торнабуони, находится включенная в оформление стены подпись Гирландайо, что свидетельствует и о внимании, которое было уделено этой композиции, и об очевидном удовлетворении художника выполненной работой. Сам интерьер отличается обилием украшений, наводящим на мысль о парадных залах палаццо влиятельнейших и богатейших флорентийских фамилий; не случайно высказывалось предположение об изображении одной из комнат дома Торнабуони¹⁴, причем, достаточных оснований для такого утверждения нет. Весьма нарядным выглядит и костюм чинно выступающей в этом роскошном обрамлении юной Лодовики, как и одежды других представительниц молодого поколения семейства, изображения которых фигурируют, например, во “Встрече Марии с Елизаветой”. С одной стороны, это кажется не вполне соответствующим скромному бюргерскому идеалу, но с другой – может быть воспринято как одно из проявлений утверждения женщины как личности.

В этом отношении показательно, например, что в “Жизнеописаниях знаменитых людей XV века” Веспассиано да Бистиччи, чьи взгляды весьма показательны для флорентийской бюргерской среды второй половины столетия, появляются и жизнеописания женщин, включающие и отдельное рассуждение на тему добродетели замужних дам. Ценности, утверждаемые Веспассиано, кажутся довольно близкими идеалу, воплощенному Гирландайо, но, как это было свойственно хронистам того времени, характеристики внешности в “Жизнеописаниях” мало индивидуализированы. Весьма беглые упоминания об облике героинь практически сводятся к общим словам: “Она была очень красива телом, но еще более умом” (Катерина Альберти Корсини)¹⁵, или: “Девушка была наипрекрасна телом, но еще более душой” (Чечилия Гонзага)¹⁶.

В композиции “Изгнание Иоакима из храма” наряду с изображенной слева группой представителей молодого поколения Торнабуони мы встречаем известный групповой портрет художников. Согласно Вазари, это сам Доменико, его учитель Алессо Бальдовинетти, брат Давид и шурин Бастьяно Майнарди¹⁷. Существует и другое прочтение: вместо Алессо Бальдовинетти между Доменико и Давидом видят Томмазо Гирландайо, их отца¹⁸. Это дела-

ет группу совершенно семейной; впрочем, и присутствие учителя не слишком изменяет суть тесной связи изображенных, приближенных своей работой к дому Торнабуони.

Здесь стоит обратить внимание на ошибки, сделанные Вазари при перечислении представленных персонажей. Наиболее известная из них связана с композицией “Встреча Марии с Елизаветой”, где он называет идущую во главе группы женщин “Джиневрой де’ Бенчи, красивейшей девушкой того времени во Флоренции”¹⁹, однако на самом деле это Джованна Альбицци, рано умершая невестка заказчика, которую сопровождают две родственницы, в том числе Дианора, его сестра²⁰. Показательно, что Вазари ищет “красивейшую девушку того времени” вообще, не видя необходимости оставаться в пределах семейства Торнабуони, т.е. ценности бюргерского семейного идеала ему чужды, они остались в конце XV в.

Подлинным апофеозом этого идеала становится “Явление ангела Захарии”, где в архитектурно-скульптурном обрамлении, заставляющем вспомнить римские триумфальные арки, разворачивается грандиозный групповой портрет, включающий в себя 25 изображенных, разбитых на несколько групп. Можно было бы еще раз привести здесь длинный перечень всех представленных членов семейства Торнабуони–Торнаквинчи и их сотрудников²¹, однако важнее отметить другое. Эта композиция на редкость созвучна не только эстетическим принципам Л.Б. Альберти, но и его убеждениям, высказанным в трактате “О семье”: “Тот, кто находится в окружении своих людей, которым по многим причинам доверяют и которых по многим причинам боятся, получит иной свет от славы и признания, чем тот, кто находится в окружении немногих чужих или вообще лишен общества. Гораздо большей известности и большего внимания удостоится отец семейства, сопровождаемый толпой своих домочадцев, чем всякий одинокий вроде как покинутый всеми человек”²². Для усиления пафоса, воплощенного с соблюдением скромности и стыдливости, впрочем словно бы следуя все тому же Альберти, в “Явление ангела Захарии” введена группа членов Платоновской академии, включающая в себя Марсилио Фичино, Кристофоро Ландино, Анджело Полициано и Джентиле де Бекки, старого учителя Лоренцо Медичи²³. Они как бы связывают семейство Торнабуони с расцветом наук, как художники в “Изгнании Иоакима из храма” – с расцветом искусств во Флоренции нового золотого века.

В глубине капеллы расположены изображения самих супругов Торнабуони. В отличие от покойной Франчески, урожденной Питти, Джованни Торнабуони представлен не строго в профиль (как были показаны оба заказчика в капелле Сассетти), а повернувшимся в три четверти, словно обращенным к алтарю, который, находясь в реальном пространстве, был выдвинут вперед по отношению к стене с портретными изображениями. Этот ракурс делает портрет более связанным с внутренним пространством капеллы, придавая ему, учитывая грандиозность последней, некоторую долю соразмерности с человеком. Джованни Торнабуони охарактеризован Гирландайо с

той внимательной скрупулезностью, с тем обстоятельным прозаизмом, которые присущи Гирландайо-портретисту, в особенности когда речь идет о мужских образах, и роднят его с хронистами своего века, делая одним из самых ярких среди них.

Присутствие персонажей, причем в особенности портретно представляющих современников художника, подчиняется в живописи Гирландайо довольно строгим правилам, которые явно соблюдает мастер; впрочем, в разных композициях они более просты или же более усложненны. То, что впоследствии будет иногда восприниматься как скучная сухость повествования, по сути разрабатывает приемы построения классической мизансцены, выделяющей главное действие.

Возвращаясь к использованию приемов театрализации в живописи Гирландайо, обратим внимание на то, что строгое перспективное построение создает в восприятии зрителя ощущение единства места действия, а в случае с портретами заказчика и его супруги рождает ощущение связи человека, вошедшего в хоральную капеллу церкви Санта Мария Новелла, и персонажей, несколько приподнятых ракурсом изображения словно на подмостки истории. Даже в случае совмещения нескольких эпизодов повествования в одной композиции логика перспективы должна создать иллюзию не только единства места, но и единства времени действия. Так было решено “Призвание апостолов Петра и Андрея” в Сикстинской капелле, где основную сцену на переднем плане сопровождают две предшествующие ей, симметрично расположенные на втором плане. С небольшим промежутком, по сторонам от главной группы персонажей священной истории, размещены плотно скомпонованные группы, включающие в себя многочисленные портретные изображения. Они выступают свидетелями происходящего, а разнообразие ракурсов, вместе с узнаваемостью этих персонажей, призвано отчасти создать и у зрителя ощущение некоторой сопричастности.

В большинстве случаев изображения современников располагаются в боковых частях композиции весьма тесными и статичными группами, несколько отделенными от основных персонажей, становясь главным образом свидетелями эпизодов священной истории, как это происходит и в “Воскрешении мальчика из дома Спины” капеллы Сассетти, а в капелле Торнабуони таковы решения и “Изгнания Иоакима из храма”, и “Явления ангела Захарии”, и “Встречи Марии и Елизаветы”.

Однако чем более камерным является сам эпизод, тем более активную роль начинают играть портретно представленные персонажи. В “Отпевании святой Фины”, скромно располагаясь за спинами мальчиков-хористов, они становятся почти частью хора. В “Изгнании Иоакима из храма” группа художников в правой части построена так, что именно с нею должен столкнуться удаляющийся от алтаря Иоаким. И если во “Встрече Марии и Елизаветы” группа женщин во главе с Джованной Торнабуони скромно входит в пространство изображения, следуя на некотором отдалении за Елизаветой, то в “Рождении Марии” и “Рождении Иоанна Крестителя” женщины семей-

ства Торнабуони величаво приближаются к ~~амому~~ центру изображенного интерьера. При этом можно отметить, что ~~социальный~~ статус диктует манеру поведения: если сами дамы двигаются у Гирландайо исключительно сдержанно и спокойно, то ухаживающие за ~~младенцами~~ служанки, наделенные нейтрально-миловидными чертами, но охарактеризованные вполне современно, если говорить об их костюме, ведут себя ~~очень~~ живо и непринужденно, а выразительность движения девушки, ~~наущей~~ вино и блюдо с фруктами, уже на современников произвела исключительное впечатление.

Наиболее развитое решение композиций, включающих в себя портретные изображения, Гирландайо дает в таких фресках, как “Утверждение устава ордена” капеллы Сассетти и “Явление ангела Захарии” капеллы Торнабуони. В первой из них художник располагает сцену основного действия в своеобразной выгородке, чуть углубляя ее и изображая большинство персонажей сидящими там, а портретные изображения находятся, по обыкновению, на авансцене. Справа и слева у края композиции представлены стоящие фигуры, что уравнивает их с сидящими, а кроме того, добавлена еще одна группа поднимающихся снизу, словно входящих в пространство изображения из люка сцены или оркестровой ямы классического театра нового времени. Мерная неторопливость их движения, как и преобладание общей статичности персонажей композиции, наделенной строгой уравновешенностью и спокойным ритмом, вызывает определенные ассоциации с решением оперной мизансцены.

В “Явлении ангела Захарии” расположение многочисленных современных персонажей еще более напоминает построение мизансцены оперного хора, где отдельным группам в каждом случае определено свое место: Захария и ангел находятся в глубине у алтаря, а старшие и младшие представители дома Торнабуони, философы, женщины ~~заполняют~~ все основное пространство, будучи размещены не только на ~~разной~~ глубине от переднего плана, но и на разных уровнях. Эта структура действительно скорее сходна с размещением на сцене оперного хора, нежели “нечто вроде хора античной трагедии”, о чем говорил М.В. Алпатов²⁴.

В отличие от живописи других мастеров, не только более консервативного Беноццо Гоццолли, в связи с “Шествием волхвов” которого из капеллы палаццо Медичи едва ли не всегда говорят о театрализации, но и Сандро Боттичелли с его “Поклонением волхвов” коллекции галереи Уффици, здесь особенно очевидно, что у Гирландайо участие современных персонажей носит иной характер – это не исполнение ролей персонажей священной истории, т.е. “скрытые портреты”, а скорее непосредственные участники событий, хотя это участие не всегда действенное.

Таким образом, можно отметить, что в монументальной живописи Доменико Гирландайо, быть может в особенности в росписях капеллы Торнабуони, большую роль играют портретные изображения современников, которые в значительной степени определяют проявление очевидного стремления к некоторой театрализации. Эта тенденция связана, вероятно, не

столько с тем, что происходит в современных художнику театральных представлениях, сколько с общим направлением развития самой живописи, отображающей концепцию мира и роль человека в этом мире и тяготеющую к совершенной гармонии, включающей в себя стремление к абсолютной конкретности показа среды и узнаваемости персонажей. Именно подобные живописные принципы, в свою очередь, в значительной степени и глубоко воздействовали на развитие театра, причем не только на театрально-декорационное искусство. Они влияли на сложение нового театра, уходящего как от средневекового мира мистериальных представлений, так и от свойственной самой эпохе Возрождения интереса к воспроизведению форм античного театра. Некоторый жанровый синкретизм, призванный создать цельную картину гармонично организованного мира и свойственный монументальной живописи Доменико Гирландайо как весьма показательной для второй половины XV столетия, отчасти предвещает синкретизм оперы – высшей формы итальянского театрального искусства, сложившейся в последующую эпоху.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Показательны в этом отношении высказывания, собранные в кн.: *Kecks R.G. Ghirlandaio: Catalogo completo*. Firenze, 1995. P. 5.

² Таково мнение А. Шастеля (*Chastel A. Storia dell'arte italiana*) и А. Розенауера (*Rosenauer A. Zum Stil der früher Werke Domenico Ghirlandaio // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1968. 22. S. 59–85). Невысоко ставили Гирландайо Б. Беренсон (*Беренсон Б. Живописцы итальянского Возрождения*. М., 1965) и М. Дворжак (*Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения*. М., 1978. Т. 1).

³ *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1993. Т. 3. С. 623–632.

⁴ См.: *Kecks R.G.* Op. cit. P. 126 и след. В отечественной литературе это мнение разделял Н.И. Романов, отмечавший прямой путь развития монументальной живописи от комплекса капеллы Торнабуони к фрескам ватиканских станц Рафаэля (*Романов Н.И. Фрески в ц. S. Maria Novella: Декоративно-идеальный стиль // Труды секции искусствознания. III / РАНИОН*. М., 1928. С. 71–111).

⁵ *Kernodle G.K.* From art to theatre: Form and convention in the Renaissance. Chicago, 1947.

⁶ О “скрытом” портрете см., например: *Гращенко В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 116–140.

⁷ Интерпретация росписей капеллы Сассети тщательно разработана; библиографию см. в кн.: *Гращенко В.Н.* Указ. соч. С. 386.

⁸ *Вазари Д.* Указ. соч. С. 632.

⁹ См.: *Kecks R.G.* Op. cit. P. 126.

¹⁰ См.: *Микелетти Э.* Доменико Гирландайо. М., 1996. С. 38.

¹¹ *Вазари Д.* Указ. соч. С. 632.

¹² *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. М., 1937. Т. 2. С. 60.

¹³ На это обращает внимание, в частности, А. Шастель (*Chastel A. Le mythe de la Renaissance. 1420–1520*. Genève, 1969. P. 51).

¹⁴ См.: *Романов Н.И.* Указ. соч. С. 94.

¹⁵ *Vespasiano da Bisticci.* Vite di uomini illustri del secolo XV. Bologna, 1893. Vol. 3. P. 298.

¹⁶ Ibid. P. 297.

¹⁷ Вазари Д. Указ. соч. С. 625–626.

¹⁸ См., например: Гращенков В.Н. Указ. соч. С. 156.

¹⁹ Вазари Д. Указ. соч. С. 631.

²⁰ См., например: Микелетти Э. Указ. соч. С. 52.

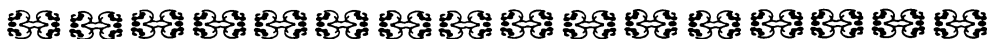
²¹ Этот перечень приводит, в частности, В.Н. Гращенков (Гращенков В.Н. Указ. соч. С. 157).

²² Альберти Л.Б. О семье // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т. 2. С. 112.

²³ Д. Вазари называет не Джентиле де Бекки, а Дмитрия Грека, а предвывает перечисление характерное для Вазари замечание (“...он изобразил внизу четыре беседующие в своем кругу поясные фигуры самых ученых людей, какие только нашлись в те времена во Флоренции”), перекликающееся с приведенным выше упоминанием – “наипрекраснейшая девушка того времени” (Вазари Д. Указ. соч. С. 631).

²⁴ Алпатов М.В. История и легенда в живописи итальянского Возрождения // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 41.





ЯКОПО СЕЛЛАЙО И ДРАМА ПОЛИЦИАНО “СКАЗАНИЕ ОБ ОРФЕЕ”

Т.В. Сони́на

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertönen,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Р.М. Рильке. Сонеты к Орфею

Небольшая пьеса Андже́ло Полициано “Сказание об Орфее”, написанная им за два дня в Мантуе в 1480 г.¹, сейчас, пожалуй, является самым известным произведением этого флорентийского поэта, филолога, блестящего знатока античной культуры, профессора “латинского и греческого красноречия”. Она сразу же была поставлена при дворе Гонзага, а спустя десять лет ее переработал Антонио Тебальдео, придав ей бо́льшую стройность, но лишив непосредственности. До этого драма, очевидно, неоднократно ставилась. Как замечает А. Дживелегов, «судя... по тому, что многие октавы и канцоны, особенно заключительная, вакхическая песнь, были очень популярны, можно думать, что представления “Орфея” повторялись на разных сценах, и не очень редко»².

Текст пьесы был заказан Полициано, по его словам, “очень влиятельным прелатом и членом славного княжеского дома”, т.е. кардиналом Франческо Гонзага. Почему была выбрана именно история Орфея – неизвестно. Впрочем, как мы предполагаем, образованный гедонист Франческо Гонзага, желая видеть постановку на античную тему, в то же время хотел, чтобы в ней при необходимости можно было найти христианскую символику³.

В изобразительном искусстве этого времени сцены из истории об Орфее встречаются не столь часто, как другие античные сюжеты, например “Великодушные Сципиона Африканского”, “Похищение Елены” или “Аполлон и Марсий”. Однако А. Варбург приводит восемь произведений на тему только смерти Орфея: гравюры, рисунки, предметы прикладного искусства⁴. Это неудивительно. Сцены с историко-мифологическими сюжетами тогда находили применение в основном в качестве украшений обстановки: сундуков-кассоне, кроватей, деско де парто, а также в керамике, изделиях из кости и бронзы, в иллюстративной гравюре. В некоторых случаях это могли быть и самостоятельные картины, предназначенные для кабинетов-студиоло.

Среди перечисленных Варбургом произведений два – тарелка из собрания Коррер и плакетка Берлинского музея – не имеют указания на место

изготовления; еще два связаны с Мантуйей: гравюра на меди работы неизвестного последователя Андреа Мантеньи (Гамбург, Кунстхалле) и рисунок, атрибутированный Джулио Романо (Лувр); одно – с Венецией: гравюра на дереве к венецианскому изданию Овидия 1497 г., и одно с Северной Италией, но без точной привязки к художественному центру: рисунок в книге эскизов из собрания лорда Роузбери. Оставшиеся два – рисунок Альбрехта Дюрера (Гамбург, Кунстхалле), образцом для которого, как считает автор, послужила упомянутая выше гравюра мантуанского мастера, и три доски для кассоне, расписанные флорентийцем Якопо Селлайо.

Преобладание в списке североитальянских рисунков и гравюр наводит на мысль, что состоявшаяся при мантуанском дворе постановка “Орфея” не прошла бесследно. Конечно, история древнего певца была хорошо известна благодаря “Метаморфозам” Овидия – книге, чрезвычайно популярной в эпоху Возрождения. Однако она практически не находила отражения в изобразительном искусстве в течение почти всего XV в. Поэтому возникновение интереса к этой теме в конце столетия вполне может быть связано с постановкой драмы Полициано, широкой ее известностью и, возможно, использованием отдельных ее частей, прежде всего заключительной песни вакханок, в карнавальных шествиях. Ставшие символом Флоренции времени Лоренцо Великолепного, эти развлечения длились иногда целый месяц. Как пишет А. Дживелегов, “лучшие живописцы – во главе их Сандро Боттичелли и Пьеро ди Козимо – одевали и снаряжали процессии, в которых чуть ли не вся античная мифология была мобилизована для увеселения флорентийского лавочника и ремесленника”⁵.

Якопо Селлайо (1442–1493), автор трех росписей для кассоне, очевидно, тоже неоднократно принимал участие в оформлении таких процессий. Согласно Дж. Вазари, он учился у фра Филиппо Липпи, а его живопись обнаруживает значительное влияние Доменико Гирландайо и Боттичелли. Сведений о жизни художника почти не сохранилось, немногочисленны и произведения, связанные с его именем: алтарные картины, тондо с изображениями Мадонны и кассоне, которые признаются его лучшими работами⁶. Их сюжеты взяты из Ветхого Завета, мифологии, римской истории. Сцены, показанные на фоне красивых пейзажей, отличаются замечательной точностью в передаче событий, описанных древними авторами – Овидием и Титом Ливием.

Три доски для кассоне, в которых последовательно представлена история Орфея и Эвридики, в настоящее время хранятся в трех разных собраниях: первая – “Орфей и животные” – в Вене, в коллекции Ланкоронски; “Эвридика, укушенная змеей” – в Голландии, в собрании Ван Бойнинген; “Орфей, борющийся с Плутоном за Эвридику” – в Киевском Государственном музее западного и восточного искусства.

Заказчиком этих росписей вполне мог быть кто-либо из числа близких семейству Медичи флорентийцев, людей состоятельных и образованных. Свидетельством тому служит высокое качество исполнения всех трех ком-

позиций⁷. Чрезвычайно подробная разработка сюжета, многочисленные детали говорят о том, что художник не только получил указания от заказчика, но и сам прекрасно знал историю Орфея как по Овидию, так, очевидно, и по сочинению Полициано. Более того, при внимательном рассмотрении кассоне обнаруживается явное влияние на художника идей флорентийского неоплатонизма.

В первой из трех картин певец представлен стоящим в центре композиции и играющим на лире⁸. Вокруг него расположились птицы и звери, привлеченные и укрощенные прекрасной музыкой. На дальнем плане животные, реальные и фантастические: гриф, лев, олень, собаки, кентавр, до которых не долетают звуки этой музыки, – остаются дикими и свирепыми, преследуют и терзают друг друга. Эта сцена, являющаяся своего рода экспозицией, может вполне существовать как самостоятельное произведение. Две другие более повествовательны, но им тоже свойственна законченность самостоятельного сюжета. Вторая композиция, в которой Эвридику, преследуемую Аристеем, кусает змея, вызывает ассоциации с мифом об Аполлоне и Дафне, но с той разницей, что Аполлон обнимает нимфу, которая при его прикосновении обращается в лавр, Аристей же не касается Эвридики. Слева в глубине Орфей изображен играющим в кругу пастухов, а справа подручные Плутона – Минос и Харон – уносят в подземный мир Эвридику. Скала с пещерой – входом в Аид – отделена от остального пейзажа рекой – Ахероном.

В третьей сцене представлен Орфей, играющий у входа в Аид. Сам Плутон слушает его игру и, уступая Орфею, выводит к нему наверх Эвридику. С другой стороны этой же скалы помещена сцена борьбы Орфея за супругу. Свирепый кентавр (П. Шубринг считает, что в его образе представлен сам повелитель царства мертвых Плутон⁹) схватил несчастную за волосы, в то время как Орфей пытается удержать ее за руку.

Особого внимания в этих работах заслуживает пейзаж. По красоте, разнообразию ландшафтных форм он относится к числу лучших флорентийских пейзажей этого времени. Замечательно в нем и то, что он практически лишен архитектурных украшений, кроме полускрытого деревьями круглого храма в первой сцене. Флорентийский пейзаж XV в., как правило, перенасыщен постройками; он не мыслится без вмешательства человека, без “украшенности” созданиями его рук. В чистом ландшафте бывают представлены только мифологические персонажи. Таковы, например, композиции Пьеро ди Козимо, среди которых наиболее известна “Кефал и Прокрида” (Лондон, Национальная галерея). Выбор ландшафта как места действия прежде всего диктовался содержанием самих мифов, где события часто разворачиваются в лесах, полях, горах, населенных нимфами, сатирами и кентаврами. Здесь также имело значение и отношение людей XV в. к древней культуре как ко времени особой близости человека к природе. Возможно также и влияние в определенной мере традиции античной живописи, пережившей средневековье: историко-мифологические сцены в древности изображались

на фоне пейзажа с минимальным количеством архитектурных сооружений, и появлялись они лишь в тех случаях, когда были необходимы в связи с содержанием. В обращении Селлайо к чистому ландшафту сыграла роль, очевидно, и присущая пьесе Полициано пасторальность¹⁰. Заметим, что несколько позже, в Венеции, пейзаж “расцветает” тоже не без воздействия античной пасторали. Античность “пробуждает” пейзаж в итальянском искусстве – как в живописи, так и в поэзии.

Лучшим пейзажем из трех следует признать тот, что представлен во второй сцене, где Эвридику жалит змея. Романтический и нарядный, он в то же время достаточно лаконичен и обладает даже некоторой монументальностью.

Все три ландшафта строятся по одному принципу: выделен центр – горой, аркой, скалой со входом в Аид (в последнем случае он несколько смещен, иначе не осталось бы места для сцены борьбы). Возвышение располагается либо на среднем плане, либо на первом. Основная часть пейзажа дается дальним планом, но разработана чрезвычайно подробно. Наконец, по сторонам композиции у самых краев обрамления пейзаж вновь приближен к зрителю: это либо скалы, либо группы деревьев, образующие своего рода “кулисы”. Подобный тип построения композиции в длинных досках кассоне встречается, но совершенно не является обязательным, особенно если сцена разворачивается на фоне пейзажа. Уравновешенность довольно протяженной композиции благодаря такой выделенности центра позволяет всему произведению “собраться”, акцентирует главное и дает точку отсчета для обозрения и “прочтения” сюжета. В то же время такой акцент мог быть сделан и без применения ландшафтных форм – с помощью размещения в центре группы основных персонажей (что мы видим, например, в широко известном “Великодушии Сципиона” Бернардино Фунгаи из собрания Эрмитажа).

Гора во всех трех композициях Селлайо напоминает о ремарках Полициано в его пьесе, немногочисленных, но позволяющих в целом представить декорацию постановки “Орфея”. После речи Аристея, обращенной к убегающей Эвридике, следует указание автора пьесы: “Орфей на вершине горы поет под аккомпанемент лиры следующие латинские стихи...” Это первый выход Орфея, а поскольку декорации не были сменными, то “гора” должна была стать основной частью ландшафта, по-разному используемой по ходу действия: в следующей сцене она могла открываться, и в образовавшемся проеме – “входе в Аид” – могли восседать на тронах Плутон и Прозерпина, за нее же убегала Эвридика навстречу змее, за нею же вакханки убивали Орфея, появляясь затем перед зрителями с бутафорской головой. Примерно так же, за небольшими исключениями, следуя Алессандро д’Анкана¹¹, представляет убранство сцены А. Дживелегов, указывая на то, что оно было создано по мистерийному канону “одновременной декорации” (*décor simultané*)¹². Селлайо, разумеется, не был обязан воспроизводить в своих картинах театральную декорацию, но, похоже, сохранил ее принцип, богато разработав детали.

Исполнение Орфеем “латинских стихов” в честь кардинала Гонзага, разумеется, не могло найти отражения в живописи кассоне как по причине невозможности передать такой сюжет, не прибегая к текстовому пояснению, так и потому, что оно вряд ли было нужно заказчику. Естественным поэтому было представление героя в первой картине через демонстрацию его чудесного дара¹³. Поместить Орфея на вершине горы было нельзя по причине композиционной, и художник ставит фигуру певца на фоне своего рода триумфальной арки, “воздвигнутой силой музыки”¹⁴. Зато вторая сцена почти точно следует пьесе, исключая лишь момент гибели Эвридики – змея кусает ее на глазах у зрителей. Здесь театральная условность сменяется законом изобразительного искусства, стремлением к наглядности. Он же проявляется и в третьей картине, в которой Селлайо заставляет Орфея бороться за Эвридику и тем достигает убедительности в передаче трагедии. Захваченный патетикой этой сцены, Шубринг (1923) так комментировал ее: “Отчаяние придает поэту силу бороться против сверхчеловеческого. Ничего нет о нарушенном запрете не оглядываться; ничего нет о втором возвращении в Гадес. Перед нами герой, одолевший землю и преисподнюю. Исключительно трагический, патетический, героический момент. Мы слышим вирши, произносимые устами актера. Все подчинено верховному закону. Был ли гуманистом, музыкантом, влюбленным тот, кто стал заказчиком картин об Орфее?”¹⁵

Отсутствие сцены возвращения в Аид вполне может быть объяснено все теми же законами жанра, нежеланием затемнять сюжет отступлениями и повторами. Впрочем, и у Полициано эта сцена сведена к минимуму: из текста пьесы можно только догадываться, что Орфей оглянулся (нет даже ремарки), а все событие, включая жалобу Эвридики, смятение Орфея и слова фурии, преградившей ему вход в Аид, умещаются на половине страницы. Но очень существенной нам представляется фраза Шубринга о виршах, произносимых “устаами актера”. Если в отношении первой доски автор в качестве источника сюжета указывает только “Метаморфозы” Овидия, то в связи с двумя последующими называет и пьесу Полициано¹⁶, хотя и не остается до конца уверенным в этом¹⁷.

Поддержать такое предположение могла бы в определенной мере датировка кассоне началом 80-х годов XV в., т.е. периодом наибольшей популярности пьесы Полициано. Однако картины не датированы ни самим Шубрингом, ни в последующее время (по крайней мере, так обстоит дело с доской из Киевского музея)¹⁸. На наш взгляд, определить примерную дату создания картин можно на основании стилистического анализа. В них очень заметно влияние Боттичелли, более того, конкретного его произведения – рисунков к “Божественной комедии” Данте. Оно сказывается в нервности линий, очерчивающих фигуры, в их угловатых движениях, но более всего – в образе самого Орфея, двойника Вергилия, спутника Данте в аду. Орфей, вопреки всем традиционным профанным представлениям, изображен не пылким юношей, бросившимся за возлюбленной в Аид, а зрелым мужем, перешаг-

нувшим рубеж акме. Он бородат и длинноволос, как и Боттичеллиев Вергилий, на нем длинное облачение красного (пурпурного) цвета, а голова его покрыта своеобразной конической шапочкой, совершенно такой же, как у Вергилия. Очевидно, что в искусстве Возрождения еще не появился канон для изображения Орфея. В древности же образ Орфея-юноши сосуществовал с образом Орфея – зрелого мужа. Образ певца, у которого “юный пушок бороды покрывает щеки”¹⁹, представленный Филостратом, вряд ли был знаком художнику. Книга Филострата “Картины” в Италии XV в. была большой редкостью, хотя и пользовалась известностью в образованной среде. Так, она имелась в библиотеке маркизы мантиуанской Изабеллы д’Эсте, и ее как большую ценность маркиза послала в Феррару своему брату Альфонсо, когда тот задумал пригласить Тициана для росписи “camerino”²⁰. Тем не менее широко известной книга стала лишь в конце XVI в., когда был сделан ее первый перевод, – в 1579 г.²¹

Обращение Селлайо к образу пожилого певца, скорее всего, основывалось на характере произведений Орфея²². Орфей – сын музы Каллиопы и фракийского царя Эагра или – еще значительнее – Аполлона и музы Клио. Он – создатель учения орфиков, разработавших сложную теогоническую систему. Сборник орфических гимнов “Триагмы” был хорошо известен в XV столетии в среде флорентийских неоплатоников. Для них понимание философских систем как интерпретации древних мифов и мистерий было само собой разумеющимся, как и для их предшественников в первые века новой эры, для которых “Гомер и Орфей становятся носителями истины, тем более священной, чем более сокровенной, и аллегория вместо способа находить в таинственном и неясном простой смысл становится способом находить в простом смысл таинственный и высший”²³. Высказывания древних авторов (Фемистий, Филопон, Дамаский, Прокл и др.) также не вызывают представлений о молодом человеке: все они касаются теологических тайн, а Прокл прямо называет его “богословом”²⁴.

Таким образом, Селлайо необходимо было представить мудреца и эпического поэта. Параллель такому образу напрашивалась сама собой: им мог быть только Вергилий, поэт и пророк, получивший откровение о пришествии Христа. Необыкновенное сходство Орфея с Вергилием в рисунках Боттичелли – свидетельство сознательного выбора художника. Очевидно, он был знаком с той первой серией рисунков, которая предназначалась для издания Ландино 1481 г.²⁵ Следовательно, кассоне действительно можно датировать, как мы полагаем, примерно тем же временем, т.е. началом 80-х годов.

Мы не знаем, как выглядел Орфей в постановке пьесы Полициано. Вполне вероятно, что он был зрелым мужем, величественным и благородным. Более пожилой возраст, сходный с возрастом героя Селлайо, вряд ли был возможен, поскольку этой трактовке противоречит двусмысленность заключительных стихов. В устах пожилого человека они могли вызвать комический эффект, которого вряд ли добивался автор перед трагической раз-

вязкой. Как считает А. Дживелегов, философское содержание мифа об Орфее “осталось вне построения пьесы Полициано”²⁶. Отчасти с этим можно согласиться. К тому же перед Полициано стояла вполне определенная задача: создать изысканное развлечение для посвященных людей, в котором должны были присутствовать и шутка, и в определенной степени гедонизм, и трагедия, и некоторая доля морализаторства, а главное – проявиться уровень образованности, знание античной культуры. Все это должно было быть зрелищным, включать музыку, пение, нарядные костюмы и декорации. Такой спектакль должен был доставлять удовольствие и давать пищу интеллекту, но от него не требовалось психологической глубины. Потому форма средневековой мистерии, в которую было облечено языческое содержание, в общем, не пришла с ним в противоречие. Тем более что к этому времени “из мистерий давно выдохлась искренняя вера” и они “не столько будили и поддерживали религиозное чувство, сколько просто развлекали зрителей”²⁷.

И все же содержание древнего мифа таково, что уже простой, но подробный пересказ заставляет слушателя ощутить подтекст, скрытый символ. Полициано, прекрасно знавший античную культуру, вряд ли мог пренебречь этим. Он завершает пьесу сценой жертвоприношения Вакху. Трагический конец певца остается неоплаканным – катарсис выражается не в торжественных виршах, а в буйстве вакхического танца. Подобное завершение – без морализаторства, без прославления героя – выглядит странным, но не воспринимается таковым в процессе чтения пьесы. Очевидно, при ее постановке такое завершение вообще не вызывало вопросов. Оно-то и являлось своеобразным прославлением героя, образ которого соединил в себе созидательное и разрушительное начала мира. “Орфей равно принадлежал богам Дионису и Аполлону”²⁸. Культ Диониса лежал в основе учения орфиков. Так за эффектной красочностью и звучным разнообразием стихотворных форм Полициано открывается трагическое и высокое содержание древней мистерии. В картинах Селлайо оно становится основным: они только поначалу кажутся иллюстрациями к волшебной сказке, ни к чему особенному не обязывающей. Образ мудрого певца, способного преодолеть даже смерть, певца, который, борясь за Эвридику²⁹, не бросает свою лиру, – это образ не куртуазный, а философски глубокий³⁰.

Несмотря на то что Орфей противостоит самому Аиду (если принять предположение П. Шубринга³¹), соперники выглядят равными по силам, а поскольку зрителю было известно, чем заканчивается миф, история, развернутая в трех кассоне, оставляет ощущение незавершенности. Мы полагаем, что серия росписей неполна – в ней не хватает последней, четвертой доски, которая, скорее всего, утрачена³². Каким могло быть содержание этой завершающей цикл картины? Вряд ли Селлайо обратился к теме “головы и лиры”, которая лишила бы повествование его ясной конструктивности. Игнорировал ее, как мы видели, и Полициано³³. Следуя логике, можно предположить, что центр занимала группа торжествующих вакханок, а в глубине

по сторонам располагались изображение Эвридики, навсегда исчезающей в Аиде, и сцена смерти Орфея. Подобное предположение кажется нам правомерным прежде всего потому, что благодаря этим сценам обретает законченность и связанность между собой композиционное решение всех изображений и их символика.

При наличии четвертой доски кассоне определенно могут составить две пары, в каждой из которых одна композиция решена компактно, а другая – более свободно, без акцентированного центра. В первой картине первой пары – “Орфей и животные” – равновесие в распределении масс и ясность построения пространства служат выражению идеи гармонии, которая устанавливается в природе благодаря музыке Орфея. Во второй картине – “Эвридика, укушенная змеей” – равновесие композиции сохраняется, но динамика бегущих фигур свидетельствует о начале разрушения гармонии, спровоцированного Аристеом. В сцене борьбы Орфея с Аидом – первой картиной второй пары – строгая центричность композиции исчезает, гора перемещается ближе к левому краю рамы, а слагающие ее глыбы вздымаются вверх, подобно зубцам короны. Неустойчивое равновесие и динамика фигур правой группы вкупе с развитием сюжета передают попытку героя вернуть былую гармонию. Наконец, композиция последней (гипотетической) сцены представляется нам вновь центрической, но в этом случае ее ясность и компактность соединятся с разрушительным смыслом ее содержания. Музыка и танец, гармония звуков и физическое движение будут противопоставлены как начала аполлоническое и дионисийское, но в то же время связанные друг с другом и обуславливающие друг друга³⁴.

Можно считать, что кассоне Селлайо в значительной степени инспирированы “Сказанием об Орфее” Полициано, причем заказ явно вдохновил художника. Эти три сохранившиеся картины свидетельствуют о нем как о человеке вдумчивом и образованном вполне в духе утонченной культуры Флоренции времени Лоренцо Великолепного.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Шевченко И.В.* Природа и Фортуна в поэзии Анджеоло Полициано // От средних веков к Возрождению: Сб. в честь проф. Л.М. Брагиной. СПб., 2003. С. 246.

² *Дживелегов А.* “Орфей” в литературе и на сцене // Полициано А. Сказание об Орфее. М.; Л., 1933. С. 41.

³ Орфизм в достаточной мере повлиял на раннее христианство, что, бесспорно, было известно кардиналу. В христианских катакомбах изображение Орфея символизирует самого Христа. См., например: *Вейдле В.В.* Крещальная мистерия и раннехристианское искусство // Вейдле В.В. Умирание искусства. СПб., 1996. С. 163–192.

⁴ *Warburg A.* Dürer und die italienische Antike (1905) // Warburg A. Gesammelte Schriften. Leipzig; Berlin, 1932. Bd. 2. S. 445–446.

⁵ *Дживелегов А.* Указ. соч. С. 31.

⁶ См., например: *Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler.* Leipzig, 1936. Т. 30. S. 479; *Berenson B.* Quadri senza casa: Il quattrocento fiorentino, III // *Dedalo.* 1932. N 12, P. 837.

⁷ На художественные достоинства картины Киевского музея (тогда находившейся в собрании Ханенко) указал, в частности, такой признанный специалист, как Лионелло Вентури (*Venturi L.* Очерки итальянского искусства в Петербурге // *Старые годы.* 1912. Июнь. С. 5).

⁸ Этот музыкальный инструмент П. Шубринг считает скрипкой на основании внешнего сходства (*Schubring P.* Cassoni. Leipzig, 1923. S. 124). В действительности он назывался лирой. Орфея и Аполлона в живописи Возрождения изображали и с античной лирой (или кифарой), и со смычковым инструментом, как, например, в знаменитой фреске Рафаэля “Парнас”. В приведенных А. Варбургом изображениях смерти Орфея герой также представлен с разными инструментами.

⁹ *Schubring P.* Op. cit. S. 305.

¹⁰ Г. Бояджиев так и именует ее “пасторалью” (*Бояджиев Г.П.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия. Л., 1973. С. 41). Начало пьесы, где действующими лицами являются исключительно пастухи, у Полициано занимает примерно треть (!) всего сценария, и без того небольшого.

¹¹ *Alessandro d'Ancona.* Origini del Teatro italiano, II, 3.

¹² *Дживелегов А.* Указ. соч. С. 41.

¹³ Селлайо показал себя в этой работе прекрасным анималистом. Он изобразил и реальных, и фантастических животных и птиц, числом 45, среди которых лев и тигр, лиса и слон, волк и олень, обезьяна и др. По умению передать внешний облик животных и их повадки он может сравниться со своим современником Пьеро ди Козимо. Так же превосходно изображение животных и в других его работах, например в двух кассоне, представляющих Луция Тарквиния Приска и Танаквила, въезжающих в Рим (см.: *Berenson B.* Op. cit. P. 840–841).

¹⁴ *Schubring P.* Op. cit. S. 304.

¹⁵ *Ibid.* S. 124.

¹⁶ *Ibid.* S. 304–305.

¹⁷ *Ibid.* S. 123.

¹⁸ Киевский Государственный музей западного и восточного искусства: Каталог западноевропейской живописи и скульптуры. М., 1961. С. 54.

¹⁹ *Филострат (Старший и Младший).* Картины. Каллистрат. Статуи. Л., 1936. С. 114.

²⁰ См.: *Ferino-Pagden S.* Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance. Wien, 1994. S. 120.

²¹ См.: *Кондратов С.П.* Введение // *Филострат (Старший и Младший).* Картины. Каллистрат. Статуи. С. 15.

²² В образе старца, играющего для животных, Орфея представил также Ганс Лёй, мастер дунайской школы (Базель, Музей изящных искусств).

²³ *Протопопова И.А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М., 2001. С. 285–286. Согласно ее замечанию, «в первые века по Р.Х. нарастает всеобщий интерес к “тайному знанию”, к мистериям, и совершается поворот от Платона к его источникам, в том числе орфическим. Интерпретаторы позднеримского времени, толкуя орфические рапсодии, обращаются к Платону, как бы проясняя теогонию философией, и наоборот. В их истолкованиях можно увидеть вполне четкую философско-богословскую схему, приписываемую орфикам. Она воспринимается как часть древней философско-религиозной традиции и становится общим достоянием самых разных учений. Ее составляющие можно найти у неоплатоников и гностиков; поздний неоплатонизм в лице Прокла и Дамаския уже открыто признает орфизм одним из самых авторитетных для себя источников» (*Протопопова И.А.* Указ. соч. С. 226–227).

²⁴ *Orph. fr.* 60. 235. Керн.

²⁵ См.: *Сонина Т.В.* Иллюстрации Боттичелли к “Божественной комедии” Данте // *Итальянский сборник.* СПб., 2000. № 4; *Она же.* Рисунки Боттичелли к “Божественной комедии” Данте. Традиционное и оригинальное // *Книга в культуре Возрождения.* М.: Наука, 2002.

²⁶ *Дживелегов А.* Указ. соч. С. 74. Дживелегов объясняет это молодостью автора. Действительно, до недавнего времени считалось, что пьеса написана в 1471 г. семнадцатилетним поэтом.

²⁷ Там же. С. 35.

²⁸ Кулаковский Ю.А. Эсхатология и эпикуреизм в античном мире. СПб.: Алетейя, 2002. С. 138.

²⁹ В античной религиозной мысли Эвридика – “Широкосправедливая” – иерофания одной из величайших богинь первотворения и устройства мира – Дике.

³⁰ В рисунке на аттической краснофигурной вазе, приведенной Варбургом, Орфей не бросает лиру. Он поднимает ее над головой, но явно не закрывается ею. Умирая от рук вакханок, жриц Диониса, бога жизни и смерти, Орфей как бы провозглашает воплощенную в лире власть вечности и бессмертия. В рисунке Дюрера и гравюре неизвестного мантуанского мастера, повторяющих в целом эту композицию на вазе, Орфей бросил лиру. Это снижение героико-эпического начала еще более ошутимо в известной скульптуре А. Кановы, где Орфей, оглядываясь на исчезающую Эвридику, роняет лиру и даже наступает ногой на ее струны.

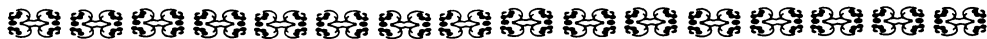
³¹ Слушающий Орфея Аид представлен Якопо Селлайо рогатым и козлоногим. Этот образ, по нашему предположению, восходит к изображению Люцифера, как он представлен в поэме Данте в средневековых сценах Страшного Суда. Кентавр вряд ли является другим вариантом изображения Аида (аналогий такому образу нам найти не удалось). Будучи повелителем царства мертвых, Аид сам никогда не приводит подданных в свое царство ни с их согласия, ни насильно. Похищение Персефоны – исключение, так как в данном случае речь идет не о подданной, а о супруге и царице. Очевидно, образ кентавра навеян также поэмой Данте: олицетворяющие ярость и насилие кентавры фигурируют в поэме как стражи реки Флегетон (Ад, песнь 12), и с ними связана тема похищения женщин: Несс похищает Деяниру, супругу Геракла, Фол – невесту Перифоя Гипподамию.

³² К сожалению, в этом предположении у нас не было возможности опереться на мнение какого-либо авторитетного исследователя. Если таковое и существует, то оно оказалось нам недоступным.

³³ Эта тема нашла развитие в более позднее время, начиная с XVII столетия. Она появляется, например, в цикле росписей Доменикино на вилле Альдобрандини (см.: *Tietze H. Domenichinos Fresken aus Villa Aldobrandini // Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckorónski. Wien, 1918. S. 78*). Свое завершение она находит в искусстве символизма.

³⁴ Эти же два начала отчетливо просматриваются в таких известных работах XX в., как панно А. Матисса “Музыка” и “Танец” (СПб., Эрмитаж).





ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ИТАЛИИ НА РУБЕЖЕ XV–XVI вв.

Ю.А. Бутовченко

Эпоха Возрождения занимает особое место в истории европейского театра. Начиная именно с этого периода можно говорить о европейском театре нового времени, и родиной этого театра является Италия. Именно там сформировалась модель, оказавшаяся необычайно жизнеспособной. Распространившись постепенно в другие страны Европы и став доминирующей, она просуществовала вплоть до наших дней. Модель, называемая “театром на итальянский манер”, отличалась от античного театра и устройством сценической площадки, и формой театрального здания. Одними из главных ее характеристик стали перспективная сценическая декорация и форма зала с ярусами лож или галерей, расположенных П-образно вокруг сцены. Процесс возникновения этой новой модели шел постепенно и занял не один десяток лет, явившись логическим следствием ряда процессов, которыми был отмечен рубеж XV–XVI столетий.

Изучение театральных опытов 1470–1520-х годов позволяет говорить о формировании в это время в Италии нового театрального пространства. Термин “театральное пространство” представляется более определенным в отличие от термина “театр”. Это понятие включает в себя пространство драматическое, текстовое, пространство сценическое и пространство игровое, а также пространство, внутри которого находятся публика и актеры во время представления. Это пространство создается “при помощи определенной архитектуры, определенного видения мира (изобразительного) или пространства, создаваемого, главным образом, самими актерами”¹.

Но прежде чем говорить о новом театральном пространстве, нужно вспомнить, что представлял собой итальянский театр, театральный пространство к концу XV столетия. Когда говорят о театре кватроченто, подразумевают прежде всего религиозный (используя французскую терминологию – мистериальный) театр, а также различные театрализованные формы городской жизни (праздники, процессии и т.п.), причем нередко все формы были взаимосвязаны. В данном случае религиозный театр представляет особый интерес, именно о его театральном пространстве следует говорить особо.

В XV в. постановки “священных представлений” (*sacre rappresentazioni*) переживали в Италии, особенно во Флоренции, наивысший расцвет, что было связано с усложнением сценографических решений и совершенствованием машинерии. Самые хитроумные приспособления для этих постановок изобретались лучшими умами того времени, такими, как Брунеллески и Леонардо да Винчи; они производили неизгладимое впечатление на современников, о чем свидетельствуют немногочисленные, но восторженные описания. При этом характер театрального пространства, как и во многом характер драматургической основы, оставался традиционным, соответствовал схемам, общим для всей Европы, сложившимся на протяжении прошлых столетий и сохранявшимся в XVI в. Проводились постановки *sacre rappresentazioni* либо в интерьере церкви, либо перед ее фасадом, либо просто на городской площади. В церкви для размещения актеров и декораций устанавливали специальные помосты или же использовали элементы архитектуры: преграду, отделяющую хор от нефа, или кафедру. Когда же представление проходило под открытым небом, то на специальном помосте сооружались своеобразные домики, получившие название *luoghi deputati* (фр. *mansions*). В этих домиках поочередно, а иногда одновременно разыгрывалось действие, т.е. для религиозного театра был характерен симультанный показ событий. Кроме того, необходимо учесть, что у зрителя не было определенного местоположения, а следовательно, не было фиксированной точки зрения на то, что условно можно назвать сценой, особенно в тех случаях, когда использовались круглые помосты и зрители, как в амфитеатре, располагались вокруг сценической площадки.

На фоне этой всеобщей увлеченности постановками религиозного театра, которая не обошла стороной самых просвещенных итальянских правителей, самозабвенно предававшихся организации и созерцанию подобного рода зрелищ в Ферраре, Флоренции и других городах, развивается очень важный процесс – возрождения античной драматургии. Он длился на протяжении всего XV столетия и претерпел существенную эволюцию – от восприятия пьес античных авторов исключительно как памятников литературы до постановки их на сцене и создания под их влиянием собственно ренессансных драматургических произведений.

Среди античных драматургов наиболее известными в период Возрождения являлись Теренций и Плавт. Творческое наследие Теренция, а также частично и Плавта было широко известно и доступно в средние века. В XIV в. Теренция считали одним из лучших поэтов античности наряду с Горацием и Вергилием. Свидетельства знакомства с его творчеством встречаются в произведениях Петрарки. Помимо Теренция ему, несомненно, были хорошо знакомы и восемь известных на тот момент комедий Плавта, и трагедии Сенеки. Упоминают в своих письмах о знаменитых комментариях к Теренцию грамматика IV в. Элио Донато и Леонардо Бруни (1401), и Лоренцо Валла (1441). Произведения древнеримских комедиографов были, несомненно, представлены и в крупнейших собраниях манускриптов, таких, как собрание

Никколо Никколи, переданное им в 1436 г. в дар монастырю Сан Марко. Не следует также забывать о том, что Теренций и Плавт были хорошо известны и за пределами Италии, в первую очередь в Германии. Именно в Германии, в Кёльне, Николай Кузанский обнаружил в 1425 г. кодекс с 12 доселе неизвестными комедиями Плавта².

В 1470-х годах комедии Теренция и Плавта получают все большее распространение. Если до этого времени в распоряжении гуманистов были лишь манускрипты, которые порой весьма трудно было достать, и широта их хождения была несколько ограничена, то около 1470 г. в Европе уже появляются первые печатные издания античных драматургов. Первое итальянское издание комедий Теренция вышло в Венеции в 1469–1470 гг.³ Это издание, как и все последующие вплоть до 1533 г., вышло на латыни, хотя один из первых переводов появился уже в конце 1470-х годов и был выполнен по инициативе феррарского герцога Эрколе д'Эсте гуманистом Баттиста Гварино. Начиная с 1476 г. в издание комедий стали включать комментарии Донато, а затем и нек. др. Всего с 1470 по 1500 г. в Италии вышло 68 изданий Теренция. Основная их масса приходится на такой крупный центр книгопечатания, как Венеция; кроме того, значительное число изданий появилось в Милане и Риме. Особое внимание следует обратить на иллюстрированные издания, представляющие для историков театра особый интерес. Первое такое издание Теренция было выпущено в Лионе в 1493 г., за ним последовали страсбургское и венецианское, появившиеся соответственно в 1496 и 1497 гг. Примечателен тот факт, что гравюры, иллюстрирующие венецианское издание, во многом повторяют те, что представлены в лионском.

Изучение античной драматургии вдохновляло итальянских гуманистов на создание собственных драматургических произведений. Первым подобным опытом следует считать “Филологию” Петрарки. Пробовал себя в этом жанре и Альберти, сочинивший в молодые годы комедию на латинском языке под названием “Филодокс” (“*Filodoxeos fibula*”, ок. 1425 г.). Начало XVI в. было отмечено появлением знаменитых “Комедии о сундуке” Ариосто (1508) и “Комедии о Каландро” кардинала Биббиены (1513). Последняя являлась не чем иным, как свободной интерпретацией “Двух Менехм” Плавта, в целом же влияние комедий Теренция и Плавта в той или иной степени прослеживается практически во всех известных на сегодняшний день драматических произведениях итальянских авторов XV – начала XVI в.⁴ Правда, помимо этого были и опыты, близкие к “священным представлениям”. Одним из первых и наиболее блистательных опытов создания пьесы на итальянском языке было “Сказание об Орфее” Анджело Полициано, обычно датируемое 1471 или 1472 г. При том что Полициано также был хорошо знаком с произведениями древнеримских комедиографов, его “Орфея” следует рассматривать скорее в связи с религиозным театром. Хотя сюжет и был взят из античной мифологии, композиция произведения была во многом заимствована из средневековых театральных жанров, в первую очередь из *sacre rappresentazioni*. Например, в пьесе отсутствует деление на акты, что харак-

терно именно для текстов “священных представлений”. По образцу “Орфея” были написаны и поставлены драмы на мифологический сюжет, также сохранившие форму мистерий: “Кефал” Никколо Корреджо (1487), “Даная” Бальдассаре Такконе (1496), отчасти “Тимон” Боярдо.

Таким образом шло формирование текстового пространства, накапливался новый, отличный от “священных представлений”, драматургический материал, который до поры до времени ждал своего перенесения на сцену. Произошло это в середине 1470-х годов, т.е. почти одновременно с началом активного издания пьес древнеримских авторов. В 1476 г. во Флоренции Джордже Антонио Веспуччи организовал постановку “Девушки с Андроса” Теренция, а в 1488 г. Паоло Компарини поставил “Двух Менехм” Плавта. В Ферраре, которую с полным правом можно именовать театральной столицей Италии конца XV – начала XVI в., при дворе Эрколе д’Эсте за 17 лет (с 1486 по 1503 г.) прошло около 20 представлений античных комедий, ставших неотъемлемой частью придворных торжеств. И хотя нередко особого энтузиазма у зрителей они не вызывали, но мода, традиции делали свое дело.

Нельзя исключить вероятности того, что вначале подобные постановки осуществлялись с применением сценографических решений, заимствованных из религиозного театра, а именно домиков, стоящих на помосте и составляющих оформление, аналогичное системе *luoghi deputati*. Такие выводы можно сделать на основании иллюстрации к изданиям Теренция 1493 и 1497 гг., в которых, возможно, нашли свое отражение современные им постановки. Местом проведения этих представлений были не специальные помещения, так как ни о каком театральном здании речь пока не шла, а приспособленные под театральные нужды дворы и залы дворцов правителей, интересовавшихся сценическими действиями, тем более что последние являлись непременной составляющей придворных торжеств, включавших помимо них пиры, танцы, пантомимы и т.п. Момент перемещения этих постановок во внутренние покои должен быть отмечен особо, так как явился важным шагом на пути отделения зарождающегося светского театра от его средневекового религиозного предшественника.

Рост популярности постановок пьес античных авторов приводит к мысли о необходимости возведения специального помещения для их проведения. Впервые такая попытка была осуществлена в Ферраре, где в начале 1503 г. по инициативе феррарского герцога было начато строительство так называемой Залы комедий (*Sala dalle Comedie* или *Sala nova dalle Comedie*)⁵. С этой целью были куплены и разрушены дома, прилегающие с западной стороны к Большому двору (*Cortile Grande*) герцогского замка. На их месте Антеноре да Бондено начал строительство зала размером 25,2 × 49,3 м с высотой стен около 17 м. Зала комедий был последней значительной пристройкой к комплексу зданий герцогского дворца, расширением и реконструкцией которого занимался Эрколе д’Эсте. Однако ее строительство не было завершено при жизни герцога; сама постройка, судя по всему, постра-

дала при пожаре в ночь, когда скончался Эрколе, 25 января 1505 г. Его преемник, герцог Альфонсо I, не пожелал продолжить строительство. Зала комедий так и осталась незаконченной и, видимо, ни разу не использовалась для проведения театральных представлений. Но именно она явилась первым сооружением со времен античности, построенным специально для театральных нужд. Не случайно это первое в эпоху Возрождения театральное здание, пусть еще и не театр в полном смысле слова, появилось именно в Ферраре.

Следующей известной театральной постройкой являлось деревянное здание, возведенное на римском Капитолии в 1513 г. Это временное сооружение было воздвигнуто специально для торжеств, проходивших в Вечном городе 13–14 сентября 1513 г. по случаю получения римского гражданства Джулиано и Лоренцо Медичи, родственниками недавно занявшего папский престол Льва X. Само здание, так же как почти все элементы его художественного убранства, не дошло до наших дней, однако сохранились весьма подробные описания, составленные участниками и зрителями тех торжественных событий. Именно эти документальные свидетельства и позволяют реконструировать и обстановку праздника, и саму постройку на Капитолийском холме⁶.

Театр представлял собой прямоугольное здание размером 37 × 31 м и высотой 18 м, одна сторона которого была обращена к Палаццо Консерваторов, а другая – к Палаццо Сенаторов. При реконструкции театра был использован и план театра, сохранившийся в так называемом кодексе Конера (Лондон, музей Соан). Внутри вдоль каждой из трех стен было расположено по шесть высоких ступеней, покрытых коврами и ограничивающих пространство для зрителей, а вдоль четвертой стены, обращенной к Палаццо Сенаторов, был устроен помост – своеобразная сцена, на которой и разворачивались все части представления. Стены были декорированы лепными фризами и рельефами. Все здание было перекрыто огромным тентом с голубыми, зелеными и белыми полосами, символизировавшим небо, как в античном театре. Всего, по подсчетам А. Бруски, театр должен был вмещать около 2 тыс. зрителей, в то время как современники называли цифру 10 тыс. Употребляя слова “театр”, “театральное здание”, следует делать это с небольшими оговорками: здание, построенное на Капитолии, во-первых, нельзя назвать театральным зданием в полном смысле слова, а во-вторых, оно предназначалось не только для театрального представления, но и для всех церемоний, проходивших 13–14 сентября 1513 г.

Все началось с торжественного шествия Джулиано Медичи и его свиты (Лоренцо не присутствовал на празднике) по городу и встречи его еще вне театра с римскими магистратами. Затем, уже в театре, отслужили мессу и провели церемонию получения гражданства, сопровождавшуюся речами гуманистов, после которой под звуки труб и пифферо была зачитана и передана папская булла. Далее был устроен перерыв, во время которого на сцене было все подготовлено для большого банкета. За банкетом последовала



Якопо Селлайо. Орфей и животные. Коллекция Ланкоронски. Вена



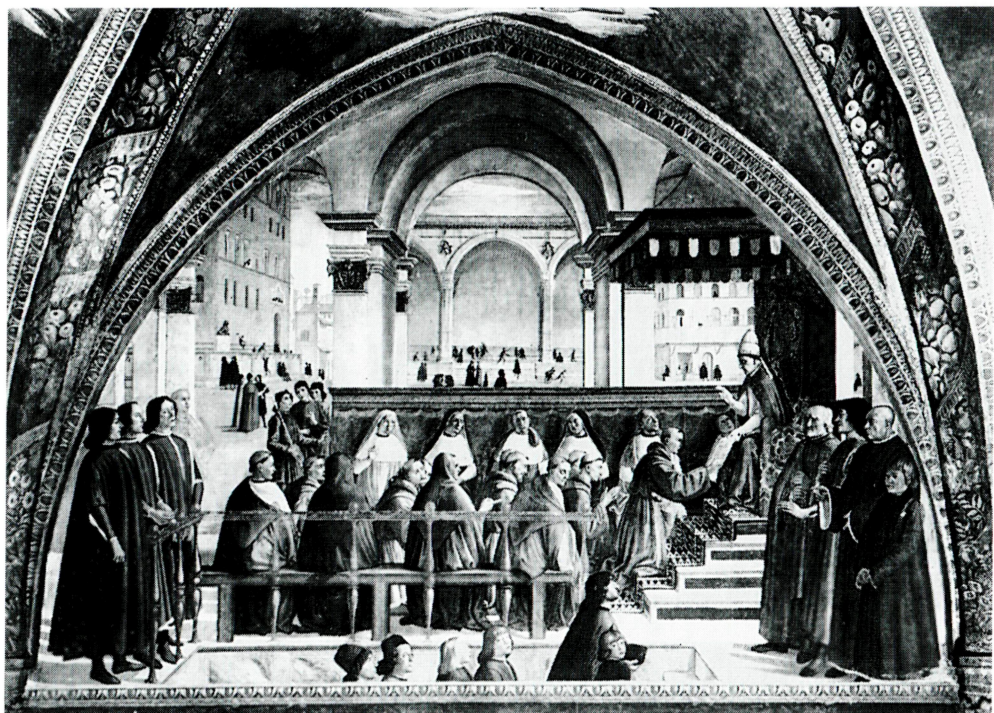
Якопо Селлайо. Эвридика, укушенная змеей. Музей Ван Бойнинген. Голландия



Якопо Селлайо. Орфей, борющийся за Эвридику. Государственный музей западного и восточного искусства. Киев



Доменико Гирландайо. Отпевание св. Фины. Фреска. Церковь Колледжата.
Сан Джиминьяно



*Доменико Гирландайо. Утверждение устава папой.
Фреска. Церковь Санта Тринита. Капелла Сассетти. Флоренция*



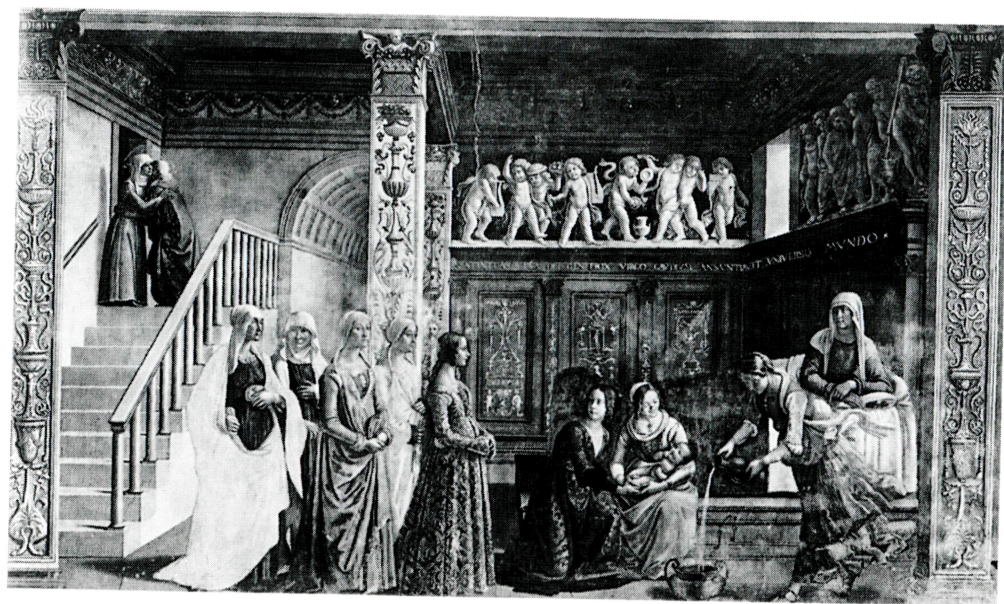
*Доменико Гирландайо. Воскрешение мальчика из дома Спини. Фреска.
Церковь Санта Тринита. Капелла Сассетти. Флоренция*



*Доменико Гирландайо. Призвание первых апостолов. Фреска.
Собор Святого Петра. Сикстинская капелла. Ватикан*



*Доменико Гирландайо. Изгнание Иоакима из храма. Фреска.
Церковь Санта Мария Новелла. Капелла Торнабуони. Флоренция*



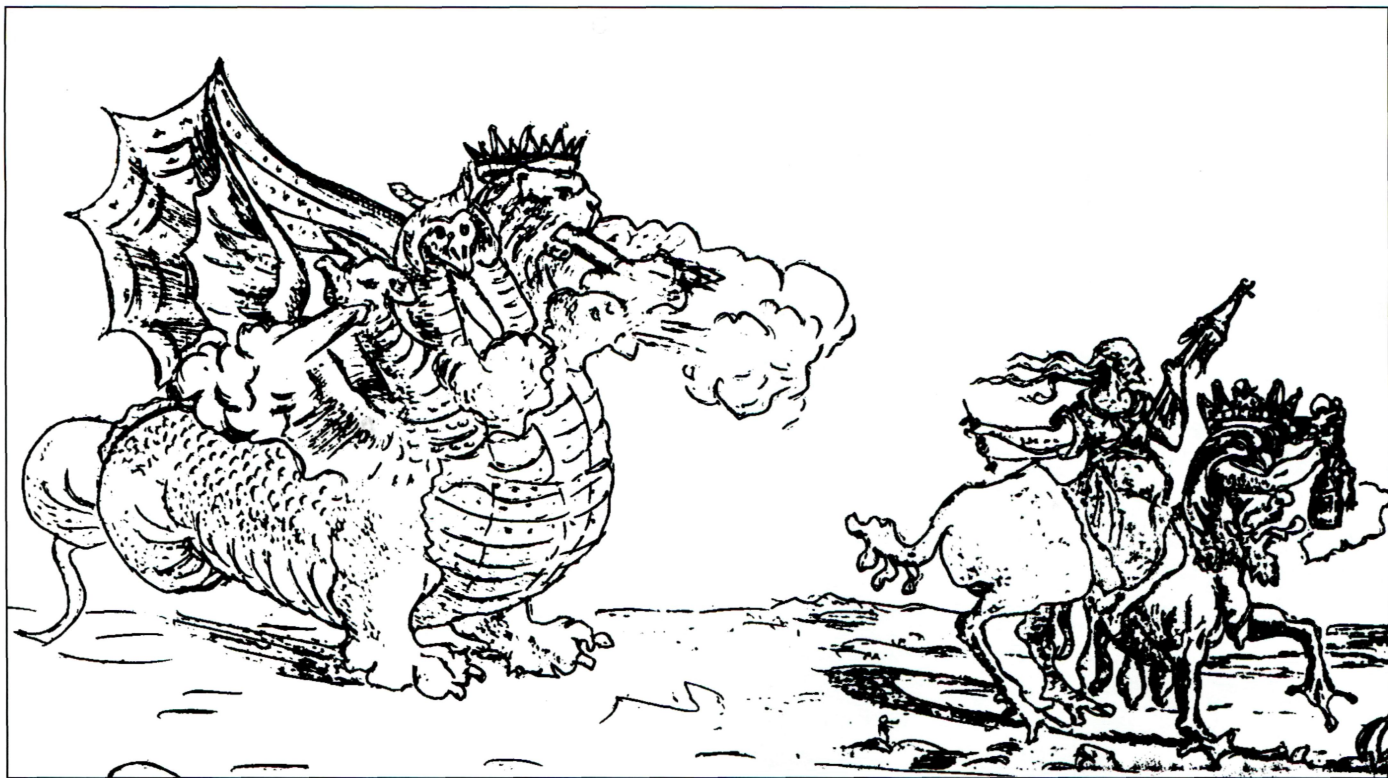
*Доменико Гирландайо. Рождество Марии. Фреска.
Церковь Санта Мария Новелла. Капелла Торнабуони. Флоренция*



*Доменико Гирландайо. Явление ангела Захарии. Фреска.
Церковь Санта Мария Новелла. Капелла Торнабуони. Флоренция*



*Доменико Гирландайо. Встреча Марии и Елизаветы. Фреска.
Церковь Санта Мария Новелла. Капелла Торнабуони. Флоренция*



*Злая волшебница Мага.
Эскиз композиции для костюмированного турнира во дворе Палаццо Питти. 1579. Флоренция*



Морской триумф. Двор Палаццо Питти. 1579. Флоренция



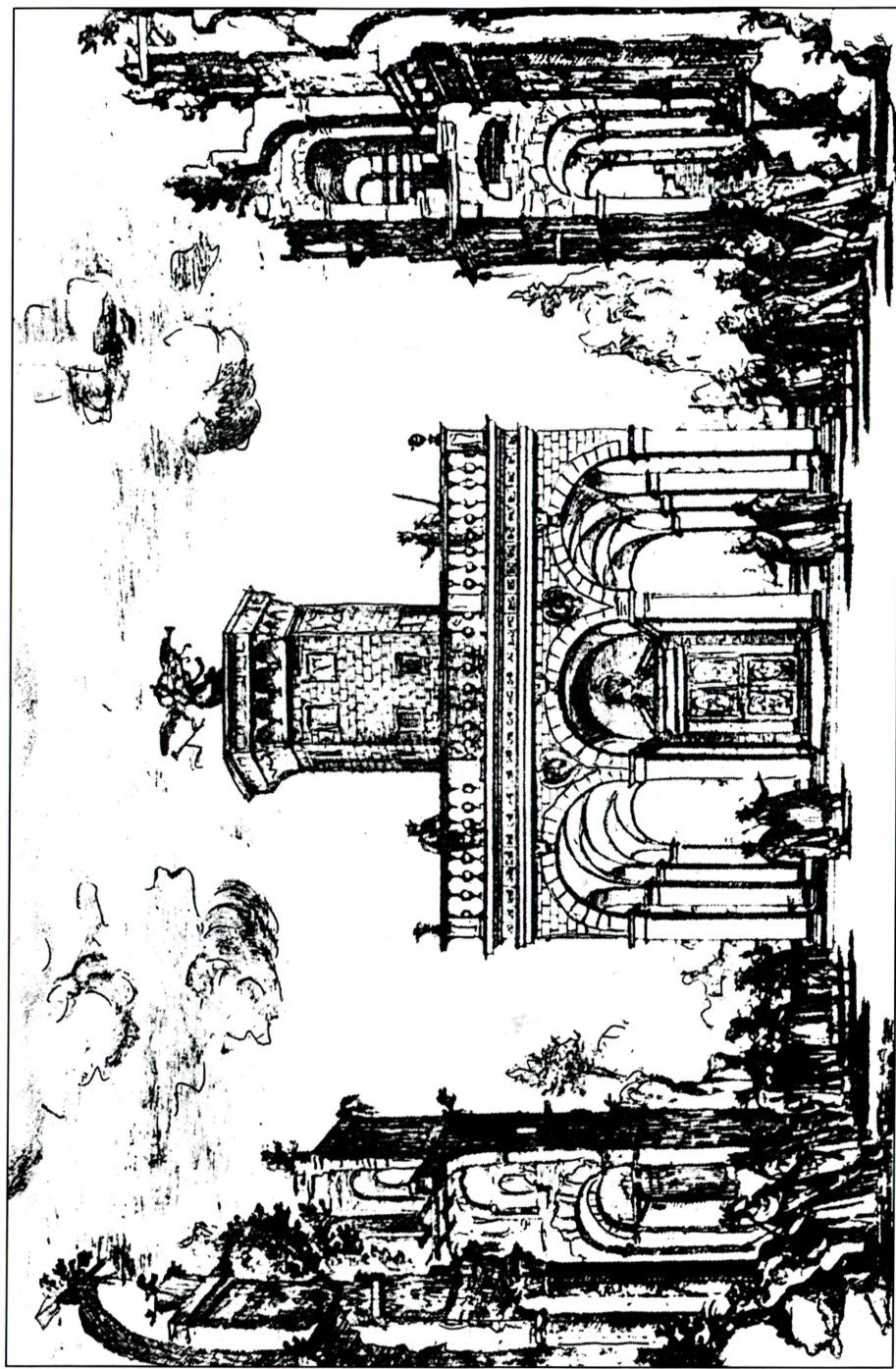
Бернардо Буонталенти.
Эскиз к сцене "Битвы Аполлона с Пифоном" из III интермедии к комедии "Паломница". 1589



Агостино Карраччи. Битва Аполлона с Пифоном. Гравюра с эскиза Буонталенти. 1589



Эпифанио д'Альфьяно. Спасение Ариона. Гравюра с эскиза Буонталенти к V интермедии "Паломницы". 1589



Ремиджио Кантадаллина. Гравюра с эскиза Джулио Париджи "Храм Славы".
Интермедия к "Суду Париса". 1608



Ремиджио Кантадаллина. Гравюра с эскиза Джулио Париджи "Возвращение Аспрей".
II интермедия к "Суду Париса". 1608

целая серия аллегорических представлений, которые завершились лишь на следующий день, перед представлением комедии. Именно это представление явилось основным событием второго дня празднества и завершающим аккордом всех торжеств. На сцене была показана комедия Плавта “Пуниец”. Пьеса исполнялась на латинском языке молодыми людьми из знатных римских семей, облаченных в весьма элегантные костюмы в подражание античным.

Примечательно, что в том же, 1513 г. в Урбино при участии Бальдассаре Кастильоне была осуществлена постановка пьесы кардинала Биббиены “Каландрия”. Для этой постановки не было построено особое театральное здание, по старой традиции представление проходило в одном из залов герцогского дворца.

Следующей театральной постройкой, правда не реализованной до конца, был театр на вилле Мадама. Рафаэль спроектировал именно театральное здание, которое ближе всего стояло к античным прообразам и этим разительно отличалось от всех остальных театральных помещений того времени. И хотя замысел Рафаэля не был до конца реализован, благодаря графическим свидетельствам о нем имеется весьма полное представление. Проект был начат летом 1518 г., позднее появился второй вариант, согласно которому театр стал больше на 1 тыс. мест и приобрел более витрувианский характер; по замыслу Рафаэля, это должен был быть театр на основе латинской витрувианской схемы, но без *scaenae frons*⁷.

Спустя 10 лет, в 1528 г., в точном соответствии с указаниями Витрувия в Ферраре было выстроено театральное здание, простоявшее только четыре года и сгоревшее во время пожара. В том же, 1528 г. в Лорео для Алевизе Корнаро возвели первое каменное театральное здание, а в 1531 г. соорудили театр по проекту Ариосто. Но и они были уничтожены пожарами. От этих театральных построек остались лишь отрывочные упоминания. Можно предположить, что это были отдельно стоящие (в отличие от театра виллы Мадама), каменные (в отличие от здания на Капитолии) сооружения, предназначавшиеся, очевидно, исключительно для театральных представлений, а не для многофункционального использования, как это было в первые годы XVI в. Видимо, это было начало уже совершенно нового этапа собственно театральной архитектуры. Однако все это пока лишь гипотезы, но при этом совершенно определенно можно говорить о том, что возникновение данных построек именно в это время и в соответствующем окружении отнюдь не было случайностью.

Таким образом, начало возведения отдельно стоящих зданий, предназначенных именно для театральных нужд, относится к первым десятилетиям XVI столетия. При этом примечательно, что это было бы невозможно без знакомства с античным наследием, хотя в дальнейшем в театральной архитектуре возобладали иные принципы.

В стремлении возвести театральное здание сказывались, по всей видимости, не только практические соображения. Совершенно очевидно, что, обра-

щаяся к античной драматургии, и ученые гуманисты, и могущественные правители желали приблизиться к античности. Это желание было вполне осознанным, о нем свидетельствуют многие высказывания людей кватроченто, и касалось оно не только драматургии, но и театра как феномена в целом. В средние века светского театра, как такового, не существовало; на несколько столетий была утрачена традиция возведения театральных зданий и устройства сценической площадки. Конечно, существовала своя, богатая традиция религиозного театра, но в Италии к началу XVI в. она уже в определенной степени исчерпала себя. Следовательно, античный театр был не только идеалом и эталоном, но и тем единственным примером, к которому могли обратиться деятели Возрождения, практически заново создавая светский театр. То, что происходило в данной области в Италии на рубеже XV–XVI вв., можно с уверенностью назвать одновременно и рождением, и возрождением.

Главным источником, из которого в эпоху Возрождения возможно было почерпнуть сведения об устройстве античного театра, был трактат Витрувия “Десять книг об архитектуре”. Это произведение не было забыто в средние века и было достаточно хорошо известно, о чем свидетельствует значительное число манускриптов, датированных IX–XIV вв. В середине XV в., как отметил Р. Краутхаймер⁸, произошел перелом в отношении к указанному произведению: для нового поколения гуманистов трактат Витрувия оказался единственной работой по архитектуре, дошедшей от классической античности, а в обстановке, когда велико было стремление возводить постройки на манер древних (*all’antica*), необходимо было знать мнение, высказанное в книге древнеримского архитектора. Первое печатное издание (*editio princeps*) Витрувия увидело свет в 1486 или 1492 г. При некоторой неясности датировки остается очевидным тот факт, что опубликовано оно было в Риме и возникло в окружении Юлия Помпонио Лето и покровительствовавшего ему кардинала Рафаэля Риарио, в круг интересов которых входили и сценические постановки пьес античных авторов. *Editio princeps* вышло на латыни и не содержало ни иллюстраций, ни каких-либо комментариев. Сходные латинские издания вышли через несколько лет одно за другим в 1496 и в 1497 гг. соответственно во Флоренции и в Венеции.

Первое иллюстрированное издание появилось только в 1511 г. Это латинское издание вышло в Венеции, в типографии Джованни да Трино, и содержало 136 гравированных иллюстраций, выполненных Фра Джокондо. Авторами была установлена схема иллюстрирования текста Витрувия, определившая, какие фрагменты текста должны быть графически интерпретированы. В дальнейшем эта версия Фра Джокондо пользовалась большим успехом. Так, во Флоренции ее переиздавали в 1513, 1522 и 1523 гг., в Венеции – в 1524-м, и в 1535 г. выходят еще два повторения версии Фра Джокондо *in-folio*.

Первым итальянским изданием сочинения древнеримского архитектора стала книга, вышедшая в 1521 г. в Комо. Перевод текста, а также коммен-

тарии и иллюстрации были осуществлены Чезаре Чезариано. В этой версии, в отличие от версии Фра Джокондо, появляется изображение театрального здания, которое, правда, сложно назвать точной иллюстрацией к описаниям Витрувия – это скорее фантазийное здание цилиндрической формы. Очень похожую конструкцию можно увидеть и в гравюрах, сопровождающих издание Витрувия 1536 г., подготовленное Капорали и в значительной степени повторяющее издание 1521 г.

Почти одновременно с Чезариано над переводом трактата работали и в окружении Рафаэля. Он был подготовлен Фабио Калво, но так и не был опубликован, хотя предположительно Рафаэль и помышлял об иллюстрированном издании.

Вазари в “Жизнеописаниях” говорит о еще одном переводе сочинения Витрувия. Правда, это не более чем упоминание, точность которого никоим образом проверить невозможно. В биографии Перуцци флорентийский биограф пишет, что архитектор “начал книгу о древностях Рима и толкование Витрувия, делая попутно рисунки для иллюстраций к сочинениям этого автора”⁹. В биографии С. Серлио Вазари указывает на то, что тот использовал эти материалы своего учителя.

Изучение трактата римского архитектора продолжалось на протяжении всего XV столетия начиная с момента открытия манускрипта в 1414 г. и вплоть до первых печатных изданий на латыни и в итальянском переводе. Он, несомненно, был связан с процессом формирования нового театрального пространства. Свидетельства внимательного изучения сочинения Витрувия в той его части, которая посвящена театру, обнаруживаются в архитектурных трактатах XV столетия, в первую очередь в трактате Альберти. Он не только повторяет многое из того, что было написано Витрувием, но и высказывает собственные соображения по поводу необходимости возведения театральных зданий в главе “Об украшении зрелищных зданий, театров и цирков и о том, сколь велика их полезность”: “И я не смею порицать первосвященников и блюстителей нравов, мудро противившихся распространению зрелищ (...) полагаю, что и наши предки ввели в городах зрелища столько же ради развлечения, сколько и ради пользы. И конечно, если мы прилежно вникнем в предмет, то многое вновь и вновь заставит пожалеть о том, что столь славное и полезное установление уже вывелось”¹⁰. Для Альберти различные зрелища представляют собой “надежный и верный путь, ведущий к благоденствию и украшению государства”¹¹ (кн., 8, гл. 7).

Идеи Альберти, его трактат “О зодчестве” были достаточно хорошо известны в Ферраре. Именно здесь в последней четверти XV в. было создано сочинение, одной из целей которого было дополнить произведение Альберти в плане трактовки положений Витрувия. Речь идет о трактате Пеллегринно Пришани “Spetacula”, написанном на *volgare* и посвященном Эрколе д’Эсте. Пришани пытается интерпретировать те места из Витрувия, которые посвящены театру, не всегда обнаруживая ясное понимание первоисточника. Автор “Spetacula” полагал, что пространство, предназначенное для сцены в

античном театре, было разделено на три ступенчатые террасы, возвышающиеся одна над другой. Самая верхняя ступень этой лестницы являлась временной сценой, украшенной различного рода декорациями (колоннами, домами и т.п.). Второй уровень представлял собой просцениум, предназначенный для игры актеров. Наконец, на самом нижнем уровне располагалась зона оркестры для почетных мест. Никаких подобных ступенчатых конструкций в античном театре не встречается, не говорит об этом и Витрувий.

Действительно, точность интерпретаций Пришани подчас вызывает сомнение, но он посвятил свой труд не только толкованиям трактатов Витрувия и Альберти. Его интересовали сохранившиеся руины античных театров и амфитеатров: процесс их изучения развивался не очень активно, но шел параллельно штудированию труда древнеримского архитектора. В “*Spetacula*” Пришани кроме описаний эти полуразрушенных построек можно найти также их обмеры и планы. Историю зданий он воссоздавал, основываясь на различных античных источниках. Так, рассказывая о Колизее, он ссылается на Светония и Кассиодора.

Следует обратить внимание на то, что на рубеже XV–XVI столетий Колизей воспринимался многими, в частности Пришани, именно как театральное сооружение, т.е. не существовало разницы между театром и амфитеатром. Именно поэтому на гравюре, открывающей издание комедий Теренция 1497 г., фигурирует надпись: “*Coliseus sive theatrum*”. Такое смешение понятий позволило Чезариано, а затем и Капорали представить на гравюрах, иллюстрирующих издания Витрувия, театр в виде цилиндрического сооружения, весьма напоминающего Колизей. Это, естественно, противоречило Витрувию, но несколько не смущало комментаторов – ведь они ориентировались на реальную постройку.

Несмотря на то что в представлениях о театральном здании, бытовавших в XV – начале XVI в., театр и амфитеатр не были разделены между собой, в целом можно говорить о существовании к началу XVI столетия достаточно верного понятия о том, как возводили театры древние. В данном вопросе все-таки в первую очередь ориентировались не на руины античных памятников, а на Витрувия, служившего главным авторитетом. Но парадокс заключается в том, что первые театральные здания возводились отнюдь не в соответствии с предписаниями, содержащимися в античном трактате, – это относится и к театальному зданию в Ферраре 1503 г., и к театру на Капитолии 1513 г.

Итак, очевидно, что к концу XV столетия появляется новая драматургия (возрожденная античная и зарождающаяся ренессансная), новое пространство, где эта драматургия может быть представлена (если и не отдельное специальное театральное здание, что представляется делом времени, то отведенное специально для театральных нужд и приспособленное именно для них помещение). Все это требует появления нового сценографического решения. Возникает проблема организации сценического пространства – иной в сравнении с той, что могла быть предложена религиозным театром.

Естественно, что поначалу в светском театре использовались те же приемы, что и в “священных представлениях”, как, например, так называемая “сцена Теренция”. Но, очевидно, это решение не соответствовало новой драматургии. И вновь, как и в случае с театральным зданием, обратились к античному наследию, к трактату Витрувия. Самым понятным отрывком из сочинения древнеримского автора был известное описание трех видов сцены¹². Таким образом, у мастеров, связанных с театральными постановками, были предельно четкие указания на то, что должно изображать на сцене в том или ином случае. Одновременно у них имелось весьма расплывчатое представление о том, как именно все это должно быть представлено, что объяснялось неясностью некоторых фрагментов текста Витрувия, отсутствием каких-либо зримых примеров для подражания, кроме сценографии религиозного театра. В результате выход был найден в применении перспективы. Интересно, что ни одно печатное иллюстрированное издание Витрувия до трактата Себастиано Серлио (1545) не содержало иллюстраций трех видов сцены, в то время как у Серлио представлены все три, причем трагическая и комическая сцены изображаются в виде перспективной декорации, однако это уже в середине XVI в.

Если говорить о рубеже XV–XVI вв., то известно не так уж много о сценическом оформлении светских постановок, проходивших в итальянских городах в 1480–1520 гг. Среди обилия документальных свидетельств о представлениях пьес античных и ренессансных авторов практически отсутствуют детальные описания устройства сцены, декораций.

Впервые слово “перспектива” применительно к сценическому оформлению употребляется в 1508 г., и встречается оно в письме Бернардино Проспери, адресованном Изабелле д’Эсте. Проспери повествует о представлении в Ферраре, в Sala grande Palazzo Ducale, в начале марта 1508 г. пьесы Ариосто “Комедия о сундуке” (“Cassaria”). Оформление этого спектакля было выполнено Пеллегрини да Удине, работавшим в это время у феррарского герцога. Его декорация представляла собой некий вид города, очевидно Митилены, где разворачивается действие комедии. Как следует из письма Проспери, это были “городская улица и перспектива местности с домами, церквями, башнями, колокольнями и садами”. Никаких других сведений об этой постановке, об особенностях сценографического решения не обнаружено. А по имеющемуся описанию возможно судить лишь о наборе изображенных на сцене элементов, которые вполне традиционны для феррарских театральные постановок рубежа XV–XVI вв.

Следующее упоминание о перспективе встречается в описаниях представления “Каландры” в Урбино в 1513 г. Например, автор хроники, хранящейся в библиотеке Ватикана, так характеризует оформление сцены: “Было прекраснейшим убранство в Урбино и богатой и искусной Сцена. Потому как прекрасна архитектура Дворцов, Портиков, Храмов, Улиц и Триумфальных Арок, с изящной живописью и другими украшениями с умелой перспективой...”¹³. В письме к Лудовико Каносса Бальдассаре Ка-

стильоне использует аналогичные выражения при описании сценической декорации.

В 1514 г., т.е. на следующий год после урбинского представления, постановка “Каландры” была осуществлена в Риме. Устройством ее занимался автор пьесы, кардинал Библиена, а оформление было поручено Бальдассаре Перуцци. В сохранившихся документальных свидетельствах об этой римской постановке практически отсутствуют какие-либо сведения относительно сценической декорации. Их можно обнаружить лишь в биографии Перуцци, написанной Вазари спустя несколько десятилетий после самого представления. «Когда же для названного папы Льва устраивалось представление “Каландры”, комедии кардинала Библиены, Бальдассаре сделал постановку и перспективу, которая была не хуже, а гораздо красивее той, что он сделал в другой раз и о чем говорилось выше. И за такие постановки он заслужил тем большее одобрение, что давно не ставились, так как вместо этого устраивались празднества и зрелища, и не было, следовательно, ни сцен, ни перспектив”¹⁴.

Еще более скудные сведения имеются на сегодняшний день относительно постановки “Подмененных” Ариосто в Ватикане 6 марта 1519 г. Известно лишь, что оформлением постановки занимался Рафаэль. Это единственное свидетельство о его работе над сценической декорацией, которая, судя по отзывам современников, произвела сильнейшее впечатление на папский двор. Естественно, что подготовкой к представлению начали заниматься заблаговременно, а самого спектакля, о котором все были оповещены заранее, ждали с нетерпением. В последних числах февраля 1519 г. Джироламо Баньякавалло писал Альфонсо д’Эсте¹⁵ о том, что Рафаэль в данный момент занят выполнением декорации к комедии Ариосто, которая должна быть показана в ближайшее время, в связи с чем он не может завершить произведения, заказанные герцогом. В письме от 2 марта 1519 г., также адресованном феррарскому правителю, Альфонсо Паолуччи, рассказывая о карнавальных празднествах, упоминает и об ожидающемся в ближайшее воскресенье у кардинала Чибо представлении комедии, декорации к которой созданы Рафаэлем из Урбино.

Тот же Паолуччи в послании к Альфонсо I, датированном 8 марта 1519 г., повествует о том, как выглядел зал во время представления, и говорит в нескольких словах о сцене, которая была “очень красива, выполненная рукой Рафаэля, и хорошо представляла, на наш взгляд, НЕКУЮ перспективу”¹⁶. Упоминание о сценической декорации в письме Паолуччи столь лаконично, что, основываясь на нем, нельзя точно установить, была ли эта декорация живописным задником, или же это было оформление, аналогичное оформлению, использовавшемуся в Урбино в 1513 г.

Изучение всех этих свидетельств позволяет сделать весьма примечательный вывод: в 1510-е годы при упоминании об оформлении сцены неизменно возникает слово “перспектива”, оно фактически становится синонимом сценической декорации. Такое положение вещей сохраняется и в середине

века, в то время, когда Вазари работает над “Жизнеописаниями”. Даже почти два столетия спустя один русский путешественник использует тот же оборот в рассказе о сценическом убранстве: “Потом видел в том монастыре [монастыре аливетанов в Неаполе] палату, в которой делают комедии, убрана перспективами, как обыкновенно быть в комедиях”¹⁷.

Следует еще раз подчеркнуть, что слово “перспектива” до 1508 г. не употребляется ни в одном из известных нам документов, касающихся сценических представлений. Их оформление описывается в несколько иных терминах. Все это является еще одним свидетельством того, что именно в 1510-е годы в итальянском театре складывается и начинает активно использоваться перспективная декорация.

Обо всех упомянутых выше постановках можно судить только по описаниям современников. При этом письменные свидетельства не дают полного представления о том, насколько в действительности это была перспективная декорация. Никакими графическими изображениями, отражающими характер сценографического решения этих спектаклей, современные исследователи не располагают. Единственное, что сохранилось до наших дней из работ мастеров XVI в. в области сценографии, – это рисунки Перуцци. Но их не всегда возможно точно датировать и связывать с конкретными постановками.

Обращение к перспективе представляется вполне логичным. Требование новых сценографических решений обозначилось уже в момент обращения к новой, отличной от текстов “священных представлений”, драматургии. В дальнейшем эта потребность ощущалась все более отчетливо, что было связано с использованием новых пространств для сценических постановок: дворы, внутренние покои и, наконец, специальные театральные здания. Таким образом, место, где можно разместить те или иные декорации, становилось все более определенным и упорядоченным. Кроме того, пространство это было ограниченным, а значит, принцип, действовавший в религиозном театре (симультанный показ событий), где декорации могли разрастаться в ширину и высоту, здесь невозможно было применить. Нельзя было использовать и реальную архитектуру города в качестве фона. Итак, постановщикам светских спектаклей на рубеже XV–XVI вв. необходимо было разрешить непростую задачу – разместить в небольшом ограниченном пространстве изображения значительного числа архитектурных сооружений, обозначить городскую среду. При этом нужно было учитывать и особенности размещения зрителей в зале, а следовательно, и особенности восприятия ими сценического пространства. Это должна была быть декорация, ориентированная на фронтальную точку зрения и рассчитанная на создание целостной, упорядоченной картины.

В то же самое время, на рубеже XV–XVI столетий, существенно возрастает интерес к “Поэтике” Аристотеля. В “Поэтике” весьма последовательно, даже настойчиво проводится мысль о единстве и цельности поэтического произведения, а вслед за этим и произведения искусства в целом. Мысль

эта будет позднее повторена Горацием в “Науке поэзии” (“Послание к Пизонам”). Кроме того, говорится и о единстве всех составляющих частей трагедии. Аристотеля “нигде не покидает его общеэстетический принцип целостности”. Из всего этого в первую очередь следует, что постановочная часть, декорация должна быть органичной частью общего целого, сочетаться с остальными его составляющими.

Понятия единства и целостности занимают первостепенное место в “Поэтике” и относятся к весьма важным, определяющим категориям философских и эстетических воззрений Аристотеля. В связи с этим стоит также упомянуть и об “объемлемости”, которую Аристотель в другом своем произведении, “Метафизике”, называет среди свойств, делающих предмет прекрасным. В “Поэтике” он употребляет термин, который можно перевести как “легко охватить взором”: “Как прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь длину удобозапоминаемую”¹⁸.

Представляется, что для сложения перспективной сценической декорации именно данные общие принципы имели гораздо более существенное значение, нежели драматургический принцип единства места. Перспективная декорация, несомненно, отвечала требованиям единства места, но нельзя со всей определенностью утверждать, что этот принцип четко осознавался и последовательно проводился устроителями театральных представлений в первые десятилетия XVI в., в то время как категории единства, целостности, “объемлемости” являлись практически центральными в “Поэтике” Аристотеля и были в определенной степени заимствованы Горацием. Сценическая картина, построенная по законам линейной перспективы, оказывалась в полном соответствии с этими категориями, они были в полной мере применимы к ней. Ведь перспективная декорация являла образ пространства однородного, единого, при этом безграничного, но обозримого, воспринимаемого и объемлемого взглядом.

Несомненно, что все указанные выше факторы повлияли на обращение к перспективе при создании сценической декорации в начале XVI в. Именно применение линейной перспективы позволило выработать новое решение оформления сцены, которое отвечало бы условиям, сложившимся к этому времени в театральном искусстве, т.е. создать декорацию для ограниченного помещения, отличающуюся строгим единством и упорядоченностью и при этом иллюзорно воссоздающую реальное пространство. Перспективная сценическая картина, легшая в основу оформления ренессансного театра и определившая дальнейшее развитие сценографии вплоть до XX в., не явилась изобретением сценографов начала XVI столетия, а сформировалась в живописи кватроченто. Не было необходимости вырабатывать некие новые принципы в первую очередь для отображения реальной архитектуры в декорациях. Достаточно было лишь обратиться к изобразительному искусству, где на протяжении всего XV в. уже были выработаны новые методы изображения архитектуры, основанные на применении линейной перспективы, и

решены во многом сходные задачи. Ведь именно благодаря перспективе живописное пространство стало гораздо более упорядоченным. Заимствование перспективной картины из изобразительного искусства является наиболее важным, кульминационным моментом во всей истории взаимосвязей двух видов искусства и наиболее значимым, определяющим в истории театра.

Гораздо более существенным представляется вопрос о том, возможно ли связывать применение перспективной сценической декорации с возрождением традиций античного театра и насколько ее применение соответствовало указаниям Витрувия. Традиционно считается, что тип сценического убранства, разработанный в театре Возрождения в первые десятилетия XVI в., не следовал витрувианской концепции. Широко распространено мнение о том, что только театр Олимпико, созданный Андреа Палладио и Винчецо Скамоцци, наиболее точно соответствует Витрувию, но при этом представляет собой уже архаическое явление. Оставляя в стороне проблемы, связанные с театром в Виченце, обратимся к вопросу о перспективной декорации.

Ошибочно было бы полагать, что в сочинении Витрувия встречается только подробное указание на то, что должно изображать в сценической декорации. Описание трех типов сцен, приводимое Витрувием, являлось одним из основополагающих моментов при разработке сценического оформления светских представлений на рубеже XV–XVI столетий. Однако этим, наиболее доступным для понимания и воспроизведения, фрагментом не ограничиваются сведения о декорации античного театра, оставленные римским архитектором.

Во введении к книге VII трактата Витрувий пишет: “Впервые в Афинах, в то время, когда Эсхил ставил трагедию, Агафарх устроил сцену и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по этому же вопросу, каким образом по установлению в определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей, чтобы определенные образы от определенной вещи создавали на театральной декорации вид зданий и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся”¹⁹.

Совершенно очевидно, что данный отрывок был знаком мастерам Возрождения. Правда, его содержание и сегодня остается не вполне ясным. “Несомненно, что конечным эффектом построений Агатарха, согласно свидетельству Витрувия, должно было стать иллюзорное впечатление об архитектурных сооружениях, одни фрагменты которых как бы уходят в глубину (*alia abscedentia*) изобразительной плоскости, а другие – выдаются вперед (*alia prominentia*); как раз смысл заключительной строчки ни у кого не вызывает сомнения. Речь идет, короче говоря, о воспроизведении неизвестным нам способом глубины архитектурного пространства – к такому выводу приходит Г.С. Лебедева в статье, посвященной декорациям Агафарха”²⁰.

Приводимый выше отрывок, посвященный Агафарху, не мог быть обойден вниманием читателей эпохи Ренессанса, хотя документально под-

твердить это не представляется возможным. Несомненно, он гораздо более сложен для понимания, чем фрагмент, посвященный трем типам сцен. Однако мастера Возрождения вполне могли истолковать его с позиций собственного опыта, знаний и представлений.

Витрувий не говорит напрямую о применении перспективы в театральной декорации. Но при этом он пишет о сведении к центру, установленному в определенном месте, линий, которые “должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей”, о том, “что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся”. Для итальянского мастера начала XVI столетия, творившего в атмосфере широкого использования линейной перспективы на практике и ее научного изучения в теории, подобного рода высказывания должны были бы восприниматься исключительно как указание на перспективное построение. При этом подобное толкование могло и не соответствовать тому, что действительно имел в виду Витрувий. Главным было то, что художники Возрождения обнаруживали в трактате соответствия современной им практике и могли трактовать и воспринимать их в духе своего времени. Знакомство с данным фрагментом трактата могло послужить дополнительным стимулом к обращению к перспективе при создании сценической декорации. Таким образом, и в данном случае можно говорить о стремлении к возрождению и продолжению традиций античного театра.

Стремясь возродить античный театр и полагая, что именно этим они и занимаются, мастера Возрождения создали нечто новое – так возрождение стало рождением. Формирование нового театрального пространства явилось, вне всякого сомнения, естественным логическим следствием ряда процессов, происходивших в итальянской культуре на протяжении XV – начала XVI столетия. А возникшей новой модели театра будет уготована в дальнейшем долгая жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 258.

² Sabbadini R. Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV. Firenze, 1905.

³ Одно из первых печатных изданий комедий Плавта, хранящееся в Парижской национальной библиотеке, датируется 1472 г.

⁴ См.: Андреев М.Л. “Два Менехма” Плавта и структуры комедии итальянского Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 172–180; Он же. Начало новоевропейской комедии // Arbor mundi. М., 1994. Вып. 3. С. 9–24.

⁵ См.: Thouhy T. Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471–1505, and the invention of the ducal capital. Cambridge, 1996.

⁶ Такая работа была проделана в достаточно полном объеме итальянскими исследователями Фабрицио Кручани и Арнальдо Бруски: в 1969 г. Ф. Кручани опубликовал три наиболее полных источника о торжествах сентября 1513 г. со своими вступлением и комментариями; издание было снабжено в качестве приложения статьей А. Бруски, посвященной реконструкции театрального здания: Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513. Milano, 1969.

⁷ См.: *Frommel C.L.* Raffaello e il teatro alla corte di Leone X // *Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*. 1974. Vol. 16. P. 173–189; *Recht R.* Codage et fonction des illustrations à l'exemple del'éditior de Vitruve de 1521 // *Les Traités d'architecture de la Renaissance*. P., 1988. P. 61–66.

⁸ *Krautheimer R.* Alberti and Vitruvius // *Studies in Western art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. Princeton, 1963. Vol. 2. P. 42–52.

⁹ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 2001. Т. 3. С. 270.

¹⁰ *Альберти Л.-Б.* Десять книг об архитектуре. М., 1935. Т. 1. С. 285–286.

¹¹ Там же. С. 286.

¹² “Сцены бывают трех родов: во-первых, так называемые трагические, во-вторых, комические, в-третьих сатирические. Декорации их несходны и разнородны: трагические изображают колонны, фронтоны, статуи и прочие царственные предметы, комические же представляют частные здания, балконы и изображения ряда окон, в подражание тому, как бывает в обыкновенных домах, а сатирические украшаются деревьями, пещерами, горами и прочими особенностями сельского пейзажа” (*Витрувий*. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 103).

¹³ Цит. по: *Ruffini F.* Teatri prima del teatro: Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento. Roma, 1983. P. 200.

¹⁴ *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 269.

¹⁵ Письма Дж. Баньякавалло и А. Паолуччи были опубликованы В. Гольцио, собравшего документальные свидетельства современников о деятельности Рафаэля: *Golzio V.* Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo. Citta del Vaticano, 1971.

¹⁶ Ibid. P. 94.

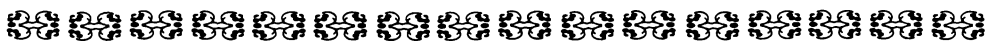
¹⁷ [Толстой П.А.] Путешествие... по Европе. М., 1992. С. 135.

¹⁸ *Аристотель*. Поэтика // Соч. М., 1983. Т. 4. С. 656.

¹⁹ *Витрувий*. Указ. соч. С. 133.

²⁰ *Лебедева Г.С.* Декорации Агатарха и открытие театрального пространства в европейском искусстве // *Театральное пространство: Материалы науч. конф.* М., 1979. С. 61.





ТЕАТР БУОНТАЛЕНТИ. ОТ МАНЬЕРИЗМА К БАРОККО

В.Д. Дажина

За последнее время тема праздника, театра и придворного церемониала стала модной и все больше привлекает внимание историков, социологов и тех, кто занимается театром, историей музыки и историей искусства. Синтетический характер театрального действия, его взаимосвязанность со многими жизненными явлениями и событиями, пограничное положение театра между жизнью и искусством открывают неисчерпаемые возможности для исследователя, которому трудно удержаться от искушения погрузиться в этот мир фантазии, отразивший нравы и образ жизни давно прошедшего времени.

Театр, как и любая зрелищная форма праздника, придворной церемонии и ритуала, занимал исключительное место в жизни медичейской Флоренции, зримо воплощая добродетели правителя и прославляя процветание вверенного его заботам государства. Образ власти, настойчиво внушаемый согражданам в атмосфере праздника, через зримый образ, звучащее слово и музыку, в захватывающем великолепии зрелища запечатлевался в памяти современников благодаря подробнейшим описаниям, которые со второй половины XVI в. сопровождались альбомами графических воспроизведений династического или праздничного события. По этим подробным описаниям, записям в дневниках и заметкам современников, благодаря сохранившимся подготовительным рисункам, эскизам костюмов и декораций можно реконструировать события праздника и театральные постановки.

Имя Бернардо Буонталенти (1536–1608) теснейшим образом связано с жизнью двора Великих герцогов Тосканских в период становления и утверждения того образа власти и правителя, который ассоциировался с княжеским великолепием двора Медичи¹. Формирование облика власти монархической Флоренции происходило с оглядкой на главные европейские дворы того времени – Англии, Франции, Испании, на придворные центры в самой Италии – Мантую, Феррару, Урбино, Неаполь, сравняться и превзойти которые стремилась молодая тосканская монархия. На этом пути роль искусства трудно переоценить. Именно благодаря усилиям работавших при дворе художников, архитекторов, скульпторов, декораторов медичейский двор стал примером для подражания в области дворцовой архитектуры, паркового

и городского строительства, прикладного искусства и особенно в области украшения праздников и театральных постановок². В отличие от других придворных театров, которые, как феррарский, славились своими дорогими костюмами и реквизитом или, как мантуанский, музыкальным сопровождением и изобретательностью машинерии, театр Медичи опережал своих коллег разнообразием сценических эффектов, изяществом костюмов, использованием самых современных театральных машин и, главное, своими интермедиями, благодаря развитию которых именно Флоренция стала родиной оперы³.

Когда говорят о театре Медичи, то имеют в виду театральные представления и зрелищные церемонии, которые составляли важную часть жизни двора в период правления Великих герцогов Тосканских, т.е. с 1537 по 1637 г. Это прежде всего многодневные театрализованные представления, которые устраивались по случаю свадеб. Среди особо запомнившихся современникам обычно отмечают свадьбы Козимо I и Элеоноры Толедской, его сына Франческо I с Анной Австрийской, Бьянки Капеллы с Франческо I и Фердинанда I с Кристиной Лотарингской, наконец, обручение Марии Медичи и французского короля Генриха IV.

Сейчас уже почти забыты имена тех, кто сочинял мадригалы, музыку для песен и танцев, хотя тексты и ноты сохранились в описаниях. Имена композиторов известны узкому кругу специалистов, но именно во Флоренции композиторы подошли к созданию оперы как нового музыкально-театрального жанра, который объединил музыку, поэзию и танец. Имена художников, оформлявших улицы города и создававших временные театральные перспективы, эскизы костюмов, декорации и машины, известны хорошо, потому что в подготовке праздника и его оформлении участвовали все художники города, а самые известные из них выступали как организаторы и вдохновители работ. По мере укрепления монархии и возрастания роли театрализованных форм придворного церемониала, удовлетворявших амбиции власти, все заметней становится роль художника-декоратора, оформителя жизни, художника, преобразующего площадь, улицу, дворец, парк в иное пространство, в котором смещаются границы реального и идеального. К числу именно таких преобразователей жизни относится и Бернардо Буонталенти, имя которого долгое время терялось в тени его более известных старших современников, в частности Дж. Вазари и Б. Амманати.

Буонталенти был любимым художником Франческо I и после его смерти продолжал свою деятельность при дворе Фердинанда I, вкус которого был более строгим и не столь экстравагантным. Творчество Буонталенти является ярким примером зрелого маньеризма с его прихотливостью, изобретательностью, оригинальностью и необычностью формальных решений. Как архитектор Буонталенти строил виллу Пратолино для Франческо I с знаменитыми водными затеями ее огромного и запутанного парка⁴. Его талант изобретателя проявился в первую очередь в театральных постановках и огненных феериях, которые художник устраивал во время свадебных тор-

жеств. Участие Буонталенти было особенно заметно в карнавале 1565 г. во время свадьбы Франческо I с Анной Австрийской, а также в оформлении театрализованных представлений, показанных во дворе Палаццо Питти на свадьбе его покровителя с Бьянкой Капеллой в 1579 г.⁵

Свадьба Франческо I с Бьянкой Капеллой была относительно скромной, однако костюмированному турниру, ставшему главным событием свадебных торжеств, было уделено большое внимание. Общее руководство оформлением театрализованного турнира осуществлял Буонталенти, он же был автором эскизов костюмов и декораций. Непосредственными исполнителями его замыслов были художники Бастиано Марсини и Аккузио Балди. Sbarra во дворе Палаццо Питти состояла из музыкально-танцевальных интермедий, тексты к мадригалам которых писал Пьеро Строцци, а музыку – композитор Медичи Джулио Каччини⁶. Интермедии чередовались с выездами аллегорических, мифологических и рыцарских триумфов.

Костюмированные триумфы, обычные в карнавальных шествиях со времен античности, стали наиболее распространенной зрелищной формой и в театрализованных турнирах типа Sbarra. Они всегда сопровождались выходами музыкантов, танцоров, певцов, исполнявших мадригалы. Иногда на одном сценическом пространстве, как, например, во дворе Палаццо Питти, преобразованном в театральный зал, могли размещаться несколько сценических мест. В описаниях свадьбы Франческо I и Бьянки Капеллы упоминаются две “хижины” (саранне), в которых были спрятаны слоны, а также “гора”, храм и перспективная декорация, закрывавшая грот в торце двора Питти⁷. Использование разного рода театральных “мест” было довольно архаичным способом “обустройства” сценического пространства, просуществовавшим вплоть до изобретения кулис и усовершенствования театральной машинерии.

Спектакль на свадьбе Франческо Медичи и венецианки Бьянки Капеллы был посвящен прославлению Любви и Красоты. В нем помимо костюмированных триумфов участвовали разнообразные механические животные, которых особенно любили в XVI в. Достаточно вспомнить льва с розами, которого сделал для Франциска I Леонардо да Винчи. Так, для первого выхода в представлении 1579 г. Буонталенти придумал механических слонов, которые, как подчеркивалось в описаниях, ничем не отличались от настоящих. Среди сохранившихся рисунков и гравюр к костюмированному турниру 1579 г. много изображений триумфов и отдельных костюмов. Так, зрителей поразила большая белая с золотом колесница, которая выехала во двор одной из первых. На ней во Флоренцию прибыли персидские юноши, чтобы отстоять честь своих прекрасных дам.

В центре двора Питти были установлены два храма, один из которых был Храмом Аполлона, и “закрытая гора” – обычная форма театрального “места”. В закрытой горе чаще всего размещались музыканты или кто-либо из персонажей. В представлении 1579 г. закрытая гора использовалась неоднократно: и как пещера злой волшебницы Маги, и как место охоты флорен-

тийских рыцарей, спешащих на турнир. Во время выхода актеров закрытая гора открывалась, а после окончания эпизода опять закрывалась, с тем чтобы быть вновь открытой, но уже для других персонажей и сцен.

Наиболее изобретательным и маньеристическим по стилю был выход злой волшебницы Маги. Она представляла перед зрителями верхом на страшном чудовище в сопровождении огнедышащего дракона – любимого персонажа Буонталенти, который прославился своими огненными машинами. Сходные огненные механизмы он использовал и в костюме Марса, стоящего на спине скорпиона. Скорпион тоже был изобретением Буонталенти и двигался весьма правдоподобно. Перед Марсом шли два полуобнаженных юноши, олицетворявших Тирренское и Адриатическое моря, за ними ехали молодые люди, одетые в женские одежды. Они персонифицировали Тоскану и Венецианскую республику. Более традиционными и по иконографии, и по характеру исполнения костюмов были триумфы Венеры и Аполлона. Лучшим, по общему признанию, был морской триумф, или *Marittima Roma*, для которого Буонталенти сделал механического Кита. Морские сцены пользовались во Флоренции особой любовью. Двор Палаццо Питти был огорожен и залит водой, среди искусственных волн появлялся большой кит в сопровождении свиты из морских божеств. Кит открывал и закрывал пасть, вращал глазами, из его спины бил фонтан. Такого рода механизмы неизменно вызывали восторг у публики.

Об этой постановке мы уже писали⁸, поэтому хотелось бы остановиться на других праздниках, в оформлении которых принимал участие Буонталенти: это театральная постановка в новом театре Уффици к свадьбе Вирджинии Медичи и феррарского герцога Чезаре д'Эсте в 1586 г., представление комедии “Паломница” во время свадьбы Фердинанда I с Кристиной Лотарингской в 1589 г. и создание нового облика театра в Уффици, наконец, первая опера, поставленная во Флоренции во время обручения Марии Медичи с королем Франции Генрихом IV в 1600 г. Оперы “Эвридика” и “Похищение Кефала”, поставленные в 1600 г. в театре Медичи, завершили эволюцию ренессансного театра и открыли путь новым театральным формам и новому пониманию театрального пространства, характерным уже для барокко.

Театральный зал был задуман в Уффици еще Вазари, который запланировал помещение, по размерам равное Залу Чинквеченто в Палаццо Веккио. Однако сам Вазари не успел реализовать задуманное. Театральные представления при нем проходили еще в Зале Чинквеченто. Отделку зала нового театра и его техническое оснащение спешно завершал к свадьбе Вирджинии и дона Чезаре д'Эсте главный архитектор и декоратор двора при Франческо I – Буонталенти. Первый вариант украшения зала был сделан для постановки комедии “Верный друг” графа Джованни Барди де Вернио в 1586 г.⁹ Буонталенти, используя свой архитектурный опыт, преобразовал пространство интерьера в пространство сада, в котором реальное и идеальное вступали в диалог, образуя причудливое целое. В нем живые птицы пели среди нарисованных пергол и искусственных гирлянд, а живые цветы

благоухали рядом с ароматическими маслами, механические птицы и звери разгуливали между арками воображаемого сада. Смешение интерьера и экстерьера, характерное для маньеристических вкусов, создание иллюзорной среды средствами искусства объединяли театральную фантазию на сцене с преображенным пространством зрительного зала. Не случайно по сторонам сцены были написаны аллегории Архитектуры и Перспективы, последнюю сопровождал девиз: “Тень скрывает ложь, я веду к правде”.

В декорациях к комедии и интермедиям Буонталенти использовал обычные для того времени приемы: им была написана живописная перспективная veduta Флоренции с узнаваемыми зданиями и приметами города для комедии, придуманы разнообразные перемены и машинерия для интермедий¹⁰. Пожалуй, впервые интермедии были объединены общей темой, которой стало панегирическое прославление новобрачных. В первой интермедии Юпитер спускался с небес, чтобы благословить молодых; во второй – повергалось Зло; в третьей – Флора венчала Вечную весну, также благословляя молодых; в четвертой – Нептун приносил дары новобрачным; в пятой – Юнона благословляла их союз; наконец, в шестой – тосканские пастухи танцами и песнями приветствовали молодых.

В качестве театральных мест Буонталенти использовал облака разных размеров, на которых небожители перемещались по небу и спускались на землю. Причем Буонталенти усовершенствовал театральную машинерию, с тем чтобы достичь максимального эффекта неожиданности и правдоподобия в такого рода перемещениях. Так, зрители были восхищены тем, как на их глазах исчезали облака и места на сцене (горы, лес и проч.). В описаниях несколько раз повторяется, что ничего подобного до сих пор никто не видел¹¹. В костюмах использовались настоящие драгоценные и полудрагоценные камни, жемчуга и стеклянные блески, что придавало всему представлению великолепие и роскошь, подобающие княжескому дому. Богини Олимпа были одеты по “античной” моде. Их обнаженные груди были слегка прикрыты тонкой сеткой для придания большей отстраненности от земной повседневности и чтобы сразу было видно их небесное, а главное – античное происхождение. В избытке использовались легкие вуали, покрывала, кружева, лица богов закрывали золотые и серебряные маски. Великий мистификатор Буонталенти был особенно изобретателен в адских и морских сценах, где находила выход его мрачная фантазия. Так, во второй интермедии он использовал всевозможные эффекты освещения, а сцена была преобразована им в скалистый пейзаж с пещерами и дымящимися гротами, вдали огонь и языки пламени скрывали перспективу дантовского города Дит. Зрелищные эффекты второй интермедии во многом опирались на 8-ю и 9-ю песни дантовского Ада. Здесь были и Фурии, и горящий город Дит, и Флегий в ужасных лохмотьях, направлявший свою ладью к Великим горестям – Разрушению, Гневу, Голоду, Войне, Безумию, Раздору, Обману, Зависти, Неблагодарности и Чуме, которые вместе с ним низвергаются в пучину Ада. Разнообразие костюмов поражало воображение, и порой зрителям

было трудно отличить один персонаж от другого, так как их “прочтение” требовало немалой эрудиции. По контрасту с мрачным Адом в третьей интермедии была представлена благоухающая и дарящая радость Вечная весна с легким Зефиром, Флорой и прекрасными нимфами. Особо впечатляющий эффект в этой интермедии производили распускающиеся на глазах зрителей деревья, летающие и поющие птицы, приятные ароматы от ароматических курильниц. В описаниях обращается внимание на поющих соловьев, которым вторили музыкальные инструменты, что создавало дополнительный эффект¹². Костюмы были легкими и парящими, ткани украшены цветочными мотивами, что вызывало в памяти образы Боттичелли.

Особой любовью маньеристического театра пользовались морские сцены и морские триумфы, которые позволяли использовать разнообразные новшества театральной машинерии. Причудливой формы рифы, морские волны, плывущие раковины, танцующие среди волн наяды и тритоны, музыкальные инструменты, скрытые под раковинами самой диковинной формы, – все это вызывало удивление и восторг у публики. С особой изобретательностью Буонталенти представил колесницу Нептуна, сделанную в виде гигантской раковины, украшенной натуральными сапфирами, жемчугом, перламутром и кораллами¹³.

В пятой интермедии Юнона со своей свитой приветствовала новобрачных, желая им благополучия и процветания рода. В этой интермедии Буонталенти продемонстрировал свое мастерство изобретателя всяческих театральных механизмов, в частности зрителям запомнился павлин, раздвигающий хвост, разнообразные световые эффекты: молнии, ветер, сверкающая радуга и проч. В последней интермедии Буонталенти привел зрителей в восторг разнообразными механическими зверями и птицами, которые ходили между деревьями бутафорского леса: здесь были львы, лисы, медведи¹⁴. Представление закончилось вакхическими танцами пастухов и пастушек.

К сожалению, кроме описаний, не сохранилось графических изображений к этому спектаклю, за исключением одного, который Аби Варбург связывает с первой интермедией¹⁵. На сохранившемся эскизе в центре стоит огромный орел, который мог как символизировать Юпитера, так и относиться к геральдике рода Д’Эсте. Считается, что именно в этих интермедиях Буонталенти впервые использовал теларии, позволявшие быстро менять декорации по ходу действия. Ими пользовались в театральных постановках до изобретения кулисных декораций.

Больше всего изобразительного материала сохранилось к знаменитой постановке комедии “Паломница”, представленной во время свадьбы Фердинанда I с Кристиной Лотарингской, внучкой Екатерины Медичи¹⁶. Представление состоялось 2 мая в театре Медичи, по этому случаю изменившем свой облик. Структура зала практически осталась прежней, но изменился его декор¹⁷. Маньеристическая вольность и изобретательность уступили место строгости и классической ясности решения внутреннего пространства. Считается, что поэт Джованни Баттиста Строщи был автором идеи нового

украшения зала, уподобленного античному театру, вдоль стен которого стояли статуи, воплощающие разные виды Поэзии. Архитектурное оформление зала было выполнено Буонталенти и просуществовало предположительно до 1630-х годов.

Сообразуясь с требованиями “великолепия” двора Медичи, Буонталенти расписал деревянную обшивку стен и трибун зала под разноцветный мрамор и ценные породы камня, имитируя флорентийскую мозаику, вошедшую к тому времени в моду. Основными архитектурными мотивами были ниши со статуями, арки в обрамлении каннелюрованных пилястр коринфского ордера, балюстрада, излюбленные Буонталенти лестницы, напоминающие раковины, мезанинные окна с “крылатыми” фронтонами. Места для зрителей амфитеатром поднимались вокруг сценического пространства. Пышность и вместе с тем строгость оформления зала сочетались с разнообразием зрительных эффектов в декорациях, с красочностью и изобретательностью костюмов. Дерево, расписанное под мрамор и драгоценные породы камня, блестящая позолота лепнины, белизна скульптуры, имитирующей античные мраморы, разнообразные светильники, закрепленные на потолке и у стен зала, вместе с красочным великолепием интермедий, их музыкой и танцами производили сильное впечатление на зрителей и вписывались в общую атмосферу придворной жизни медичейского дома.

Театр был гордостью Медичи, как и других итальянских дворов. Князья и герцоги ревностно следили за успехами друг друга, стремясь перещеголять соседей роскошью и стоимостью постановок, количеством участников и зрителей, всякого рода “изобретениями” и новшествами в театральной машинерии, количеством перемен декораций и их изобилием. Спектакль ценился не качеством текстов или занимательностью сюжета, а зрелищным разнообразием выходов, их переменами, богатством костюмов, натуралистической достоверностью в передаче природных явлений: грозы, молний, захода или восхода солнца, движения вод (моря или водопада, горного источника), летающих облаков, падающего снега или дождя и проч. Театральные представления, особенно во время праздников, носили чисто развлекательный характер. Авторы либретто стремились не столько продемонстрировать свою эрудицию либо мастерство поэта или сценографа, сколько удовлетворить зрительские предпочтения и вкус, часто довольно прозаический.

Во Флоренции конца XVI в. не была забыта театральная традиция, входящая к гуманистическим увлечениям Возрождения, именно в кругу Медичи культивировалась “античная” и мифологическая пастораль наравне с бытовой комедией и музыкальной драмой. Ученые пристрастия эрудированной публики тосканского двора проявлялись в танцевально-музыкальных интермедиях. В них богатая фантазия либреттиста сочетала ученое, книжное знание мифологии с политической и моральной дидактикой, построенной по законам риторики, с широкой осведомленностью в событиях древней и вполне современной истории. Именно в интермедиях сценограф и либрет-

тист чувствовали себя свободно, так как их фантазия не была привязана к сюжетным перипетиям основного спектакля.

В конце XVI в. жанр интермедий переживает кризис. Рамки концертных антрактов стали тесны набравшему силу музыкальному жанру. В спектаклях 1586 и 1589 гг. интермедии уже обладают общей смысловой завязкой, составляя как бы отдельный спектакль, идущий параллельно основному¹⁸. Постепенно взаимосвязанные музыкальные интермедии выделяются в самостоятельный жанр, что и произошло во Флоренции в 1600 г., когда музыкальный спектакль был показан вне связи с каким-либо другим представлением. Появление такого спектакля накладывало определенные ограничения на сценическое оформление, в котором изобретательность машинерии, столь важная в маньеристическом спектакле, все больше отходила на второй план. Оформление приобретает большую строгость, перемены не происходят так часто, как в интермедиях, сценические эффекты направлены не только на то, чтобы поразить зрителя, но и на то, чтобы прояснить, сделать более понятным содержание.

Переломным событием в истории театра стала постановка комедии “Паломница” в театре Медичи с сочиненными по этому случаю интермедиями довольно сложного аллегорического содержания. К счастью, к этому спектаклю сохранились не только подробные описания и заметки современников, но и довольно много рисунков Буонталенти к отдельным “картинам”, костюмам, машинерии¹⁹. Не случайно именно этот спектакль всегда привлекал внимание историков театра и историков искусства, в частности иконографов, как, например, Аби Варбурга, посвятившего анализу формы и содержания аллегорических интермедий к этому спектаклю одну из своих статей. Всего в представлении “Паломницы” было шесть интермедий, в которых в риторических аллегориях утверждалась Гармония, правящая миром и вносящая в жизнь человека порядок и красоту. Первая интермедия была обращена к платоновской идее правящей миром Гармонии, воплощая Гармонию сфер; вторая – была связана с Музами и их спором с пизридами; в третьей – Аполлон сражался с Пифоном, побеждая хаос и разрушение; в четвертой – были представлены последствия нарушенной гармонии – Ад как торжество несовершенства; пятая интермедия была посвящена истории Ариона, легендарного греческого поэта, спасенного дельфином; наконец, шестая – аллегорически воплощала мировую Гармонию в Триумфе богов.

В первой интермедии мировая Гармония воплощалась в образе величественной матроны – дорической гармонии, которая представала перед зрителями в окружении аллегорий музыкальных ладов – лидийского, фригийского, гиподорического, гипофригийского и гиполидийского ладов. Непосвященному зрителю было трудно разобраться в этих аллегориях, поэтому интермедия носила чисто зрелищный характер и в ней особую роль играло музыкальное и вокальное сопровождение²⁰. Аллегии музыкальных ладов дополнялись образом упорядоченного Космоса, который воплощался в Фемиде, восседающей в центре на троне в окружении Мойр, аллегорий планет

в образах античных божеств и 12 героев, попарно воплощавших добродетели Справедливости, Милосердия, Супружеской любви, Великодушия, Благодарности и Доблести. Автор либретто для интермедий явно переоценил интеллектуальные способности зрителей. Его образы, основанные на Платоне и его “Республике”, явно нуждались в специальных объяснениях. Поэтому не случайно в последующих описаниях эта интермедия часто называется просто “Рай”. Сохранились рисунки Буонталенти к общей композиции сцены и к аллегориям планет в образах античных богов: Меркурия, Марса, Юпитера и Астреи.

Великолепное царство Флоры было представлено во второй интермедии. В ней Музы в споре побеждают пизэрид. Центр сцены занимала большая гора Геликон, на ее склонах помещались Музы, а в отдельных местах-гrotтах сидели музыканты и друиды, нимфы дубов. В конце интермедии пизэриды прямо на глазах зрителей превращались в сорок и улетали в лес. К этой сцене сохранились рисунки к костюмам и декорациям²¹.

Наибольшими сценическими эффектами отличалась интермедия, в которой Аполлон побеждал дракона Пифона. В ней Буонталенти использовал верхние и нижние сценические механизмы – летающего Аполлона (его на время заменяла кукла), появляющегося из пещеры механического Пифона, сделанного из папье-маше с подвижными зеркальными крыльями, головой и лапами. Одетый в сверкающую тунику, Аполлон исполнял пантомиму, в которой побеждал чудовище. В конце интермедии в победном танце он опять повторял все эпизоды сражения. Граф Барди, автор комедии и интермедий, был страстным поклонником античности. Он считал, что если город Аполлона Дельфы находится на море, а остров Делос ведет свое происхождение от дельфина, сына Нептуна, то жители Дельф должны быть одеты в морские костюмы, как наяды. Не случайно Буонталенти, как видно в эскизах, воспользовался мотивами кораллов и раковин в костюмах и головных уборах жителей Дельф.

Наибольшие световые и дымовые эффекты были использованы в сцене Ада²². Из нижнего люка сцены поднимался огромный Люцифер, обликом схожий с описанием Данте, за ним горел город Дит, в гротах и пещерах в огне и дыме демоны и чудовища мучили грешников. Здесь были и злобные фурии, и печальные демоны, оплакивающие свою судьбу. К сожалению, не сохранились все оригинальные рисунки, а есть лишь несколько более поздних гравюр и один эскиз Буонталенти к композиции.

В интермедии “Спасение Ариона” были задействованы всевозможные “морские” эффекты, в частности корабль с матросами и Арионом, морской триумф Амфитриты, которая выплывала на сцену в окружении тритонов и наяд. Ариона играл композитор Медичи Якопо Пери, автор первой оперы. Он пел сочиненную им арию, и в описаниях по этому поводу особо отмечалось, что в его исполнении музыка казалась еще более прекрасной.

В финальной интермедии, начавшейся с последними словами комедии, поразили зимняя сцена и падающий на нее снег. На открывшихся в небесах

облаках полукругом восседали боги Олимпа, что заставило очевидцев сравнивать эту сцену с видением Рая у Данте²³. В ходе интермедии Юпитер поручал Аполлону, Вакху и Музам подарить людям гармонию и ритм, чтобы они могли радоваться жизни и пением славить богов. Под воздействием нежной музыки, льющейся с облаков, снег таял, а радостные пастухи и нимфы танцем и песнями завершали интермедию. Благодаря хорошо сохранившимся описаниям, нотам и текстам мадригалов английский экспериментальный театр поставил аутентичную постановку этих интермедий, в которой особенно удачными оказались “Битва Аполлона с Пифоном” и первая интермедия “Гармония сфер”.

Эпилогом в развитии ренессансного театра были постановки 1600 г., лишенные былой пышности. Во время свадебных торжеств в Палаццо Питти была впервые представлена опера Якопо Пери “Эвридика”, в которой сам композитор исполнял арию Орфея²⁴. По сравнению с другими представлениями декорации к этому спектаклю были относительно скромными. Во всех сохранившихся описаниях акцент был поставлен не на оформлении постановки, а на исполнительском мастерстве актеров и музыкальном сопровождении.

Главным событием праздника стала другая постановка, в которой деятельное участие принимал Буонталенти, – опера Каччини “Похищение Кифала”, показанная в театре Уффици в присутствии 300 кавалеров и 800 дам 9 октября 1600 г.²⁵ Особые восторги публики помимо музыки и исполнения вызвали декорации и костюмы Буонталенти, в которых он не только проявил изобретательность и тонкость вкуса, но указал пути дальнейшего развития театрального действия. Обращает на себя внимание разнообразие в использовании световых эффектов, что было новшеством по сравнению с предыдущими спектаклями. Это разного рода эффекты освещения – от темноты ночи с мерцающими звездами и сияющей луной до яркого солнечного света и многоцветия радуги, перспективные новшества, в которых Буонталенти использовал низкую точку зрения для того, чтобы усилить впечатление глубины, разного рода механизмы, позволявшие мгновенно убирать места, изменять очертания облаков, как в сцене с Тифоном, где облако принимало форму то лошади, то дельфина, то леса, то горы и наконец совсем исчезало. Обычным в театре того времени было использование разного рода ароматизаторов, сопровождавших появление богов. Механические изобретения, которые всегда ценились в ренессансном театре еще со времени Леонардо, поражали воображение зрителей, как, например, огромный Кит, у которого вращались глаза, открывался рот, из спины бил фонтан, или Меркурий, который в небе гонялся за Купидоном, а амурчики плясали и веселились в облаках, забрасывая зрителей цветами²⁶. Разнообразие эффектов дополнялось красотой костюмов и их иконографической точностью, что свидетельствовало о том большом пути, который к этому времени прошел театр. Впереди были новые возможности его развития, связанные с изобретением кулис, с усовершенствованием сценической машинерии и ма-

стерством в использовании перспективных эффектов. А пока современники высоко оценили мастерство Буонталенти, сравнивая оформленные им спектакли с театральными постановками античного Рима и отмечая при этом, что великому мастеру сценических эффектов удалось не только сравняться с древними, но и превзойти их.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Fara A.* Bernardo Buontalenti: L'architettura, la Guerra e l'elemento geometrico. Cenova, 1988; *Idem.* Bernardo Buontalenti. Milano, 1995.

² Подробнее история всех заметных постановок медичейского театра рассматривается в кн.: *Nagler A.N.* Theatre festivals of the Medici (1539–1637). N.Y., 1976.

³ О музыкальных постановках Медичи см.: *Solerti A.* Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Firenze, 1905; *Ghisi F.* Feste musicali della Firenze Medicea. Firenze, 1939.

⁴ Подробнее о вилле Пратолино см.: *Smith W.* Pratolino // *Journal of the Society of Architectural Historians*. 1961. Vol. 22; *Heikamp D.* Pratolino nei suoi giorni splendidi // *Antichita Viva*. 1969. Vol. 2. P. 14 ff.; *Idem.* Les merveilles de Pratolino // *L'Oeil*. 1969. P. 1–6; *Acton H.* Tuscan Villas. L., 1973; *Zangheri L.* Per una lettura iconologica di Pratolino // *Antichita Viva*. 1977. Vol. 4; *Idem.* Pratolino il giardino delle meraviglie. Firenze, 1979; *Il ritorno di Pan: Ricerche e progetti per il futuro di Pratolino: Catalogo di mostra*. Firenze, 1986; *Giardini Medicei / A cura L.C. Acidini*. Milano, 1996; *Pozzana M.* Gardens of Florence and Tuscany: A complete guide. Firenze, 2001.

⁵ Подробнее см.: *Дажина В.Д.* Театрализованные представления при дворе великих герцогов тосканских: Свадебные торжества 1579 и 1608 годов // *Итальянский сборник*. М., 1999. Вып. 1. С. 5–38; *Nagler A.N.* Op cit. P. 49–58.

⁶ *Дажина В.Д.* Указ. соч. С. 5–20, примеч. 2.

⁷ Основными источниками реконструкции театрализованных представлений в Палаццо Питти являются описания праздника с графическими воспроизведениями его отдельных событий: *Gualterotti R.* Feste nelle nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Dvca di Toscana et della Sereniss. sua consorte la Sig. Bianca Cappello... Nuouamente Ristampe. Firenze, 1579; *Cosimo G.* Poetica Descrizione d'intorno all'inuentioni della Sbarra Combattuta in Fiorenza nel cortile del Palagio de Pitti in honore della Sereniss: Signora Bianca Capelo Gran Dvchessa di Toscana. In Fiorenze, 1579.

⁸ См.: *Дажина В.Д.* Указ. соч.

⁹ Основным источником, в котором подробно описаны свадебные торжества и постановка в театре Уффици, является описание Бастиано де Росси: [*Rossi B. de*] Descrizione del magnificetissimo apparato. E dw'maraviglioso intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime Nozze degl'Illustrissimi, ed Eccellentissimi Signori il Signor Don Cesare D'Este, e la Signora Donna Virginia Medici. In Firenze, Appresso Giorgio Marescotti. l'Anno MDLXXXVI (далее – *Rossi B.* Descrizione). Для реализации своих планов герцог выбрал лучших исполнителей – графа Барди ди Вернио, просвещенного любителя музыки и поклонника античности, главу поэтического и музыкального кружка Camerata, в котором родилась опера, и Бернардо Буонталенти, уже известного как изобретательный архитектор и инженер, получивший к тому времени много восторженных похвал. Так, в своем описании Росси дает Буонталенти такую весьма лестную характеристику: "...architetore eccellentissimo, e nell'opere dello'ngegno, e di matematica, e d'altro, da agguagliarsi agli antichi: e che con vivezza del suo intelletto, alquale niuna cosa impossibile e faticosa, ha potuto ritrouar cose, che, e da'naturali, e da'matematici si reputaua, che trascendessero le forze vmane, e dell'arte" (Ibid. P. 1).

¹⁰ Главной задачей Буонталенти как декоратора было создание максимальной иллюзии реальности и узнаваемости города и городской среды. Здания были так хорошо написаны, что, как замечает Росси, их можно было спутать с настоящими (*Rossi B.* Descrizione. P. 5).

В начале действия вдоль архитектурной перспективы расхаживали люди, проезжали всадники, что придавало сцене еще большую реальность. Росси особо отмечает световые эффекты, которые использовал Буонталенти, в частности цвет неба – от алого к розовому, дым из труб, шедший в зал, и проч. Так, он пишет о том, что такие эффекты Буонталенти применил впервые: “...il nostro Architetto e stat oil primiero, che abbia trouato il modo d’illuminarlo” (Ibid. P. 5r).

¹¹ Ibid. P. 7r.

¹² Так, Росси пишет: “...ne si vide in che maniere (...) la gran macchina del giardino si potessero, senza veder come, leuarsi con tanta prestezza dauanti agli occhi de’marauigliati ragguardatori” (Ibid. P. 16r).

¹³ Ibid. P. 18r. Всякое подобие реальности вызывало у зрителей восхищение: им доставляло истинное удовольствие видеть механизмы, воспроизводящие какое-то узнаваемое действие. Без сомнения, зрители были в восторге от четырех лошадей колесницы Нептуна, которые двигались как живые. Тот же Росси хвалит Буонталенти за то, что колесница Нептуна вместе с неридами медленно и бесшумно погрузилась под воду.

¹⁴ См.: Nagler A.N. Op. cit. P. 67–68. Буонталенти по праву можно считать изобретателем подвижных декораций и различного рода механизмов, воспроизводящих разных птиц и животных. В театре Уффици он впервые использовал подвижные декорации, при этом были задействованы передний и задний “ров” для размещения механизмов, ламп, оркестра и проч. Надсценическое пространство использовалось для машинерии, управляющей “облаками” и выездами колесниц на небесах, аналогичные механизмы помещались и под сценой – в люках находились машины для “наземных” перемен. Но главным изобретением Буонталенти были теларии (боковые треугольные станки), которые крепились на металлических стержнях и поворачивались. За “задним ровом” располагались живописные перспективы, иногда их было несколько – для перемен (натянутые на рамы, они двигались по желобам). Как видим, во флорентийском театре конца XVI в. были решены многие проблемы организации сценического действия, которые получают развитие уже позднее, в барокко. См.: Гвоздев Ф.Ф. Возникновение сцены и театрального здания нового времени // Очерки по истории европейского театра. Пг., 1923. С. 105–124; Он же. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI–XVII вв. // О театре / Временник отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств. Л., 1929. Вып. 3.

¹⁵ Warburg A. I Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 // Gesammelte Schriften. B., 1932. Bd. 1. S. 425 ff.

¹⁶ Свадьба Великого герцога Фердинанда I с Кристиной Лотарингской была важным политическим и династическим событием тогдашней Европы. Сохранились многочисленные иллюстрированные описания этого знаменательного события, которые являлись источником наших знаний о праздничных мероприятиях во Флоренции, растянувшихся не на один день. Наиболее важные из них: [Rossi B. de]. Descrizione dell’Apparato, e degl’Intermedi. Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de’Serenossims Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina de Loreto, Gran Duchi di Toscana. In Firenze. Per Anton Padovani. M.D. LXXXIX; [Pavoni G.]. Diarie descritto (...) Delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Loreto Gran Duchi di Toscana. Nel quale con breuita si esplica il Torneo, la Battaglia nauale, la Comedia con gli Intermedy, e alter feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15. di Maggio. MDLXXXIX. Alli molto illustri, e miei Patroni osservandiss. Li Signori Giasone, e Pompeo fratelli de’ Vizani. Stampato in Bologna nella Stamperia di Giovanni Rossi, di permissione delli Signori Superiori. 1589; Raccolta di tutte le solennissime Feste nel Sponsalizio della Serenissima Gran Duchessa di Toscana fatte in Firenze il mese di Maggio 1589. Con breuita raccolte da Simone Cavallino da Viterbo. All’Illustriss. Et Reverendiss. Sig. Patriarca Alessandrino, Caetano. In Roma Appresso Paolo Blado Stampatore Camerale 1589; см. также: Solerti A. Gli Albori del melodrama. Milano; Palermo; Napoli, 1904–1905. Vol. 2. В книге использованы описания постановки из “Дневника” Сеттимани (Settimani. Diario), который хранится в Государственном архиве Флоренции.

¹⁷ Описание зала и того впечатления, которое его новая декорация произвела на зрителей, см.: Rossi B. de. Discrizione dell’Apparato... P. 8, 11–14, 16–17; Pavoni G. Op. cit.

Р. 14–15. До начала спектакля сцена закрывалась красным занавесом. Когда он упал, глазам зрителей предстала красивая перспектива с мотивами коринфского ордера и амфитеатром. Затем упал второй занавес, и за ним открылась первая декорация – архитектурная ведута Рима с узнаваемыми древними и современными памятниками. Комедия “Паломница” представляла собой обычную, несколько назидательную комедию-путаницу, действие которой происходит в Пизе.

¹⁸ Подробнее см.: *Ghisi F.* Op. cit.

¹⁹ Основной свод рисунков Буонталенти к этому спектаклю и интермедиям хранится в Кабинете эстампов и рисунка в Галерее Уффици. См.: *Laver J.* Stage designs for the Florentine intermezzi of 1589 // *Burlington Magazine*. 1932. Vol. 60. P. 294–300.

²⁰ Подробный разбор декораций и аллегорического содержания интермедий свадебного спектакля см.: *Nagler A.N.* Op. cit. P. 70–92, 79–80.

²¹ Эскизы Буонталенти к костюмам и декорациям хранятся помимо Уффици во Флорентийской национальной библиотеке, в Лувре в Париже. В них интересны пометки художника, сделанные для тех, кто будет шить костюмы, относительно цвета, выбора ткани, ее рисунка, фактуры и проч. Наиболее интересные эскизы связаны с третьей интермедией, в которой Аполлон сражается с Пифоном.

²² Описание сцены и ее перемен см.: *Rossi B. de.* Descrizione dell'Apparato... P. 49–51.

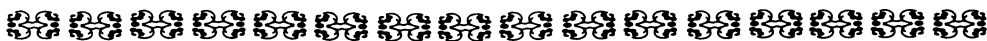
²³ В частности, Росси, описывая финальную интермедию, сравнивал видение сонма олимпийских богов с “Паем” Данте: *Rossi B. de.* Descrizione dell'Apparato... P. 53.

²⁴ См.: *Descrizione delle felicissime Nozze Della Cristianissima Maesta di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Nauarra Di Michelagnolo Bvonnarroti.* In Firenze Appresso Giorgio Marescotti. MDC; *Nagler A.H.* Op. cit. P. 93–100; *Solerti A.* Musica. ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. P. 23–27; *Idem.* Gli Albori del melodrama. P. 105–142. Vol. 3. P. 9–58.

²⁵ См.: *Nagler A.H.* Op. cit. P. 96–100; *Solerti A.* Gli Albori del melodrama. Vol. 3. P. 9–58.

²⁶ Механизмы и перемены подробно описаны в “Descrizione” Буонарроти, и там же дается высокая оценка мастерства Буонталенти.





ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК ФАКТОР ПОЛИТИЧЕСКОЙ БОРЬБЫ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.

И.Я. Эльфонд

Театрализация была присуща французской общественной жизни начиная с эпохи Ренессанса. В большой мере она способствовала осуществлению такой важной социокультурной задачи, как репрезентация власти. Имидж власти во многом создавался именно средствами художественной культуры, и театр играл здесь не самую последнюю роль. Ренессансные торжественные шествия, церемонии и празднества носили театрализованный характер¹, строго продумывались и иногда даже визуально напоминали театральное действо (так, для венчания Маргариты Валуа и Генриха Наваррского был специально возведен помост, на котором брачующихся венчал кардинал Бурбонский; это было что-то вроде подмостков для спектакля любого рода, где зрителями стало парижское население).

Эта тенденция сохранялась, несмотря на трагическое противостояние в обществе, и во второй половине XVI в., о чем свидетельствуют, в частности, мемуары Маргариты де Валуа. Она сообщает и о “великолепии, с которым все обставлялось”, и о празднествах с театральными представлениями². Впрочем, эпоха гугенотских войн гораздо чаще демонстрировала иные спектакли, трагические, нередко отдающие гиньолем (театр, насыщенный ужасами и злодействами), но принципы театрализации политических действий – открытия Генеральных Штатов, переговоров о перемирии, поездок высокопоставленных лиц – оставались унаследованными от периода торжества раннего абсолютизма.

Кризис монархии, постепенная утрата царствующей династией Валуа своего престижа и имиджа также до известной степени связывались современниками с театральными эффектами. Ощущение острой театральности, даже ирреальности и фантасмагоричности происходящего было присуще многим свидетелям этих событий, и не случайно политическая жизнь той поры оценивалась ими как некое театральное представление.

Документальным свидетельством подобного восприятия может служить одно из писем знаменитого гуманиста, историка и филолога Э. Пакье, где он, по сути, отождествляет Францию с театром, а лидеров партий расценивает как актеров, сами же войны предстают в его изображении как скверная,

отвратительная пьеса, зрителем которой оказывается французский народ. Сравнение политической жизни с театром не связано у Пакье с насмешками над ней. Он не усматривает ничего забавного или достойного осмеяния в самой ситуации – его видение скорее трагично. Жанр “разыгрываемой” во Франции пьесы у этого видного деятеля культуры не вызывает сомнений: “Я вижу страшную, ужасную трагедию, которую хотят представить во Франции, как в театре, трагедию, подобную тем, что были в прежние времена”³. Политический театр и в прошлую, и в современную эпоху связан в представлении Пакье прежде всего с тем, что актеры носят личины и потому политический театр не может быть честным и искренним; как и настоящий театр, он всего лишь игра, и благородные цели в нем изначально исключаются.

С точки зрения Пакье, наиболее “непотребными” участниками этого импровизированного театра оказываются актеры, в качестве которых выступают по преимуществу представители знати: “...в этой мистерии вы обнаруживаете, что принцы и великие вельможи играют свои роли по-разному”⁴. Сам факт уподобления представителей знати актерам (т.е. лицам, стоявшим вне христианского сообщества, объектам насмешек и презрения) свидетельствует о негативном отношении гуманиста к ним как организаторам этих постановок. Характерно и упоминание о мистерии, поскольку такого рода представления были запрещены Парижским парламентом еще в 1548 г. из-за обострения религиозной борьбы. Автор явно напоминает о религиозной подоплеке “политической пьесы”, подчеркивая этим недопустимость и незаконность самой ее постановки.

Политические группировки, партии, продолжает Пакье, это всего лишь заученные роли, персонажи пьесы играют их “одни под именем святой лиги, другие – под именем реформированной религии”. Изображение лидерами враждующих партий религиозного рвения Пакье считает личиной, достаточно ядовито замечая, что “маски религиозности и приверженности общественному порядку весьма удобны для знати”⁵.

В интерпретации Пакье, таким образом, религия становится для политических партий объектом политического фарса, сюжетом для спектакля; религиозные вопросы он рассматривает лишь как средство, прикрывающее политическую борьбу. По словам Пакье, “пьеса” неумолимо движется к развязке, его современники и он сам присутствуют уже “на последнем акте, который продолжается месяцев пять”. Он с нескрываемым ужасом ожидает развязки, поскольку убежден, что в “финальной сцене государство окажется либо совершенно измененным, либо просто погибнет”⁶.

Больше всего в этом “представлении” Пакье волнует судьба зрителей, французского народа. Народ бессилен воспрепятствовать актерам, ему суждено лишь “оплакивать в антрактах свои бедствия”⁷. Под антрактами Пакье понимает короткие периоды прекращения военных действий.

Уподобляя политическую ситуацию во Франции “театральному представлению”, Пакье, однако, оценивает ее как серьезную, а вовсе не как комическую.

Впрочем, с течением времени подобные оценки современников менялись. По мере активизации деятельности участников Католической лиги в политической жизни все более усиливался фактор театральности. Католическая лига, возникшая в 1576 г. как объединение “добрых католиков” для борьбы с религиозным инакомыслием, и прежде всего с протестантской конфедерацией, первоначально являлась организацией, действовавшей, хотя бы внешне, под эгидой и с благословения короны. Однако в 1584 г. под предлогом необходимости воспрепятствовать вступлению на трон гугенота (наследником короны именно в тот момент стал Генрих Наваррский, лидер протестантов) она меняет свой облик⁸. По-прежнему прикрываясь лозунгами преданности и верности католицизму и папству, это объединение по сути стало выступать против правящей династии и короля как последовательно антиабсолютистское движение. Следует отметить, что в 1580 г. Лига была весьма неоднородна по своему социальному составу. Так, Парижская лига, объединявшая в своих рядах различные группировки горожан, к концу 80-х годов существенно эволюционировала и в политическом, и в социальном плане: в ней выделилась группировка “умеренных” и своего рода фракция, состоявшая как из горожан, так и из жителей города, не имевших прав парижан.

Большая часть Парижской лиги политически была связана с Лигой принцев во главе с Гизами, во многом существовавшей на деньги испанского короля Филиппа II и так и не пришедшей к согласию в вопросе о конечных целях движения, т.е. о том, кто в итоге ее победы окажется на французском престоле. Католическая лига, включавшая в себя как Лигу принцев, так и Парижскую лигу, действовала по-прежнему под идейным знаменем чистоты и верности католицизму, что означало с момента ее воссоздания в 1584 г. борьбу против наследника престола – протестанта Генриха Наваррского. В политическом плане она перешла от лозунга легитимности к идее борьбы с династией и даже отрицания “фундаментальных законов”.

Борьба с короной затянулась, и лидерам Лиги все тяжелее становилось удерживать под своим контролем широкие массы из-за ухудшения ситуации в стране, прогрессирующей изоляции столицы после гибели Генриха III, а затем и постепенного закрепления позиций ставшего его преемником Генриха Наваррского. Идеологам Лиги приходилось использовать любые средства агитации и пропаганды. В силу этого именно эпоха борьбы Лиги с французской короной (конец 1580 – начало 1590 г.) предоставляла исключительную возможность проведения аналогии между деятельностью Лиги и театром.

Следует отметить, что сфера политических спектаклей расширилась. Лига часто проводила торжественные процессии, участники которых нередко одевались не в соответствии со своим социальным статусом: монахи – солдатами или землекопами, вельможи – монахами и т.п. Театрализованный, даже пародийный характер деятельности Лиги был очевиден для современников, что нашло отражение и в художественной культуре. Известна

анонимная картина, изображающая процессию Лиги, в которой численно преобладают вооруженные монахи (по преимуществу трех орденов – капуцинов, фельянов и кармелитов). Процессия выходит из столичной ратуши, благословляемая легатом папы.

Подчеркнутую театрализацию политического спектакля 1580–1590 гг. выразил в наибольшей мере знаменитый памфлет “Мениппова сатира”, представляющий по своей сути злую пародию на Генеральные Штаты, созданные Лигой в 1593 г. в Париже. Штаты открылись 26 января, продолжались до августа, но после обращения в католицизм нового короля (Генриха Наваррского, ставшего Генрихом IV) их деятельность утратила значение. Она стала пародией на подлинные Генеральные Штаты уже потому, что обычно последние созывались по инициативе короля и в них были представлены все провинции Франции. Лигерские же штаты открывались герцогом Майеннским (с точки зрения большинства французского населения, иностранным принцем), имели представителей далеко не всех провинций, зато на заседаниях были отчетливо сформулированы претензии испанского короля на французский трон.

Здравомыслящую публику более всего пугало стремление сторонников Лиги превратить Францию из наследственной монархии в выборную, т.е. отказаться от всех исторически сложившихся традиций и законов страны. По этой причине даже среди депутатов лигерских штатов, часть которых, не скрываясь, принимала деньги испанского короля, оказались представители партии “политиков”. Последние стремились, играя на патриотических чувствах дворянства и третьего сословия, добиться отказа от попыток избрания нового короля. В результате, как известно, даже эти, столь явно политически ангажированные, Штаты все же послали депутацию к Генриху IV.

Именно из кругов парламента и чиновничества, традиционно ориентирующихся в своей массе на партию “политиков”, стоявшую на охранительных позициях в государственном плане и поддерживавшую принцип веротерпимости, вышла знаменитая “Мениппова сатира на свойства испанской панацеи и на собрание Генеральных Штатов в Париже”. Она увидела свет в 1594 г. Сатира откровенно разоблачала лигерские штаты, изображая их как театрализованную постановку, как фарс на темы французской государственности; она сыграла большую роль в идейном развенчании Католической лиги. Не случайно “Мениппову сатиру” сравнивали по значимости со сражением при Иври, в котором войска Лиги под командованием последнего уцелевшего из братьев Гизов – герцога Майеннского – были полностью разгромлены армией Генриха IV.

У сатиры было несколько авторов, которые к тому времени уже проявили себя как противники Лиги. Часть их принадлежала к партии “политиков”, это были юристы-профессионалы – адвокат Никола Рапен и парламентский советник Жан Жийо. К ним примкнули руанский каноник Жак-Пьер Леруа, бывшие протестанты Пьер Питу и Флоран Кретьен, гуманист и в свое вре-

мя наставник Генриха IV, а также известный поэт, профессор Коллеж де Франс, комментатор Рабле Жан Пассера.

Все авторы – люди уже зрелого возраста – на протяжении длительного времени были свидетелями событий гражданских войн и смогли прийти к определенным политическим выводам относительно их целей и характера. Свои взгляды они изложили достаточно необычно для политической пропаганды эпохи – агитировали за восстановление законности и монархической власти методом от противного, выступая как бы от имени тех, кого считали виновными в бедах Франции. Авторы избрали форму театральной пародии, в которой сочетались стихотворный и прозаический тексты (стихи принадлежали Жану Пассера). Идейная направленность сатиры, разоблачавшей низменные стремления руководителей Лиги, усиливалась благодаря особому приему – подлинные события изображались в виде перипетий сценического произведения.

Политическая концепция сатиры традиционна, но преподнесена она достаточно ярко и нестандартно. Перед читателем предстают процессии вроде тех, на которые парижане уже насмотрелись в действительности. Изображены заседания Штатов, где все говорят и ведут себя вполне серьезно, но как раз противоположно тому, что происходит на настоящих собраниях депутатов от разных сословий. Монологи действующих лиц – это саморазоблачения, они раскрывают подлинные цели ораторов, позорящие их, хотя внешне, по форме они сходны с традиционными речами на открытии Генеральных Штатов.

Штаты Лиги изображаются в “Менипповой сатире” как некий “перевернутый мир”, где всё словно вывернуто наизнанку. С помощью игрового начала подлинная политическая действительность предстает в трансформированном, театрализованном виде.

Большое внимание в сатире уделено элементам сценографии, особенно изображению процессии “представителей сословий”, направляющихся на заседание, порядку размещения депутатов и гостей, а также детальному описанию декораций, поскольку авторы раскрывают содержание шпалер, представляющих украшение зала заседаний.

Уже начало “Сатиры”, ее пролог, свидетельствует об использовании авторами приемов постановки театральной пьесы – на сцене появляются два крикливых и шумных ярмарочных зазывалы. Они предлагают купить их волшебные снадобья, дабы исцелить всех и вся. В этом обличье, однако, предстают лица достаточно высокопоставленные: один зазывала оказывается из Лотарингии (намек на Гизов), другой – из Испании, как католический король Филипп II. Именно этот второй зазывала, выбиваясь из сил, рекламирует зрителям чудодейственные возможности совершенно уникального лекарственного препарата “католикона”, с помощью которого совершаются поразительные превращения пациентов и даже предметов; так, законченный разбойник и убийца превращается в невинного агнца, обычная шапка – в кардинальскую шляпу и т.п.⁹ Чудесные возможности “католикона”, по

мнению авторов, во многом определены статусом продавца. Фарс получает политическую окраску, актером здесь, по сути, оказывается коронованная особа, выступающая в роли балаганного шута; в тексте говорится: “Хотя этот шарлатан – шут (buffon) и забавник (...) его настойка является августейшей”¹⁰. Сатира, таким образом, предваряется классическим театральным приемом – прологом фарсового свойства, содержание которого дает ключ к дальнейшей фабуле пьесы, но формально с нею не связано.

Пожалуй, наибольшее сходство с театром прослеживается во второй части сатиры – при описании процессии. Сценографические характеристики перекликаются здесь с драматургией того времени и даже с творчеством Шекспира (процессии, о которых говорится в его ранних пьесах, и в особенности ремарки к описанию сцены крещения Елизаветы в “Генрихе VIII”). Характерной чертой изображения процессии в “Менипповой сатире” является то, что каждый занимает в ней не свое место и играет чью-то, чаще всего неподобающую ему, роль, начиная от первого лица – герцога Майеннского – и кончая шлейфодоносией герцогини де Немур, “благородной и знатной девицей, дочерью портного”¹¹. Двойственность статуса и лицедейство постоянно напоминают о театре и одновременно о необоснованности претензий участников действия на политическую роль, которую они исполняют.

Ассоциации с театром подчеркиваются еще и тем, что авторы прямо и неоднократно называют все происходящее в сатире “действом” (oeuvre), которое разыгрывалось и разыгрывается (jouer). Тем самым оно трактуется как театральная постановка¹².

Идея о том, что члены Лиги играют неподобающую им, т.е. не свою, роль, становится центральной и проходит красной нитью через все сочинение. Так, герцог Майеннский оказывается самозванцем, провозгласившим себя “наместником государства и коннетаблем”. Между тем должность коннетабля была вакантна, только в начале 1594 г., и король пожаловал ее другому лицу – герцогу Монморанси, своему старому боевому товарищу и политическому союзнику. Герцога Майеннского торжественно сопровождает шествие согласно определенному порядку: за ректором университета следует, как и положено, отряд телохранителей, но сами они оказываются отрядами разных монашеских орденов: словно в спектакле, идут по трое в ряду по 60 человек в каждой группе капуцины, кармелиты, якобинцы, фельяны.

Описание это во многом повторяет уже упомянутую анонимную картину. Анекдотичность подобного сопровождения усиливает фарсовый характер всего происходящего и доводится до предела подчеркиванием двойственности облика участников процессии: “все они вооружены подобно древним христианам, которых и изображают”, а именно: “в одной руке у них крест, а в другой – копье или аркебуза”. Авторы добавляют, что, несмотря на атрибуты воинственности, все идущие в процессии “исполнены смирения”¹³. Это замечание не менее иронично, чем замечание об аркебузе – огнестрельном оружии – в руках “древних” христиан.

Ассоциация с театральным средневековым действием на сюжеты из истории раннего христианства подчеркивается упоминанием приора якобинцев (одного из самых фанатичных сторонников Лиги), который играет роль, напоминая о “древних крестителях Франции”¹⁴. Несомненно, что именно его антипротестантская деятельность и вызывала подобную аллюзию. Завершается это уподобление мистерии изображением торжественного выхода Комитета шестнадцати, члены которого маршируют по четыре в ряд, их общее число “соответствует числу апостолов”. Фарсовость этой ситуации подчеркивается не только количественным несоответствием (апостолов, как известно, было 12), но самим уподоблением членов комитета апостолам Христа.

Пародийность процессии усиливается принципом контраста – после лиц, обязанных *ex officio* следовать в торжественных церемониях (эшевенов и парламента), в шествии идут испанцы и валлоны в роли то ли почетного эскорта, то ли сторожей. Упоминание о них намекает на принудительное участие официальных лиц в лигерских Штатах. Завершается эта часть процессии такими участниками, которые немыслимы в серьезном церемониале, но вполне допустимы в фарсах или комедии, – “ветеринарами из братства св. Элуа”, т.е. лицами, ухаживающими за безумцами¹⁵.

Дальнейшее описание процессии призвано, по сути, проиллюстрировать главную пародийную идею авторов сатиры. Любопытно упоминание герцогини де Немур. Она “шествует, изображая то ли королеву-мать, то ли королеву-бабку (кого именно, точно не установлено)”¹⁶. Еще более хлестко изображена ее дочь (“фурия Лиги”), герцогиня де Монпансье, облик которой охарактеризован одной деталью: на ней “зеленый шарф, уже изрядно замызганный от частого использования”¹⁷; спектакль, как можно понять, играется так часто, что театральным костюм успел засалиться.

Иные участники действа оказываются чуть ли не прообразами комических персонажей Мольера. Во всяком случае, господин де ла Рю, “некогда портной с моста Сен-Мишель, а ныне дворянин и государственный советник”¹⁸, уже по названной социальной принадлежности оказывается “мещанином в дворянстве”, равно как и другой персонаж процессии, на “гербе которого изображена история Фазтона”. Фарсом отдает и предложение ректора университета (после молитвы!) призвать все приходы государства к участию в войне и тем самым “обеспечить войско числом в двенадцать тысяч из монахов и в пять тысяч из землекопов”¹⁹.

У всего этого спектакля имеется кульминация, которая должна была поразить любого читателя, – своего рода апофеоз глупости и ограниченности: участники процессии, вдохновленные речью ректора университета, вполне готовы “дать клятву сражаться и умереть, но не за Францию, а за лотарингских принцев и, если понадобится, за короля Испании”²⁰. Ложно-патетический стиль лишь подчеркивает “дурацкую” ситуацию, воодушевление вызывается факторами, ничего общего не имеющими с патриотизмом и гражданским долгом, но лигеры – актеры спектакля декларируют свое намерение

отправиться воевать немедленно; они преисполнены “такой страсти, что их с трудом сумели удержать от того, чтобы они не бросились в атаку на форты Сен-Дени и Гурнэ”²¹. Авторы “Менипповой сатиры” здесь отталкивались, вероятно, от традиционного со времен античности образа “хвастливого воина”, придав этим аникам-воинам еще одну колоритную черту: бездумную готовность сражаться за врага своей родины.

Впрочем, благие воинственные порывы оказались, как и всё в театре Лиги, кратковременными: после окончания спектакля о них никто уже и не вспоминал. Финал этого спектакля такой, как и в жизни: они “разбрелись кто куда. Всё смешалось, и каждый отправился восвояси”²².

Если процессия изображается лишь как театрализация и при ее характеристике не теряется связь с привычным описанием церемониальных шествий, столь типичных для эпохи французского Ренессанса, то эпизоды заседаний самих Штатов поданы уже в полной мере как театральные спектакли. Так, описание зала заседаний напоминает о пространстве и декорациях театрального представления, а сцена уподобляется той, где происходило аналогичное незаконное действие (собрание Штатов в Труа в 1420 г., во время войны с Англией, когда они предали интересы родины).

Декорациями спектакля заседаний служат шпалеры, на которых изображены не только традиционные античные и мифологические сюжеты, но и вполне современные события (битвы при Арке и Иври, бегство Майенна). Изображения включают в себя также ряд исторических сюжетов и персонажей, в том числе и Ж. Клемана, убийцы Генриха III, так что все действие как бы осеняется изображениями цареубийств. В одной из шпалер элемент пародии и фарса присутствует в трактовке библейского сюжета о золотом тельце, где герцог Гиз играет роль тельца (морде последнего приданы портретные черты Гиза), народ ему поклоняется, а пророков Моисея и Аарона изображают Генрих III и кардинал Бурбонский²³. Пародируется в сатире и основное действие – заседание Генеральных Штатов. Король на нем отсутствует, однако о монархе напоминают его изображения на шпалерах. В результате торжественность заседаний снимается напоминанием о победах отринутого ими государя.

Претензии на значительность и их мнимый характер подчеркиваются и описанием процесса размещения прибывших делегатов. Распорядитель вполне серьезно предлагает им играть не свои роли, занимая неположенные им места. Так, Майенну он указывает, чтобы “наместник государства” уселся “высоко на королевский трон вместо своего повелителя”, а к его матери (внучке французского короля Людовика XII) обращается как к “госпоже, изображающей королеву-мать”²⁴.

Несомненно, стремление изобразить сам процесс заседаний как политический фарс входило в намерения авторов. Именно по этой причине монологи действующих лиц откровенно пародируют и сам характер торжественных речей при открытии Штатов, и те идейные ценности, которыми прикрывались лигеры. В наибольшей степени фарсовый элемент присущ речи

герцога Майеннского, который играл не принадлежавшую ему в действительности роль наместника королевства.

Самозванец, каким его представляют авторы, держит речь такого содержания, что ему могли бы позавидовать любые лицедеи. Вместо того чтобы прикрываться, как это делали Гизы, словами о воле Божией, об искренней вере и преданности католицизму, Майенн в качестве театрального пародийного персонажа предельно откровенно и цинично излагает подлинные цели лигеров, сохраняя выпренность и торжественность речи, положенные в подобной официальной ситуации. Более того, с пародийными целями в уста противника Генриха IV вложены слова, прямо противоположные по смыслу тем, с которыми король Наварры, будущий Генрих IV, в 1588 г. обращался к Генеральным Штатам. Генрих утверждал приоритет интересов страны над собственными интересами; герцог Майеннский провозглашает иное: “С того самого времени, когда мне довелось с оружием в руках встать на защиту святой Лиги, я всегда заботился о себе и предпочитал свою личную выгоду делу Божию”²⁵. С псевдовеличавой гордостью актер фарса сообщает своим соратникам о “великих ратных подвигах”, в результате которых “благодаря собственным усилиям мы достигли того, что сие королевство, являвшееся сладостным вертоградом, полным всякого наслаждения и изобилия, превратилось в огромное вселенское кладбище с множеством красивых разноцветных крестов, гробниц и виселиц”²⁶. Пародийный и фарсовый характер сочинения подчеркивается еще и сознательной профанацией религиозных мотивов действий лигеров, ссылающихся на верность папе и католической религии.

Устами главного шута (Майенна) авторы сатиры провозглашают, что в основе всей многоликой и опасной деятельности Лиги лежат сугубо прагматические интересы: “Да я сто раз предпочел бы с благословения и разрешения святого отца превратиться в турка или еврея, чем допустить, чтобы неисправимые еретики снова сумели воспользоваться своим имуществом, коим мы с вами по праву и по совести завладели уже больше года назад”²⁷.

Установление мира и возвращение правопорядка означают для актеров сатиры – лидеров Лиги необходимость расстаться с награбленным добром и подчиниться общему закону. Отсюда и риторический вопрос: “Да что станет с нами, если бы пришлось все это возвратить”. Напыщенный, ложно-трагический стиль явно пародирует публицистику той поры: “Умрем, нет, лучше умрем, чем допустить это; разве руины этого прекрасного королевства не станут для нас прекраснейшей из гробниц, в которой нам суждено быть погребенными, раз уж нам не удастся вскарабкаться наверх”²⁸. Трудно узнать в этом театральном образе с его велеречивостью реального герцога Майенна, человека недалекого, скверного оратора, который в действительности весьма неудачно выступал на открытии этих Штатов, робко предложив в качестве нового короля кандидатуру собственного сына.

Впрочем, и другие лицедеи представлены в сатире не лучше. Пожалуй, в этом плане наиболее показательна речь главы дворянской фракции Штатов,

некоего де Рье. Именно ему авторы сатиры приписывают абсолютное неприятие самой идеи мира и правопорядка, придав одновременно черты ампула “хвастливого воина”. В начале своей речи он четко прокламирует: “Если кто-либо из моего (!) правительства осмелится заговорить о мире, то я налечу на него, подобно изголодавшемуся волку. Да здравствует война!”²⁹. Он подчеркивает свои исключительные права дворянина, отрицая существование государственных законов в отношении ему подобных: “Правосудие создано не для таких дворян, как я”. Провозглашая свободу дворянства (“да разве мы не свободны?”), он трактует в то же время ее как право прежде всего грабить и вымогать: “Нет в округе ни одного крестьянина, труженика или купца, который не попал бы мне в лапы и не заплатил побора или выкупа”. В своих действиях он не брезгует ничем, вплоть до мелочей: “Я беру коров и хватаю кур у моего соседа, когда мне заблагорассудится”, и цинично заявляет: “Все пойдет мне на пользу”³⁰.

Охарактеризовав нравственные установки “благородного воина”, авторы буквально взрывают само представление о благородстве по происхождению. Как известно, благородство тогда определялось по четырем линиям происхождения, т.е. все деды и бабки дворянина должны были принадлежать к дворянскому сословию. Де Рье же все переворачивает: “Я хочу быть злодеем по всем четырем линиям происхождения, поскольку всегда получал титулы без счета”³¹.

В этой связи авторы сатиры употребили в тексте имеющий разные смысловые оттенки термин “villain”, который в то время традиционно относили прежде всего к лицам, не принадлежащим к благородному сословию. Авторы тем самым специально снижают образ де Рье, подчеркивая отсутствие у него благородства и сомнительное происхождение.

Де Рье свидетельствует своей речью о присущем ему невежестве и об отсутствии нравственных ориентиров, связанных с дворянской честью: “Я никогда не читал ни книг, ни хроник, ни анналов, утверждавших, что и вправду были паладины и рыцари Круглого стола, которые заботились только о чести и о защите своего короля и своей страны”³². А потому в устах этого достойного представителя Лиги и католического дворянства вполне логичен вывод: “Нечего болтать о Салическом законе”. Фарсовый элемент четко выражен в заключении его речи: “Эй вы! Вы можете достигнуть, подобно мне, того, чтобы возвыситься до самого высокого уровня”³³. Это выражение можно толковать двояко: возвыситься выше всех тогда означало одновременно и “быть повешенным”. Получалось, что де Рье словно “проговорился” о весьма специфической награде, ждущей его единомышленников-лигеров.

Театральный элемент в сатире ясно сказывается и в той его части, где описано, как “поднимается один из депутатов по имени сьер Ангулеван, заявивший, что ему выпала честь представлять новое дворянство и всех честных людей”³⁴. Пародийный эффект вызван именем этого вымышленного депутата: так звали одного из самых известных шутов эпохи, который имел

репутацию “принца дураков”. Таким образом, “честных людей” на лигерских штатах представляет не просто шут, а еще и воплощение глупости. Авторы сатиры этим не ограничились: они использовали и другие ассоциации. Указанный персонаж переключался с главным образом старого театрального действия в пьесе моралите П. Гренгуара “Игра о принце дураков и дурацкой матери”. Моралите было поставлено в 1512 г., в период охлаждения отношений папства и Франции; здесь зло высмеивался глава католической церкви. “Клич принца дураков” из этого моралите получил широкую известность среди читающей публики. Таким образом, аллюзия была вполне очевидной, равно как и связь с театром прошлого.

Традиция средневекового театра сказывается в “Менипповой сатире” в широком использовании морализирования. Оно, в частности, проявляется там, где авторы вводят в описание Штатов единственный положительный персонаж – депутата от третьего сословия. Характерно, что в уста именно этого персонажа (д’Обрэ) вложена защита мысли, широко известной по памфлетам эпохи: испанцы – заклятые враги Франции. Д’Обрэ утверждает, что сторонники Испании – доверчивые глупцы: “Старый лис, испанский король, знает, как нас обманывать, ему ведома природа французов”³⁵. Поэтому всем французам, в том числе и депутатам Штатов, следует отказаться от лигерского театра и тем самым избавиться от “испанского хвастовства, неаполитанской лжедоблести и склонности к мятежу валлонов”³⁶, естественно подчинившись при этом законному государю.

Вообще все сочинение пронизано мыслью о сопоставимости политической жизни и театра как воплощения искусства, театральных метаморфоз. Сама Лига предстает как политический театр, где каждый носит маску, не соответствующую его реальной сути. Эта особенность иронически преподносится как величайшее чудо и благо: “Из-за чудесного обращения исчезли все негодяи, воры, поджигатели, фальшивомонетчики, душегубы и грабители, ибо они изменили свое имя”³⁷. Преображение коснулось всего: “В силу некоего чуда неверие вдруг превратилось в пылкое благочестие, невежество – в освоение всего нового, лихоимство – в набожность и смирение, короче, грех и порок – в добродетель и невинность”³⁸. А стоят за всеми этими чудесами на самом деле простые вещи – корыстные интересы, великая панацея – “священные испанские дублоны, наделенные способностью омолаживать всех нас и возрождать для лучшей жизни”³⁹. Тема жажды денег, вплоть до апологии грабежа, достаточно прозрачно и недвусмысленно поднимается в сатире; именно этим авторы склонны во многом объяснять реальную деятельность Лиги.

“Мениппова сатира” представляет собой сложное литературное произведение, в котором сочеталась серьезная политическая задача дискредитации неправомочных и политически ангажированных Генеральных Штатов и открытая, почти издевательская пародия. Выспренний политический театр Лиги здесь низводился до уровня площадного фарса с элементами ярмарочного балагана. Можно говорить о сознательном стремлении авторов изо-

бразить политические события как театральное действо, в котором помимо черт традиционного французского фарса были использованы и античные реминисценции, и элементы средневековых моралите, и приметы ренессансных театрализованных представлений.

Театрализация политических событий в литературе служила стремлению и авторов, и их заказчиков превратить оппозиционную знать в объект иронии и насмешек, добиться дискредитации Лиги как политической организации. Эти цели осуществлялись путем осмеяния не только французов, взявшихся играть не свои роли, но и чужеземных интервентов. Смеховое начало, присущее французской народной культуре, было умело использовано получившими гуманистическое образование авторами “Менипповой сатиры”, в пору достаточно драматической политической коллизии, когда на карту было поставлено сохранение территориальной целостности страны и ее государственного суверенитета. Благодаря приему театрализации деятельность тех, против кого было направлено острие сатиры, превращалась в глазах читающей публики в пустой ярмарочный фарс. Таким образом, от простого уподобления политической ситуации эпохи гражданских войн театру ряд авторов того времени переходил к развернутой трактовке этой ситуации чисто театральными приемами, к созданию сложного, как бы “сборного” образа театрального представления, где были соединены театральные черты различных эпох и жанров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Проблема ренессансных празднеств, в том числе их значения в репрезентации власти, рассмотрена в монографии: *Клауас И. Повседневная жизнь в замках Луары в эпоху Возрождения*. СПб., 2001.

² Мемуары королевы Марго. М., 1995. С. 40–42.

³ *Pasquier E. Les lettres*. L. X. Ep. VI. P., 1619. V. I. P. 624.

⁴ *Ibid.* P. 625.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* P. 811.

⁷ *Ibid.* P. 625.

⁸ О лиге, ее социальном составе и характере деятельности написано достаточно много в любой работе общего характера, посвященной религиозным войнам во Франции. Из специальных исследований см., например: *Descimon R. Qui etait les Seize*. P., 1983; *Barnavi E., Descimon R. La sainte Ligue, le juge et la potence*. P., 1985; *Baumgartner F. Radical reactionaries*. Genève, 1975; *Le Bigre A. La revolution des cures*. P., 1980.

⁹ *La Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d’Espagne et de la tenue des Etats de Paris*. P., 1889. P. 8, 12–14.

¹⁰ *Ibid.* P. 45.

¹¹ *Ibid.* P. 24.

¹² *Ibid.* P. 19.

¹³ *Ibid.* P. 21.

¹⁴ *Ibid.* P. 21, 22. Ко времени проведения лигерских Штатов этот персонаж сатиры на самом деле уже скончался. Упоминание умершего с алебардой в руке как участника процессии в еще большей мере усиливает гротеск.

¹⁵ Ibid. P. 23.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. P. 24.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid. P. 26.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ См.: “Le Veau d’Or estoit la figure du feu duc de Guise haut esleve et adore par le Peuple” (Ibid. P. 29).

²⁴ Ibid. P. 44.

²⁵ См.: Ibid. P. 49. Ср. с воззванием короля Наваррского: “Состояние моей страны всегда для меня будет важнее моих собственных устремлений, и я предпочту сам испытывать горести, чем видеть, как они обрушились на мою страну” (*Duplessis-Mornay Ph. Declaration du Roy de Navarre* (1589) // *Duplessis-Mornay Ph. Mémoires et correspondance pour servir à l’histoire de la réformation et des guerres civiles et religieuses en France sous les règnes de Charles IX, de Henri III, de Henri IV et de Louis XIII depuis l’an 1571 jusqu’en 1623.* P., 1824. V. IV. P. 329).

²⁶ Ibid. P. 52.

²⁷ Ibid. P. 63.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. P. 153.

³⁰ Ibid. P. 155.

³¹ Ibid. P. 153.

³² Ibid.

³³ Ibid. P. 157.

³⁴ Ibid. P. 162.

³⁵ Ibid. P. 261.

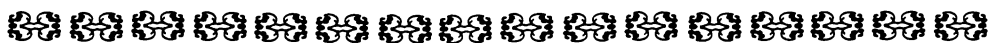
³⁶ Ibid. P. 260. Склонность испанцев к хвастовству в общественном мнении XVI в. не подлежала сомнению (существовал даже трактат “Об испанском бахвальстве”); что же касается “лжедоблести неаполитанцев”, то во французской культуре вплоть до XIX в. утвердилось мнение, что “неаполитанец – значит, трус” (В. Гюго). Под “склонностью к мятежу валлонов” явно подразумеваются недавние события, связанные с борьбой Нидерландов за независимость.

³⁷ Ibid. P. 108.

³⁸ Ibid. P. 105.

³⁹ Ibid. P. 108.





РЕНЕССАНСНЫЙ ТЕАТР В ГЕРМАНИИ И ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В ГУМАНИСТИЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ

В.М. Володарский

Дискуссии вокруг специфики и истории ренессансного театра шли и продолжают идти. Это относится и к театру Германии. Более 30 лет назад в книге “Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения” Г.Н. Бояджиев утверждал, что для эпохи Ренессанса характерно историческое чередование доминирующих видов искусства – “от поэзии к живописи и скульптуре, а затем к театру”¹, что хотя из инсценировок восстановленных сюжетов древней комедии, как из зерна, родилась новая, во многом оригинальная “ученая комедия”, однако это еще не означало рождения ренессансного театра². Его появление по сравнению с другими искусствами запоздало – оно произошло лишь в середине XVI в. в Италии. Предшествующие отдельные любительские спектакли, связанные с “узкими сферами цивилизованных знатоков”, весны все же не сделали, поскольку театр по природе своей – искусство массовое и демократичное, ему, “как и весне, подавай всю природу, всю ширь и богатства жизни”³. Именно таким театром Бояджиев считает “комедию дель арте” – “синоним вечной молодости и неизбывной силы театрального творчества”⁴. Естественно, что ренессансный немецкий театр, шедший во многом по стопам итальянцев в создании как раз “ученой комедии”, в концепции Бояджиева заслуживает и получает характеристику всего в несколько строк, тем более что книга посвящена театру других стран – Италии, Испании, Англии. Бояджиев пишет: «Что же касается Германии, то бедственные события истории столь катастрофически нарушили ход ее экономической и социальной жизни, что начавшееся в XVI в. пробуждение сил нового театра было здесь резко оборвано. Свое “Возрождение” немецкий театр переживет лишь в XVIII столетии, в век Просвещения»⁵.

Конечно, Г.Н. Бояджиев, замечательный знаток театра, считает нужным напомнить, что и комедия дель арте, театр актеров-профессионалов, был лишь первым ростком нового театра и еще не мог “глубоко понять свой век, раскрыть его тайны”⁶, как это произойдет в результате мощного подъема театрального искусства к концу XVI в. в Испании и Англии. Все это – концепция, которая видит в театре прежде всего роль сценического представления, игры актеров, но ценит и значение слова, драматургической основы

спектакля. Есть, однако, в спорах о театре и иная позиция: специфику театральности как “театра за вычетом текста” усматривают вне сферы слова, противопоставляя “театр театра” “театру литературы”⁷. В этом случае о немецком ренессансном театре можно было бы вообще не упоминать, поскольку он практически целиком относится ко второму названному здесь типу театра.

Между тем в современных исследованиях культуры Германии эпохи Возрождения, как и при изучении немецкой литературы и сцены, нет недостатка в самом пристальном внимании к тому, что Бояджиев назвал “начавшимся пробуждением сил нового театра”. В отечественной науке, однако, тема чисто ренессансных театральных явлений в Германии не разработана; в последние годы появились содержательные исследования лишь о других аспектах театральной культуры времени – карнавале и фольклорном театре. Таковы книги М.Ю. Реутина о немецкой народной культуре и работа В.Ф. Колязина “От мистерии к карнавалу”⁸.

В данной статье речь пойдет о специфике латиноязычной гуманистической драмы конца XV – начала XVI в., которая создала важные предпосылки для развития в период Реформации немецкоязычной драмы, а также о характере театральности в гуманистическом диалоге. Обе проблемы связаны с задачами изучения истории гуманизма в Германии.

Первые переводы на немецкий язык комедий римских авторов – Плавта и Теренция, в свою очередь многим обязанных творчеству древнегреческих комедиографов, особенно Менандра, – появляются в Германии с 1470-х годов. Тогда же выходит в свет ряд предназначенных для школы латиноязычных изданий этих авторов. Немцы идут здесь по следам итальянских гуманистов, уже сделавших в предшествующий период ряд важных открытий в освоении античного наследия. Альбрехт фон Эйб (1420–1475), учившийся в Италии юрист, каноник в Бамберге и автор раннегуманистической по духу “Книжечки о браке” (1472), издал в 1475 г. не столько перевод на немецкий язык, сколько переложение двух комедий Плавта, в том числе его “комедии ошибок”, связанной с образами двух близнецов с одинаковыми именами – Менехмами. Чтобы сделать Плавта доступнее немецкой читающей публике, Эйб заменял античные имена на немецкие и вводил в текст реалии современного быта Германии – прием, который в свое время использовали сами римские авторы, перерабатывая на свой лад образы и сюжеты греческих комедий. Разница состояла в том, что и Плавт, и Теренций создали все же самостоятельные произведения, а Эйб не пошел дальше слегка измененного перевода, более того – пытался, насколько это было возможно на немецком языке XV в., передать манеру Плавта. В предисловии к изданию он писал, что переводил латинский текст не слово в слово, а стремился выявить смысл происходящего. Задачу своего труда он видел в том, чтобы благодаря комедии немцам стали понятны “дурные и испорченные нравы людей”⁹, а это помогло бы их исправлению в немецком обществе. Там же он сообщает, что текст “Двух Менехмов” был найден в пору Базельского собора Под-

жо Браччолини, после чего и стал известен читателям, в том числе и ему, Эйбу. Перевод Эйба пользовался большой популярностью. В 1548 г. он стал основой для обработки того же сюжета крупнейшим немецкоязычным поэтом реформационной эпохи Гансом Саксом.

Рождение в Германии собственной латиноязычной школьной драмы связано с именем одного из видных немецких гуманистов старшего поколения – Якоба Вимпфелинга (1450–1528). Теолог, стоявший на почве традиционной церковной морали, он был ярким пропагандистом немецкого национального самосознания, поборником осторожных преобразований в церкви и гораздо более решительным – в области образования и воспитания молодежи. Вимпфелинг стал одним из авторитетнейших педагогов Германии и обличителем невежества и нравственных пороков служителей церкви, причем особенно доставалось от него монашеству, в среде которого многие презрительно относились к наукам и поэзии. В Гейдельбергском университете, где он учился и преподавал, был деканом артистического факультета, а позже одно время и ректором университета, 8 марта 1480 г. он поставил свою комедию “Стильфо”. Постановка была приурочена к университетскому празднику присуждения ученых степеней¹⁰.

“Стильфо” – не столько пьеса, сколько диалог на латыни, в прозе, с двумя, а порой с тремя персонажами. Текст делится на шесть сцен. Имя главного героя Вимпфелинг позаимствовал у Теренция. Немец Стильфо, который жил в Риме, но заботился не о своем латинском образовании, а о выгодных знакомствах (был прислужником у кардиналов, чтобы добиться их расположения к себе), возвращается в Германию, полный надежд на получение доходных бенефициев. Неожиданно для него местный епископ, честно выполняющий свой долг, устраивает ему экзамен по латыни, чтобы проверить достоинства кандидата. Хотя Стильфо задают самые простые вопросы, он терпит провал: не может правильно прочесть и тем более понять ни одного стиха из Библии. Стильфо остается радоваться тому, что староста его родной деревни предлагает ему оплачиваемое место, но не пастыря душ, а свинопаса. Это, согласно реплике в конце пьесы, “жалкий финал невежества”. Между тем друг детства Стильфо, бедный студент Винцентий, усердно учившийся не в Италии, а, разумеется, в Гейдельбергском университете, стал знатоком не только латыни, но и права, получил должность канцлера рейнского пфальцграфа и благодаря вполне заслуженной им поддержке этого курфюрста становится в конце концов епископом. Такую, по словам Вимпфелинга, “правдивую историю” он назидательно противопоставляет восклицанию Стильфо, выразившего его жизненную позицию: “Насколько же лучше заботиться о приобретении пребенд, чем мучиться, изучая философию”¹¹.

В 1498 г. комедия Вимпфелинга была поставлена в Гейдельбергском замке перед покровителем Рейнского сообщества гуманистов 50-летним курфюрстом Филиппом и его взрослыми сыновьями. Вимпфелинг воспользовался благоприятным моментом и тут же издал свою поучительную коме-

дию. Благодаря сохранившемуся тексту можно утверждать, что, во-первых, постановка носила характер не театральной игры, а скорее декламации участников диалога; во-вторых, что сочинение Вимпфелинга является по своим идеям своеобразным резюме его педагогической программы реформы образования: в “Стильфо” демонстрируются ее преимущества, возможность усовершенствовать церковь и общество назначением на руководящие должности хорошо образованных людей. Остается добавить, что, несмотря на прямолинейность образов и общие, не слишком высокие художественные достоинства пьесы, она пользовалась в немецком образованном обществе признанием и немалой известностью. Сохранились сведения, что в 1497 г. Вимпфелинг пытался поставить перед участниками Вормского рейхстага еще одну свою комедию с песнями и танцами, но текст ее до нас не дошел, известно лишь, что главным персонажем был юный бездельник по имени Граккус¹².

Для того чтобы можно было оценить скромный характер первых германских ренессансных постановок, напомним о театре того же времени в Италии. В Ферраре, например, одном из крупнейших центров итальянского Возрождения, кроме различных праздничных и театрализованных процессий в 1486–1503 гг. на герцогской сцене были показаны 12 комедий Плавта (в том числе 5 раз “Два Менехма”) и две – Теренция¹³. В дворцовом саду герцога Эрколе I д’Эсте, где обычно играли пьесы, в мифологических интермедиях с песнями и плясками могли участвовать около 200 человек, в декорациях выстраивали до пяти домов, а в “Двух Менехмах” на сцене в финале даже появлялся корабль, на котором нашедшие наконец друг друга братья-близнецы возвращались на родину.

Принципиально новым шагом в развитии немецкого гуманистического театра стала комедия “Хенно”, принадлежавшая перу Иоганна Рейхлина (1455–1522), юриста, лингвиста, блестящего знатока латыни и крупнейшего в Германии того времени профессора древнегреческого и древнееврейского языков. В отличие от пьесы Вимпфелинга комедия Рейхлина сочетала с богатством латинской речи живость действия, неожиданные и остроумные повороты сюжета, что давало отличные возможности для игры исполнителей. Образцом для Рейхлина послужили опубликованный в 1474 г. французский фарс “Мэтр Пателен”, с которым Рейхлин познакомился в пору пребывания во Франции, и, конечно, комедии Плавта и Теренция: он хорошо знал страсбургское издание Теренция 1470 г. и публикацию сочинений Плавта в Венеции в 1472 г.¹⁴ Ко времени создания комедии Рейхлин уже осуществил первые в Германии переводы с греческого на латынь трех речей Демосфена и двенадцатого диалога Лукиана из его “Разговора мертвых”. Целью своей пьесы он считал прежде всего обучение студентов латыни и риторике, а потому назвал комедию “Театральное упражнение” (“Scaenica progymnasmata”). В 1531 г. Ганс Сакс переложил комедию Рейхлина на немецкий язык, дав ей название “Хенно”, по имени главного персонажа, и это название закрепилось, вытеснив рейхлиновский вариант.

В пьесе, написанной в стихах, пять актов, есть пролог, в котором автор кратко сообщает о ее содержании и напоминает о необходимости изучать древние языки, но фактически нет эпилога, если не считать реплики одной из женщин-персонажей, желающей зрителям счастья и призывающей их поплодировать. Между актами выступает хор в сопровождении флейты.

Содержание комедии таково: крестьянка, недовольная поведением мужа-пьяницы, любителя посидеть с приятелями на пирушках или сходить с ними в баню, припрятала в хлеву с трудом сэкономленные деньги. Муж, по имени Хенно, сумел, однако, выследить ее и украл все восемь гульденов. Он передает их слуге Дромо, чтобы тот купил ему сукна на новую одежду, в которой Хенно хочет пофорсить перед приятелями, и требует при этом полной тайны. Дромо обещает все исполнить и не выдавать хозяина. От имени Хенно он сулит продавцу сукна, “злому ростовщику”, оплату, но присваивает и деньги, и данное в долг Хенно сукно. Тем временем жена Хенно обнаружила пропажу. В ответ на ее жалобы и вопли соседка предлагает посетить астролога, который, конечно, сможет найти вора. Обманщик-астролог называет типичные черты крестьян, но жена Хенно, отбрасывая то, что не похоже на ее мужа, убеждается, что именно он совершил кражу. Ростовщик приходит к Хенно за деньгами, требуя оплатить сукно, тот призывает к ответу Дромо, но слуга заявляет, что не получал ни гульденов от Хенно, ни сукна от продавца. Предстоит судебное разбирательство вины Дромо. Адвокат, которому он обещал хорошо заплатить за помощь, предлагает слуге на все вопросы судьи отвечать бляением, что Дромо и делает. Убедившись, что он имеет дело с идиотом, судья отпускает Дромо. Адвокат поджидает его, надеясь на оплату, но на все его напоминания об обещанном Дромо отвечает бляением. Один плут надувает другого. Хенно и его жена упрашивают Дромо рассказать всю правду о случившемся, что тот и делает, предварительно заручившись обещанием, что крестьяне отдадут ему за это в жены свою дочь и не потребуют возврата денег. Поскольку и дочь согласна на брак, пьеса завершается счастливым концом.

Комедия была поставлена 31 января 1497 г. в Гейдельберге в доме покровителя гуманистов, вормского епископа и канцлера Рейнского пфальцграфства Иоганна Дальберга (1455–1503). Высокообразованный канцлер, учившийся в Германии и Италии, принадлежал к древнему знатному роду. Он был не только меценатом, но и автором сочинения о древнеримских монетах, составлял греческий словарь. Рейхлин жил в его доме, подготавливая для него необходимые для публичных выступлений речи, и занимался частной практикой, обучая студентов университета древним языкам.

Актерами при постановке “Хенно” стали студенты, причем совсем юные – некоторым из них было около 15 лет. Они исполняли не только мужские, но и женские роли. В конце представления один из них выступал с составленным Рейхлином восхвалением Дальберга как защитника гуманистической “республики свободных искусств” от “грубых и завистливых нападок” на нее¹⁵. Дальберг ответил подарками участникам постановки. Пьеса была

опубликована в Базеле в 1498 г. и имела у читателей большой успех: до 1530 г. в среднем каждые 10 месяцев появлялось ее новое издание¹⁶.

В отличие от “Хенно” судьба второй комедии, написанной Рейхлином еще в 1496 г., была не столь завидна. Эта латинская пьеса под названием “Сергий, или Глава главы” была сатирой на шарлатанов, использовавших в своих целях народные суеверия, и на процветавший тогда в Германии культ мощей и реликвий.

Ловкач Буттубата демонстрирует прихлебателю Хелую, пьянице и обжоре, а затем и другим персонажам отвратительный череп. Он собирается его отмыть, намазать благовониями и выдать за череп святого, хотя на деле речь идет о голове ренегата христианской веры, грешника и насильника. Буттубата убежден, что старые бабы, дряхлые, трясущиеся старики – словом, все, кто почитает реликвии святых, будут охотно целовать череп, а он, владелец, получать доход. Шарлатан умеет, по словам одного из персонажей, “из грязи делать золото”¹⁷. Сатирическая комедия кончалась выступлением хора, в котором под музыку флейты восхвалялись в стихах поэзия, поэты, Музы и “святой Феб” – Аполлон. Осторожный Дальберг, которого ознакомили с пьесой, воздержался от согласия на ее постановку, не желая конфликта со сторонниками культа реликвий. Комедия была напечатана и поставлена лишь через восемь лет после его смерти. В рукописи она, однако, была известна. В летний семестр 1504 г. в Эрфуртском университете о ней даже читали лекции, и, возможно, среди слушателей был молодой Мартин Лютер, учившийся тогда в Эрфурте.

В отличие от упоминавшейся драматургии и постановок спектаклей о вкладе в немецкий театр выдающегося неолатинского поэта и гуманиста Конрада Цельтиса (1459–1508) в нашей стране известно больше: лаконичную характеристику театральных представлений, связанных с его именем, дал А.Н. Немилов¹⁸. Он сообщает, что в 1501 г. в Линце ученики еще не утвержденной венской “коллегии поэтов и математиков”, во главе которой стоял Цельтис, в присутствии и даже с участием императора Максимилиана I (который, добавим, обожал маскарады) впервые разыграли на латыни красочное представление “Игрища Дианы”, текст которого составил Цельтис. Это была мифологическая пьеса с музыкой, пением, пляской нимф, фавнов и менад. Позже Цельтис не раз писал тексты для сценических постановок совместно со своими учениками, но эти сочинения до нас не дошли. Интерес Цельтиса к театру сказался и в его издании двух трагедий Сенеки (1487), которые он рассматривал не только как важные явления в античной словесности и культуре, но и как своеобразные учебники морали для князей¹⁹.

Интересные аспекты развития немецкого гуманистического театра раскрываются при изучении жизни и творчества почти неизвестного у нас Якоба Лохера (1471–1528), прозванного Филомузусом. Филолог – знаток латыни и древнегреческого языка, первый издатели в Германии сочинений Горация (1498), он также публиковал со своими комментариями сочинения Цицерона, Плиния, Клавдиана и других древних авторов. Он преподавал во Фрей-

бургском и Ингольштадтском университетах, пользовался как педагог необычайной любовью студентов, которых умел увлечь своим интересом к античной поэзии и риторике. И все-таки прежде всего Лохер был поэтом и автором драматических произведений, получившим в награду за свои заслуги в словесности лавровый венок от императора Максимилиана I.

Сопровождала Лохера и иная слава: он считался у современников великим скандалистом, задиристым полемистом, не гнушавшимся и достаточно грубых обличений оппонентов. Правда, он пользовался такими приемами прежде всего для того, чтобы отбить атаки тех, кто нападал на его любимую поэзию. Когда некий Цингель, вице-канцлер университета, обрушился на античную поэзию как “пагубу для нравов”, бесполезную дисциплину, а теологию назвал единственной истинной наукой, Лохер издал в 1506 г. направленное против Цингеля сочинение “Небезупречное сравнение выхолощенной ослицы с Музой, наделенной изяществом и утренней свежестью”. Издание сопровождалось гравюрой, в которой некто в одеянии ученого, названный здесь же в эпиграмме ослом-теологом, собирал в корзину экскременты мула²⁰. Негодованию теологов не было предела. Даже гуманист Вимпфелинг, теолог по образованию, выступил в 1510 г. с направленным против Лохера памфлетом “Защита теологии против поношения ее книгой Филомузуса”.

Европейская известность пришла к Лохеру, ученику выдающегося сатирика-гуманиста Себастьяна Бранта, когда он в 1495 г. перевел с немецкого на латынь его “Корабль дураков”. Лохер сделал дополнение к этому переводу в виде диалога – спора Добродетели с Наслаждением (“Concertatio virtutis cum voluptate”), театрализованной сцены словесной дуэли между ними. За их столкновением стоит определенная ситуация выбора, напоминающая античный мотив “Геркулес на распутье”. Наслаждение представлено как сестра Диониса, богиня, дарующая все многоцветье удовольствий, включая сладострастие. Добродетель предстает как суровая и воинственная покровительница политического успеха и триумфа в битвах. Недаром ее голову украшает шлем, а дар, которым она может наделить, – слава среди потомков. Исследователь творчества Филомузуса Б. Коппель считает, что моделью для антикизированного образа у Лохера послужили различные пассажи текста римского автора Сильвия Италика о Пунической войне²¹. Текст был найден в 1417 г. Поджо Браччолини и получил отклик у других ренессансных авторов. Один из крупнейших искусствоведов XX столетия, Эрвин Панофский, даже выдвинул гипотезу (не раз оспоренную), что лохеровское столкновение Добродетели и Наслаждения дало импульс молодому Рафаэлю как автору картины “Сон рыцаря” из Национальной галереи в Лондоне. Там представлены две прекрасные молодые женщины по обеим сторонам спящего у тонкого дерева юного рыцаря. Фон этой театрализованной сцены – пейзаж с видом на замок и синеющие дали. Одна из женщин протягивает в сторону рыцаря цветок, другая, с мечом в руке, – книгу. В новейших каталогах галереи, видимо, из-за споров о содержании картины, шедевра

раннего творчества Рафаэля, она утратила традиционное название “Сон рыцаря” и обрела новое – просто “Аллегория”²².

Интерес Лохера к театру сказался в еще одной линии его творчества – в создании пьес то аллегорического и мифологического характера (“Суд Париса. О золотом яблоке”, 1502), то основанных на актуальном политическом материале, что было тогда большим новшеством. В октябре 1495 г. во дворе или в саду Фрейбургского университета в присутствии маркграфа Баденского и другой знатной публики состоялось представление написанной Лохером “Истории короля Франции”, исполнителями которой были студенты²³. Это было диалогизированное повествование на латыни о событии, происшедшем всего за месяц до спектакля, – о провале итальянского похода Карла VIII, французского короля, пытавшегося отвоевать земли Неаполитанского королевства. Первая попытка на немецкой почве изобразить в драматизированной форме современные политические события оказалась в творчестве Лохера не единственной: в 1497 г., в год постановки рейхлиновского “Хенно”, на сцене во Фрейбурге была показана новая работа Лохера – “Трагедия. О турках и о султани”. В роскошно убранном зале присутствовал император Максимилиан I, не раз высказывавшийся до этого в пользу крестового похода против турок как угрозы империи. Лохер, не прошедший мимо этого мотива, и на сей раз решительно актуализировал свой текст.

История немецкого гуманистического театра, несмотря на короткий до-реформационный период его развития, свидетельствует о зарождавшемся многообразии форм школьной латинской драмы и растущем внимании к специфике ее постановки. Вместе с тем существование в эту пору диалогизированных спектаклей, в том числе с декламационным стилем воздействия на публику, побуждает к поиску театрализации в литературном жанре, наиболее близком к драме, – в гуманистическом диалоге. Это большая тема, заслуживающая особого рассмотрения, но некоторые подходы к ней, видимо, можно наметить уже теперь.

Основная масса гуманистических немецких диалогов, ориентированных в свободном, непринужденном, разностороннем обсуждении вопросов на античные образцы, не затронута стремлением усилить в форме диалога элементы театрализации. Она по-прежнему связана с традицией философского диалога, логичного выявления различных точек зрения без привнесения специфического элемента словесно выраженной зрелищности. Иначе говоря, эта масса не имеет никакого отношения к проблеме театрализации. Вторая часть диалогов включает лишь в отдельных местах текста элементы театрализованности, и только небольшая доля литературного диалогического материала построена целиком или хотя бы в своей главной линии на театрализации. Само это понятие зыбко, изменчиво во времени, связано с меняющимися типами театра, поэтому для пояснения того, что имеется в виду применительно к гуманистическому диалогу конца XV – первых десятилетий XVI в., достаточно привести два конкретных примера из сочинений гуманиста и рыцаря Ульриха фон Гуттена.

Первый из этих примеров – начало одного из двух диалогов, опубликованных в 1520 г. под одинаковым названием “Лихорадка”:

Г у т т е н. Эй, малый, кто-то подошел, слышишь? Слышишь, как там ломятся у входа? Слышишь? Слышишь? Что же, пусть нам так двери и выломают?! Ну, ладно, выгляни-ка в окно и, если гость явился некстати, скажи, что меня нет дома.

Л и х о р а д к а. Как нет дома – да ведь я слышу твой голос! Ну-ну, отворяй же ипусти меня: на дворе-то ветер и льет как из ведра.

С л у г а. Это Лихорадка, хозяйин! Господи Иисусе, силы небесные, чем нам оборониться от такой напасти?! Что прикажешь – прогнать ее камнями или, может, оружием, какое только у нас найдется?²⁴

Слово здесь служит для характеристики не только персонажей, но и мизансцены, оно выявляет жест, различия в темпах движения, даже обрисовывает возможный реквизит. Еще сложнее пространственное построение, которое намечено в диалоге того же года “Наблюдатели”. Солнце и Фаэтон, достигнув середины неба, разгоняют тучи и, вглядываясь в земные дела, обсуждают события в разных странах, в том числе заседание рейхстага в Германии. Здесь есть немало длиннот, к тому же Гуттен местами использует, как в платоновских диалогах, принцип, согласно которому один из собеседников своими вопросами лишь стимулирует фактический монолог другого. Неожиданно почти монотонный ритм вопросов и ответов резко меняется: оказывается, оттуда, с земли, что-то кричит, вне себя от гнева, папский легат Каэтан²⁵.

С о л н ц е. Что, что, легат? Что ты говоришь? Это ты меня укоряешь?

К а э т а н. Ты еще спрашиваешь?! Будто само не знаешь, какой великий грех ты совершило!.. Наконец-то явило себя миру! Ты, которому надлежало сиять по первому моему знаку, и к тому же светлее и ярче обычного!

Возможно ли передать в театре эту смену ракурсов, взгляд то с неба, то как бы с “лягушачьей перспективы”, с земли, контраст масштабов гигантского светила и ничтожно малого, но наглого и самодовольного человечка? Здесь, навеянное диалогом Лукиана “Икароменипп”, появляется такое игровое пространство, которое не под силу освоить ни театру периода “Хенно”, ни театру вообще, разве что кинематограф мог бы сделать это. Оставаясь театрализованным, диалог демонстрирует могучую специфику “театра воображения” – еще одного театра, созданного смешением реализма и фантастики эпохи Возрождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 15.

² Там же. С. 5.

³ Там же. С. 6.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 7.

⁶ Там же. С. 6.

⁷ Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002. С. 200–201.

⁸ Реутин М.Ю. Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение. М., 1996; Колязин В.Ф. Указ. соч.

⁹ Die deutsche Literatur in Text und Darstellung / Hrsg. von J. Schmidt. Stuttgart, 1991. Bd. 3: Renaissance, Humanismus, Reformation. S. 200.

¹⁰ См.: Mertens D. Jakob Wimpheling (1450–1528): Pädagogischer Humanismus // Humanismus im deutschen Südwesten. Sigmaringen, 1993. S. 46.

¹¹ Wimpheling J. Stylpho: Lateinisch und deutsch / Hrsg. von H.C. Schnur. Stuttgart, 1971. S. 26–27.

¹² См.: Mertens D. Op. cit. S. 46.

¹³ См.: Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 179. О специфике ориентации на древнеримскую комедию см.: Андреев М.Л. “Два Менехма” Плавта и структуры комедии итальянского Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 172–180.

¹⁴ Reuchlin J. Henno: Lateinisch und deutsch / Hrsg. von H.C. Schnur. Stuttgart, 1995. S. 69.

¹⁵ См.: Schwab N.-R. Johannes Reuchlin: Deutschlands erster Humanist. München, 1998. S. 75.

¹⁶ См.: Rhein S. Johannes Reuchlin (1455–1522): Ein deutscher “uomo universale” // Humanismus im deutschen Südwesten. S. 69.

¹⁷ Schwab H.-R. Op. cit. S. 64.

¹⁸ Немилев А.Н. Немецкие гуманисты XV века. Л., 1979. С. 138.

¹⁹ См.: Wuttke D. Conradus Celtis Protucius // Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600): ihr Leben und Werke / Hrsg. von S. Füßel. B., 1993. S. 179.

²⁰ См.: Coppel B. Jacob Locher Philomusus (1471–1528): Musenliebe als Maxime // Humanismus im deutschen Südwesten. S. 164.

²¹ Ibid. S. 166.

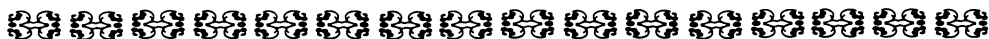
²² См.: Levey M. The National gallery: Schools of painting. L., 1996. P. 59.

²³ Coppel B. Op. cit. S. 158.

²⁴ Гуттен У. фон. Диалоги. Публицистика. Письма. М., 1959. С. 33.

²⁵ Там же. С. 145.





ТЕАТР В ГРАФИКЕ ЭРХАРДА АЛЬТДОРФЕРА

Н.А. Багровников

Рисунки и гравюры нижненемецкого художника Эрхарда Альтдорфера (1490–1562), автора 82 иллюстраций к изданной в Любеке первой полной лютеровской Библии¹, свидетельствуют о сильном влиянии театра той эпохи. Его карьера как придворного архитектора и живописца герцогства Мекленбург-Шверин и началась на зрелищной, театрализованной стезе – с новой и многотрудной работы по оформлению рыцарского турнира. Этот турнир был организован в 1511 г. герцогом Генрихом V Мекленбургским (1479–1552) в честь предстоящего бракосочетания его сестры Катарины с герцогом Генрихом, сыном герцога Саксонии Фридриха Мудрого². В 1513 г. по впечатлениям от увиденного и сделанным зарисовкам Эрхард Альтдорфер вырезает ксилографию-триптих “Турнир”.

Рисунки и гравюры, изображающие ристалища, создавали тогда многие мастера. Среди них следует назвать прежде всего молодого Дюрера. Отдал должное этой теме и Лукас Кранах Старший. Ему принадлежат две ксилографии: “Первый турнир” 1506 г. (ее раскрашенный акварелью экземпляр хранится в Дрезденской галерее) и более качественный по технике исполнения “Турнир” 1509 г. Однако Эрхард Альтдорфер, в отличие от знаменитых современников, представил в своей ксилографии то, что было важной составляющей рыцарских турниров, но на что другие художники не обращали внимания. Он изобразил *карнавальные* элементы, присущие этому словесному действу. Речь идет о пародийных украшениях рыцарских шлемов в виде сидящего на гнезде аиста, бодающегося барана, смотрящейся в зеркало обезьяны, гусаков с граблями, метелок для чистки мебели, пивной кружки и вертела с поджаренными колбасами.

Как придворный живописец, Эрхард Альтдорфер был причастен к художественному оформлению празднеств и, вероятно, театральных постановок³. В XVI в. в Нижней Германии и Нидерландах театральные представления регулярно организовывались в замках высокородных господ. Это были “живые картины”, мистерии, моралите, фарсы. “Живые картины” на ветхозаветные и евангельские сюжеты, представляемые на следующих в процессиях повозках, были важнейшей частью праздников еще в эпоху средневековья.



*Турнир. Зрители, наблюдающие за боем.
Фрагмент центрального листа Любекской Библии*

Со временем они превратились в мистерии – продолжительные, яркие по выразительности и впечатляющей силе действия. Такие представления, как “Благовещение”, “Шествие Христа и воинов на Голгофу”, “Воскресение Христа”, были наиболее распространенными. Отзвуки этих театрализованных представлений, зрителем которых, как мы полагаем, был Эрхард Альтдорфер, нашли свое воплощение в рисунке “Обезглавливание Иоанна Крестителя”⁴ (дата его создания точно не установлена), а также в сцене воскресения Христа в титульном листе к Новому Завету, изданному Людвигом Дитцем в 1539 г. в Ростке.

В рисунке “Обезглавливание Иоанна Крестителя” художник использует костюмированное, пластическое и мимическое начала. Они активно формируют игровое пространство. Палач, в шляпе с развивающимися перьями, пестром кафтане с широкими рукавами и в плотно облегающем трико⁵, подчеркивающим его атлетическое сложение, предстает как воплощение зла. Пространство, которое он занимает (левая часть рисунка), пронизано движением, бурным выражением грубой силы. С динамикой и экспрессией контрастирует статика правой части рисунка, где дочь царя Ирода протягивает поднос, на который палач кладет отрубленную голову Иоанна. Стоящие рядом служанки, по-видимому потрясенные происшедшим, как бы приглашают зрителей сцены присоединиться к их переживаниям, к оценке только что свершившегося⁶.

В титульном листе к ростокскому изданию Нового Завета в нижней части ксилографии, в глубокой нише, находящейся непосредственно за казненным



*Обезглавливание Иоанна Крестителя.
После 1506 г. Перо, черные и коричневые чернила, 109 × 113 мм.
Музей города. Регенсбург*

Христом, Эрхард Альтдорфер поместил сцену Его грядущего Воскресения. Столь тесное соседство мученической физической смерти со свершающимся чудом ее мистического духовного преодоления имеет нечто общее с замыслом Грюневальда, воплощенным в ансамбле живописных створок Изенгеймского алтаря. Восстающий из гроба Христос разгоняет своим сиянием мрак окружающего его замкнутого пространства. Его движение пластически выразительно; оно вписывается в овалы архитектурного обрамления и одновременно соотносится с композицией, линиями рисунка и динамикой действия, происходящего на переднем плане. Это оригинальное решение тем более значительно, что основой данного титульного листа был титульный лист Нового Завета, изданного Гансом Люфтом в 1530 г. в Виттенберге. В последнем произведении есть такая же полуподвальная ниша, но в ней помещены гербы герцогов Саксонии⁷.

Эрхард Альтдорфер почти полвека был придворным живописцем и архитектором герцога Мекленбургского. А жизнь при дворе сама по себе была театром. Лицедейство мира, которое столь блестяще представил в “Похвале глупости” Эразм Роттердамский, находило особенно яркое выражение в придворной жизни, ее подводных камнях и течениях. При дворах

европейских правителей “мировой театр” делался более циничным и беспощадным по отношению к человеку, чем в обычной жизни⁸.

Впрочем, судьба была благосклонна к художнику: он пользовался высочайшим благорасположением и покровительством своего князя и господина. Помимо работ по его заказам, которые хорошо оплачивались, мастер имел большие возможности для того, чтобы браться за престижные работы на стороне. Это было выгодно как в материальном плане, так и в отношении профессионального роста. С 1515 г. началось сотрудничество Эрхарда Альтдорфера с издателями Нижней Германии⁹, что впоследствии позволило художнику внести значительный вклад в развитие европейской книжной иллюстрации.



Фрагмент “Воскресения Христа” в титульном листе Нового Завета. 1539

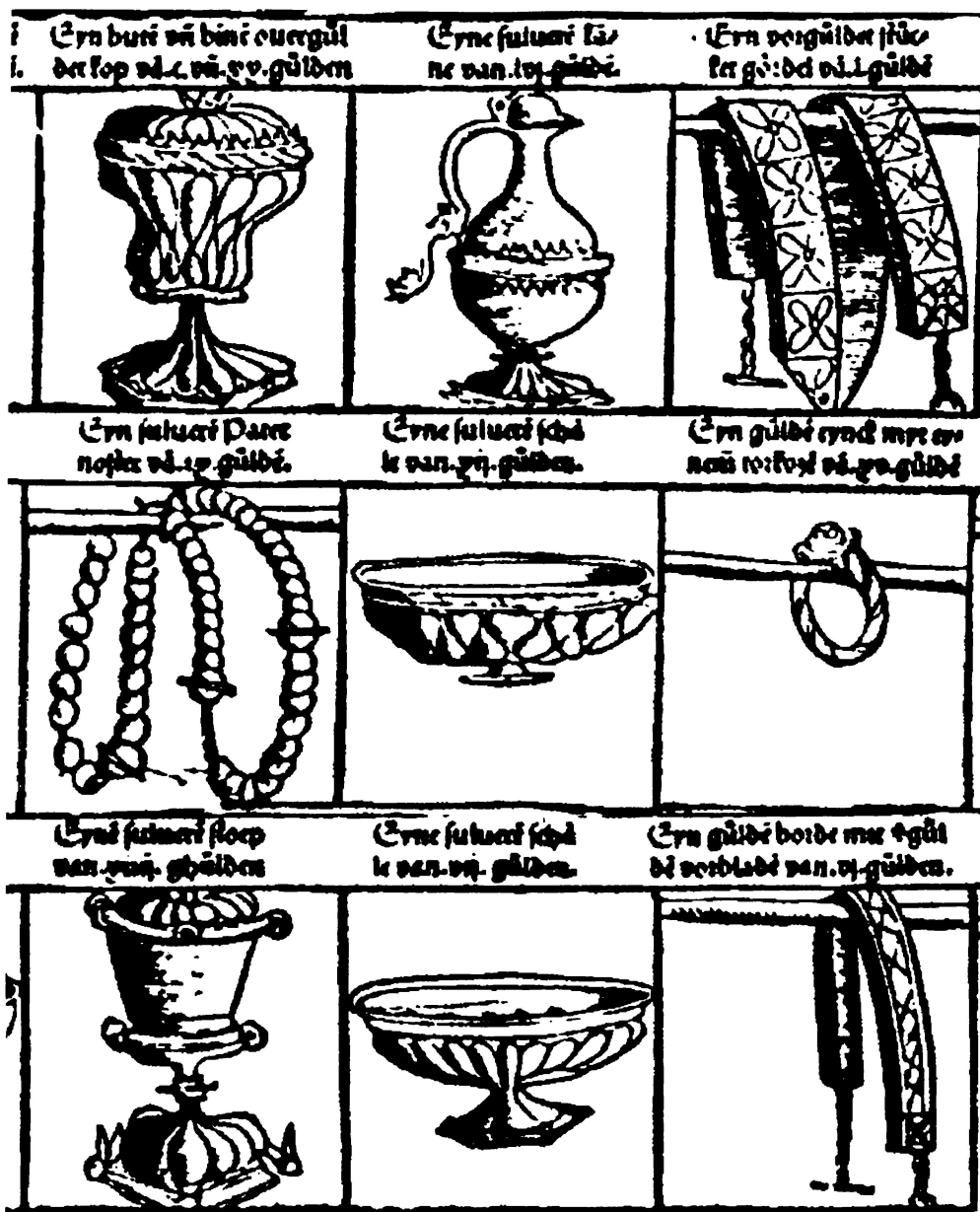
На Троицу (18 августа) 1518 г. бюргер вольного Ганзейского города Росток, купец Элер Ланде, организовал лотерею под названием “Glückhafens” – “Счастливая гавань”. В розыгрыше участвовали украшения из золота, серебра, жемчуга, ценная посуда, куски парчи и штуки дорогого сукна. Рекламную листовку (Flugblatt) с извещением об этом мероприятии Э. Ланде заказал ростокскому печатнику Людвигу Дитцу, который привлек к делу Эрхарда Альтдорфера¹⁰. Мастер Эрхард, еще в годы ученичества набивший руку на изображениях бытовых сюжетов, создал шедевр. Слева мы видим музыкантов, играющих на духовых инструментах, справа – писца, записывающего участников лотереи и принимающего взносы. В центре гравиюры изображен молодой человек, сидящий на возвышении в окружении именитых граждан – членов лотерейной комиссии. На нем изысканный двубортный кафтан с широкими рукавами с продольными прорезями и штаны с поперечными разрезами. Его движения пластичны; обутыми в башмаки ногами он отбивает такт музыке. Одну руку юноша запускает в правую, а



Извещение о лотерее "Счастливая гавань".
1518. 295 × 363 мм. Библиотека Университета. Росток

другую – в левую лотерейную чашу. Из одной он извлекает записки с именами участников игры, а из другой – пустые или выигрышные билеты. Под сценой лотереи Эрхард Альтдорфер поместил изображения предметов, которые будут разыгрываться. Под каждым предметом дано его краткое описание. Перед нами редкий документ, с представленным в нем многоплановым срезом повседневной жизни Ганзейского города Росток накануне Реформации.

По динамике и выразительности изображение лотерейного розыгрыша весьма напоминает театральное действо. Это подтверждает прежде всего композиционно-пространственное построение ксилографии. Оно организовано так, что зрители, рассматривающие гравюру, вынуждены смотреть на представляемую им вполне жизненную и озвученную картину *сверху вниз*, как бы с балкона постоялого двора, где в эпоху Возрождения часто давались театральные представления. Таким образом открывалась возможность



Фрагмент извещения о лотерее "Счастливая гавань".
1518. Изображения предметов, участвующих в розыгрыше

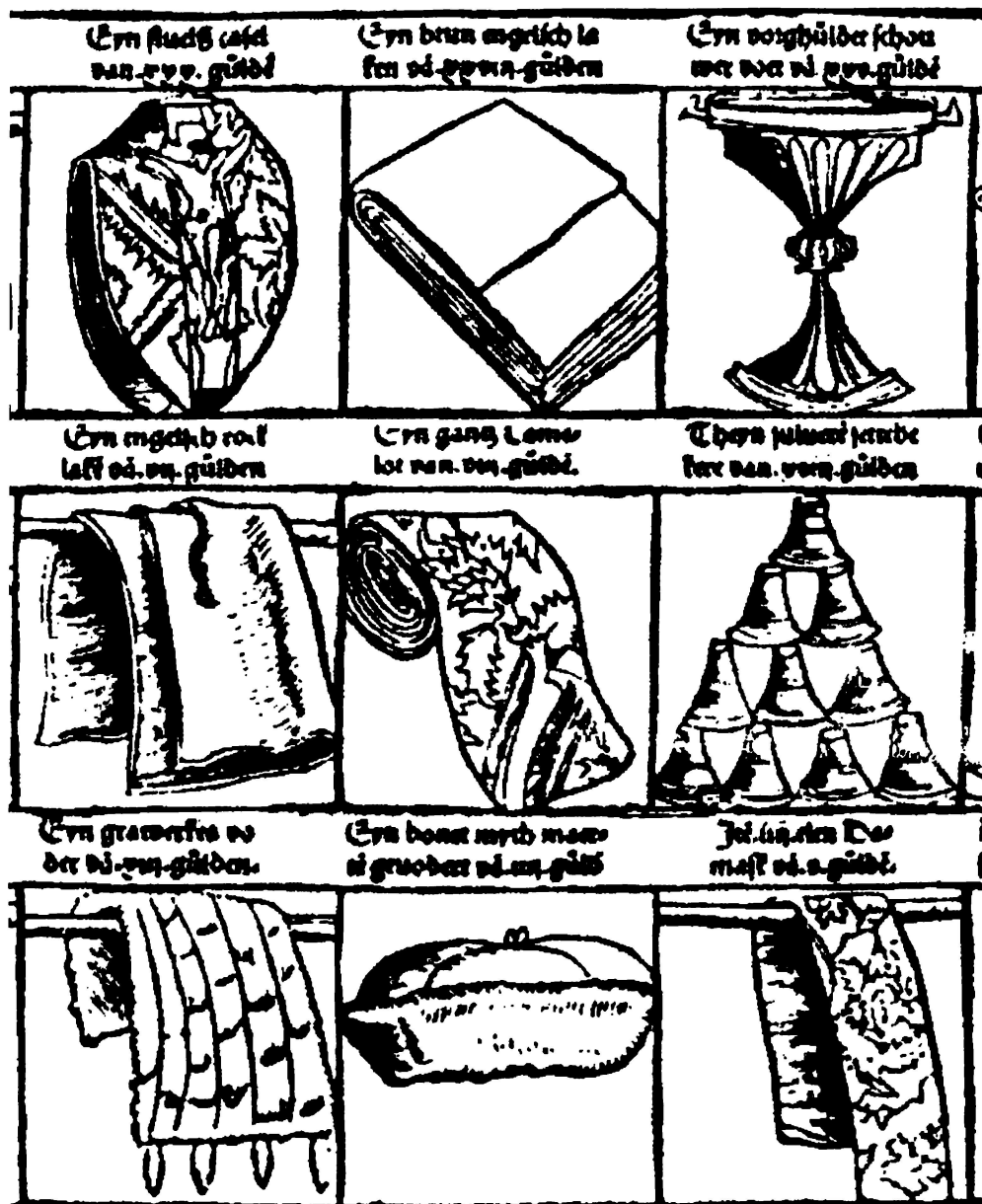
визуального восприятия изображения этой ксилографии как действия, происходящего на сценической площадке. Наличие этой возможности и ее практическая реализация находят свое подтверждение в том, что художник с помощью штриховки, выявляющей фактуру поверхности, акцентировал увиденный сверху пол¹¹. В итоге рассматривающие гравюру оказываются как бы перед сценой балагана и над ней. Как и положено театральной сцене того времени, она открыта с трех сторон и ограничена только задней стеной. Трехъярусное окно этой стены распахнуто в реальный мир: за ним несколькими линиями намечен пейзаж.

Нельзя не отметить, что Э. Альтдорфер весьма выразительно представил и плоскости сидений, на которых расположились члены комиссии, а также основание возвышения, на котором сидит юноша. Удивительно, но они даны в обратной перспективе¹². Трудно сказать, почему так получилось. Не исключено, что художник именно в этой части ксилографии воспроизвел “заштампованный” фрагмент другого, более раннего рекламного объявления, которое взял за образец. Ведь он впервые получил *такой* заказ и должен был на что-то опираться. Так это или нет, но здесь очевидно свидетельство произвольного обращения художника к формам средневекового видения мира: к восприятию изображенного действия на створках алтаря, в картине, гравюре как *настоящего*.

В центре графического листа, что вообще присуще ренессансной картине, являющейся аналогом “театра вселенной”, отведено “место для героя”¹³ – юноши, который ведет розыгрыш. Отметим, что этот молодой человек может рассматриваться и как символ богини судьбы Фортуны, вытаскивающей людям счастливые и несчастливые билеты¹⁴.

Лотерейное действо сопровождается музыкой. Трубаچی исполняют свои партии с высоким эмоциональным подъемом¹⁵. В их изображении прослеживается связь с европейской театральной традицией, уходящей корнями в античность. Известны средневековые миниатюры, обращенные в прошлое и реконструирующие комические представления римской эпохи. На одной из таких миниатюр представлена декламация поэтом текста, которая происходит под звуки труб и сопровождается танцами мимов¹⁶.

Следует подчеркнуть, что изображенные Эрхардом Альтдорфером музыканты привлекают внимание людей к событию, которому в реальной жизни еще только *предстоит* осуществиться. Они исполняют, таким образом, функции “прологов”, или зазывал, которые в контексте художественного пространства гравюры приглашают жителей Ростока принять участие в готовящемся коммерческом предприятии¹⁷. При этом картина лотерейного розыгрыша имеет характер театрального представления. Необходимо напомнить, что в театре той эпохи граница между публикой и актерами была еще неопределенной, достаточно зыбкой¹⁸, и эта зыбкость в данном случае *не просто* сближает театр с жизнью и жизнь с театром. Перед нами ситуация, когда дистанция от рассматривания зрителями изображения, помещенного на извещении о лотерее, до их реального участия в предстоящем



Фрагмент извещения о лотерее "Счастливая гавань".
1518. Изображения предметов, участвующих в розыгрыше

событии не просто сокращается или стирается. В данном случае она преобразуется и обретает *особое* качество. Дело в том, что Эрхард Альтдорфер наглядно показал образ действия и модель поведения, которые снимают у людей барьеры сомнения и недоверия, поскольку на гравюре они заранее видят и свои места, и предназначенные им роли в “театре”, представленном художником! Они адаптируются, привыкают, заранее “входят” в соответствующие образы и благодаря этому в самом недалеком будущем – в реальной жизни – им останется сделать один шаг до принятия участия в настоящем розыгрыше.

Нет сомнения, что именно благодаря выявлению театрального начала, через изображение *сцены* будущего события, *происходящего на сцене*, Эрхард Альтдорфер создал графическое произведение, которое вышло за рамки рекламной ярмарочной продукции того времени.

В завершение несколько слов об условности границ между игровым пространством театрального представления и пространством социальным. Конкретно – о возможности социально-политической актуализации сценического действия и об опасной тенденции переноса его образов, его самого в реальную действительность с целью преобразования мира. Так, накануне и в период Великой Крестьянской войны тайные общества “Бедный Конрад”, “Союз башмака”, “Черный отряд” стали организовывать спектакли, которым отводились функции пропаганды в подготовке восстаний. В “Игре о весеннем голубе” имело место прямое включение зрителей в театральное действие – в суд над рыцарями, укравшими голубя, являющегося символом свободы. В финале таких спектаклей актеры сбрасывали театральные костюмы, обнажали мечи и призывали зрителей уничтожать феодалов, разрушать замки и монастыри¹⁹. Благодаря социальной заостренности, усилению выразительности и эмоционально-волевого подтекста границы между театром и жизнью становились еще более прозрачными, чем в “Счастливой гавани” Эрхарда Альтдорфера. При этом организаторы этих театральных представлений зазывали немецкий народ в *другую* лотерею: в игру с иллюзорными, но весьма соблазнительными перспективами, несоизмеримо высокими ставками и трагическим исходом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Багровников Н.А.* Любекская Библия 1534 г. как памятник книжного дела эпохи Реформации // Книга в культуре Возрождения. М.: Наука, 2002. С. 69–84.

² Лукас Крапах Старший представил эту пару в брачном портрете “Герцог Генрих Саксонский и герцогиня Катарина Мекленбургская” (1514 г., Дрезденская галерея).

³ Двор Генриха V был так называемым “мобильным двором” (*der mobile Hof*). В течение года герцог жил в Шверине, Висмаре, Штаргарде, Штернберге, Гюстрове. В Шверине встречали Рождество, отмечали Масленицу и праздновали Пасху (см.: *Sander-Berke A.* *Der Hof Herzog Heinrich V von Mecklenburg* (1479–1552) // *Mecklenburgische Jahrbücher*. 112 Jahrgang, 1997. S. 69). Второй по значению резиденцией был Висмар, который обладал развитой инфраструктурой для обеспечения торжественных мероприятий. Два раза в год здесь проводи-

лись официальные придворные праздники, а также турниры (Ibid. S. 71). В 1513 г. (когда Э. Альтдорфер уже находился на службе у герцога) в Висмарском замке состоялось бракосочетание Генриха Мекленбургского с Еленой Пфальцской (Ibid. S. 75). Можно предположить, что Альтдорфер участвовал в художественном оформлении свадебных торжеств.

⁴ Напомним, что в средневековой Европе большой популярностью пользовалась “Мистерия страстей”, которую нередко открывали страсти Иоанна Крестителя. В начале мистерии руководитель постановки, завершив пролог, обращался к исполнителю этой роли: “Иоанн, выходите на сцену и начинайте свою речь” (цит. по: История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1956. Т. 1. С. 71).

⁵ Возможно, изящные бантики под коленями палача как выражение легкомысленности, явно “не вяжущейся” с его злодейским обликом, заимствованы художником из центральной части алтаря “Св. Екатерины” (завершенного Лукасом Кранахом в 1509 г.), которая, в свою очередь, восходит к “Мистерии страстей” или ее аналогам. Отметим, что, как и в рисунке Э. Альтдорфера, в произведении Кранаха заявляет о себе связь мистерии с карнавалом, “когда в резком контрасте с патетическим началом выступало начало карикатурное” (История западноевропейского театра. Т. 1. С. 80).

⁶ См.: “Мистерия обладала большим количеством натуралистических деталей (...) Питки и казни во всех подробностях были похожи на реальные пытки и казни (...) чем более жестокой была сцена, тем сильнее она действовала” (История западноевропейского театра. Т. 1. С. 76).

⁷ Эти титулы репродуцированы в диссертации: *Packpfeifer K. Studien zu Erhard Altdorfer*. Wien: Verband Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich. 1978. Abb. 135, 137. См.: *Багровников Н.А.* Титульные листы работы Эрхарда Альтдорфера // Книга: Исследования и материалы. М., 2003. Сб. 81. С. 103–105.

⁸ Современник Э. Альтдорфера, итальянский гуманист Пьетро Аретино (1492–1556) сделал придворную жизнь темой своей комедии, увидевшей свет в 1534 г. См.: История западноевропейского театра. Т. 1. С. 171.

⁹ В 1515 г. профессор юридического факультета Ростокского университета, советник и историограф Генриха V Николай Маршалл заказал художнику ксилографию титульного листа для своего историко-правового трактата “Установления государства военного и гражданского в девяти книгах...” (см.: *Багровников Н.А.* Титульные листы Эрхарда Альтдорфера // Книга: Исследования и материалы. Сб. 81. С. 97–98).

¹⁰ Единственный сохранившийся экземпляр этого летучего листка хранится в Библиотеке Ростокского университета (см.: *Jürgens W. Erhard Altdorfer: Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts*. Lübeck: Otto Quitzow Verlag, 1931. S. 63, Abb. 5).

¹¹ По-видимому, здесь присутствует нечто общее, присущее ренессансной картине в целом, в которой, как правило, “передняя площадка всегда ясно распланирована: если это пол комнаты или вымощенная городская площадь, то в большинстве случаев она расчерчена словно для того, чтобы определить расположение действующих лиц. Часто рисунок пола задает ритм представленной сцене” (*Данилова И.* О композиции итальянской картины кватроченто // Сов. искусствознание-73. М.: Сов. художник, 1974. С. 179).

¹² Выражаю глубокую признательность Всеволоду Матвеевичу Володарскому, обратившему мое внимание на эту особенность ксилографии “Счастливая гавань”.

¹³ *Данилова И.* Указ. соч. С. 178.

¹⁴ Колесо Фортуны было типичным эпизодом моралите. См.: История западноевропейского театра. Т. 1. С. 99.

¹⁵ У Генриха V был придворный оркестр. В него входили шесть трубачей, барабанщик, тромбонист, литавщик, корнетист, которые “ежедневно исполняли важные функции”. Были также хормейстер, который руководил детским хором, и органист для особо торжественных случаев. Для концертов часто приглашали “проезжих” лютнистов и скрипачей. Нередко устраивались гастрольные оркестры других дворов и городов. (см.: *Sander-Berke A.* Op. cit. S. 85–87). Есть основания полагать, что придворные концерты явились побудительным мотивом для Альтдорфера, включившего в гравюры музыкальное начало.

¹⁶ См.: Уайлз Д. Театр в Риме и средневековой Европе // Иллюстрированная история европейского театра: Пер. с англ. М., 1999. С. 67.

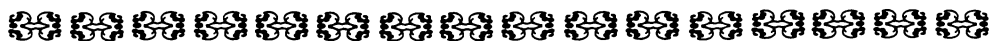
¹⁷ “Пролог”, или зазывала, – “непременный персонаж театрального представления тех лет” (см.: Данилова И. Указ. соч. С. 179). Такую же роль зазывал исполняют музыканты в титульном листе Эрхарда Альтдорфера к “Рейнеке-Лису” – нидерландско-немецким народным сказкам, изданным Людвигом Дитцем в Ростке в 1539 г. Весьма показательно, что в данном случае музыкальное начало не только привнесено художником в титульный лист, но стало одним из важных его оснований. Если же говорить о сугубо театральной, жанровой основе, то в этом произведении мы имеем дело с фарсом. Достаточно указать на сцену торга лисьими хвостами в нижней части гравюры, имеющую брутальный карнавальный подтекст. В “Рейнеке-Лисе” фарс представлен также в ксилографиях “Король вершит суд”, “Рейнеке-Лис должен быть повешен” и “Единоборство Рейнеке-Лиса с Волком”. В этих гравюрах пародируются суд феодала, казнь и рыцарский турнир (см.: Багровников Н.А. Иллюстрации Эрхарда Альтдорфера к “Рейнеке-Лису” // Книга: Исследования и материалы. Сб. 80. М., 2002. С. 268, 269–271). Можно заключить, что Эрхард Альтдорфер в своих графических произведениях отдал должное и мистерии, и моралите, и фарсу.

¹⁸ См.: Уайлз Д. Указ. соч. С. 78. Следует подчеркнуть, что элементы обратной перспективы с точки зрения реминисценции средневекового видения мира помогают восприятию данного изображения как осуществляющегося события.

¹⁹ См.: История западноевропейского театра. Т. 1. С. 668. Далее утверждается, что “театральное представление часто являлось сигналом к крестьянскому восстанию”. На этом историческом фоне сценические эксперименты Эрвина Пискатора в период Веймарской республики выглядят не столь уж новаторскими, как это стремились представить в свое время в СССР (см.: Пискатор Э. Политический театр. М., 1934). Отметим, что в данном случае возникает актуальная тема псевдокарнавальной подмены реальной жизни театром, искусственно созданной игровой средой. В эпоху Реформации в этом преуспели анабаптисты. Достаточно вспомнить незаурядный артистический дар Иоанна Лейденского и театрализованные формы повседневной жизни в возглавляемой им Мюнстерской коммуне.

Выражаю глубокую признательность директору Библиотеки земли Мекленбург (г. Шверин) господину Рольфу Юргену Вегенеру и его заместителю госпоже Грете Греволлс за любезно предоставленные материалы о жизни двора герцога Генриха V Мекленбург-Шверинского.





СЦЕНОГРАФИЯ ДИПЛОМАТИИ: “СЫНЫ ЖЕЛАНИЯ” Ф. СИДНИ

О.В. Дмитриева

Эпоха Ренессанса в Англии породила не только великолепную по своим достоинствам драму, но и огромное множество различных театрализованных действий малых форм – любительских придворных “масок”¹, живых картин, сопровождавших публичные процессии², театрализованных рыцарских турниров и триумфов, связанных с календарем как церковных, так и зарождавшихся светских праздников³. В иерархии различных событий, обставлявшихся этими квазитеатральными формами, прибытие иностранного посольства занимало не последнее место. Пьеса-маска или театрализованный турнир не только позволяли развлечь дипломатов, разнообразив официальный протокол, но и предоставляли прекрасную возможность продемонстрировать блеск и утонченность английского двора⁴. Нередко при этом разыгрывавшиеся перед гостями картины несли в себе и некое закодированное послание, имевшее непосредственное отношение к сути их дипломатической миссии. Однако пьесам, написанным “по случаю”, как правило, была суждена недолгая жизнь: быстрая утрата ими политической актуальности оборачивалась потерей сценариев, если и сохранявшихся, то чаще всего в пересказе или в отрывках. С другой стороны, даже при наличии текста подобной пьесы современный исследователь далеко не всегда способен с точностью реконструировать политический контекст, в котором тот призван был “работать”, а тем более скрытый в нем подтекст. Возможность сопоставить и то, и другое – счастливый случай, каковым является и казус, о котором речь пойдет ниже.

В 1581 г. в Англию прибыло необыкновенно пышное французское посольство – примерно 500 дворян. Это французское “вторжение” (а число прибывших было вполне сопоставимо с обычным штатом английского двора, составлявшим около 800 человек) предвляло появление на острове одного из наследных принцев дома Валуа – герцога Анжуйского, который уже в течение многих лет считался официальным претендентом на руку Елизаветы I и потенциальным консортом⁵. Наряду с прочими галантными развлечениями вниманию французов был предложен некий “Триумф” – по сути своей театрализованный рыцарский турнир, одно из тех зрелищ с велико-

лепными костюмами, сложной бутафорией и пространными текстами, в которых драматическая часть и изысканная сценография отодвигали сами рыцарские поединки на второй план. Полный текст сценария этого действия на данный момент неизвестен, однако сохранилась довольно подробная запись, касающаяся основных мизансцен и речей главных действующих лиц, сделанная придворным Генри Голдвеллом и озаглавленная им “Изложение Триумфа, разыгранного перед Ее королевским величеством и послами Франции в понедельник и вторник после праздника Троицы”⁶.

Во вступлении к рассказу об этом славном зрелище Г. Голдвелл называет инициаторами постановки нескольких придворных аристократов, пожелавших продемонстрировать французам “всю возможную куртуазность, приличествующую подобным случаям, и развлечь их с помощью разнообразных придворных удовольствий”. Они “договорились между собой приготовить Триумф, который организовали очень быстро; и, задуманный ими с размахом, он был представлен с такой благородной доблестью, что они снискали вечную славу и честь”⁷. Это чрезвычайно важное для нас свидетельство, ибо из него следует, что “Триумф” не был заказан самой королевой и организовывался не на средства распорядителя королевских развлечений (Master of the Revels), а следовательно, ни сама Елизавета, ни приближенные к ней политические деятели официально не несли ответственности за содержание этого действия. Разумеется, как любая “инициатива снизу”, получившая высочайшее одобрение и носившая полуофициальный характер, она должна была пройти цензуру Тайного совета, однако едва ли ей подвергся полный текст сценария (если он вообще был готов для предъявления, а не дорабатывался до последней минуты, как часто бывает с подобными любительскими представлениями).

Подлинными инициаторами были четверо придворных, выступивших позднее в роли рыцарей – зачинщиков турнира: Филипп Ховард, граф Эрандел, Фредерик, четвертый лорд Виндзор, сэр Филипп Сидни и сэр Фулк Грэвил. Последние – друзья с детских лет, известные при дворе поэты-любители. Собственно, Голдвелл нигде не указывает, что автором сценария был именно Ф. Сидни (существуют версии об участии в его написании другого известного поэта и драматурга – Дж. Лили, однако стилистические особенности и содержащиеся в “Триумфе” отсылки к куртуазному роману Сидни “Аркадия” позволяют литературоведам с большой долей вероятности приписывать это произведение его перу⁸). Был ли Ф. Сидни автором текста, или в его написании участвовал кто-то другой, Грэвил например, в конечном итоге даже не так уж важно. Интересен сам факт, что он взял на себя миссию развлекать французских от имени английского дворянства, будучи одним из самых яростных противников англо-французского “брака”. К тому времени уже в течение почти 10 лет его имя ассоциировалось с антифранцузской линией в английской внешней политике, и именно Сидни был одним из самых ярких выразителей франкофобских настроений в обществе. (Напомним, что во время пребывания с дипломатической миссией в Париже в

1572 г. они вместе с государственным секретарем Ф. Уолсингемом едва избежали гибели в ночь св. Варфоломея. Это сделало Сидни непримиримым критиком “вероломных Валуа” и заставило написать знаменитое письмо к королеве, в котором он с искренностью и прямотой предостерегал ее от губительного политического союза с ними.) Письмо, широко циркулировавшее во множестве списков⁹ (и, по-видимому, обнародованное самим Сидни не без ведома и согласия его высоких покровителей – Роберта Лейстера, приходившегося ему дядей, и Ф. Уолсингема, который со временем стал его тестем), навлекло на Сидни недолгую опалу, но в конечном счете сослужило добрую службу: королева, оценив искренность джентльмена-поэта, простила его, а в среде протестантов он снискал репутацию бескомпромиссного патриота и истинного рыцаря¹⁰.

К началу 80-х годов Сидни утвердился при дворе в новом статусе – многообещающего дипломата, в силу своих родственных, профессиональных и политических связей принадлежавшего к влиятельной группировке, занимавшей антифранцузские позиции в противовес тем политикам в Тайном совете, которые в принципе допускали мысль о французском браке королевы. В эти годы ее составляли Лейстер, Уолсингем, а позднее и молодой граф Эссекс, близкий друг Сидни, сестра которого, Пенелопа Девере, была музой поэта, воспетой им в сонетах под именем Стеллы. Именно этот круг государственных деятелей курировал французское направление в английской внешней политике. И если искать тех, кто мог стоять за инициаторами “Триумфа” и, оставаясь за кулисами, способствовал тому, что королева санкционировала это представление, то это были названные выше политики. Возможно, к ним следует отнести еще одного государственного мужа, убежденного протестанта, члена Тайного совета и казначея королевского двора – сэра Фрэнсиса Ноллиса, сыновьям которого, как мы увидим, отводилась важная роль в сценарии турнира.

Г. Голдвелл упомянул о еще одной важной детали: согласно первоначальному замыслу авторов, “Триумф” должен был состояться 24 апреля, сразу после дня св. Георгия. Этот праздник занимал совершенно особое место в английском календаре так называемых торжественных дней (state days), являя собой пик куртуазного “сезона”, поскольку св. Георгий считался официальным покровителем Ордена Подвязки и его день отмечался торжественной процессией кавалеров в орденских одеждах во главе с самой королевой, которая, как правящая государыня, считалась главой Ордена¹¹. Уместно напомнить, что Орден Подвязки появился в период острого англо-французского противостояния в годы Столетней войны. Атмосфера этого праздника в постреформационной Англии неизбежно придавала куртуазной риторике привкус национализма. Не исключено, что, планируя свой турнир как продолжение празднеств в честь Георгия, Сидни и его компаньоны предвидели, что их затея послужит прославлению английского рыцарства, которое сумеет продемонстрировать нежеланным французским гостям доблесть и моральное превосходство протестантского воинства. Как бы то ни было,

но воспользоваться столь удобным случаем организаторам праздника не удалось. По одной только ей известной причине королева решила перенести “Триумф” на более поздний срок и выбрала праздник Троицы¹².

Театрализованному турниру, который был рассчитан на два дня, предшествовал своеобразный “пролог”. При дворе появился “посланец”, оповестивший королеву и ее окружение о том, что он представляет четырех рыцарей, которые именуют себя “приемными сыновьями Желания”. Цель, к которой устремлены их помыслы, возбужденные Желанием, это Замок Совершенной Красоты (в дальнейшем под Заком будет подразумеваться крытая галерея дворца Уайтхолл, откуда королева Елизавета обыкновенно наблюдала за рыцарскими турнирами на ристалище, располагавшемся под галереей). Таким образом, воплощением Совершенной Красоты оказывалась сама государыня, которой посланец адресовал изысканный панегирик как “единственной владычице” (all-only Princess), чьи достоинства определяются отнюдь не ее высоким статусом; напротив, ее положение есть следствие ее достоинств. (Заметим, что это весьма характерное для Сидни жонглирование понятиями: не титул королевы делает ей честь, но ее честь “титулуется ее титул”, она коронуется собой ту корону, которая венчает ее и т.д.¹³) Ее народ преисполнен любви и благодарности к своей правительнице, а Замок ее прославлен во всех землях и на всех языках. Все глаза и сердца устремлены к этой твердыне, самой природой возведенной в английском королевстве¹⁴.

На Замок предъявляют свои права Сыновья Желания, которых их приемный отец долго вскармливал отравленным молоком страсти. Страсть к Совершенной Красоте разрослась в них, несмотря на то что ее порывы сдерживала суровая нянька – Отчаяние. Однако теперь они ощутили свои силы и, подстрекаемые Желанием, требуют, чтобы Замок сдался им, в противном случае угрожая взять его силой. При этом посланец рыцарей подчеркивал, что Желание по своей природе благородно и доблестно и по здравому размышлению Совершенной Красоте следует покориться ему, ибо это будет всего лишь справедливо. Если же она станет прислушиваться к советам Презрительной Гордыни и призовет на помощь Жестокий Отказ, то воины Желания осадят Замок и захватят его. Но, будучи истинными рыцарями, вскормленными Благородным Желанием, они, согласно правилам куртуазии, заранее предупреждают о том, что начнут осаду 24 апреля, и если найдутся благородные воины, движимые такой же страстью к Совершенной Красоте, то они должны не допустить осады или снять ее с Замка. Сыны Желания готовы сразиться с этими джентльменами сначала на копьях верхом, а затем пешими на мечах и продемонстрировать такую доблесть, которая “по меньшей мере докажет благородство их страсти”. Победителя же определит сама Красота, поскольку ей свойственны “справедливость в суждениях и рассудительность в выборе”¹⁵.

Роль посланца, провозглашающего все это от имени Сыновей Желания, далеко не однозначна. С одной стороны, он исполняет волю своих хозяев и потому держится весьма заносчиво. В то же время этот герольд, одетый в

красно-белые цвета¹⁶ (цвета св. Георгия и английского флага с красным крестом на белом поле), периодически выходит за рамки своей роли и, подобно актеру, играющему Пролог в театре, высказывает суждения от себя, предвосхищая дальнейший ход событий и ободряя Совершенную Красоту. Он замечает, что, хотя нападающие от природы сильны, Фортуна их слаба. Сам же он, несмотря на то что служит Сынам Желания, увидев Совершенную Красоту, отныне будет постоянно молиться, чтобы ее положение не изменилось и все могли лицезреть ее, а она не опасалась бы никаких врагов. Но уж если ей суждено столкнуться с неприятелем, то пусть он будет столь же благороден, как Сыны Желания, а участь ее врагов пусть будет подобна той, что ожидает его хозяев¹⁷.

За этим сюжетом и конфликтом между неприступной добродетелью Красоты и страстями Сынов Желания скрывался весьма недвусмысленный намек на цели французского посольства: склонить к браку королеву Англии, неоднократно заявлявшую, что она всегда будет ставить общественное благо и независимость своего королевства выше собственных желаний и частного блага и потому останется девственницей. С этой точки зрения финальные слова герольда, пророчившего поражение воинов Желания, должны были прозвучать тревожной нотой для французов.

8 мая, в первый день представления, площадка для турниров перед галереей Уайтхолла превратилась в военный лагерь осаждающих. На ристалище была установлена большая деревянная рама, задрапированная холстами, “столь превосходно расписанными, как будто это была настоящая земля или насыпь”, и этот вал на колесах приводился в движение несколькими людьми, находившимися внутри конструкции. На вершине насыпи установили две бутафорские пушки, “так хорошо разрисованные, что они казались двумя настоящими полевыми орудиями”, при них состояли двое пушкарей в одежде из малинового шелка и знаменосец. Внутри горы также располагались музыканты, наигрывавшие “превосходную музыку”, под которую на поле появились Сыны Желания в сопровождении великолепной свиты¹⁸. На описание их выездов Голдвелл не пожалел красок, упомянув каждую из мельчайших деталей роскошных доспехов и облачений. Граф Эрандел выехал в позолоченном доспехе, украшенном гравировкой; чепрак его лошади и весь ее убор были богато расшиты. Его сопровождали два джентльмена и четыре пажа с четырьмя сменными лошадьми, а также 20 дворян, одетых в короткие плащи и “венцианские штаны” из малинового бархата, отделанные золотыми кружевами, в дублетах из желтого шелка, в малиновых бархатных шляпах с золотыми лентами и желтыми перьями и в желтых шелковых чулках. Перед графом выступали шестеро трубачей, а замыкал свиту 31 йомен-оруженосец. Их униформа состояла из плащей, напоминавших покроем сутаны (cassocks), бархатных венцианских штанов, отделанных красным шелком и золотым кружевом, дублетов из желтой тафты, малиновых шляп из тафты с желтыми перьями и желтых шерстяных чулок. Это зрелище, без сомнения, было призвано поразить французов роскошью и изыскан-

ностью, оттого-то Годвелл с наивной настойчивостью подчеркивал, что все члены свиты от графа до простого йомена были в вошедших в моду сравнительно недавно “венецианских штанах”, по-видимому символизировавших в его глазах высший шик¹⁹.

Свиту лорда Виндзора составляли четыре трубача, четыре пажа и 28 дворян, облаченных в алые плащи на подкладке из ярко оранжевой тафты, украшенные серебряным кружевом, такие же оранжевые атласные камзолы, пресловутые венецианские бархатные штаны, черные береты с серебряными лентами и перьями. Их костюмы дополняли посеребренные рапиры и даги в ножнах из черного бархата. За дворянами шли 30 оруженосцев, чья униформа также полыхала оранжевым цветом, а на рукаве у каждого был вышит герб их хозяина – единорог на серебряном поле²⁰.

Свиты Сидни и Грэвила были не столь многочисленными, как у аристократов (четыре пажа, четыре трубача, 30 джентльменов и оруженосцев у Сидни, у Грэвила – столько же пажей и трубачей, но только 20 дворян и йоменов). Однако их снаряжение также поражало роскошью. Доспех Сидни был выдержан в цветах его герба – синем и золотом. Особенно эффектным было убранство лошадей: попоны из золотой парчи, расшитые жемчугом, а некоторые – золотыми и серебряными перьями, “весьма искусно вытканными”. Униформа его пажей включала неменные венецианские штаны из серебряной парчи с отделкой из золотых кружев, шляпы с золотыми лентами и белыми перьями и высокие белые ботинки (buskins). В костюмах следовавших за ним дворян золото и серебро менялись местами: бархатные одежды были желто-золотыми, а отделка – серебряной. От остальных свиту Сидни отличало то, что его люди имели поверх плащей «что-то вроде свитка или серебряной ленты, которая как шарф шла через плечо под руку, с девизом “Sic nos pop nobis”»²¹. Это не только фокусировало внимание на сэре Филипе как центральном персонаже выезда и идейном вдохновителе всей акции, но и поясняло, что роль, которую против воли приходится исполнять благородным английским джентльменам, они играют не ради себя. Наконец, завершал торжественное шествие Сыновей Желания Ф. Грэвил со свитой, одетой в желтое и золотое платье с причудливыми золотыми пуговицами и петлями.

После этого на импровизированной сцене снова появился герольд зачинщиков турнира с риторическим вопросом, не приняла ли королева, “в которой вся история добродетели запечатлена языком красоты”, ультиматума его хозяев, чтобы не провоцировать насилие. Тогда ее глазам, “всегда обращенным внутрь и неизменно находящим там небесный покой прекрасной души, не придется увидеть, как испускаемые ими прекрасные лучи отразятся в сиянии оружия, и узреть неистовство Желания”²². Затем он пустился в теоретические рассуждения о силе страсти питомцев Желания, которые, несмотря на их малое число, одерживают верх не множеством, а своей настойчивостью. Сама природа, кажется, выступает на стороне пылких рыцарей: им помогают небеса, и даже “скучнейший из элементов – земля” и та волну-

ется и вздымается ввысь, чтобы облегчить им штурм гордого Замка. Однако, покидая сцену, герольд снова добавляет от себя: “Чем бы все ни кончилось, ему бы хотелось, чтобы мир мог еще долго наслаждаться своим главным сокровищем, которое украшает его собою, а себя красит приверженностью к добру”²³.

Когда посланец удаляется, “земляная насыпь” вплотную приближается к галерее королевы, грозя неминуемым штурмом, но, даруя Красоте последнюю отсрочку, один из юношей заводит нежную песню, наигрывая на рожке и убеждая Елизавету покориться “мощи желания, которой не может противостоять никакая сила”. В этих стихах присутствие Сидни-автора особенно ощутимо, поскольку в них развивается излюбленная поэтом тема, уже обыгрывавшаяся им в “Аркадии”: неспособность земного существа и даже бессмысленность его попыток противостоять страстям, если они вдохновлены доблестью и истинной любовью²⁴. В “Триумфе” певец подтверждает эту истину: сам Творец, создатель Красоты, построив ее Замок, предназначил его “преданным детям справедливого Желания”²⁵. Этот лейтмотив звучит и в следующей песне, возвещающей начало штурма. Но, даже призывая осаждающих к бою, певец предостерегает их от причинения вреда крепости, “ибо эта война – ристалище для доблестной любви. И хотя в ход идет сила, насилие не совершится”. Когда звуки воинственного гимна стихли, бутафорские пушки дали залп, одна сладкой пудрой, другая – “благоухающей и приятной” ароматизированной водой. Гром выстрелов, по словам Голдвелла, прекрасно гармонировал с музыкой, доносившейся из недр “горы”. Тут же появилось множество разукрашенных осадных лестниц, и пехотинцы ринулись на стены, забрасывая их цветами и прочими затейливыми штучками (*fancies*), которые в подобном случае могло взять на вооружение Желание²⁶. В этот момент наконец показали и защитники замка. Голдвелл называет манеру, в которой они вступили на ристалище, “наиторжественнейшей”: всех сопровождали трубачи, пажи и слуги в количестве, соответствующем статусу рыцарей, и каждый выезд был обставлен множеством собственных сценических находок и аллегорических деталей, переизбыток которых заставил автора расписаться в собственном бессилии пересказать все, чему он стал свидетелем, тем более что, по его словам, некоторые из их изобретений “были загадочны и понятны немногим”²⁷. Силы защитников Совершенной Красоты явно превосходили численностью Сынов Желания: в числе этих 22 рыцарей²⁸ были многие убежденные протестанты, связанные с группировкой Лейстера, видные придворные, и четверо сыновей члена Тайного совета сэра Фрэнсиса Ноллиса. Посреди их театрализованных выездов и схваток с Сынами Желания появился в роли “неизвестного рыцаря” и непобедимый сэр Генри Ли – официальный защитник королевы, выступавший на турнирах от ее имени, опытный боец, воспетый Сидни в его “Аркадии” в образе Лелиуса²⁹. Переломив в поединках этого дня шесть копий, он удалился, якобы сохраняя *incognito*.

По всей вероятности, оформление индивидуальных выездов защитников и сопровождавшие их тексты были плодом усилий разных авторов (обычно

венно в работе над ними принимали участие и сами участники, и их ученые секретари, и наемные литераторы). Едва ли все они предварительно согласовывались с общим сценарием, так как некоторые рыцари появились в образах, которые они эксплуатировали из турнира в турнир, или ссылались на свои прежние “роли”. Тем не менее ключевые тексты, обращенные к самой королеве (а их Голдвелл особо выделяет среди всего, что звучало в этот день на турнирной площадке), по-видимому, оговаривались заранее, так как они продолжали развивать основные темы, намеченные в изначальной истории о вызове, брошенном Сынами Желания.

В одной из центральных сцен были заняты сэр Томас Перрот и Энтони Кук, одетые в причудливые костюмы, расшитые яблоками. Они изображали Адама и Еву, причем у облаченной в доспехи “Евы” из-под рыцарского шлема спускались на плечи длинные кудри. Действу, разыгранному этими персонажами, предшествовал пространный пролог в исполнении пажа, одетого Ангелом. В его тексте, обращенном к королеве – Совершенной Красоте, – появляется новое определение: ее уподобляют Солнцу, прибегая к одной из излюбленных аллегорий в репрезентации королевской власти. Ангел начинает с упоминания о некоем Замерзшем рыцаре (в этом образе Томас Перрот выступал на предшествующих турнирах, изображая безнадежно влюбленного в государыню воина, утратившего все прочие земные чувства). Сладкое Желание принудило его смотреть на Солнце, и, жмурясь от его слепящих лучей, оледеневший рыцарь стал таять на глазах, находя неизъяснимое блаженство в этом медленном умирании. Мучимый своей “невыразимой страстью”, он неожиданно заметил, что кто-то собирается осадить само Солнце, которому он преданно служил. «Кипя от негодования, он немедленно обратился к Юпитеру с гневной речью: “О, Юпитер, если в твои намерения входило превратить сущность вещей в их противоположности, то почему я жив и вынужден это видеть? Если же – обратить естество в ничто, то почему я вообще жив? Если ступня возносится выше головы, то теряется точка опоры, если желание оказывается превыше долга, то разуму не остается места, а если происходит и то, и другое, то невозможен никакой порядок”»³⁰. Пораженный вопиющим покушением на вселенское мироустройство, ледяной рыцарь умирает, и дух его переносится в Элизиум, откуда его lamentации, многократно усиленные эхом, достигают Рая и Ада. В своем праведном возмущении призрак изошедшего каплей рыцаря раздражается цicerоновскими инвективами: “О времена! О люди! О нравы! Солнце осаждают! Солнце (о злодейство!), Солнце в осаде!” Его крики вызывают ропот среди подземных духов и изумление богов, которые немедленно посылают Ангела с поручением к Адаму и Еве. Они должны вновь объявиться на земле в том виде, в котором пребывали в раю, чтобы их могли легко узнать. По мнению Юпитера, поскольку Сыны Желания были “извращенным порождением их чресел”, никто не сможет лучше прародителей человечества “обуздать их, по крайней мере никто так не желает этого”, как Адам и Ева, которые “испробуют все, дабы сослужить службу этому земно-

му и в то же время <...> небесному Солнцу”³¹. Наградой же за исполненную миссию им будет сама возможность приблизиться к Солнцу и согреться в его лучах. Таким образом, королева Елизавета недвусмысленно уподобляется потерянному и вновь обретенному Раю, о возвращении в который, по искуплении своего греха, грезят Адам и Ева³². При этом боги усердно настаивают своих посланцев в смирении, которое те должны проявлять перед королевой-Солнцем, указывая, насколько высоко вознесена она над своими грешными прашурами, ибо, “находясь в зените, Солнце удовлетворяется самой короткой тенью и пестует то дерево, у которого корень уходит глубже, а не то, крона которого устремляется ввысь”. Это суровое внушение Адаму и Еве определяет подлинный масштаб светила, далеко превосходящий человеческое измерение, не случайно Ангел именует королеву “Божественным Солнцем”.

Прародители человеческого рода усердно пытаются искупить собственную роковую уступку Желанию и обращаются к его Сынам с речью, в которой воспроизводят многие клише, встречавшиеся в полемической литературе, направленной против англо-французского брака. Основная идея, обыгрывавшаяся в ней на разные лады, состояла в том, что замужество государыни приведет к своеобразной “узурпации” ее супругом, чье личное счастье и удовольствие войдут в неизбежное противоречие с общественным благом. “Господа рыцари, если бы вы отдавали себе отчет в том, что делаете, осаждая Солнце, вы не стали бы уничтожать благословение, дарованное всем, ради личной выгоды. Вы хотите подчинить Солнце?.. Лишить всех этих радостных сверкающих лучей? Что тогда расцветет в их сиянии, если вы вскарабкаетесь наверх по его лучам?.. Возможно, вы и братья Желанию, но отец вам – Злосчастье, которому кажется, что, обрушившись в море, вы не достигнете достаточных глубин, если не свалитесь с самого Солнца. Остановитесь, рыцари, остановитесь, ибо сопротивление невозможно. Довольствуйтесь убежищем, которое Солнце беспристрастно дает всем... и не требуйте прерогатив там, где оно никому не предоставляет привилегий”³³.

В поисках убедительной аргументации Адам и Ева обращаются к античной мифологии, уподобляя Сынов Желания гигантам, осмелившимся штурмовать небеса. Подобно тому как те в своей гордыне напрасно двигали горы и громоздили холмы, рыцари Желания нагромождают свои требования без малейшего шанса на успех. Титанические усилия “демонстрируют их волю, однако не доказывают, что они достойны того, чего желают”, и поэтому им предсказывают судьбу еще одного воспарившего к небесам и павшего героя – Фазтона³⁴. Кроме того, если доводы рассудка не властны над ними, есть и другая сила – рыцари, “сердца которых велики, как горы”, настолько же превосходящие Сынов Желания доблестью, насколько те превосходят остальных самомнением. Тем не менее, по словам Адама и Евы, английские джентльмены не настолько безрассудны, чтобы осаждать Солнце, ибо оно неприступно. “Мы довольствуемся его светом, вы хотите затмения; мы под ним обретаем покой, вы хотите подняться над ним; мы покоряемся тому, ко-

го никто не может подчинить, вы же стремитесь завоевать того, кто пленяет всех”³⁵. Возмущенные этой неслыханной дерзостью, даже прародители человечества заявляют о глубокой преданности Солнцу и готовности верно служить ему, в знак чего они сами бросают перчатку Сынам Желания и целому миру, готовые сражаться за “достославную и божественную Красоту” любимым оружием и сколь угодно долго.

Финальная часть мизансцены Адама и Евы представляет собой великолепный образчик изысканной лести, адресованной королеве, которую именуют “светом мира, чудом среди людей, зеркалом природы”. Устами Ангела ей снова приписывается способность возратить потерянный Рай (тем самым Елизавета невольно уподобляется Марии, непорочной Деве, искупившей благодаря жертве, принесенной ее сыном, первородный грех Евы). Если королева-Солнце обратит лучи своего благосклонного внимания на то, как будут сражаться Адам и Ева, то они не только уверятся в том, что выступили достойно, но и обретут Рай. Все их надежды и упования связаны с государыней “как женщиной, которую нельзя обмануть, подобно Еве”, и “как святой, которую Змей не сможет искусить”³⁶. По сути, двор Елизаветы трактуется как земной парадиз: “Так, будучи допущены в сад твоих милостей, о наимилостивейшая из всех, где добродетели произрастают так же густо, как листва в райских кущах, они (Адам и Ева. – *О.Д.*) воздержатся от того, чтобы вкусить от запретного плода, довольствуясь тем, что могут смотреть на него, не стремясь завладеть им”.

Почувствовав себя прощенными, Адам и Ева даже позволяют себе затеять галантную полемику (или псевдотеологическую дискуссию), в которой предлагают королеве выступить арбитром: “Поскольку давно ведется спор и нет ему конца, случился ли первородный грех из-за неотесанности Адама или простодушия Евы (причем он оправдывает свой проступок вескими доводами, а она свой – едкими ответами), они униженно просят о следующем: чтобы этой ссоре был положен конец либо шестью поединками между ними, либо же окончательным приговором Вашего Высочества. Ибо, пребывая в этом мире, они хотят, чтобы только на одном лежала вина обоих. И тому, что бы ваша светлость ни постановила, никто бы не мог противоречить. И когда бы ни поднимался этот вопрос, никакие доводы не будут приниматься, кроме одного: *Elizabetha dixit*”³⁷.

Вслед за выходом Т. Перрота и Э. Кука настал черед Томаса Ретклифа, избравшего для себя роль безутешного Одинокого рыцаря, преследуемого жизненными неудачами. По словам пажа, представлявшего его, он испытал такое множество несчастий, что “ни геометрия тела, на которой основывается строение последнего, ни разум, в основе которого лежит число”, не в состоянии перенести их. Рассудив, что ему лучше удалиться от общества, он исследовал множество пустынных мест, но ни одно не считал достаточно уединенным, пока наконец не набрел на поросший мхом и водорослями утес, вдававшийся в море. Взобравшись на него, рыцарь провалился в какую-то расселину и неожиданно понял, что она и есть то убежище, которого он

искал. Обосновавшись в пещере, где ложем ему служил мох, мох покрывал стены и потолок, обогревал его, давал свет и даже пищу, поскольку безутешный скиталец питался им, смачивая солеными слезами, он предался медитации, и сознание его утратило связь с бранным телом, “мысли расстались с сердцем, и сам он оказался в разладе с собой”. Зачарованный странными видениями, которые стали являться ему в результате такой диеты, “замшелый” рыцарь почти забыл, кто он такой. Но однажды на закате дня он увидел, что к утесу прибило каких-то людей, потерпевших кораблекрушение или выброшенных за борт пиратами. Приблизившись к ним, он обнаружил, что предводитель этих благородных странников погиб и лежит бездыханный. (Под ними подразумевались сыновья Фр. Ноллиса, выход которых следовал за выступлением Ретклифа. Старший из братьев, Эдуард Ноллис, скончался незадолго до того.) На вопрос Одинокого рыцаря, кто они и откуда, уцелевшие молча протянули ему свиток, хранившийся на груди их командира и содержавший текст вызова Красоте, который бросили ей Сыны Желания. Потерпевшие кораблекрушение спешили на помощь, чтобы снять осаду с ее Замка. Слово “Красота” внезапно пробудило память Одинокого рыцаря, и сознание стало возвращаться к нему, стряхнув оковы меланхолии. Поначалу он отказывался даже верить в то, что кто-то мог претендовать на Божественную Красоту, которую не победить никакому желанию. Однако потом пришел к выводу, что это могли сделать люди, ослепленные ее лучами и утратившие чувство реальности, подобные орлице, глядевшей на солнце и думавшей свить там свое гнездо. Но следует ли из того, что Красота неуязвима, что он может оставаться в бездействии? Рыцарь тут же решает покинуть свое убежище и встать на защиту Замка, по-новому формулируя жизненное credo меланхолика, склонного к уединению, но призываемого долгом: “Ничто не сможет удержать меня от этого намерения, когда же оно будет выполнено, ничто не сможет подвинуть меня” на что-то иное³⁸. Окончательное решение он принимает после краткого внутреннего диалога с собой. У Красоты и без того немало слуг? “Да, но пока меня нет среди них, их недостаточно. Но многие из них знамениты? Но нет никого, кто был бы преданнее. Но увы, если ты отправишься туда и будешь, как всегда, неудачлив? Лучше быть неизменно невезучим, чем хоть однажды неверным”. Рыцарь решает присоединиться к своим новым знакомым и даже возглавить их. Он вооружается щитом из камня, вырванного из его сурового утеса, и украшает его мхом. В таком виде он находит щит “прекрасной эмблемой его собственного желания, полагая, что ничто не символизирует Красоту лучше, чем орех Пифагора – мягкая сердцевина внутри и твердая скорлупа снаружи”. Свой выезд Одинокый рыцарь заканчивает гимном совершенной и божественной Красоте, оказавшей на него волшебное действие: призвавшей из уединенной пещеры к блистательному двору, вырвавшей из узилища и даровавшей свободу, воскресившей его от смерти заживо к вечной жизни. С этими словами Т. Ретклиф складывает к ногам королевы свой покрытый мхом щит³⁹.

От Ретклифа эстафету приняли братья Ноллисы, выехавшие на ристалище в одинаковых доспехах в порядке старшинства. Представлявший их герольд изображал Меркурия, который снова напомнил о судьбах античных героев (гигантов и Икара), чью участь, по его мнению, предстояло разделить Сыновьям Желания. Отдавая должное их доблести и высоким устремлениям, он тем не менее назвал их предприятие походом за золотым руном, в котором новые аргонавты лишены помощи Медеи и потому обречены. Красота в своем Замке начеку, и Желанию не отвоевать у нее ни пяди против ее воли. Ее престол вознесен так высоко, что к стенам ее Замка бесполезно приближаться с обычной меркой, скорее удастся попасть камнем в звезду, чем пробить брешь в укреплениях Красоты. После бесконечных вариаций на тему божественной природы и неуязвимости их госпожи братья Ноллисы вызываются доказать другой четверке рыцарей, что Желание, посягнувшее на Леди Красоту, не заслуживает даже взмаха ресниц, обрамляющих ее смеющиеся глаза. В заключение Меркурий приносит королеве извинения за сбивчивую речь, оправдываясь тем, что исходящее от нее сияние способно затмить разум даже у него, посланца богов⁴⁰.

После того как речи наконец иссякли, начался сам турнир. Каждый из “защитников” провел по шесть схваток с рыцарями, бросившими вызов. Обе стороны оказались на высоте, и, по словам Голдвелла, “доблесть их останется навеки запечатленной в памяти”, как и честь, которую они снискали себе и своей стране⁴¹. Поединки продолжались до самого вечера, турнир пришлось прервать лишь с наступлением сумерек, о чем присутствующих известил герольд, ссылаясь на то, что Ночь всегда приносит перемирия, но в битве за Совершенную Красоту никакой мир невозможен, и противники неохотно покидают поле боя, принужденные к этому надвигающейся темнотой. По его словам, Сыны Желания признают за рыцарями королевы такое совершенство и собственную неспособность противостоять им, что, если бы Отчаяние не было изгнано из владений их отца как предатель, они бы всецело предались ему. Но ни раны, ни слабость и утомление не заставят Желание отступить. И хотя у его рыцарей уже ничего не осталось, кроме воли (Желание для них всё – мужество, сила, альфа и омега), они снова выйдут на бой.

Прощаясь с королевой до утра, зачинщики турнира галантно пожелали ей такого же сладкого сна, какой Зефир навевал Психее, не удержавшись, впрочем, от двусмысленного намека на то, что и ее может посетить ночной гость (Амур), что выглядело дерзостью по отношению к королеве-девственнице, но дерзостью, хорошо рассчитанной и уместной в устах их персонажей.

На следующий день Сыны Желания выехали на арену в прекрасной повозке или колеснице, всячески демонстрируя смятение и грусть. Их глаза были устремлены к аллегорической фигуре, возвышавшейся над ними и символизировавшей Желание. В глубине повозки был скрыт небольшой оркестр, наигрывавший печальную мелодию; ее влекла четверка лошадей в

бело-красных пополах. Они послали к королеве герольда, который в странной речи описал смешанные чувства пылких рыцарей, невластных над огнем, пылающим в их душах, и не желающих остановиться в своей борьбе с судьбой, которая явно не на их стороне. Они признаются, что Надежда не посылает к ним подкреплений, Замок Красоты выглядит по-прежнему неприступным, а доблесть его защитников такова, что, будь их воля, они прекратили бы турнир, но не они управляют колесницей Желания, которая снова доставила их на ристалище. Тем не менее, несмотря на утрату веры в победу, рыцари продолжают испытывать неутолимую страсть и потому снова берутся за оружие. Второй день “Триумфа” был отдан поединкам на мечах, и обе стороны, по словам Г. Голдвелла, сражались так, как будто это “на смерть бились греки с троянцами”⁴². К вечеру, когда все схватки завершились, перед галереей королевы появился мальчик-посланец в одеждах пепельного цвета, в знак печали и покорности, с оливковой ветвью в руках. Он простерся ниц, а затем, оставаясь коленопреклоненным, обратился к Елизавете и зрителям с покаянным посланием от Сынов Желания, которые наконец были вынуждены признать, что никто не в силах одержать победу над Совершенной Красотой, кроме добродетели, и им не заполучить ее твердыни. Добродетель, охраняющая ее врата, сильнее самого сильного Желания. Последнему же остается отныне лишь желать ей всяческого процветания, а его побежденные Сыны отдаются в добровольное вечное рабство Красоте⁴³.

“Триумф” был весьма благосклонно принят королевой, которая, по-видимому, сочла, что джентльмены ее двора успешно справились как с художественными, так и с политическими задачами, стоявшими перед ними.

Если же говорить о художественных и стилистических характеристиках этого яркого зрелища, то по сути оно воплощало в себе весь интеллектуальный “космос” елизаветинской литературы. Подобно тому как в произведениях больших форм (таких, как “Аркадия” Сидни или “Королева фей” Спенсера) царило смешение самых разных жанров и стилей (поэзии и прозы, рыцарского романа и пасторали, эпических и лирических песен и т.д.), и наше наспех сработанное любительское действо поразительно эклектично. Автор (или авторы) его сценарной основы заимствовал сюжеты и образы отовсюду. В “Триумфе” ощутимо влияние традиционной дидактической аллегории (к ней восходят основные протагонисты – Совершенная Красота, Желание и его Сыны, а также Добродетель, Солнце и др.), средневековой мистерии (игра об Адаме и Еве), комической интерлюдии (их же перебранка из-за того, кто виноват в первородном грехе). История Одинокого рыцаря отсылает сразу к нескольким возможным истокам: к христианской агиографии, в которой сюжет с отшельником, скрывающимся на морском утесе, достаточно распространен, или к еще более ранним кельтским преданиям, в которых “волосатый отшельник” почти утрачивает человеческий облик, превращаясь в полуживотное или полурыбу. В то же время этот мотив, привычный для островного фольклора и литературы, развивается в “Триумфе” в кон-

тексте современной и чрезвычайно модной во второй половине XVI в. темы меланхолии, усталости от жизни и поиска спасительного уединения от шумного и порочного двора.

Средневековые формы, к которым с полным основанием можно отнести и “потешный” штурм Замка Красоты, и сам рыцарский турнир как неотъемлемую часть зрелища, не только не исключали, но и предполагали постоянные отсылки к сюжетам и героям античной истории и мифологии. И в центре, и на периферии условного куртуазного мира, придуманного елизаветинским поэтом, действуют Юпитер и Меркурий, незримо присутствуют Икар, Фаэтон и Медея, гиганты, ахейцы и троянцы. Персонажи, облеченные символическими функциями, заимствованными из разных философских систем, благополучно уживаются друг с другом: Юпитер командует библейскими Адамом и Евой, королеву то на языческий манер называют Солнцем, то, согласно христианской традиции, провозглашают святой.

Все это разнообразие, так и не превратившееся во что-то целостное, но поданное в изысканном театральном обрамлении и щедро сдобренное патетическими речами, преувеличенными изъявлениями любви и преданности, бесконечными рассуждениями о природе Желания и аффектов, эстетизацией смерти и ее “сладостного томления”, прекрасно воплощало актуальную елизаветинскую концепцию жизни как “мистерии страстей” и, по-видимому, вполне отвечало маньеристическим вкусам эпохи.

Что же касается идейного содержания “Триумфа”, то оно особенно интересно с точки зрения тех трактовок, которые у Сидни неоднократно получал вопрос о столкновении Добродетели и Желания. Как известно, в первом варианте “Аркадии”, законченной поэтом к началу 80-х годов, Сидни решительно утверждает, что Добродетель неспособна противиться Желанию (при условии, что им одержимо благородное и доблестное сердце). В этом случае сама Природа будет подталкивать Добродетель на уступки Страсти, и это не должно вызывать осуждения, ибо в земном мире торжество разума над аффектами недостижимо⁴⁴. “Триумф” же подводит зрителя к совершенно противоположному выводу. Движимый желанием доказать французскому посольству, что им не удастся заполучить королеву Англии, Сидни берется обосновать обратное тому, что доказывал в “Аркадии”: Красота, вооруженная Добродетелью, может устоять под напором Желания. Более того, устами братьев Ноллисов поэт предлагает рационалистически осмысленную модель взаимоотношений между этими аллегорическими персонажами. “Поскольку Красота – это единственная наживка, на которую клюет Желание”, а излюбленное блюдо этой леди – поклонение со стороны обожателей, ей следует вести себя осмотрительно, так как, достигнув цели, Желание немедленно умирает, утрачивая само себя. Уступив ему, Красота никогда не будет желанна вновь и сама останется на голодном пайке. Поэтому она должна постоянно возбуждать Желание, но никогда не удовлетворять его⁴⁵. Если взглянуть на этот дидактический пассаж как на рецепт, применимый в английской дипломатии, нельзя не заметить, что линия поведения Елизаветы I

в отношении герцога Анжуйского в течение многих лет в точности соответствовала данному предписанию. Возможно поэтому королева, столь чувствительно относившаяся к любым попыткам подданных давать ей политические рекомендации, на этот раз весьма благосклонно отнеслась к инициативе своих изобретательных придворных.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Квази-театральным формам в придворной политической культуре при Тюдорах и Стюартах посвящена обширная литература. См., в частности: *Reyher P.* Les masques Anglais. P., 1909; *Campbell L.B.* Scenes and machines on the English stage during the Renaissance. Cambridge. 1923; *Welsford J.* The court masque: Study in relationship between poetry and revels. Cambridge, 1927; *Evans H.A.* English masques. L., 1925; *Nicoll A.* Stuart masques and the Renaissance stage. L., 1938; *Chambers E.K.* The Elizabethan stage. Oxford, 1951; *Bently G.E.* The Jacobean and Caroline stage. Oxford, 1956; *Akrigg G.P.V.* Jacobean pageant: The court of James I. L., 1962; *Orgel S.* The Jonsonian masque. Harvard Univ Press, 1965; *Idem.* The illusion of power: Political theatre in the English Renaissance. L., 1975; *Orgel S., Strong R.* Inigo Jones and the theatre of the Stuart court. L., 1972; *Idem.* The theatre of the Stuart court. 2 vols. L., 1983; *Strong R.* Art and power: Renaissance festivals 1450–1650. Woodbridge, 1984; *Jones-Davies M.T.* Inigo Jones, Ben Jonson et le masque. P., 1984; *Westfall S.R.* Patrons and performance: Early Tudor household revels. Oxford, 1990; *Bevington D., Holbrook P.* The politics of Stuart courtly masque. Cambridge, 1998; Neo-Historicism: Studies in Renaissance literature, history and politics / Ed. by R.H. Wells, G. Burgess, R. Wymer. Cambridge, 2000.

² См.: *Nichols J.* The progresses, and public processions of queen Elizabeth. 3 vols. L., 1823; *Idem.* The progresses of James the First. 1828; *Bergeron D.M.* English civic pageantry. L., 1971; *Strong R.* The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry. L., 1977; *Anglo S.* Images of Tudor kingship. L., 1992.

³ Об официальном праздничном цикле и нововведениях в нем в Англии XVI в. см.: *Strong R.* November's sacred seventeenth day // *Strong R.* The cult of Elizabeth... P. 117–128; *Idem.* Fair England's knights: The accession day tournaments // *Ibid.* P. 129–164; *Idem.* Saint George for England // *Ibid.* P. 164–187; *Kisby F.* Kingship and the royal itinerary: A study of the peripatetic household of the early Tudor kings. 1485–1547 // *The court historian.* L., 1999. Vol. 4, 1; *Eadem.* "When the king Goeth a procession": chapel ceremonies and services, the ritual year and religious reforms at the early Tudor court. 1485–1547; *Дмитриева О.В.* Елизаветинские рыцарские турниры: от куртуазной забавы к национальному торжеству // *Средние века.* М., 1997. Т. 59.

⁴ Папский нунций Франческо Кьерегато, впечатленный зрелищами, предложенными его вниманию при дворе Генриха VIII, писал в Рим: "Здесь средоточие богатства и цивилизованности мира, и те, кто называет англичан варварами, сами кажутся мне таковыми" (цит. по: *Williams N.* Henry VIII and his court. L., 1971. P. 13).

⁵ История англо-французских брачных переговоров отражена в трактате Дадли Диггса "Complete Ambassador" (L., 1655).

⁶ A Declaration of the Triumph showed before the Queen's Majesty and the French ambassadors on Whitsun Monday and Tuesday // *Sir Philip Sidney.* The major works / Ed. by K. Duncan-Jones. Oxford, 1989. Appendix A. P. 299–311.

⁷ *Ibid.* P. 299.

⁸ Этой точки зрения придерживаются следующие авторы: *Council N.* 'O Dea Certe': The allegory of the fortress of perfect beauty // *Huntington Library Quarterly.* 1975/76. Vol. 29. P. 328–342; *Woudhuysen H. R.* Leicester's literary patronage: A study of the English court, 1578–1582 (D. Phil. thesis. Oxford, 1980); см. комментарии К. Дункан-Джонс (K. Duncan-Jones) к кн.: *Sir Philip Sidney.* The major works. Oxford, 1989. P. 402.

⁹ Известны многочисленные копии этого письма, относящиеся к XVI в. и хранящиеся в разных рукописных коллекциях Британской библиотеки (BL. Addition; MS. 33271; Harleian MS. 444, MS. 1323, MS. 6845; Sloane MS. 24; Hargrave MS. 226), Бодлеянской библиотеки в Оксфорде (Rawlinson MS. B. 151, Ashmole MS. 800; Douce MS. 46), библиотеки Кембриджского университета (MS. Kk.1.3), Тринити-колледжа в Дублине (MS. E.3.25; E.I.10; G.4.10) и в других архивных собраниях Англии, Франции и США. Публикация письма с комментариями осуществлена в изд.: *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney* / Eds. K. Duncan-Jones, J. Van Dorsten. Oxford, 1973. P. 33–57.

¹⁰ Об отношении Сидни к переговорам по поводу англо-французского брачного альянса см.: *Дмитриева О.В.* Варфоломеевская ночь и перспективы англо-французского союза // Варфоломеевская ночь: Событие и споры. М, 2001. С. 49–71. Репутации, которую Ф. Сидни снискал в английском общественном мнении, посвящена статья: *Дмитриева О.В.* Сэр Филип Сидни как культовая фигура Елизаветинской эпохи // *Человек в культуре Возрождения*. М.: Наука, 2001. С. 203–212.

¹¹ *Strong R.* Saint George for England: The Order of the Garter // *Strong R.* The cult of Elizabeth... P. 164–187.

¹² Праздник Троицы был одним из официальных дней, в который английские монархи по средневековой традиции “облачались в пурпур”, т.е. появлялись на публике в церемониальном платье. Возможно, желание королевы назначить “Триумф” именно на этот день было связано с ее стремлением сделать акцент не столько на национальных рыцарских ценностях, сколько на репрезентации собственно королевской персоны. Сценарий праздника представлял для этого прекрасные возможности.

¹³ См.: *A declaration of the Triumph...* P. 299.

¹⁴ *Ibid.* P. 300.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ниже Голдвелл поясняет, что это цвета Желания (*Ibid.* P. 309).

¹⁷ *Ibid.* P. 300.

¹⁸ *Ibid.* P. 301.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ В “Старой Аркадии” Сидни использовал перевернутый вариант этого девиза – “*Sic vos pop vobis*”. Это еще одно подтверждение того, что он был автором “Триумфа”. В данном случае девиз его свиты указывает на то, что рыцари, обреченные сценарием на поражение, готовы принять это унижение ради своей королевы.

²² *A declaration of the Triumph...* P. 302.

²³ *Ibid.* P. 303.

²⁴ *The countesse of Pembroke's Arcadia* / Ed. by M. Evans. L., 1987. P. 55.

²⁵ “Who first this fort did make

Did it for just Desire's true children build

Such was his mind....” (*A declaration of the Triumph...* P. 303).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.* P. 304.

²⁸ Среди них были: Генри Грей, Томас Перрот, Энтони Кук, Томас Ретклиф, Генри, Уильям, Роберт и Фрэнсис Ноллисы, Ральф Бауэс, Томас Келуэй, Джордж Горинг, Уильям Трэшам, Роберт Александр, Эдвард Денни, Геркулес Миотус, Эдвард Мур, Ричард Скипуэй, Ричард Уорд, Эдвард Дигби, Генри Ноуэлл, Генри Брункер (*Ibid.*).

²⁹ Лучшая биография Г. Ли: *Chambers E.K.* Sir Henry Lee. Oxford, 1936.

³⁰ *A declaration of the Triumph...* P. 304.

³¹ *Ibid.* P. 305.

³² См.: “Они были отлучены от желаемого, поскольку вознамерились познать лучшее, но теперь будут снова приведены к желаемому...” (*Ibid.*)

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ibid. P. 305–306.

³⁶ См.: “The one meaneth to repose his trust in a woman who like Eve cannot be beguiled; the other to rest on a Saint which by a serpent will not be tempted” (Ibid. P. 306).

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid. P. 306–307.

³⁹ Ibid. P. 307.

⁴⁰ Ibid. P. 308–309.

⁴¹ Ibid. P. 309.

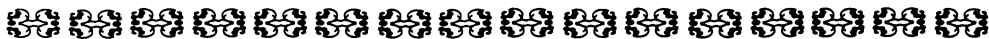
⁴² Ibid. P. 310.

⁴³ Ibid. P. 311.

⁴⁴ На эту тему см., в частности: *Дмитриева О.В.* Миф об Аркадии в “Аркадии” Ф. Сидни // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003.

⁴⁵ A declaration of the Triumph... P. 308.





КОМЕДИИ ШЕКСПИРА В ИСТОРИИ ЖАНРОВЫХ ФОРМ

М.Л. Андреев

В шекспировском “Сне в летнюю ночь” Лизандр, влюбленный в Гермию, которую ее отец прочит за другого, говорит своей возлюбленной, что настоящая любовь всегда встречается с препятствиями:

Л и з а н д р. Увы! Я никогда еще не слышал
И не читал – в истории ли, в сказке ль, –
Чтоб гладким был путь истинной любви.
Но – или разница в происхожденье...
Г е р м и я. О горе! Вышнему – плениться низшей!..
Л и з а н д р. Или различье в летах...
Г е р м и я. О насмешка!
Быть слишком старым для невесты юной!
Л и з а н д р. Иль выбор близких и друзей...
Г е р м и я. О мука!
Но как любить по выбору чужому?
Л и з а н д р. А если выбор всем хорош – война,
Болезнь иль смерть всегда грозят любви...¹

Поскольку ссылается при этом Лизандр не только на виденное и слышанное, но и на прочитанное, в том числе и там, что сейчас называется художественной литературой (by tale or history), можно считать его высказывание, сделанное в рамках комедии, попыткой своего рода типологического описания известных Шекспиру и учитываемых им комедийных конфликтов. При том что круг чтения Шекспира был заведомо ограничен его слабым знакомством с иностранными языками, надо признать сделанное им описание близким к исчерпывающему. Итак, четыре пункта. Первый – “разница в происхождении” (different in blood), т.е. препятствие, создаваемое разницей социальных положений. Этот конфликт нередко проигрывается испанской комедией; с ней Шекспир, впрочем, вряд ли мог быть знаком. Однако именно в таком плане он мог осмыслить сюжеты древнеримской комедии, те из них, которые заканчиваются браком, после того как через “узнавание” выясняется гражданское полноправие героини (как “негражданке” ей была уготована судьба гетеры). Но, вообще говоря, этот тип препятствия наиболее универсален для комедии классического периода.

Второй камень преткновения на пути истинной любви – разница в возрасте (*too old to be engaged to young*). Комедийный конфликт в этом случае описывается с несколько другой стороны: старик может участвовать в нем только в качестве соперника и рассчитывать на победу только с помощью единственного своего преимущества – богатства. Этот конфликт встречается и в древнеримской комедии (старик выступает в качестве соперника юноши в плавтовских “Касине” и “Купце”), и в итальянской (известной Шекспиру хотя бы в редакциях комедии *дель арте*) и вообще сопровождает всю историю классической комедии – вплоть до Островского. Третий тип препятствия – выбор близких (*it stood upon the choice of friends* – именно близких, “друзья” здесь лишние), иначе говоря, характерное для комедии семейное принуждение (близкие могут выбрать в том числе и старика, т.е. второй вариант конфликта можно понимать как вид третьего). Наконец, четвертый пункт в списке Лизандра (*war, death or sickness*) вообще выводит нас за пределы комедии как жанра.

Но вот что странно: предложенная Шекспиром типология комедийных конфликтов в очень малой степени применима к его собственному творчеству. По испанской модели препятствие выстраивается у Шекспира нечасто. Лишь в комедии “Конец – делу венец” между героями лежит социальная пропасть (Елена – дочь лекаря, пусть и знаменитого, Бертрам – граф Руссильонский), осознаваемая ими именно в качестве препятствия: “Я незнатна, мои безвестны предки, его же род высок, в веках прославлен” (*I am from humble, he from honour'd name; no note upon my parents, his all noble*) – это слова Елены; “Дочь лекаря моей женою станет? Бесчестье и позор!” (*A poor physician's daughter my wife? Disdain rather corrupt me ever!*) – это слова Бертрама. (Если же взглянуть на сюжетную ситуацию его глазами, глазами человека, которому навязывают в жены дочь лекаря, то эта комедия подпадает под третий лизандровский тип; кстати, Елена из “Конец – делу венец” называет своих родственников тем ж словом, что и Лизандр: *my friends were poor, but honest.*)

В еще двух случаях разница в социальном положении является препятствием не для самих протагонистов, а для их родителей: в “Цимбелине” король, отец Имогены, хочет разрушить брак дочери с Постумом из-за его безродности (*would'st have made my throne a seat for baseness*); в “Зимней сказке” король, отец Флоризеля, противится желанию сына вступить в брак с пастушкой (хотя обижен не столько его выбором, сколько своеволием). Надо, однако, заметить, что “Конец – делу венец” относится к числу комедий “второй манеры”, а жанровая принадлежность “Цимбелина” и “Зимней сказки” (вместе с “Периклом” и “Бурею”) вообще является предметом споров. В то же время в комедиях “первой манеры” такого конфликта нет вообще, хотя почва для него могла бы возникнуть. В “Двух веронцах” Валентин неравен по положению Сильвии, но герцог Миланский поддерживает его соперника не из-за его родовитости, а из-за его богатства; когда дело подходит к развязке, то одного дворянства Валентина оказывается доста-

точно, чтобы уравнивать его с избранницей (Thou art a gentleman and well derived; take thou thy Silvia). В “Двенадцатой ночи” ни герцога Орсино, ни графиню Оливию не смущает нетитулованность их избранника и избранницы. Можно, видимо, с некоторыми коррективами согласиться с Л.Е. Пинским в том, что общественное положение не играет никакой роли ни в поведении, ни в психологии шекспировских комедийных персонажей².

Что касается второго пункта из лизандровского списка, то старик в роли соперника появляется у Шекспира лишь однажды, в “Укрощении строптивой”: это один из претендентов на руку Бьянки – Гремιο. Соперничество с равными по возрасту встречается чаще, и соответственно чаще встречается “чужой выбор” – третий тип препятствия. “Укрощение строптивой” – самая ранняя комедия соперничества, но здесь “выбора близких” еще нет: отец Бьянки просто отказывается вести речь о ее замужестве, пока не найдет жениха ее старшая сестра Катарина. Впервые с выбором, встающим на пути истинной любви, мы сталкиваемся в “Двух веронцах” – здесь, как уже говорилось, отец героини отдает предпочтение богатству (“А глупый мой соперник – он богат и потому любим ее отцом”). Выбор дочери не совпал с выбором отца и в “Сне в летнюю ночь”, причем если выбор дочери мотивирован, что понятно, любовью, то выбор отца удивительным образом не мотивирован вообще ничем: Лизандр (избранник дочери) и Деметрий (избранник отца) равны “рождением, положением и богатством”, да и богатств у Лизандра побольше. В “Виндзорских насмешницах” отец Анны Пейдж стоит за придурковатого Слендера, потому что у него водятся денюжки, мать – за доктора Каюса, потому что ее не устраивает глупость Слендера, и оба они против избранника дочери Фестона, потому что у него нет никакого состояния, он слишком высокого круга и чересчур учен. Наконец, в “Цимбелине” и отец, и мачеха Имогены поддерживают грубого и глупого Клотена (сына королевы от первого брака), потому что он знатнее и богаче Постума. Это все, и это значит, что по крайней мере к половине шекспировских комедий его собственная типология комедийных сюжетов неприменима.

Однако если считать лизандровский перечень конфликтов, образующих комедийное действие, в основном ретроспективным, т.е. обращенным преимущественно на предшественников Шекспира в жанре комедии, то его место в начале “Сна в летнюю ночь” уже не представляется случайным. Дело в том, что эта пьеса является по отношению к большинству комедий первого, дотрагедийного, “догамлетовского” периода чем-то вроде метатекста – иначе говоря, содержит в себе большинство характерных для шекспировской комедии ходов и приемов. Теоретическая поэтика Лизандра дополняется тем самым практической поэтикой самой пьесы, причем характер ее уже, скорее, перспективный, а не ретроспективный. К двум первым комедиям Шекспира она не применима.

“Комедия ошибок” – это “Два Менехма” Плавта, где собственно плавтовские братья-близнецы, на сходстве которых построено действие комедии, дополнены, во-первых, их слугами, также близнецами, и, во-вторых, ро-

дителями новых Менехмов. Такое расширение состава действующих лиц опирается на почти вековую практику ассимиляции плавтовской комедии ренессансным театром. Уже итальянские Менехмы меняли пол (в “Каландро” кардинала Библиены один из близнецов превратился в девушку), умножались в числе (в “Таланте” Аретино близнецов стало трое и лишь один остался мужчиной), обрастали многочисленным семейством (в “Лицемере” Аретино соответствующий персонаж обзавелся пятью дочерьми). Все это, кроме перемены пола, есть и у Шекспира. Использовался итальянцами и прием контаминации: в “Таланте” в сюжет “Двух Менехмов” встраивается мотив Теренциева “Евнуха”, а в “Жене” Чекки – мотив Теренциевой “Девушки с Андроса”. У Шекспира его близнецы-слуги явно ведут свое происхождение от Сосии и Меркурия из плавтовского “Амфитриона”, и отсюда же взята сцена, в которой местный Менехм, Антифол Эфесский, тщетно ломится в двери своего дома, где обедает Менехм приезжий, Антифол Сиракузский. И “Менехмы”, и “Амфитрион” стоят в корпусе паллиаты несколько особняком: в них нет персонажей, отвечающих у Плавта и Теренция за развитие любовной коллизии, – юноши, девушки, старика – и нет соответственно самой этой коллизии в типичном для нее виде. Зато в них шире, чем где-либо еще, дана сквозная для паллиаты тема симуляции, морока, иллюзии, миража, игры видимого и подлинного³ – тема, которую Шекспир охотно подхватывает и развивает. В этом плане они вполне представительны для древнеримской комедии⁴.

В “Укрощении строптивой” – две сюжетные линии. Люченцио, влюбленный в Бьянку, проникает к ней в дом под видом учителя, а собственное имя он на это время отдает своему слуге – это сюжет “Подмененных” Аристо. Возможно, что Шекспир использовал ариостовскую комедию не прямо (хотя “Подмененные” были на английский переведены), а через посредство анонимной английской пьесы, чьи отношения с комедией Шекспира до сих пор остаются непроясненными (при почти полном совпадении названия и сюжета неясно, кто на кого – аноним на Шекспира или Шекспир на анонима – опирался). Для наших целей это, впрочем, не имеет значения; важно то, что “Укрощение строптивой” – единственная комедия Шекспира с богатой интригой и единственная, где в интриге принимает активное участие слуга. Соответственно Транио – единственный шекспировский слуга, близко напоминающий по своей роли в действии раба и слугу классической комедии и дзанни комедии дель арте⁵. Вторая сюжетная линия – укрощение строптивой жены – не имеет прямого сюжетного источника (если отвлечься от английского анонима), но имеет разветвленную типологию тематических прецедентов – в дидактической, нарративной и драматической средневековой литературе. В драме это, разумеется, тема фарса, а соединение фарсовых приемов с сюжетными схемами “ученой комедии” – это то, что составляет специфику комедии дель арте (не кажется поэтому странным, что в фолио 1623 г. к имени одного из претендентов на руку Бьянки дается сценическая ремарка – Панталоне). “Укрощение строптивой” выступает тем самым в роли своеобразной вариации на темы итальянской комедии, резюмируя ее ис-

торический путь от комедии ученой к комедии дель арте – точно так же, как вариацией на темы паллиаты была “Комедия ошибок”.

Возвращаясь теперь к “Сну в летнюю ночь”, обратим внимание на его структурную усложненность (что можно считать одним из признаков метатекстуальности), которая проявляется не во множественности сюжетных линий, а во множественности уровней сюжета, в его иерархичности. У основного сюжета двойное обрамление. Первая рама – бракосочетание Тезея и Ипполиты, лишенное каких-либо перипетий (все они остались в прошлом: “тебя мечом я добыл, Ипполита, угрозами твоей любви добился”) и теперь лишь задающее общий тон праздничности (“но свадьбу я в ином ключе сыграю: торжественно, и весело, и пышно”). Вторая рама – размолвка Оберона и Титании, царя и царицы фей и эльфов, задающая тон хрупкости и призрачности любви, разрушительных сил, в ней таящихся, но ближе причастная и к основному сюжету. Параллельно основному сюжету, но вплетаясь в первую и во вторую раму, проходит линия афинских ремесленников: они репетируют к свадьбе Тезея пьесу о Пираме – в конце комедии она будет представлена, а одного из них, ткача Основу, Оберон выбирает орудием своей мести Титании – наделяя ослиной головой и магическими средствами принуждая супругу влюбиться в это чудовище. Основной же сюжет – это история двух пар любовников. Лизандр и Гермия любят друг друга, но отец Гермии хочет выдать ее замуж за Деметрия, угрожая дочери за неповиновение казнью или заключением в монастырь. Лизандр и Гермия решают бежать и тайно обвенчаться, влюбленная в Деметрия Елена выдает ему их план, он следует за ними, за ним следует Елена. Все четверо оказываются ночью в лесу, где собираются на репетицию афинские мастеровые и где водят свои хороводы эльфы и феи. Оберон слышит жалобы Елены и поручает своему подручному Пэку использовать и для нее волшебный сок, предназначенный для Титании. Пэк, однако, все путает: в Елену влюбляется Лизандр. Примененное во второй раз волшебное средство обращает к Елене любовь Деметрия – героини как бы меняются ролями, теперь Лизандр и Деметрий спорят уже из-за Елены. И только с третьей попытки волшебство все расставляет по местам.

Основное действие близко напоминает то, что происходило в первой, собственно шекспировской, свободной от подражания устоявшимся жанровым моделям комедии – в “Двух веронцах”. Два друга отправляются один за другим в Милан: Валентин находит в Милане любовь – в лице дочери герцога Сильвии; Протей оставляет в Вероне влюбленную в него Джулию, но и она некоторое время спустя пускается, переодевшись в мужское платье, по его следам. Тем временем Протей успел обратить свои чувства и помыслы на возлюбленную друга – с этого момента отношения героев точно воспроизводят начальную ситуацию “Сна в летнюю ночь” (“Два веронца” добавляют опущенную “Сном” экспозицию – рассказ о любви Протея и Джулии, но и в “Сне” говорилось о былой влюбленности Деметрия в Елену). Протей изменил не только возлюбленной, но и другу – выдав герцогу план побега Валентина и Сильвии. Валентин изгнан и становится атаманом шайки лесных

разбойников. Сильвия бежит за ним, за Сильвией – Протей, а за Протеем – разумеется, Джулия. Бегут, как в “Сне”, и, как в “Сне”, встречаются в лесу, где раскаивается в своих низких поступках Протей, где он возвращает любовь верной Джулии и где герцог отказывается от своего упорного желания выдать дочь за глупца Турьо.

Современного читателя немотивированность этой развязки и этой внезапной перемены чувств не может не раздражать, тогда как столь же стремительную перемену чувств в “Сне в летнюю ночь” он принимает беспрекословно, соглашаясь с принятыми в этой комедии правилами игры. Но дело в том, что лес под Миланом и лес под Афинами – это один и тот же лес, хотя во втором хозяйничают эльфы и феи, а в первом – разбойники. Это сказочное пространство, и свою сказочность оно подтвердит и в “Виндзорских насмешницах”, где фантастика будет маскарадной (в костюмах эльфов и фей выступят Анна Пейдж и ее подружки), но где героини также легко добьются исполнения своих желаний, и в “Как вам это понравится”, где фантастики не будет вообще, но где другой герцог также стремительно раскается в своих пороках, где другой негодяй также бесповоротно отречется от своего злодейства, где другие героини также найдут любовь и друг друга.

Лес с его стихийными духами – это не только мир сказки, но и мир, в котором природа, в том числе и главным образом человеческая природность, выявляет свою истинную сущность. В “Бесплодных усилиях любви” это показано с предельной наглядностью. Там, правда, вместо леса дворцовый парк, в нем размещается со своей свитой французская принцесса: она прибыла с дипломатической миссией к королю Наварры, но во дворец ее не допускают, поскольку король и трое его приближенных превратились в своего рода отшельников от учености. Учрежденная ими “малая академия” строже по уставу любого монастыря – пост, ограничение сна, отсутствие каких-либо “плотских утех” и, разумеется, никакой любви. Ученость, которую король так страстно взыскует, предполагает полное отречение от природы, но природа немедленно берет свое: все обеты забываются, бывшие отшельники впадают в другую крайность (являются к принцессе под масками “москвитов” – это грубая, не облагороженная культурой природность) и в наказание за измену природным началам должны, прежде чем сделаться достойными своих избранниц, повторить свой оборванный в самом начале аскетический опыт, но с иными целями (новое затворничество предполагает не только удаление от “светского веселья”, но также “пост, нужду и стужу”)⁶.

Человеческая природность раскрывается и познает себя в любви. Отречение от любви – это изъяз, который обязательно должен быть исправлен. Такими противниками любви, которые, однако, вынуждены склониться перед ее всепобеждающей силой, выступают, кроме четырех “академиков” из “Бесплодных усилий любви”, Валентин в “Двух веронцах”, Бенедикт в “Много шума из ничего”, Оливия в “Двенадцатой ночи”. Природное начало женщины проявляется в двух основных вариантах, и в этом плане “Сон в летнюю ночь” опять же выступает в качестве моделирующего текста. Поч-

ти во всех шекспировских комедиях “первой манеры” героинь две, они непременно каким-то, не всегда ясным образом противопоставлены друг другу или друг друга дополняют; в “Сне в летнюю ночь” их нераздельность и контрастность даны напрямую. Гермия и Елена составляют одно целое в их изначальной природности: “Мы росли / Двояшкой-вишнею, хотя по виду / Разделены, но в сущности одно: / Две ягоды на стебельке одном, / Два тела, но одна душа в обеих”. Выросли они разными: Елена “проста и кротка” (simple and fond), Гермия “неистова и зла” (keen and shrewd) – природа пассивная и природа активная.

Такие же контрастные пары составляют Катарина и Бьянка из “Укрощения строптивой”, Сильвия и Джулия из “Двух веронцев”, Порция и Джессика из “Венецианского купца”, Беатриче и Геро из “Много шума из ничего”, Селия и Розалинда из “Как вам это понравится”, Оливия и Виола из “Двенадцатой ночи”⁷. Чтобы реализовать свое природное начало, им в большинстве случаев приходится совершить побег или уход (часто сопровождаемый переодеванием в мужское платье – природа на время скрывается) – освободиться тем самым из мира норм, сковывающих природу. В “Двух веронцах” Джулия, переодевшись пажом, следует в Милан за Протеєм; за Валентином бежит из Милана Сильвия; в “Сне в летнюю ночь” бежит вместе с Лизандром Гермия и за Деметриєм – Елена; в “Венецианском купце” бежит вместе с Лоренцо Джессика, а Порция тайно уходит отдавать долг благодарности за своего супруга – переодеваются обе; в “Виндзорских насмешницах” Фестон похищает Анну Пейдж, одетую царицей фей; в “Много шума из ничего” “переодеванием” и уходом для Геро становится ее мнимая смерть; в “Как вам это понравится” Розалинда изгнана (и выдает себя за мужчину), с ней за компанию бежит из дворца Селия; в “Двенадцатой ночи” побег Виолы – это кораблекрушение, разлучившее ее с братом и также вынудившее на время принять мужской облик; в “Конец – делу венец” уходит, одевшись паломницей, Елена – исполнять неисполнимое.

Среди героев комедий Шекспира (которых по числу героинь также в каждой комедии по меньшей мере двое) не наблюдается такой же контрастной соотносительности. Для них не обязателен уход – они и так свободны, и для них невозможна маскарадная перемена пола (хотя у итальянцев, скажем, переодевание мужчины женщиной – такой же обычный сюжетный ход, как и переодевание женщины мужчиной). Единственное исключение – фарсовое ряжение Фальстафа старухой в “Виндзорских насмешницах”. Они куда менее активны в преследовании своих целей (ни один шекспировский комедийный герой не способен на такие подвиги, как речь Порции в венецианском суде, или двойное испытание, искусства и ума, пройденное Еленой из “Конец – делу венец”) и куда менее упорны. Все шекспировские героини, любящие равнодушного или охладевшего к ним мужчину, добиваются своего: Джулия в “Двух веронцах”, обе Елены в “Сне в летнюю ночь” и в “Конец – делу венец”, Виола в “Двенадцатой ночи”. Шекспировским героям, не пользующимся взаимностью, восторжествовать не удастся: не удалось Протею из

“Двух веронцев”, Деметрию из “Сна в летнюю ночь”, герцогу из “Двенадцатой ночи”. Они в качестве компенсации за эту неудачу наделены способностью (в которой отказано героиням) легко менять свои чувства и обращать их на другой предмет. “Мы в любви капризней, легковесней, быстрее устаем и остываем, чем женщины”, – прямо говорится в “Двенадцатой ночи”. “Сон в летнюю ночь” с волшебным соком Оберона опять же дает этой мгновенной перемене чувств фантастическую санкцию.

Вместе с тем все тот же “Сон в летнюю ночь” с его легкостью (в основном сюжете) и монструозностью (во второй, сказочной раме) подмены задает мотив эфемерности, хрупкости, иллюзорности чувства. В комедиях “первой манеры” он редко выходит на первый план и в основном разрабатывается маргинальными для действия фигурами – меланхоликом Жаком в комедии “Как вам это понравится”, шутлом Фесте в “Двенадцатой ночи”. Из периферии в центр он передвинется в поздних комедиях Шекспира. Трагическая сторона любви также пока вытеснена на периферию и отдана плебейскому плану действия. Комедия о Пираме, которую представляют на свадьбе Тезея афинские ремесленники, – это нечто вроде пародии на “Ромео и Джульетту”: раздор семей, препятствующий влюбленным; самоубийство Пирама, ложно убежденного в смерти Фисбы; самоубийство Фисбы после смерти Пирама. Шутовские интермедии в комедиях Шекспира всегда прямо или косвенно пародируют главный сюжет⁸. Но над всем этим счастливые афинские брачующиеся пока могут безмятежно смеяться.

В комедиях “второй манеры” (к которым допустимо присоединить и трагикомедии Шекспира – в его время они от комедий не отделялись) все эти скрытые до поры мотивы выходят из тени и, наоборот, отходят на задний план прежние темы и ходы. Лес сменяется морем; это тоже природа, но природа, подчас враждебная человеку: в “Перикле” на море вообще совершается большинство перипетий, в том числе неблагоприятных; в “Зимней сказке” и “Буре” бушуют и разбивают корабли штормы. Исчезает парность героинь (и вместе с ней образ равной и неравной себе природы): в “Мере за меру” Джульетта, возлюбленная Клавдио, вообще оставлена без речей, а Мариана, бывшая невеста Анджело, – без лица. В ряду беззаветно преданных своей любви героинь появляется, в первый и последний раз у Шекспира, изменница – в “Троиле и Крессиде”. Возрастает роль интриги: в комедии “Конец – делу венец” Елена, используя подсказанную “Декамероном” уловку, заменяет на ложе любви Диану; в “Мере за меру” герцог из-за кулис и из-под маски режиссирует действием и организует такую же подмену; в “Цимбелине” Якимо, также действуя по сценарию “Декамерона”, добывает мнимые доказательства мнимой неверности Имогены. Возвращается почти обязательный для классики, но прежде использованный Шекспиром лишь единожды, в первой его комедии, сюжетный ход – “узнавание” (в “Перикле” и “Зимней сказке”). Мотиву иллюзии и подмены сопутствует мотив разлуки, причем не в качестве одного из предварительных препятствий на “пути истинной любви”, а как продление этого пути за пределы обычного комедий-

ного финала: в “Конец – делу венец” Бертрам бросает новобрачную супругу, оговаривая свое возвращение рядом невыполнимых условий; в “Мере за меру” бросает свою невесту Анджело; в “Троиле и Крессиде” заглавную героиню троянцы отдают грекам, разлучая ее с Троилом; в “Перикле” заглавный герой отдает свою супругу, сочтя ее умершей, морским волнам; в “Цимбелине” Постум, уже успевший сочетаться браком с Имогенной, изгнан; в “Зимней сказке” Леонт 16 лет скорбит по убитой, как он считает, его ревностью королеве, не подозревая, что она жива. Движение фабулы определяется явной и вопиющей несправедливостью: из-за сословной спеси Бертрам отвергает свою жену, а Цимбелин – своего зятя; из меркантильных побуждений Анджело отказывается от невесты и из верности слепой букве закона приговаривает к казни Клавдио; в “Перикле” из зависти к красоте Марины тарская царица приказывает ее убить; из-за безумной ревности Леонт отдает на суд свою жену. В “Буре” младший брат Просперо несправедливо лишил его власти в Милане, но это далекое досюжетное прошлое. В действии комедии несправедливости возникнуть неоткуда: Миранда и Фердинанд сразу полюбили друг друга, сам Просперо добр и справедлив, и тогда он просто притворяется несправедливым, чтобы “путь истинной любви” не оказался слишком гладким (“Они друг другом очарованы. Но должно / препятствия создать для их любви, / чтоб легкостью ее не обесценить”).

Категория препятствия, решающая для внутрижанровой спецификации комедии (о чем Шекспир знал, как свидетельствует лизандровский список), в комедиях “первой манеры” вообще не работает как категория, т.е. как форма классификации. В “Двух веронцах” и “Сне в летнюю ночь” еще остались следы привычного для жанра родительского запрета и принуждения, но именно и только следы (в “Сне в летнюю ночь” запрет и принуждение, как мы видели, чуть ли не демонстративно лишены какой-либо мотивировки), тогда как в “Виндзорских насмешницах” это препятствие действует в полную силу. В “Бесплодных усилиях любви” препятствием является нелепый обет, взятый на себя героями; в “Венецианском купце” препятствие выставлено не перед одним героем, а перед всеми претендентами на руку Порции – необходимость разгадать загадку; в комедии “Много шума из ничего” помолвку Клавдио и Геро разрушает клевета, но клеветник интригуется не столько против них, сколько против своего брата, принца Арагонского; в “Как вам это понравится” изгнан Орlando, изгнана Розалинда, но никто и не думает ставить преграды на пути их любви, главное для них – не потерять друг друга в мире. А в “Двенадцатой ночи” препятствий нет вообще: Оливия просто не любит герцога, а герцог просто не знает, что в пажах у него влюбленная в него Виола (в “Обманутых”, анонимной итальянской комедии, источнике “Двенадцатой ночи”, ситуация существенно иная: соответствующая Виоле героиня и соответствующий герцогу герой были в предсюжетное время влюблены друг в друга, потом они разлучились, а ныне отец героини прочит ее замуж за старика – переодеванием в мужское платье она действительно обходит препятствие).

Шекспир, как бы мы ни оценивали его литературную осведомленность, прекрасно знал, как пишутся “настоящие” комедии, и доказал это двумя первыми опытами в этом жанре. Но продолжать в том же духе не стал. Он знал, что за конфликтом в комедии стоят денежные интересы и разница социальных положений, и даже время от времени делал уступку этим жанровым обыкновениям, но столь нехотя и столь условно, что внимание читателя на этом попросту не задерживается. В мире Шекспира нет суровой и прижимистой внешней силы, которая ставит преграды перед любовью – нет, иными словами, косной социальности, которую нужно хотя бы временно, но разрушить, нет борьбы молодости с ее правдой природных инстинктов против старости с ее властью денег и положения⁹. Природа у Шекспира нуждается не в том, чтобы вырваться из-под чуждого гнета в кратком карнавальном безумии, а в том, чтобы раскрыться, узнав себя в поставленном ею же зеркале или поддавшись чарам ею же сотворенной магии. У Шекспира “первой манеры” нет и не может быть темы декамероновского Чимоне – темы природного человека, узнавшего любовь и поднимающего себя до человека культурного и поэтому достойного любви. Его Орlando из “Как вам это понравится”, воспитанный чуть ли не на скотном дворе, достоин Розалинды сразу и всецело. У Шекспира “второй манеры” есть, пожалуй, тема анти-Чимоне: его Калибан из “Бури” знает только животную похоть, и Просперо так и не удается его очеловечить. Природа в комедиях Шекспира может быть царством гармонии, как лес в лунном сиянии, или дисгармонии, как штормовое море, но в любом случае она абсолютна, она является единственным пространством, в котором человек обретает свою человечность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *The Works of William Shakespeare* / Ed. by W.G. Clark, W.A. Wright. L., 1961; пер. по изд.: *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1957–1960.

² *Пинский Л.* Комедии и комическое начало у Шекспира // Шекспировский сборник-1967. М., 1968. С. 152–153.

³ Ср.: *Фрейдберг О.М.* Мир и театр. М., 1988. С. 44–45.

⁴ Сопоставление этой комедии Шекспира с плавтовской см. в статье: *Зелинский Ф.Ф.* Плавт и Шекспир (“Менехмы” и “Комедия ошибок”) // *Зелинский Ф.Ф.* Возрожденцы. СПб., 1997.

⁵ См.: *Пинский Л.* Указ. соч. С. 165.

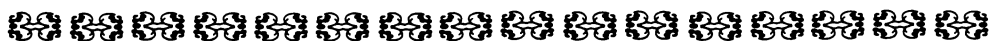
⁶ См. анализ этой комедии в кн.: *Чеснокова Т.Г.* Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. М., 2000 (гл. 2).

⁷ О двух женских типах у Шекспира, героине кроткой и героине активной, см.: *Ferrara F.* *Shakespeare e la commedia.* Bari, 1964. P. 36–48.

⁸ Ср.: *Berry R.* *Shakespeare's comedies: Explorations in form.* Princeton, 1972. P. 8–11.

⁹ Ср.: *Ornstein R.* *Shakespeare's comedies: From roman farce to romantic mystery.* Newark; London; Toronto, 1986. P. 16–17.





ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР У ИЕЗУИТОВ В ВЕНГЕРСКОМ КОРОЛЕВСТВЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII В.

Т.П. Гусарова

В Венгрии по ряду причин до XVIII в. не существовало профессионального театра, хотя, конечно, традиции театральной культуры в народной, городской и аристократической среде имелись. В XVI в. зарождается собственно драматургия, на становление которой большое влияние оказало европейское Возрождение, пробудившее интерес к античной драматургии и создавшее собственное театральное искусство. Первый венгерский комедиограф Балинт Балашши взял за основу своей “Прекрасной венгерской комедии” (1588)¹ произведение современного ему итальянского автора Кристофоро Кастеллетти, подражавшего, в свою очередь, античной буколической поэзии. Балашши, родоначальник поэзии на национальном языке, ставил перед венгерской драматургией главную цель: развивать родной язык. Вместе с тем он полагал, что драматургия должна не только учить, но и развлекать публику, доставлять ей эстетическое наслаждение². Однако венгерское общество в ту эпоху еще не созрело до понимания таких задач, и первая венгерская комедия была благополучно забыта вплоть до нашего времени.

Причины медленного развития венгерского театра следует искать прежде всего в слабости венгерского средневекового города, а в XVI–XVII вв. к этому добавились новые препятствия: постоянные войны, отсутствие на территории Венгрии королевского двора, который мог бы играть роль центра, генерирующего и аккумулирующего различные культурные веяния и процессы, в том числе ведущие к формированию национального профессионального театра. Важнейшим фактором культурного развития в эту эпоху стала Реформация. Протестантские конфессии, на долгое время потеснившие в Венгрии католицизм, в целом оказывали сдерживающее воздействие на развитие театрального искусства. В первую очередь это касается кальвинизма с его нетерпимым отношением к светским развлечениям, в разряд которых включался и театр. Лютеранская церковь занимала более сдержанную позицию в этом вопросе и, хотя напрямую не поощряла лицедейство, всё же продолжала театральную традицию городских школ, восходящую к XV в.³

Тем не менее образы, сюжеты, идеи и сценические приемы драматургии Возрождения (а через нее и античности) пусть медленно, но все же проникали в венгерскую культуру XVI в.⁴, особенно XVII в. Хотя и в опосредованном, сильно искаженном виде, они стали достоянием культуры барокко.

В конце XVI–XVII в. в Венгрии существовал любительский театр, подерживаемый аристократией. При этом представители знати выступали скорее “потребителями” “театральной продукции”, чем ее творцами, так как в своих замках они, по крайней мере на протяжении XVII в., не ставили спектаклей, а приглашали исполнителей с готовыми постановками⁵. Главенствующая же роль в жизни любительского театра в Венгерском королевстве в конце XVI–XVII в. выпала школам, руководимым духовенством. В эпоху Реформации и Контрреформации церковь придавала огромное значение театру, в первую очередь как средству религиозного воспитания молодежи и образования. В этой сфере особенно много сделали иезуиты.

Иезуиты появились в Венгрии в 1561 г. по приглашению эстергомского архиепископа Миклоша Олаха – прелата, известного не только своей борьбой за восстановление позиций католической церкви, но и своими гуманистическими взглядами. С этого времени и до конца XVII в. в Венгерском королевстве и Трансильванском княжестве появилось несколько десятков иезуитских гимназий (коллегий, школ), причем большая часть их возникла до середины XVII в.⁶ В конце XVI–XVII в. число протестантских школ (лютеран, кальвинистов и унитариев) в Венгрии значительно превосходило католические, но в XVII в. ситуация стала меняться в ходе наступления Контрреформации. Иезуитские школы разворачивали свою деятельность в соперничестве с протестантскими, в первую очередь с лютеранскими, в том числе и в театральной сфере.

Чтобы показать деятельность школьных театров в иезуитских школах в Венгерском королевстве первой половины XVII в., я обратилась к источникам по истории школьных театров в Венгрии в XVI–XVIII вв. (1561–1773), изданным Гезой Штаудом (1983)⁷. Из хроник (*Historia Domus*) австрийской провинции ордена иезуитов, в которую входила Венгрия, венгерский исследователь выбрал те материалы, которые освещают тему школьного театра⁸. Кроме того, я использовала воспоминания о детстве, написанные представителем известной венгерской фамилии Эстерхази – Палом Эстерхази, воспитанником иезуитов⁹. Пал Эстерхази – одна из самых ярких фигур в истории Венгрии XVII в. Он родился в семье надора (палатина) Миклоша Эстерхази и закончил свою жизнь, занимая, как и отец, должность надора – высшую в государстве. Пал Эстерхази оставил заметный след не только в политической истории Венгрии, но и в ее культуре. Он занимался литературой, преуспев в поэзии и прозе, увлекался музыкой: был не только слушателем, но также композитором и исполнителем, владел игрой на нескольких музыкальных инструментах¹⁰. Сохранились рисунки, которыми Эстерхази иллюстрировал собственные произведения. В своих замках, построенных лучшими австрийскими архитекторами того времени, Пал Эстерхази собрал

богатую коллекцию произведений искусства и книг. На формирование его мировоззрения, политических и религиозных взглядов, художественных вкусов решающее влияние оказали иезуиты. Первый человек государства был горячим поклонником театра, любовью к которому он проникся в годы учебы (1646–1653) в иезуитской гимназии Надьсомбата¹¹.

Иезуитские гимназии в Надьсомбате, Дьёре и Шопроне пользовались наибольшей известностью в Венгерском королевстве в первой половине XVII в.¹² Надьсомбатская гимназия была основана в 1556 г. Миклошем Олахом, но вскоре (1567) была закрыта и возобновила работу только в 1614 г. Эстергомский архиепископ Петер Пазмань¹³, возглавивший Контрреформацию в Венгрии, в деятельности по восстановлению и укреплению католицизма преуспел больше своего выдающегося предшественника, причем не в последнюю очередь благодаря тому, что метод убеждения предпочитал силовым методам. Воспитание молодежи, школьное образование занимало в его религиозной программе важнейшее место. В 1624 г. он создал при надьсомбатской гимназии иезуитский коллегий, который по его же инициативе вырос в первый на территории королевства университет, тоже иезуитский (1635). Гимназия в Надьсомбате располагала солидной учебной базой, хорошей библиотекой и славилась своим театром.

Отцы-иезуиты следовали заветам основателя ордена, который признавал пользу драмы и театра для того, чтобы с помощью их средств напоминать молодежи о страстях Господних и помогать усваивать Библию. Поэтому правилами ордена предусматривалось в иезуитских школах устраивать “театр”. Так, “театральная” тема затрагивалась в школьном регламенте австрийской провинции ордена от 1591 г. В нем, в частности, предписывалось: “Ежегодно публично устраивать распределение премий, а также не допускать того, чтобы в течение более продолжительного, чем должно, времени не представлялись бы драмы”. Ибо, как говорилось в тексте, «поэзия без сцены “застаивается”»¹⁴.

Обращение к театральному искусству не в последнюю очередь преследовало такие педагогические цели, как научить учащегося хорошим манерам, умению непринужденно держаться, выступая перед публикой. Подборкой соответствующего сценического репертуара решались также и задачи нравственного воспитания молодежи; так, постановкой пьес на историко-героические темы воспитывались патриотизм и одновременно верность правящему дому Габсбургов. Перед школьным театром ставились и другие, не менее важные задачи. Он должен был привлечь к школе интерес родителей и близких учащихся, а также влиятельных персон, которые, радуясь успехам своих чад, проникались бы чувством благодарности и к самому учреждению, и к ордену, поддерживали бы их материально и политически. Политическая поддержка для иезуитов в Венгрии со стороны могущественных светских и церковных покровителей была очень важна, так как утверждение ордена в стране, где не только протестанты, составлявшие большинство, но и значительная часть католиков враждебно относились к иезуитам, происходило с

большими трудностями. Наконец, самое главное: школьный театр был предназначен для того, чтобы содействовать триумфу католической веры.

В “*Historia Domus*” сохранились сведения о театральной жизни надъсомбатской гимназии начиная с 1617 г.¹⁵ За 34 года (с 1617 по 1651) в этой гимназии были поставлены 55 спектаклей, названия большинства которых нам известны. Преобладала религиозная тематика, хотя встречаются пьесы историко-героического содержания. В выборе репертуара главную роль играли не художественные, эстетические критерии, а воспитательные (нравственно-религиозные) и политические. Круг тем был ограничен. Сюжетам из современной жизни не находилось места на сцене. Пьесы с любовной фабулой не могли идти в школьном театре. Постановки подвергались цензуре. В инструкции 1591 г. специально оговаривалось, что они должны быть “приличного содержания”¹⁶.

Среди 27 постановок на религиозные темы часть была связана с библейскими сюжетами: об Иоанне Крестителе (1638), о строительстве храма Давидом и Соломоном (1637), о пророке Илии (1617), об Иосафате и Варлааме (1631), о Моисее (1649), о страстях Христовых (1648) и др. Еще больше пьес посвящалось христианским святым мученикам: св. Екатерине (1646), божественной Сусанне (“*Diva Susanna*”, 1627), св. Алексею (1625), св. Николаю (1631), св. Варваре (1634), св. Агате (1635), епископу и мученику св. Герарду (1623) и др.

Особое место в репертуаре занимали святые – покровители королей (“Жизнь св. Адальберта, покровителя королевства”, 1641), а также сами святые короли, причем венгерские (св. Имре, 1617; св. Ласло, 1618). Адальберт, епископ-миссионер чешского происхождения, был выделен среди других святых по той причине, что с ним легенда связывала обращение в христианство в конце X в. венгерского князя Гезы и его сына Вайка, будущего короля св. Иштвана, во время недолгого пребывания миссионера при дворе Арпадов в Венгрии¹⁷. Примечателен интерес составителей репертуара к личности св. Имре, умершего в юном возрасте сына первого венгерского короля св. Иштвана. Жития приписывали Имре исключительную религиозность, христианское смирение и – главное – непорочность и чистоту (*virginitas*)¹⁸. Жизнь юного герцога должна была служить наилучшим примером для подрастающей в стенах иезуитской гимназии молодежи. Воспитательный характер образа короля св. Ласло лежал в другой плоскости. Этот король, живший в конце XI в., приобрел необычайную популярность в Венгрии в XVI–XVII вв. как король-рыцарь и воин, не только отстоявший независимость Венгрии перед лицом могущественных внутренних и внешних врагов с Запада, но и защищавший свое королевство от язычников (половцев)¹⁹. Повышенный интерес к этому, естественно наполовину придуманному, образу более чем объясним в Венгрии, которая в ту эпоху вела ожесточенную борьбу за существование с турками.

Наконец, особого внимания удостоивались основатели ордена иезуитов – сам Игнасий Лойола (пьеса из жизни которого приурочивалась ко дню

его рождения 31 июля) и его ближайший сподвижник св. Франциск Ксавьер (постановки соответственно 1640 и 1651 гг.). Св. Франциск помимо прочего считался святым патроном философского факультета надьсомбатского университета; день его ангела, 3 декабря, торжественно праздновался в университете и гимназии²⁰. Пал Эстерхази, вспомнивший об этом спектакле, отметил, что изображение св. Франциска нес он сам²¹.

Среди светских тем преобладали исторические и историко-героические. Находилось место сюжетам из античной и средневековой истории, в том числе венгерской. Так, одна из пьес, названных в “*Historia Domus*”, была посвящена выдающемуся персонажу венгерской истории – королю Матяшу Корвину. С именем этого легендарного, хотя и неканонизированного, правителя связывался наиболее счастливый и значительный период венгерской истории, когда королевство достигло своего наивысшего могущества и расцвета. Обращаясь к образу великого короля, современники не только испытывали ностальгию по “старым добрым временам”, но и ставили его в пример политикам и королям своей эпохи, к которой примеряли принципы и методы правления Матяша²². Пусть и далекие от современности, сюжеты исторических пьес должны были ориентировать зрителя на события сегодняшнего дня; реально существовавшие и придуманные короли далекого прошлого с их достоинствами и добродетелями должны были олицетворять правящих монархов. Эти аналогии понимали даже дети. Об одной такой пьесе упоминал Пал Эстерхази: “Отцы-иезуиты поставили чудесную комедию о короле Йоасе, которого преследовала мачеха Аталиа. Короля играл я. У меня было больше 450 стихов. В пьесе Аталиа казнит, а Йоаса коронуют. Под ним подразумевался Фердинанд IV”²³. Художественные достоинства большинства этих произведений оставляли желать лучшего, но детям и зрителям они нравились. Уже взрослый Пал Эстерхази, возвращаясь к событиям своего детства, с удовольствием вспоминает школьные театральные постановки, их наивные сюжеты, персонажей и – главное – свою причастность к этому действу. Зрители горячо принимали юных артистов: “*Cum successu et laude*”, “*Magno cum accursu*”, “*Cum plausu*”, “*Laudem et plausum retulit actio publica*” – встречаются пометки в “*Historia Domus*”. Среди публики присутствовали и католики, и протестанты. На их реакцию устроители обращали особое внимание: “*Cum applausu haereticorum*”, – отмечалось в таких случаях.

Жанры театрализованных представлений в школах не ограничивались драмой. Сообразно духу времени большой популярностью пользовались символические картины. В 1618 г. по случаю венгерской коронации Фердинанда II Габсбурга учащиеся класса риторики и поэзии надьсомбатской школы выступили в столице королевства Пресбурге (Пожони)²⁴ в королевской крепости с картинами, изображавшими королевские символы (“*Apparatus regius symbolis explicatus*”²⁵); в 1626 г. юные артисты ездили в Вену, чтобы поздравить с каким-либо событием будущего Фердинанда III, представив при дворе спектакль с эмблемами²⁶. В 1631 г. дети подобным образом приветствовали в стенах гимназии какого-то не названного по имени гостя в

связи с днем его рождения. В том же году они представляли “разные символы” на венгерском, словацком и немецком языках, что могло быть адресовано широкой аудитории на каком-нибудь публичном празднике. К эмблематическим картинам по жанру примыкали триумфы и театрализованные процессии, также пользовавшиеся вниманием школьных режиссеров. В 1648 г. в честь почетной гостьи гимназии Юдит Бетлен учащиеся представили “Триумф девы Марии”²⁷. Театрализованные шествия с представлением эмблем и аллегорических картин особенно часто упоминаются в связи с религиозными праздниками: днем Тела Господня (1636, 1642)²⁸, Пасхой (1641), Великой Пятницей (1649)²⁹. Пал Эстерхази участвовал в таких процессиях. “В Великую Пятницу на предпасхальной неделе была устроена процессия, в которой я изображал гения любви к Господу нашему. По ходу представления я должен был произнести какое-то количество стихов. Меня за руки привязали к зеленому дереву перед святым гробом”³⁰.

Пожалуй, наиболее распространенным театральным жанром в школе была декламация, ближе всего стоявшая к учебному процессу. Собственно говоря, даже исполнение драматических произведений на школьной сцене не всегда принимало форму игровых костюмированных представлений, а ограничивалось декламацией. Не всегда возможно провести разграничительную линию между этими жанрами. Эти так называемые девоции и близкие к ним секвенции восходят к проповедям или речам поучительного характера, которые уже в XIV–XV вв. в качестве иллюстрации сопровождались игровыми сценками, пантомимой³¹. В 1648 г. воспитанники надьсомбатской гимназии по случаю дня рождения надора Яноша Драшковича выступили с декламацией стихов (“*Declamatiuncula, Poësis*”)³². Пал Эстерхази, обучаясь в классе риторики, должен был декламировать одну из речей Цицерона и за хорошее исполнение был награжден книгой³³. Декламация могла принимать форму драматического монолога и диалога; последний мог заменять диспут. В 1629 г. в надьсомбатской гимназии на Великую Пятницу ученики представляли некий “*Dialogismus*”³⁴.

По ходу спектакля, в котором представлялась какая-нибудь “драма”, могли вставляться интермедии. Венгерские теоретики драматургии того времени отводили комической интермедии большую роль в представлении. Работавший в конце XVII в. в Надьсомбате Моисей Лукач, опубликовавший брошюрку о том, как надо писать и ставить трагедии и комедии, полагал, что интермедия нужна для того, чтобы ослабить драматический накал происходящего на подиуме. Более того, она должна контрастировать с серьезным содержанием пьесы, “бить по пафосу действия” и таким образом усиливать его. Сюжет таких интермедий не зависел от пьесы. Это могла быть буффонада, пришедшая на школьную сцену из средневекового народного театра³⁵. Пал Эстерхази вспоминал, что в пьесе, посвященной Юдифи, где ему досталась большая роль, был персонаж школяр, по имени Залахер. У него была безобразная внешность, и в полном соответствии с нею – речь, что чрезвычайно веселило публику (“люди очень сильно смеялись”)³⁶. Прав-

да, в нарушение канона интермедии в школьных постановках могли включать символические картины, аллегория, сцены из античной мифологии, пасторали в исполнении актеров-учащихся, одетых в соответствующие костюмы.

Неотъемлемым компонентом драматических постановок был хор. Однако даже в трагедиях ему отводилась иная роль, чем в древнегреческом театре: хор не предназначался для того, чтобы выражать мнение автора. Он представлял собой музыкальную вставку лирического характера, по мнению того же Лукача служащую в отличие от интерлюдии для того, чтобы “поднять прозу действия до высот поэзии”³⁷.

И Лукач, и другие авторы трактатов о театре и драме, жившие на территории Венгерского королевства в XVII в., считали, что спектакль должен обязательно сопровождаться музыкой, пением и танцем. Эта задача также возлагалась на интермедии. Хотя в XVII в. в иезуитских школах дети специально еще не обучались танцам, педагоги поощряли их. В надьсомбатской иезуитской школе, которую поддерживал Петер Пазмань, на праздники с театральными представлениями приглашались музыканты и танцмейстеры³⁸. Еще до школы дети приобщались к танцам дома. Хотя в Венгрии были известны западноевропейские придворные танцы той эпохи, большей любовью даже в аристократической среде пользовались свои, венгерские танцы, в том числе народные, особенно воинские. Среди последних широкой известностью пользовался хайдуцкий танец с саблями³⁹. Например, Пал Эстерхази уже в детстве овладел сложным искусством этого танца. В 1647 г. в 13-летнем возрасте он исполнил перед императорской четой танец с саблями и танец с факелами: “Играя в чудесной комедии короля Йоаса, я должен был исполнить с двумя обнаженными саблями хайдуцкий танец, что я умел мастерски делать. Танец очень понравился императору и императрице”⁴⁰.

Драмы, ставившиеся в школах, как правило, были анонимны. Нередко не было известно не только имя сочинителя – не имелось даже текста постановки. Многие спектакли ставились “наживую” – без письменного текста – и в лучшем случае сопровождалась указаниями режиссера. В первую очередь это относится ко всякого рода шествиям, “живым” картинам, эмблемам. Среди дошедших до нас имен встречаются школьные учителя, которые использовали иностранные произведения или сочиняли сами. Об одном из таких авторов вспоминал Пал Эстерхази. В 1648 г. ему довелось играть на сцене в пьесе о Юдифи, написанной учителем надьсомбатской гимназии отцом Иштваном Керестеши, который впоследствии, как вспоминал его бывший ученик, возглавил это учебное заведение⁴¹. Керестеши, в 30-е годы начинавший работать у Пазманя, отличался среди коллег-учителей ораторским дарованием, а помимо драм сочинял еще и стихи⁴². В 1629 г. в Великую Пятницу и праздник Тела Господня ученики представляли венгерскую драму отца-иезуита Ференца Липпай. Среди авторов все же преобладали иностранцы и соответственно невенгерские сюжеты. Красноречивые данные приводит в этой связи исследователь венгерского театра Йожеф Байер: из

сохранившихся 180 текстов пьес XVII–XVIII вв. только 10 были венгерскими⁴³. Это не значит, что венгры не занимались драматургией. Специфика школьного театра, в первую очередь в иезуитских школах, приводила к тому, что венгерские пьесы не находили сценического воплощения.

Одна из причин такой ситуации заключалась в том, что в театральных постановках иезуитских учебных заведений королевства чаще всего использовался латинский язык, поскольку одна из главных задач, ставившихся перед школьным театром, заключалась в том, чтобы учащиеся лучше его усваивали. В правилах 1591 г. предписывалось ставить пьесы на латыни. “Домашние” постановки, осуществлявшиеся в сугубо учебных целях в течение учебного года, в том числе при переходе из младших классов в старшие, требовали обращения к языку древних римлян. Это относилось к декламации в классах риторики и синтаксиса, а также к тем случаям, когда учащиеся “гастролировали” со своими спектаклями, давая представления, например, при императорском дворе в Вене. Однако театральная практика даже иезуитских школ выходила за рамки этих инструкций. Язык представления зависел от того, где и для кого оно давалось. Когда представления устраивались для широкой публики, исполнители говорили на национальном языке – и не только на венгерском, но также на словацком и немецком. Такие случаи специально оговаривались⁴⁴. Они упоминаются значительно реже, чем постановки на латинском языке. Подобная практика упражнений в латыни приносила свои плоды. Пал Эстерхази свободно владел этим языком – как устным, например выступая перед королем на государственных собраниях, так и письменным. Его переписка с официальными лицами центральной королевской администрации, с двором велась на латыни. На ней же написал трактат о Миклоше Зрини Эстерхази, адресуя его, по всей видимости, не только венгерскому читателю.

В первой половине XVII в. спектакли в надьсомбатской гимназии ставились один–три раза в год. Учебные (“рабочие”) постановки, как правило, совпадали с экзаменами зимнего и весеннего семестров⁴⁵. Театральные зрелища устраивались и во время крупных церковных праздников: в Великий пост, Великую Пятницу, на Пасху, в день Тела Господня, на Рождество, в дни святых патронов и т.д. В 1657 г. был устроен спектакль по случаю освящения нового храма в Надьсомбате. Находилось достаточно поводов для спектаклей и помимо церковных праздников: поздравления членов правящей династии с разными официальными и семейными событиями, сопровождавшиеся выездами в австрийскую и венгерскую столицы; приглашение в замки к венгерским аристократам; прием именитых гостей в стенах учебного заведения и т.п. Так, питомцев иезуитов посещали надор⁴⁶, эстергомский архиепископ и др. Иногда пьеса или действие разыгрывались специально по случаю приезда высокого покровителя. В 1629 г. в Великий пост сыграли пьесу “Cosmodulos” в честь надора Миклоша Эстерхази⁴⁷. В 1627 г. на Преображение Надьсомбатскую гимназию посетила графиня Жужанна Эрдеди и в ее честь учащиеся показали “Божественную Сусанну”⁴⁸. Спектакли в сере-

дине года игрались перед узким кругом “своих”: учителей, соучеников. В конце года по праздникам в школу съезжались многочисленные гости, в том числе родители, патроны, представители светских и церковных властей, многочисленные дворяне. В 1636 г. на открытие учебного года в надьсомбатской гимназии ставили пьесу “Теофил” силами учащихся класса риторики “в присутствии надора и при стечении многочисленного дворянства”⁴⁹. В то же время театрализованные представления были рассчитаны и на “более демократического” зрителя – горожан и даже жителей окрестных деревень, которые приезжали в город по большим праздникам.

От того, для чего и для кого ставился спектакль, зависели и его содержание, и оформление. Подготовка постановки считалась делом очень ответственным, частью учебного процесса и требовала большого напряжения как от учителей, так и от учеников. В инструкции 1591 г. говорилось: “Только не следует взваливать исключительно на плечи учителей риторики обучение исполнителей ролей, приобретение костюмов и декораций, установку сцены и прочую тяжелую и разнообразную работу, связанную со сценой. Следует поступать так, чтобы под его [учителя] руководством другие также разделяли бы тяжесть его трудов”.

В элитарной надьсомбатской гимназии нередко ставились очень зрелищные, пышные спектакли. Известны случаи, когда декорации и костюмы доставляли из Вены и даже Венеции⁵⁰. Во время крестного хода учащиеся одевались ангелами, Марией Магдалиной, Христом, Марией, Вероникой и т.п. Пал Эстерхази вспоминал об исполнении роли Юдифи: “Меня одевала госпожа супруга Михая Турзо. Она надела на меня красивые золотые украшения”. Сохранился портрет юного Эстерхази в роли Юдифи. Госпожа Турзо одевала своего питомца и для другого спектакля, в котором он играл роль св. Екатерины. “Госпожа Турзо одела меня очень красиво”⁵¹. Сценой для действия могли служить актовый зал и двор школы, городская площадь, замок и даже открытая местность (*in campo datus*). Декламации могли устраиваться в церкви. Инструкция для иезуитских гимназий австрийской провинции 1591 г. предписывала учителям риторики ежемесячно устраивать чтение стихов в храме.

Все роли в спектаклях играли учащиеся. Женщины не допускались на сцену. В инструкциях специально оговаривалось: “На сцену не должны выходить женщины, нельзя использовать женские костюмы, но если они все-таки необходимы, то только приличные и серьезные”. Отбор исполнителей производился со всей строгостью и являлся своего рода наградой, за которую надо бороться, поскольку к исполнению ролей допускали лучших. Некоторые мальчики целый год старались хорошо учиться, чтобы быть избранными на роль. Иезуиты понимали, что молодежь тянется к театру, ее привлекает возможность покрасоваться перед публикой, особенно если доставалась роль в пышном и красочном спектакле, в котором на сцене выступают короли и полководцы. За удачно исполненную роль юных артистов награждали. Пал Эстерхази за роль Юдифи получил три премии, за роль

Екатерины – две. Помимо Пала были и другие способные исполнители. Один из его соучеников так талантливо изображал старуху в одной из пьес, что зрители много смеялись. Постановки требовали от исполнителей большого напряжения сил хотя бы потому, что они должны были запомнить огромное количество стихов. Эстерхази вспоминал, что приходилось выучивать наизусть по 500 и более стихов. Но увлечению театром это обстоятельство не мешало. Участие в театральных постановках служило детям разрядкой в строго регламентированной жизни иезуитской школы, в череде однообразных повседневных занятий, молитв, постов, богослужений, в которых участвовали питомцы иезуитов.

Итак, иезуитские школы играли заметную роль в развитии венгерского театра в эпоху, когда в стране еще не сложились условия для появления профессиональной сцены. Детские театральные постановки популяризировали театр, способствовали усвоению достижений западного сценического искусства и техники и уже этим включали венгерский театр в процесс общеевропейского развития. Театр иезуитских школ состоял на службе у Контрреформации и правящей династии и в первую очередь служил средством их пропаганды, воспитывая истинных католиков и преданных династии подданных.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полное название комедии – “Прекрасная венгерская комедия о любви Тирсиса и Ангелики, Сильвана и Галатеи” (Balassi Bálint. Összes versei, Szép Magyar, Comediája és levélezése / A szöveg gond. Stoll Béla, utoszó, szótár, ford. Eckhardt S. 3. jáv. kiad. Bp., 1974).

² Ibid. 274–276. old.

³ См.: Magyar irodalom története / Szerk. Klaniczay T. Bp., 1964. 1. köt. 303. old.

⁴ Так, в 70-е годы XVI в. в венгерском переводе (вернее, в вольном пересказе) Петера Борнемиссы появилась “Электра” Софокла.

⁵ См.: Magyar színháztörténet / Szerk. F. Hont. Bp., 1962. 68. old.

⁶ См.: Makkai L. Művelődés a 17. században // Magyarország története. 1526–1686. 3. köt., 2. rész. Bp., 1985. 1491. old.

⁷ [Staud G.] A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai. 1561–1773. (Magyarországi színjátékok forrásai és irodalma. 1. köt.). Bp., 1984 (далее – Staud G.).

⁸ Работу Г. Штауда облегчило то обстоятельство, что в хрониках Ордена имеется специальный раздел, посвященный его учебным заведениям. Оттуда Штауд извлек списки учащихся, сведения о театральных постановках и прочих видах деятельности, которые можно причислить к театральной или близких к ней (в том числе публичные декламации), в разных школах на территории Венгрии и Трансильвании.

⁹ Eszterházy Pál visszaemlékezése ifjúkorára (1635–1653) // Eszterházy P. Mars Hungaricus / Sajtó alá rendezte stb. Iványi E. (Zrínyi könyvtár III). Bp., 1989. 305–321. old.

¹⁰ Палу Эстерхази приписывается авторство религиозных песнопений, собранных в сб. “Harmonia caelestis” (см.: Pál Eszterházy. Harmonia caelestis (1711) / Ed. and introduced Á. Sas. (Musicalia Danubiana. 10). Bp., 1989).

¹¹ См.: Iványi E. Eszterházy Pál // Eszterházy P. Mars Hungaricus. 432. old.

¹² Надьсомбат – *совр.* Трнава в Словакии. В статье я использую исторические названия городов Венгерского королевства и Трансильванского княжества.

¹³ Петер Пазмань занимал должность верховного канцлера королевства и пользовался огромным влиянием в стране.

¹⁴ Kovács J. A jezsuiták szerepe a magyar színház történetében. Szeged, 1912. 24. old.

¹⁵ Staud G. 26. old.

¹⁶ См.: Eszterházy Pál visszaemlékezése... / Eszterházy Pál. Mars Hungaricus. 514. old.

¹⁷ См.: Szuhay-Havas E. Magyar szentek // White K. Szentek kislexikona. Bp., 1993. 252. old.

¹⁸ Это не вполне соответствовало действительности, так как известно, что герцог Имре был женат на византийской принцессе (Kristó Gy. Az Árpád-házi uralkodók. Bp., 1988. 46. old.).

¹⁹ См.: Karácsonyi J. Szent László király élete. Bp., 1926.

²⁰ Eszterházy Pál. Mars Hungaricus. 514. old.

²¹ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 316. old.

²² Так, выдающийся политический деятель королевства Миклош Зрини в середине XVII в. строил свою политическую программу восстановления независимости и величия Венгерского королевства, исходя из действительных и приписывавшихся Матяшу принципов правления. Эти идеи нашли отражение в политическом трактате М. Зрини "О короле Матяше".

²³ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 312. old.

²⁴ Сопр. Братислава.

²⁵ Staud G. 88. old.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid. 99. old.

²⁸ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 91, 95. old.

²⁹ Staud G. 99. old.

³⁰ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 312. old.

³¹ См.: Magyar színház történet / Szerk. F. Hont. Bp., 1962. 43. old.

³² Staud G. 99. old.

³³ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 313. old.

³⁴ Ibid. 87. old.

³⁵ См.: Kilián I. Iskoladrámák // Pannon enciklopédia: Magyar nyelv és irodalom. Bp., 2000. 252–254. old.

³⁶ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 312. old.

³⁷ Kilián I. Op. cit. 253. old.

³⁸ См.: Felföldi L. Tancztörténet // Magyar Kodex: Szultán és császár birodalmában. Magyarország művelődéstörténete 1526–1790 / Szerk. Stemler Gy. 3. köt. Bp., 2000. 290. old.

³⁹ Хайдуцкий танец – мужской одиночный или групповой – включал много сложных, почти акробатических фигур, высоких прыжков, ритмичной, напряженной дробы ногами и, кроме того, требовал искусного владения саблями от танцора, который вращал ею, имитируя боевые приемы. Танец сопровождался выкриками. В этом танце отразились специфические приемы боя, принятого у венгерских хайдуков: увлечь неприятеля в засаду и внезапно напасть на него. Сохранилось описание эпизода боя при осаде Эстергома в 1595 г., сделанное очевидцем-немцем. В брешу, проделанной в крепостной стене снарядами, он увидел, как трое хайдуков сражались на саблях с турками. Можно было подумать, писал зачарованный свидетель, что они танцуют хайдуцкий танец и находятся не в центре артиллерийского обстрела, а на свадебном пиру (Felföldi L. Op. cit.).

⁴⁰ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 312. old.

⁴¹ Ibid.

⁴² См.: Iványi E. Op. cit. 432. old.

⁴³ Bayer J. A nemzeti játékszín története. 1. köt. Bp., 1887. 36. old.

⁴⁴ На венгерском языке это диалоги в день Великой Пятницы (1629); сценки во время крестного хода в праздник Тела Господня (1642); на словацком, немецком и венгерском – "разные символические картины", представленные в 1631 г.

⁴⁵ "Sub initia studiorum autumnalium iuventus scholastica Theophilum Marianae misericordiae typum in scenam dedit..." (Staud G. 91. old.).

⁴⁶ В 1636 г. надьсомбатскую гимназию посетил надор Миклош Эстерхази (Staud G. 91. old.), в 1648 г. – надор Янош Драшкович (Ibid. 99. old.) и эстергомский архиепископ Дьердь Липпай (Eszterházy Pál visszaemlékezése... 312. old.), в 1638 г. – эстергомский архиепископ Имре Лоши (Ibid. 91. old.).

⁴⁷ Staud G. 87. old.

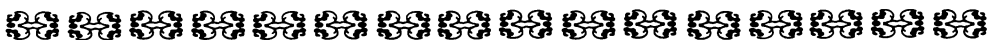
⁴⁸ Bayer J. Op. cit. 36. old.

⁴⁹ Staud G. 91. old.

⁵⁰ См.: Magyar színháztörténet / Szerk. Hont F. Bp., 1962. 70. old.

⁵¹ Eszterházy Pál visszaemlékezése... 312–313. old.





КОМПОЗИЦИИ АСТРАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ДЕКОРАЦИЙ: СЦЕНОГРАФИЯ “АСТРОЛОГИЧЕСКИХ ПЬЕС” МЫСЛИТЕЛЕЙ ВОЗРОЖДЕНИЯ

А.В. Кузьмин

...Персы рассказывают о богах много сказочного, например следующее: Ормазд, произошедший из чистейшего света, и Ахриман, произошедший из тьмы, ведут друг с другом войну. И Ормазд создал шесть богов... Ахриман же сотворил равное им число соперников. Затем Ормазд, троекратно увеличившись, удалился от Солнца настолько, насколько Солнце удалено от Земли, и украсил небо звездами...

Плутарх¹

Глобус звездного неба... Искусный мастер изготовил рукотворное изображение нерукотворного. Оно испещрено созвездиями, которые сами являются изображениями происходившего когда-то на Земле. Молча оно рассказывает о многом; ему чужд покой, оно начинает вращаться от малейшего толчка, показывая то одни, то другие из покрывающих его образов. И его вращение то ли отображает судьбы мира, то ли отображается ими.

А. Захарова, Д. Торшилов²

Большинство профессиональных научных работников судит об астрологии по соответствующим колонкам газетных текстов и совершенно не представляет многомерности этого сложного феномена культуры.

Б.М. Владимирский³

Одно из многочисленных социальных явлений современного западного общества, называемое астрологией, формировалось в его современном виде и становилось общепринятой частью социокультурного пространства в Италии и других западноевропейских странах со второй четверти XV и на протяжении первых трех четвертей XVI в. Триумф астрологии (и в этом нет ничего странного) совпал с временем Ренессанса и продолжался вплоть до волевого решения о ее запрете в 1586 г. Возрождаемые астрологические знания античности неизбежно становились достоянием людей Возрождения.

Наиболее распространенное в наши дни представление об астрологии как об особой области знания (или псевдознания), позволяющего прогнозировать будущее, далеко не полно⁴. Достаточно вспомнить о том, что астрология в ее современном виде – явление прежде всего ренессансное, а значит, представляет собой чрезвычайно обширный информационный комплекс,

включающий множество и естественно-научных, и гуманитарных идей, информация о которых хранится и передается с использованием образных (мифологемных) категорий. Соприкасаясь с астрологией мы, таким образом, в первую очередь знакомимся с особым образным языком, использующим при описании мира характеристики прежде всего качественного плана, руководствуясь при этом интуицией, тогда как язык современной науки безапелляционно отдает предпочтение плану количественному и логике. Проблеме прогнозирования будущего (отметим – именно прогнозирования, а не предсказания) в астрологии отведено свое место, так же как и во всех областях знания. Кроме прогнозирования и планирования будущего здесь всегда присутствует исследование настоящего и прошлого, основанное на идеях неоплатонизма.

Каждый из этих подходов (и логический, и интуитивный) по-своему хорош и плодотворен, и тот или иной человек неосознанно отдает предпочтение тому либо другому из них в зависимости от своих индивидуальных особенностей, определяющихся сочетанием большего или меньшего проявления и развития логики и интуиции, позволяющего наиболее эффективно отображать информацию соответственно рационального либо образного планов. И это особое место образного, интуитивного подхода в восприятии мира вплотную приближает астрологию к искусству.

АСТРОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В СЮЖЕТАХ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ДЕКОРАЦИЙ

Весь комплекс знаний, основанных на наблюдениях ночного небесного свода, традиционно представляемый символами античной мифологии, полностью, с неповторимым блеском воплощался мастерами изобразительных искусств – создателями монументальных росписей дворцов и церквей XV–XVI вв. Подобающее место занимают здесь художественные образы астрологических представлений – планет и созвездий, – в первую очередь зодиакальных. И создателями, и заказчиками этих произведений руководили не только эстетические мотивы, ибо произведения эти глубоко символичны, – композиции образов одновременно воплощают и скрывают чрезвычайно глубокий замысел.

Часть таких произведений воплощает прежде всего натурфилософскую идею в ключе мировоззрения Николая Кузанского (1401–1464), главное стремление которого – воплощение реальной физической картины мира. Так, около 1440 г. появляется роспись “Ночное небо” в церкви Сан Лоренцо во Флоренции, автором идеи которой, вероятно, был Л.Б. Альберти, который в юности скорее всего был лично знаком с Н. Кузанским и, вне всяких сомнений, был вдохновлен его взглядами, его гуманистическим порывом познания Вселенной⁵. В церкви появляется античное (языческое по сути) изображение звездного неба так, как оно описано в трудах Арата, Гигина, Птолемея⁶.

Античная модель мира – астрологическая. Жизнь мира определяется волей светил, планет, звезд. В XV в. в процессе созерцания звездного неба чаще всего задумывались не об устройстве мира, а о судьбе, жизни и смерти, о возможности светил и планет на своем пути по знакам Зодиака участвовать в сценарии земного пути⁷. Композиция скульптур капеллы планет в церкви Сан Франческо (Темпио Малатестиано) в Римини (ок. 1460 г.) Агостино ди Дуччо создает уникальный сакрально-мистический образ мира, где в произведениях пластики воплощены основополагающие принципы классической астрологии. Внутри капеллы человек попадает в увековеченную в камне модель Вселенной, в своего рода символический планетарий, где объекты неба символизированы античными богами⁸.

Луна (Диана) предстает перед нами в виде юной девушки с месяцем в руке, сидящей на запряженной парой лошадей повозке. Рядом с девушкой – Рак (морской краб). Здесь же представлено рельефное изображение Римини с замком Малатесты, деревьями, горами, мостом, плывущей галерой. В противовес идиллической композиции родного дома, на противоположной стороне, композиция символизирует дальние страны, где на фоне незнакомых гор и деревьев гуляют лев и слон. Здесь же четыре ветра представлены четырьмя “дующими” головами, поднимающими волны, с которыми борется мальчик, гребущий веслами маленького челнока.

Солнце – Аполлон в колеснице. Рядом – как бы крадущийся Лев. Меркурий в правой руке держит обвитый огромными змеями кадуций, в левой – лютню. С одной стороны от него, нежно обнявшись, стоят Близнецы в полупрозрачных хитонах, с другой – Дева, укутанная тонким покрывалом с колосом на плече. Рядом с Меркурием присутствуют символы двух зодиакальных знаков – его астрологических домов.

Рядом с Венерой изображены две фигуры созвездий, символизирующих ее астрологические дома, – Весы в виде полуобнаженного юноши с весами в руках и Телец в виде неполной фигуры быка, опирающегося на передние ноги (что в точности соответствует античному описанию созвездия Тельца). Сама Венера – обнаженная женщина с двумя раковинами (раковина – символ женской сексуальности) в правой руке – стоит на повозке, “запряженной” лебедями с приближающейся к ним стайей голубей.

Бородатый старец – Сатурн – с серпом в руке пытается удержать вырывающегося от него младенца. Рядом с ним изображены коза на холме, оцепыливающая листву с деревьев, и с другой стороны – Водолей, юноша, полуприкрытый покрывалом, входящий в воду. Рядом с Юпитером его знаки Зодиака – Рыбы и кентавр, натягивающий тетиву лука – Стрелец.

Марс изображен в доспехах с мечом и щитом на колеснице. Справа и слева – реалистично выполненные фигуры Овна и Скорпиона. Несколько неожиданно в этой композиции выглядит птица на стволе дерева, воющий волк и девушка, ведущая коней под уздцы. Первые два символа, например, содержат сюжеты старших арканов карт Таро, символизирующих мечту и иллюзию; последний (женщина, ведущая коней), вероятно, является симво-

лом жертвоприношения и может восходить к древнейшим пластам индоевропейской мифологии.

Созданные по специально разработанной программе, среди авторов которой был придворный хранитель книг, поэт и астролог Пеллегрини Пришани, фрески Палаццо Скифанойя в Ферраре Франческо Косы и Бальтассаре д'Эсте (ок. 1470 г.), – еще один чрезвычайно яркий пример символического представления основных астрологических принципов в гуманистической трактовке мира, времени, календаря и человеческих судеб.

«Фрески тремя рядами опоясывают стены зала, образуя при более пристальном рассмотрении довольно стройную декоративную систему, состоящую из двенадцати главных циклов. Каждый такой цикл, объединяющий по вертикали три фрески, посвящен одному из месяцев года. Фрески верхнего ряда изображают триумфы олимпийских богов (каждый в соответствии со своим месяцем) и связанные с ними аллегорические сцены. Фрески среднего ряда представляют знаки Зодиака данного месяца в сопровождении трех фигур, олицетворяющих его декады. Нижние фрески (...) передают течение земной жизни, отражающее круговорот небесных светил. В них, согласно древней традиции, показываются, в зависимости от времени года, различные виды трудовой деятельности (главным образом крестьянской) и разные развлечения, а на переднем плане – сцены из жизни феррарского двора, в центре которых неизменно фигурирует сам герцог Борсо д'Эсте. Окруженный придворными, он вершит правосудие, принимает венецианского посла, развлекается разговором со своим шутом Скоккола, милостиво беседует с нищим, но более всего он придаётся охоте – занятию, к которому питал подлинную страсть. Все эти картины “доброго правления” феррарского герцога даже в своих подробностях увязаны с чредой небесных светил. Так, сценка с шутом помещена в цикле “Апрель” – месяце Венеры, которая, согласно астрологическим трактатам, покровительствовала не только влюбленным, певцам и музыкантам, но и шутам»⁹.

Символическое значение росписей Палаццо Скифанойя, как и многих других подобных произведений, отнюдь не исчерпывается только календарными и даже основными астрологическими принципами. Значение их может быть полностью раскрыто лишь посредством знания философии Марсилио Фичино (1433–1499), представляющей синтез неоплатонизма с религиозно-мистическими учениями античности в согласии с основами христианской модели мира¹⁰.

В третьей, завершающей книге одного из основных трудов Фичино, “О жизни” (1489), названной “О стяжании жизни с небес”, заложен мистико-философский подход, составивший главную духовную основу рассматриваемых нами декоративных циклов. «Центральным понятием фичиновского учения о “стяжании жизни с небес” является *spiritus* – канал, по которому распространяется влияние звезд. Между душой и телом мира имеется *spiritus mundi*, дух мира, – он разлит по всей Вселенной и служит проводником звездных влияний к человеку, который пьет их через собственный дух, и ко всему телу мира (*corpus mundi*)...

Чтобы привлечь spiritus отдельной планеты, нужно использовать связанные с этой планетой растения, животных, травы, запахи, цветы и пр. Spiritus возникает из воздуха и ветра, это род тончайшего воздуха и тончайшего жара. Солнце и Юпитер – главные планеты, через лучи которых наш дух “пьет” дух мира»¹¹.

Большое значение Фичино придает описанию образов, которые осуществляют незримую связь неба (представимого в виде 48 созвездий, 12 из которых – зодиакальные, а каждый из них имеет еще три образа “лица”) с земным миром. Проводниками между этими мирами считаются планеты (духи планет). Интересно, что Солнце, Юпитер и Венера, априори несущие благоприятные влияния, предстают у Фичино в образе Трех Граций. Определенные комбинации образов созвездий и планет могут, например, излечивать болезни. Одно из таких универсальных средств выглядит как “Царь на троне, в желтых одеждах, Ворон и изображение Солнца”¹².

Таким образом могут создаваться композиции, так или иначе положительно влияющие на судьбу, причем одна из основных не что иное, как художественный символ гороскопа владельца, где живописными образами скрыты сочетания созвездий, знаков Зодиака и планет в момент его рождения. Вся композиция – символ того таинственного мига, когда Космос тождествен человеку, его душе и телу, встретившихся для свершения земного пути.

«И наконец, человек может поместить на своде самого укромного покоя в своем доме, где он чаще всего проводит дни и ночи, это изображение в красках. И, выходя из дома, он будет воспринимать уже не столько вид отдельных предметов, сколько изображение Вселенной и ее цвета (...)»

Различные варианты “изображения Космоса” – это художественные изделия, обладающие свойствами талисмана и предназначенные для магических целей. Они пытаются воздействовать на “космос” посредством благоприятных комбинаций небесных образов, с тем чтобы притягивать благоприятные и, наоборот, исключать вредные влияния (...) Эти художественные произведения, описание которых, к сожалению, столь неполно, – утилитарны; они предназначены для использования в магии. Компетентный маг, умеющий правильно построить изображение Вселенной и разбирающийся в небесных образах, может управлять влиянием звезд»¹³.

Фрески Зала Галатеи и Лоджии Психеи виллы Фарнезины в Риме Бальтассаре Перуджи (завершены к 1512 г.) приглашают зрителя именно в такой магический мир астральных образов¹⁴, демонстрируя необычные художественные воплощения фрагментов звездного неба, основанные на древней мифологии. В одном из октагонов представлено самое узнаваемое созвездие неба в образе нимфы Каллисто на колеснице, запряженной двумя быками. Артемида (а по другой версии мифа и сам Зевс) еще не успели превратить ее в Медведицу. (Альтернативное название Большой Медведицы – Воз – приводят античные источники.)

В другом сюжете – Юпитер в образе Орла, несущего Ганимеда, – легко угадывается фигура созвездия Орла и Антиноя (в современной астрономии – просто Орла).

Особо выделяется насыщенностью действующими лицами октагон, где вместе с трубящим ангелом – символом рока – на наших глазах разыгрывается драма Андромеды. Здесь также легко угадывается традиционный сюжет, воплощенный в созвездиях северного неба: Персей с Горгоной, Андромеда, Морское Чудище, Кассиопея, Цефей и еще один женский персонаж, наделяющий композицию каким-то особым (вероятно, магическим, в ключе философии Фичино) смыслом. Такое же символическое значение имеет композиция с фигурами Орфея и Кентавра.

Хочется обратить внимание на одну особенность, типичную для таких изображений: положения собственно звезд в фигурах не соответствуют их действительным взаимным расположениям. Звезды являются лишь дополнительными компонентами композиции. При этом количество звезд и их распределение в фигуре созвездия, как правило, соответствуют античным описаниям. Эта особенность презентации традиционных фигур созвездий, по-видимому, заимствована из рисунков, сопровождавших средневековые календарно-астрономические трактаты христианских философов.

Такая “звездная орнаментация” иногда украшает фигуру, а иногда, напротив, вносит некоторый диссонанс. В любом случае она придает изображению особую значимость, но может представлять собой и своеобразный детерминатив, определяющий или просто лишний раз подчеркивающий смысловое значение изображения.

Именно так выглядят изображения зодиакальных созвездий на фресках большого зала палаццо Скифаноия в Ферраре и Зала Галатеи виллы Фарнезины в Риме; стилизованные звезды изображены рядом с фигурами зодиакальных созвездий на рельефах капеллы Планет Темпио Малатестиано в Римини. Такая традиция сохранялась и на протяжении всего XVI и в начале XVII в., причем как в печатных изданиях, так и в элементах дворцовых росписей.

НОВАЯ ЗВЕЗДА НЕБЕСНОГО ТРОНА¹⁵

Размышляя о причинах последовавшего конфликта церкви и астрологии, необходимо вспомнить, что астрологическая модель мира, которая фактически тождественна естественно-научно-натурфилософской модели мира Ренессанса, первоначально нисколько не противоречила христианским идеям относительно устройства мироздания. Одно из наиболее ярких подтверждений этого – сюжет росписи купола погребальной Капеллы Агостино Киджи: «Замысел Рафаэля был осуществлен не полностью и даже искажен в процессе сильно затянувшегося завершения работ. И всё же маленькая Капелла Киджи принадлежит к числу редкостных драгоценностей римского искусства (...)»

Вытянутое вверх пространство капеллы завершается полусферическим глухим куполом. Его поверхность расчленена радиальными и кольцевыми рельефными ребрами из позолоченного стука. В реальном богато орнаментированном архитектурном декоре “прорезаны” мнимые окна, как у Мелоццо. Но теперь вместо герба в зените свода находится сравнительно большое круглое “окно” – *osculus*. В нижней части купола – восемь трапециевидных “окон”. Однако принципиальная новизна идеи Рафаэля состояла в том, что фигуры изображены не перед поверхностью декоративного свода, а как бы за пределами “сквозной” оболочки купола и видны через ее “окна”. В круглом *osculus*’е на фоне голубого неба возвышается фигура Бога-отца, окруженного ангелочками. В нижних “окнах”, также на фоне неба, в сильных ракурсах снизу вверх видны персонификации семи планет, каждая в сопровождении своего ангела – Аполлон (Солнце), Диана (Луна), Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн; в восьмом “окне” – ангел со звездным небом. Вместе с тем массивный и рельефный архитектонический декор свода, словно прочная ограда, отделяет нас от небесной стихии. По меткому замечанию С. Фридберга, это “небо мы можем созерцать, но не можем в него вступить” (...)

В декорации купола отражены астрологические увлечения Агостино Киджи. Но эта языческая тема тесно переплетена с христианской. Ангелы, направляющие движения планет, символизируют власть Бога над вечным круговращением всей Вселенной»¹⁶.

Обратим внимание на цепь неординарных событий второй половины XVI в., причинно-следственная связь между которыми в целом весьма сомнительна, что не лишает ее своеобразного загадочного колорита. Роспись зала Небесного Свода (Зала карт) виллы Фарнезе в Капрароле, которую мы подробно рассматривали в предшествующей статье¹⁷, датируется приблизительно 1575 г. В целом декоративные росписи виллы начали создаваться еще около 1561 г. и завершились в 1583 г.

Тремя годами ранее предполагаемого времени создания росписи “Небесного Свода” произошло крайне редкое событие – вспышка Новой звезды, наблюдавшаяся осенью 1572 г. во всех европейских странах¹⁸. Не этим ли событием можно объяснить и “вспышку” интереса к изображениям звездного неба? На протяжении новой эры достоверно известно лишь одно астрономическое событие подобного масштаба, предшествующее Новой 1572 г. Звезда, неожиданно вспыхнувшая 1 мая 1006 г. в созвездии Волка, наблюдалась на территории Японии, Китая, Ирака, Египта, Италии и Швейцарии в течение нескольких месяцев даже на дневном небе. Правда, довольно низко над горизонтом. Яркость этой звезды, согласно современным оценкам, составляла приблизительно –7.5 звездной величины, т.е. по яркости этот объект можно поставить между Венерой в максимуме блеска и полной Луной. Наиболее достоверная историческая запись этого явления принадлежит египетскому врачу и астрологу рубежа X и XI вв. Али бин Ридвану.

Наблюдение выдающимся древнегреческим астрономом Гиппархом Новой звезды в 134 г. до н.э. вдохновило его к созданию первого известного звездного каталога, ставшего впоследствии основой каталога Птолемея. Наблюдения Новой 1572 г. позволили Тихо Браге сделать вывод о том, что этот объект находится далеко за пределами “хрустальных сфер” Аристотеля. “В первый же день наблюдений Тихо установил, что Новая звезда имеет такую же яркость, как Венера в максимуме. Такой же яркой она оставалась и в течение всего ноября, в декабре она слегка потускнела и стала как Юпитер”¹⁹. Лишь в августе 1573 г. она сравнилась по яркости с главными звездами Кассиопеи и вовсе исчезла в марте 1574-го. Причем в самом начале, в ноябре 1572 г., цвет ее был белым, затем стал желтым, а к весне 1573 г. звезда стала красной.

В 1572 г. жители Европы задумывались о том, что могло означать ее появление. Наиболее распространенным было мнение, что появилась новая Вифлеемская звезда, предвещающая второе пришествие Христа на Землю. Не менее популярной стала версия о предстоящих войнах, голоде, эпидемиях и о том, что эта звезда, наблюдавшаяся на протяжении столь долгого времени высоко в небе в созвездии Кассиопеи (на “Троне Небесном”), означала ответ небес на события недавней Варфоломеевской ночи.

Версия, что это некое небесное тело, воспламененное Юпитером, стало основой предсказания божьего астролога Киприана Леовича, согласно которому весной 1584 г. завершается четвертое царство, в ознаменование чего Юпитер созывает олимпийцев на собор богов в целях обсуждения небесных символов – проводников пороков и добродетелей, в чем отчасти прозвучал призыв христианизировать символы созвездий²⁰.

Именно в это время (вскоре после 1572 г.) Джордано Бруно проявлял особый интерес к небесной науке. Об этом свидетельствуют его произведения: “О сфере” (1576?), “О знаменьях времен” (1576?), “Об астрологии” (?), “Семь свободных искусств” (?), до наших дней не сохранившиеся. По словам Л. Ольшки, выход в свет его огромной аллегорической пьесы²¹ “Изгнание торжествующего зверя” в 1584 г., вероятнее всего, совсем не случайно совпал с предсказанным Леовичем временем “завершения четвертого царства”. Принимая во внимание все только что перечисленные обстоятельства, можно предположить, что “языческое небо” виллы в Капрароле создавалось как послание потомкам в ожидании еще неизвестных, но уже неотвратимых грядущих перемен²².

Вспомним еще об одном немаловажном событии этих лет. В 1582 г. была скорректирована система календарного счета времени и исключена накопившаяся со времени Никейского собора ошибка в десять дней: был введен григорианский календарный стиль – реформа, подготовка к которой длилась около 150 лет²³. После четверга 4 октября 1582 г. в последовавшую пятницу было предписано считать не 5, а 15 октября 1582 г. Такое постановление было вынесено 24 февраля 1582 г. папой Григорием XIII и исполнено в 1582 г. во всех католических странах Европы. Это событие, разумеется, не

могло обойтись без суеверного и геополитического ореолов, каждый из которых частично сохраняется и сейчас.

Таким образом, вырисовывается не лишенная смысла цепь событий: Новая звезда (1572), роспись Зала Небесного Свода (ок. 1575), “О знаменьях времен” и другие подобные этому произведения Бруно (ок. 1576), введение григорианского летосчисления (1582), “конец четвертого царства”, предсказанный Леовичем (1584), “Изгнание торжествующего зверя” Бруно (1584) и, наконец, указ о запрете астрологии и магии (1586)²⁴.

Трудно судить о том, могло ли психологическое воздействие сияния Новой звезды практически в самом зените неба вместе с множеством острых политических и глубоких социальных потрясений ускорить постренессансную реакцию, но так или иначе наступала новая эпоха – эпоха научных знаний. Мода на “магические сценографии” начала уходить в прошлое, и многое оказалось забытым, а сама астрология, не только оказавшаяся по воле Ватикана вне социокультурного пространства, но и ставшая фактически вне закона, своей дальнейшей судьбе во многом обязана Вильяму Лили (1602–1681), английскому астрологу XVII в., который в основном труде “Христианская астрология” сумел собрать, прокомментировать и вновь примирить с официальными религиозными институтами практически все достижения своих предшественников. Именно этот труд в XX в. стал одним из первых проводников основ этого древнего знания в современную культуру.,

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Плутарх. Об Изиде и Осирисе // Вестн. древней истории. 1977. № 4. С. 243. Цит. по: Житомирский С.В. Античная астрономия и орфизм. М.: Янус-К, 2001. С. 52.

² Захарова А., Торишилов Д. Глобус звездного неба: (Поэтическая мастерская Нонна Панополитанского). СПб.: Алетей, 2003. С. 4.

³ Владимирский Б.М., Темурьянц Н.А. Влияние солнечной активности на биосферу – ноосферу. М.: МНЭПУ, 2000. С. 291.

⁴ Астрология – интуитивное символическое знание о взаимодействии (откликах) приливнообразующих и электромагнитных сил неземного происхождения с гео- и антропосферой. Интуитивное потому, что сложилось задолго до рождения точных методов науки. Символическое потому, что фиксация основных понятий производится при помощи символов мифологического небесного пространства. Разумеется, говоря математическим языком, все положения этого знания имеют статистическую природу: на уровне отдельного человека имеют лишь прогностическое (а отнюдь не пророческое) значение, указывая временной интервал увеличения или, напротив, уменьшения величины вероятности реализации того или иного события (точнее – целого класса событий), не противоречащего вполне закономерной (естественной) их череде. (То есть всякий выражаемый словами астрологический предсказательный пассаж негласно несет в себе форму определенной кривой частотного всплеска. Владение этой методикой чрезвычайно эффективно, например, при заполнении еженедельника и – более того – при долгосрочном планировании.) Аналогичным образом выводится психотип личности, совместимость двух личностей и т.п. Об астрологии как историческом феномене см., например: McIntosh Ch. The astrologers and their creed. L.: Arrow Books, 1969.

⁵ См.: Beck J. Leon Battista Alberti and “Night Sky” at San Lorenzo // *Artibus et historiae*. 1989. № 19. P. 9–35.

⁶ См.: *Арат. Явления* // Небо, наука, поэзия / Пер. и коммент. А.А. Россиуса; под ред. Н.А. Федорова, П.В. Щеглова. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 24–61; *Idem. Явления* / Пер. с древнегреч., вступит. ст. и коммент. К.А. Богданова. СПб.: Алетейя, 2000; *Гигин. Астрономия* / Пер. с лат. и коммент. А.И. Рубана; вступит. ст. А.В. Петрова. СПб.: Алетейя, 1997; *Птолемей К. Альмагест: Математическое сочинение: В 13 кн. / Пер. с древнегреч. И.Н. Веселовского*. М.: Наука–Физматлит, 1998.

⁷ Такой способ мышления идеально сочетался с натурфилософским подходом мыслителей XV и практически всего XVI в. К тому же такой подход не противоречил основным мировоззренческим концепциям, выработанным христианскими философами. По словам Л. Ольшки, “положительных доводов против нее (астрологии. – А.К.), как, например, против алхимии, представить было нельзя. Схоластика полагала, что небесные светила видимы и движимы божественным разумом, и это учение создало весьма твердую основу для христианской астрологии. Гуманисты, несмотря на единичные возражения, преобразовали это учение в платоновско-мистическое или наклеили на него очень прозрачное языческое и поэтическое покрывало. Силы небесного разума снова возникли из одухотворения космоса, их назвали идеями” (*Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. М.; Л., 1934. Т. 2: Образование и наука в эпоху Ренессанса в Италии. С. 160*). Об астрологии и небесном символизме Ренессанса см. также: *Голованова О.И. Астрология итальянского Ренессанса // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М.: Наука, 1997. С. 121–129; Соколов М.Н. Время и место: Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.*

⁸ К многочисленным увлечениям Сиджизмондо Малатесты, властителя Римини, покровителя наук и искусств, мецената, гуманиста, поклонника античности, относилась и астрономия. Малатесте, в частности, была хорошо известна поэма Арата. Подражая этой античной поэме, придворный поэт Малатесты Базинио сочинил новую поэму – “Астрономикон”, которая считается первым астрономическим сочинением эпохи Возрождения. О капелле планет см., например: *Венедиктов А.И. Ренессанс в Римини. М.: Изобраз. искусство, 1970.*

⁹ *Граценков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1996. С. 174.*

¹⁰ Марсилио Фичино перевел на латинский язык труды Прокла, Порфирия, Ямвлиха, Плотина, Платона, трактаты Герметического свода, был астрологом, основал Платоновскую академию во Флоренции. Все существовавшие и существующие религии и философские учения Фичино считал этапами развития всеобщей религии, предвосхитив тем самым основополагающую идею Нью Эйдж.

¹¹ *Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция / Пер. Г. Дашевского. М.: Новое лит. обозрение, 2000. С. 65–66.*

¹² Цит. по: *Йейтс Ф.А. Указ. соч. С. 67.*

¹³ Там же. С. 71–72.

¹⁴ Любопытно отметить, что также к 1512 г. был готов макет первопечатной карты с фигурами созвездий А. Дюрера. Подробнее см.: *Кузьмин А.В. Рождение художественного образа небесной карты нового времени (середина XV – начало XVII в.) // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М.: Наука, 2004. С. 256.*

¹⁵ Трон Небесный – альтернативное наименование созвездия Кассиопеи.

¹⁶ *Граценков В.Н. Свод небесный // Вопр. искусствознания. 1994. С. 249–250.*

¹⁷ См.: *Кузьмин А.В. Указ. соч. С. 248–270.*

¹⁸ Тихо Браге увидел Новую в 1572 г., вечером 11 ноября, но многие люди в Европе заметили ее еще в начале ноября, за несколько дней до Браге. Подробнее см.: *Белый Ю.А. Иоганн Кеплер. М.: Наука, 1982. С. 60.*

¹⁹ Там же. С. 48.

²⁰ 1584 г. отделен от 1572-го (года вспышки Новой звезды “на Троне Небесном”, т.е. в созвездии Кассиопеи) 12 годами, т.е. одним оборотом Юпитера. Четвертое царство – царство Рыб: в те годы многие были увлечены построением гороскопа мира и начало мира символически связывали с пребыванием точки весеннего равноденствия в 30-м градусе знака Близне-

цов. Таким образом, Близнецы были первым царством (или, как было принято впоследствии, первой эпохой), Телец – вторым, Овен – третьим, Рыбы – четвертым. См. также: *Ольшки Л.* Указ. соч. Т. 3: Галилей и его время. С. 30.

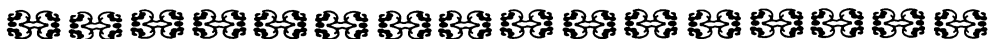
²¹ *Ольшки Л.* Указ. соч. Т.3. С. 30.

²² Подробнее о связи сюжета “Изгнания...” с росписью Зала Небесного свода виллы Фарнезе в Капрарола см.: *Кузьмин А.В.* Указ. соч. С. 248–270.

²³ Приведем только несколько фактов. В марте 1414 г. вопрос реформы обсуждался по инициативе кардинала Пьера д’Альи. Неточность календаря и как следствие пасхалий обсуждалась на Базельском соборе в 1437 г., где со своим проектом реформы выступил сам Николай Кузанский (1401–1464). Ранее, в 1373 г., византийский ученый Исаак Аргир осознал необходимость реформирования календаря, но считал это мероприятие бессмысленным, так как был уверен, что в 7000 г. от сотворения мира, т.е. в 1492 г., наступит конец мира. Теми же проблемами занимался и Беда Достопочтенный еще в VIII в.

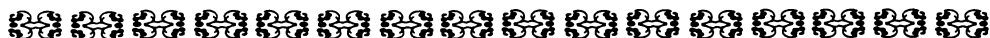
²⁴ “Показательно, что если расцвет европейской астрологии совпадает с развитием ренессансной культуры, то на закате эпохи Возрождения появляется запрещающая ее папская булла. И если Юлий II советуется с астрологами о дне коронации, Павел II – о часе для каждой консистории, а Лев X основывает кафедру астрологии в папском университете в Риме (аналогичные кафедры существовали в Падуе, Болонье и Париже), то Сикст V указом от 5 января 1586 года запрещает астрологию и всю практическую магию” (*Голованова О.И.* Указ. соч. С. 127–128).





СОДЕРЖАНИЕ

<i>Р.И.Хлодовский.</i> Театральность в “Декамероне” (Опыт прочтения 8-й новеллы V дня)	5
<i>И.А. Краснова.</i> Театрализованные формы ритуалов политической повседневности во Флоренции XIV – первой трети XV в.	11
<i>Л.М. Брагина.</i> Постановка мистерий религиозными братствами во Флоренции XV в.	28
<i>Н.Н. Громов.</i> Игровое пространство сказок Страпаролы	35
<i>Ю.В. Иванова.</i> Танатология “Мандрагоры” Никколо Макиавелли	43
<i>А.А.Остерман.</i> Театрализация политической жизни Флоренции в период правления герцога Козимо I Медичи (1537–1574)	52
<i>А.В. Романчук.</i> Театрализация политической и общественной жизни в итальянской живописи второй половины XIV в.	65
<i>О.Г. Махо.</i> Приемы театрализации и изображения современников в росписях Доменико Гирландайо (Капелла Торнабуони церкви Санта Мария Новелла во Флоренции)	71
<i>Т.В. Сони́на.</i> Якопо Селлайо и драма Полициано “Сказание об Орфее”	82
<i>Ю.А. Бутовченко.</i> Формирование нового театрального пространства в Италии на рубеже XV–XVI вв.	92
<i>В.Д. Дажина.</i> Театр Буонталенти. От маньеризма к барокко	108
<i>И.Я. Эльфонд.</i> Театрализация как фактор политической борьбы во французской культуре второй половины XVI в.	121
<i>В.М. Володарский.</i> Ренессансный театр в Германии и театрализация в гуманистическом диалоге	134
<i>Н.А. Багровников.</i> Театр в графике Эрхарда Альтдорфера	144
<i>О.В. Дмитриева.</i> Сценография дипломатии: “Сыны Желания” Ф. Сидни	155
<i>М.Л. Андреев.</i> Комедии Шекспира в истории жанровых форм	172
<i>Т.П. Гусарова.</i> Школьный театр у иезуитов в Венгерском королевстве в первой половине XVII в.	182
<i>А.В. Кузьмин.</i> Композиции астральных образов монументальных декораций: сценография “астрологических пьес” мыслителей Возрождения	194



CONTENTS

<i>R.I. Khlodovsky</i> . The theatricality in the “Decameron” (The experience of interpretation of the 8th novel of the Vth day)	5
<i>I.A. Krasnova</i> . The forms of the theatricality in the political rituals in Florence in the 14 – first half of the 15th century	11
<i>L.M. Braguina</i> . “Sacre rappresentazioni” performed by ritual brotherhoods in Florence of the 15th century	28
<i>N.N. Gromov</i> . Play-field of Straparola’s fairy-tales	35
<i>Ju.V. Ivanova</i> . The tanatology of the “Mandragora” by Niccolo Machiavelli	43
<i>A.A. Osterman</i> . The theatricality of the political life in Florence under Cosimo I Medici (1537–1574)	52
<i>A.V. Romanchuk</i> . The theatricality of the political and social life in the Italian pictorial art of the second half of the 14th century	65
<i>O.G. Makho</i> . The methods of the theatricality and representation of the contemporaries in Domenico Ghirlandaio’s frescoes (Tornabuoni Chapel of Santa Maria Novella in Florence)	71
<i>T.V. Sonina</i> . Jacopo Sellaio and “La favola d’Orfeo” by Angelo Poliziano	82
<i>Ju.A. Butovchenko</i> . The formation of the new theatrical space in Italy in the end of the 15 – beginning of the 16th century	92
<i>V.D. Dazhina</i> . The theatre by Buontalenti. From mannerism to baroque	108
<i>I.Ya. Elfond</i> . The theatricality as a factor of the political struggle in French culture in the second half of the 16th century	121
<i>V.M. Volodarsky</i> . The Renaissance theatre in Germany and the theatricality in the humanistic dialogue	134
<i>N.A. Bagrovnikov</i> . Theatre in graphic works of Erhard Altdorfer	144
<i>O.V. Dmitrieva</i> . Scenography of diplomacy: Sir Philip Sidney’s “Foster Children of Desire”	155
<i>M.L. Andreev</i> . The comedies by Shakespeare in the history of the genre’s forms	172
<i>T.P. Gusarova</i> . The jesuit’s school theatre in Hungarian kingdom in the first half of the 17th century	182
<i>A.V. Kuzmin</i> . Compositions of astral images of monumental scenery: scenography of “astrological plays” of the Renaissance thinkers	194

THEATRE AND THEATRICALITY IN RENAISSANCE CULTURE

The book deals with one of the characteristic features of the Renaissance – the important role of the theatre and different forms of the theatricality, which were used in the social and political life, literature, art, and other spheres of creation. The attention is paid to the specific character of the theatricality in the works of the great Renaissance writers. The book takes a close look at the theatricality of the festivals, political actions, and its importance as the methods of the secular and religious propaganda, the influence on the mentality of the public of the different social strata. The book is illustrated by the reproductions of the works of the Renaissance artists.

The book is addressed to historians, literary critics, philosophers, art critics, specialists in the theatrical and the cultural studies as well as everybody interested in the history of the world culture.



ТЕАТР
И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ
В КУЛЬТУРЕ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

ISBN 5-02-033546-0



9 785020 335462



НАУКА