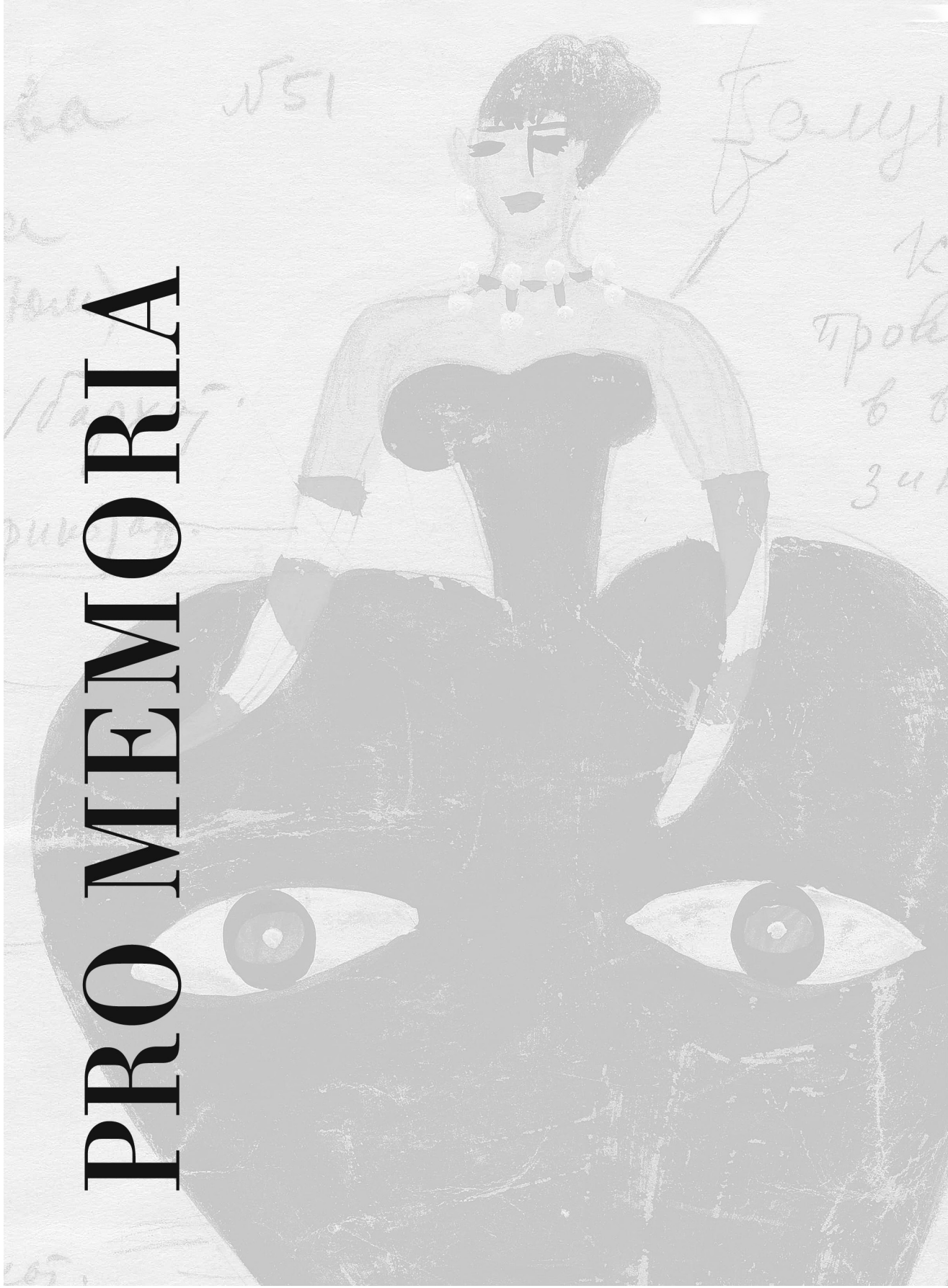


PRO MEMORIA



Наталья Вавилина

ПОВОЗКА ФЕСПИСА

*Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.
Q. Horatius Flaccus. Ars Poetica¹*

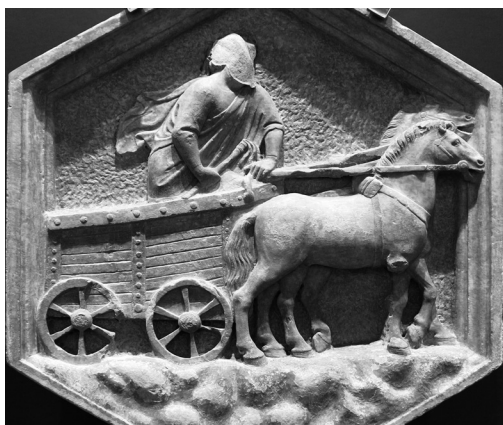
*Theatrica dicitur scientia ludorum...
Hugo de Sancto Victore. Didascalicon²*

В 1337–40 годах под руководством Андреа Пизано (ок. 1290–1349) была завершена начатая Джотто работа над барельефами для флорентийской кампанилы – отдельно стоящей колокольни собора Санта-Мария-дель-Фьоре. С трех сторон – восточной, западной и южной – на нижний ярус кампанилы поместили по семь мраморных шестиугольных панелей с барельефами. Второй ярус занимают рельефы в ромбах, также выполненные Пизано и его мастерской.

Особый интерес для нас представляет восточная сторона кампанилы, обращенная к нынешней виа делло Студии, на которой в 1321 году по указу Флорентийской республики открылся первый в городе университет – *Studium Generale*, или Студии, как его именовали флорентинцы. В ромбах второго яруса, в полном соответствии с университетской тематикой, изображены аллегории семи свободных искусств: тривиума (Грамматика, Логика, Риторика) и квадривиума (Геометрия, Арифметика, Музыка, и Астрономия), представляемых традиционно в виде женских фигур и символических атрибутов каждой дисциплины.

На шестиугольных панелях нижнего яруса восточной и южной стороны кампанилы впервые в истории европейского изобразительного искусства представлен иконографический цикл семи ремесленных, прикладных, связанных не с интеллектуальным, а с ручным трудом – искусств.

С южной стороны – Строительство, Медицина, Охота и Сукноделие, с восточной – Навигация, Правосудие (и его персонафикация – Геркулес), Земледелие, предположительно Театр, Скульптура, Живопись и Архитектура. Нетрудно заметить, что механических дисциплин на самом деле больше семи, но это не должно удивлять. В отличие от тривиума и квадривиума свободных искусств, классификация прикладных дисциплин постоянно претерпевала обновления, перестановки и уточнения. Например, архитектура заменяла собой сомнительный театр, алхимия спорила за право именоваться механическим искусством с медициной, а скульптура и живопись либо вообще отсутствовали в списке, либо по умолчанию относились к одной и той же категории «создания орудий и обработки материалов»³. В конце концов, для программы панелей флорентийской кампанилы могли быть взяты сразу несколько известных в 1-й половине XIV века классификаций. Таким образом, никого из почитаемых во Флоренции теологов не обделили вниманием и, кроме того, представили наиболее широкий спектр прикладных дисциплин, что было важно для города, где ключевую роль играли профессиональные объединения ремесленников – цеха. Геркулес, который в этом ряду возникает, как кажется, не совсем кстати, для Флорентийской республики был не только символом могущества свободной



Андреа Пизано.

Театральное искусство (Феспис).

Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Восточная сторона. Мрамор. 1336–1340. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция

коммуны, но и воплощением социальной справедливости, определяющей цеховое устройство города. На южной стороне кампанилы в роли такого обобщающего персонажа выступает крылатый Дедал – покровитель людей искусства, ремесленников и изобретателей⁴.

Сама по себе тема труда как совершенствования человека и христианина не была новой для Средневековья. Формула *ora et labora* («молись и трудись») полнее всего воплощена на западной стороне: от Адама и Евы, возделывающих сад после изгнания из Рая, до библейских Иувала, «отца всех играющих на гуслях и свирели» (Быт. 4:21) и Тубал-Каина, «который был ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт. 4:22). Несомненно, что и сама классификация механических искусств, возникающая уже в XII веке, следовала не только за аристотелевским разделением дисциплин, принятом схоластами, но и за многовековой христианской энциклопедической традицией. Тем не менее, семь «механических» персонафикаций выражают принципиально новое положение прикладных искусств в христианском мире, основанное не только на идее

духовного самосовершенствования человека, но и на его конкретной профессиональной специализации.

Для нас в этом списке благородных ремесел важнейшим, как нетрудно догадаться, оказывается самое спорное и беспокоейное – в самом деле, никто так не ломал копья из-за Сукноделия или Сельского хозяйства – *Arstheatrica*, аллегорически представленного на восточной стороне кампанилы Джотто.

Theatrica в современной науке

Первым на чрезвычайно редкую, даже уникальную⁵ для треченто аллеорию театра обратил внимание Раймонд ванн Марле (1887–1936), связав барельефы флорентийской кампанилы с классификацией *artes mechanicae* Винсента из Бове (*Speculum doctrinale*, XI, 92)⁶.

Владислав Татаркевич (1886–1980), положив начало научной дискуссии, рассмотрел судьбу «theatrica»⁷ в европейской схоластической традиции с XII по XVII век. Татаркевич отмечал, что сам термин и его исходная форма «*theatricus*» крайне редко встречались в латинских классических и раннесредневековых текстах, являясь, скорее всего, латинизированной формой греческого *θεατρικός* («театральный»). В значении же «*ars theatrica*» («театральное искусство») это определение впервые возникает лишь около 1130 года в энциклопедическом трактате Гуго Сен-Викторского «Дидаскаликон» (*Didascalicon*, II, 27). По мнению Татаркевича, за исключением работ Гуго, Винсента из Бове и Святого Бонавентуры, термин практически не использовался в эпоху позднего Средневековья. Лишь после длительного перерыва «*ars theatrica*» обнаруживается в энциклопедическом трактате 1496 года «Жемчужина философии» (*Margarita philosophica*) картезианца Грегора Рейша (1467–1525) и в трактате

Анджело Полициано «Панепистемон» (*Panepistemon*), опубликованном в 1498 году – в посмертном венецианском издании полного собрания сочинений поэта⁸.

Нэнси Хоув впервые указала на появление термина «*theatrica*», именно в значении профессиональной деятельности и отдельной механической дисциплины, в Третьей книге «Инвективы против врача» (1353 год) Франческо Петрарки⁹. Замечание тем более ценное, что Петрарка являлся младшим современником Андреа Пизано, а значит можно с уверенностью говорить, что и в XIV веке категория театрального искусства была включена в легитимный и широко известный круг механических дисциплин.

Глендинг Олсон, подробно развивая тему, начатую в статьях Татаркевича и Хоув, приводит обширный ряд документальных свидетельств, подтверждающих, что *theatrica* никогда – и тем более в эпоху позднего Средневековья – не исчезала из цикла механических искусств. Некоторая скандальность термина, как водится, служила ему своеобразной рекламой, вызывая дискуссии и борьбу прямо противоположных мнений: от яростного отрицания и проклятий до сдержанного приятия и, наконец, полной легитимности, основанной на идее *пользы и удовольствия*, столь необходимых человеку для *отдыха* в его повседневных трудах. По Олсону, именно «полезность», в ее буквальном – медицинском, оздоровительном и очистительном – смысле, долгое время являлась основным критерием, позволяющим признать законность исполнительских искусств там, где они формально были осуждены и забыты¹⁰.

Средневековая теология и античный театр

Театр как таковой никогда не был исключен из круга проблем, обсуждаемых христианскими мыслителями, и всегда, пусть даже и с отрицательным знаком, оставался связующим звеном между античной и

христианской мыслью¹¹. При этом мы тщетно стали бы искать в средневековых трактатах прямых параллелей между современной им литургической драмой и дохристианским театром¹².

Возможно, это парадоксальное молчание красноречиво свидетельствует о прямо противоположном: связь между средневековыми и античными театральными формами вполне осознавалась, но замалчивалась, поскольку театр как перформативное искусство был исключен из числа явлений, допущенных в сферу христианской жизни. Нелишним будет вспомнить, что отношение церкви и христианского общества к театру, по сути, не менялось на протяжении многих столетий со времен Тертуллиана (ок. 155 – ок. 240), сказавшего: «Если я войду в Капитолий или Серапей для жертвоприношений и молитв, то изменю Богу, точно так же, как если войду в цирк или театр в качестве зрителя»¹³.

Более того, театр физически исчез, превратившись в лучшем случае в загадочные руины, а в худшем, как это произошло, например, во Флоренции, практически бесследно растворившись в живом организме средневекового города. Античная драматургия, хотя и не всегда воспринималась с должным почтением средневековой теологией, во многих случаях становилась предметом изучения – исключительно как текст, предназначенный для чтения, или образец риторического красноречия. Связь между драматургией как литературным текстом и театром как местом для зрелищ оказалась насильственно разорванной. По распространенной теории, именно восстановление этой связи, произошедшее не ранее конца XV века, можно считать возрождением театра и началом его нового существования в современном контексте.

Нежелание открыто сравнивать театральные практики христианской и языческой эпохи отнюдь не означало, что любой параллелизм считался невозможным. Напротив, театр, амфитеатр и цирк нередко



Андреа Пизано. Скульптура (Фидий).
Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор.
1336-1340. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция

использовались христианскими авторами в качестве образов и метафор, придающих сравнениям особую остроту и наглядность.

При всем предубеждении против римских зрелищ в целом использование их в аллегорическом ключе вынуждало христианских авторов к четкой дифференциации. Театр можно было сравнить с бесстыдным лупанарием и укорять его в развращении нравов, но ему нельзя было предъявить те же обвинения, что и амфитеатру, который стал символом мученической смерти и кровавых развлечений. Цирк при всей его опасной суетности вызывал живой интерес у пишущих – гонки колесниц, состязания, в этом было столько же захватывающего, сколько и грешного, а сама идея агона и заслуженной награды победителю не казалась чуждой христианству. Нетрудно заметить, что римский театр заметно уступал в эффективности амфитеатру и цирку – проблема, которую прекрасно можно проиллюстрировать с помощью современной кинопродукции, подсчитав соотношение фильмов о греческом и римском театре и блокбастеров, где речь идет о гонках колесниц, гладиаторских боях и прочих римских зрелищах,

предназначенных для цирковых арен и амфитеатров.

Тертуллиан одним из первых использует впечатляющую аллегория циркового состязания, грозным окриком направляя заблудшего христианина на верный путь: *«Вот твои колесничные гонки: по этой дороге ты должен мчаться, считая мгновения и пройденные круги <...> под знаменем Бога <...> стремясь к славной пальме мученичества»*¹⁴. Сравнение жестокое, но вместе с тем завораживающее своей трагической красотой: в зрелищности метафор с Тертуллианом мало кто мог сравниться.

Исидор Севильский (ок. 570–636) посвятил 18-й том своего 20-томного труда «Этимологии» (*Etymologiae*) описанию и толкованию терминов войны и публичных игр (*De bello et ludis*) – само сочетание недвусмысленно указывает на то, что главной темой этого раздела, куда включен и театр как профессиональный институт, являются агон, состязание, борьба. Исидор составил столь подробный реестр всевозможных исполнительских искусств и спортивных состязаний античности, что им по сей день можно пользоваться в качестве справочного материала. Отличное знакомство с предметом, тем не менее, не сделало его более доброжелательным и терпимым по отношению к театру, который он считает не только воплощением человеческих пороков, но и порождением демонов, торжеством и творением дьявола. Христианин ни под каким видом не может быть причастен к *«бесстыдству театров, жестокости амфитеатров, дикости цирковой арены и разнузданности игр»* (XVIII, 59)¹⁵. Выше (XVIII, 16) Исидор делает небольшую оговорку, в перспективе дополненную множеством других разрешительных уступок, мелких поправок и едва заметных лазеек: *«Зрелища, полагаю, – общее наименование для развлечений, которые порочны не сами по себе, но из-за того, что в них представлено...»*¹⁶. Остается, как можно под-
умать, изменить содержание зрелищ, чтобы

вывести их из зоны запрета. Впрочем, путь этот и для церкви, и для театра оказался долгим, мучительным, полным взаимных укоров и трагического непонимания.

Вслед за Исидором Севильским (*Etymologiae*, XVIII, 42), чей авторитет на протяжении многих веков оставался непререкаемым для всех, кто так или иначе касался темы античного театра и смежных с ним искусств, Рабан Мавр (ок. 780 – 856) в трактате «О вселенной» (*De Universo*. XX, 36) традиционно уподобляет все римские зрелища бесстыдному лупанарию, но сам приводит и принципиально иное, мистическое, по его словам, сравнение. Театр и амфитеатр, где христиане подвергаются истязаниям и насмешкам, представляют собой образ мира, погрязшего во зле. По словам апостола Павла: «Ибо я думаю, что нам, последним посланникам, Бог судил быть как бы приговоренными к смерти, потому что мы сделали позорищем для мира, для Ангелов и человеков» (1 Кор. 4, 9)¹⁷. «Мы сделали позорищем» (*«spectaculum sumus facti»*) означает, что христианам, подобно участникам кровавых зрелищ, предстоит публично принять мученическую смерть. Так же метафорически Рабан толкует и понятие агона (*De Universo*. XX, 26. «*De generibus agonum*»). Христианину, словно атлету на арене, следует победить в состязании и тогда, по словам апостола (1 Кор. 24–25), наградой ему будет венец «нетленный», а судьей, арбитром агона, станет сам Господь¹⁸.

Еще более мощный аллегорический образ, хотя и вызвавший яростную критику, создает Амаларий из Меца (780 – ок. 850). В «Книге о богослужении» (*Liber Officialis*) он впервые говорит о мессе, как об аллегорическом отражении событий священной истории, уподобляя священника-целебранта Христу в той же степени, как вино и хлеб Причастия подобны телу и крови Христовой: «Таинства должны быть подобны тому, ради чего они совершаются. Так иерей подобен Христу, так

и хлеб с вином подобны телу Христову»¹⁹. Кроме того, Амаларий продолжает важнейшую тему «Христа как атлета»²⁰, чей мученический венец, одновременно является и венком победителя состязания.

Полемизируя с опасными, на его взгляд, тезисами Амалария, архиепископ лионский Агобард (ок. 769 – 840) в «Книге об исправлении антифонария» (*Liber de correctione antiphonarii*) возмущен тем, что «в церкви театральные мелодии слышны и песнопения» (*«in Ecclesia theatrales moduli audiantur cantica»*), и призывает «воспевать Господа не голосом, но сердцем» (*«Deo non voce, sed corde cantandum»*); а также не «делать из дома Господня театральных подмостков» (*«de domo Deis cenam fecere populorum»*)²¹.

Отрицательный параллелизм – действенный прием, который, однако, чреват эффектом «обратного пламени», поскольку всякое симметричное сравнение может быть зеркально перевернуто.

Нечто похожее на такое зеркальное отражение идей Агобарда мы можем увидеть в трактате «Драгоценность души» (*Gemma Animae*, около 1100 года) Гонория Августодунского (ок. 1070 – ок. 1140). В главе «О трагедиях» он аллегорически сравнивает священника с трагиком, а здание церкви с театром. При этом свое отношение к современному ему театральным формам Гонорий в другом своем знаменитом трактате «Светильник» (*Elucidarium*, II, 18) сводит к абсолютному отрицанию: «Есть ли надежда на спасение у жонглеров? – Никакой, ибо всем помыслом своим они слуги сатанинские»²².

Можно заметить, что театр средневековыми мыслителями в большей степени воспринимается как носитель определенной идеологии или социальный институт, и в меньшей – как место, предназначенное для зрелищ.

Однако совершенно очевидно, что образ этот, все более уходящий в прошлое и стертый, продолжал тревожить и умы, и воображение христианских авторов.

Arstheatica и классификация механических дисциплин

Блаженный Августин (354–430) в «Граде Божиим» (*Decivitate Dei*, XXII, 24) перечисляет виды деятельности, связанные с прикладными умениями. В ряду земледелия, мореплавания, скульптуры, живописи, охоты, медицины, кулинарии, а также интеллектуальных «украшений» смертной жизни, таких как поэзия, инструментальная музыка и наблюдение за небесными светилами, оказывается театр, с которым Блаженного Августина – как можно судить по его «Исповеди» (III, 2)²³ – связывали длительные, сложные и изначально не враждебные личные отношения: «... до какого удивительного и изумительного производства одежда и построек дошла человеческая изобретательность, каких успехов достигла она в земледелии и мореплавании; <...> в разнообразии статуй и картин; что удивительного для зрителей и невероятного для слушателей постаралась понаделать в театрах <...>»²⁴.

Прочитированный отрывок вовсе не черпывает отношения Августина к театру, который он именовал не иначе как «душевной язвой и заразой», тем более что и сам некогда был подвержен ее воздействию. Однако и Августин, и вслед за ним Исидор Севильский, и другие отцы и учителя Церкви, осуждая, отнекаясь и запрещая, подробно рассматривали все виды и формы существования античного театра и смежных с ним перформативных и спортивных дисциплин. При всем желании нельзя было сделать вид, что такой спорной сферы деятельности не существует.

В ранней схоластике, с ее поистине маниакальной, но вместе с тем крайне полезной страстью к упорядочиванию и классификации, театр обретает не только имя, но легитимное, хотя и спорное, место в иерархии практических дисциплин.

Первые классификацию механических искусств составил около 1130 года

Гуго Сен-Викторский (ок. 1096–1141), включив в нее и театральное искусство (*Didascalicon*, II, 21–28)²⁵. Он же, в подражание тривиуму и квадривиуму свободных искусств, разделил механические дисциплины на внешние и внутренние. К внешним относились сукноделие, изготовление орудий (все работы по дереву, камню и металлу, оружейное дело) и навигация. К внутренним – земледелие, охота, медицина и театр – *theatrica* (Таб. 1):

«Театральным искусством называется устройство игрищ в театре, куда народ обычно сходил, чтобы повеселиться. <...> Помимо театра, игры устраивались также в атриях, гимнасиях, цирках, на аренах, а также на пиршествах и в храмах. В театре представляли действия, читая тексты или играя, или исполняя песни, или [в персонажах, или в масках, или в личинах – пер. мой. Н.В.]»²⁶. В атриях водили хороводы и плясали. В гимнасиях состязались в борьбе. В цирках состязались в беге либо устраивали бега на лошадях и колесницах. На аренах бывали кулачные бои. На пиршествах играли на ударных и музыкальных инструментах, пели песни и веселились. В храмах во время праздников пели хвалу богам»²⁷.

Слово *theatrica* Гуго использует как обобщающий метонимический термин, включая в него отнюдь не только театральные представления, но также любые виды, как сейчас бы сказали, исполнительских искусств, к которым в его классификации примыкают различные спортивные состязания и религиозные (поскольку речь идет об античности – языческие) ритуалы.

По мнению Гуго, игры в древности относились к приличным и дозволенным действиям (*inter legitimas actiones connumerabant*), потому что «благодаря умеренным движениям в теле поддерживается природный жар, а радость укрепляет тело»²⁸. Наука развлечений, как мы видим из этого пассажа, совсем не случайно оказалась по соседству с медициной²⁹. Целительные и очистительные свойства приписывались

театру и в древности – достаточно вспомнить учение Аристотеля о катарсисе или привести в пример лечебный комплекс в Эпидавре, включающий и театр, и святилище Асклепия. Гуго, впрочем, рассуждает в практическом ключе, подчеркивая физическую и психологическую пользу, которую *theatrica* может принести телу. Если в описательной части, говоря о различной типологии исполнительских искусств как о реалиях античной истории, он неизменно использует прошедшее время, то, резюмируя, незаметно переходит в настоящее, поскольку в оздоровительном контексте *scientia ludorum* может оказаться полезной его современникам не меньше, чем древним, включавшим это искусство в число дозволенных.

Винсент из Бове (ок. 1190 – ок. 1264) в «Зерцале науки» (*Speculum doctrinale*, XI, 92. *De arte theatra*) копирует список механических искусств из «Дидакаликона» Гуго, заменив медицину алхимией. Театральное дело в его иерархии сохраняет за собой седьмое, последнее в ряду других прикладных дисциплин, место, но утрачивает связь с медициной, способную оправдать его полезность и, следовательно, легитимность.

Радульф де Лонго Кампо (1150/60 – ок. 1215) подчеркивает не столько физическое, сколько психологическое удовольствие и радость (*laetitia*), не интересуясь спортивной составляющей седьмого искусства³⁰.

Святой Бонавентура (1218–1274) в трактате «О возвращении наук к богословию» (*Reductio atrium in theologiam*), законченном около 1257 года, полностью заимствует у Гуго Сен-Викторского список механических искусств, ничего в нем не меняя и предупредительно ссылаясь на первоисточник. Однако он дает собственное определение «науке развлечений», более глубоко и подробно толкуя неразрывно связанные с ней понятия «пользы» и «удовольствия»:

«Каждое механическое искусство дает либо утешение, либо удобство; избавляет

либо от печали, либо от недовольства, приносит либо пользу, либо удовольствие. Как сказал знаменитый Гораций: «Или стремится поэт к услаждению, или же к пользе»³¹. <...> Театральное искусство дает утешение и удовольствие, поскольку это наука развлечений, которая включает в себя всякий род развлечений, таких как пение, инструментальная музыка, создание образов и движения тела. <...> Это единственное искусство в своем роде»³².

Определение Бонавентуры ближе всего к современному пониманию исполнительского искусства: спортивные состязания и ритуальные действия не помещены им в общий список. При этом он отмечает очевидную исключительность *arstheatica*, никак ее не поясняя, но и не осуждая.

Иоанн Дакийский в предваряющем «Сумму Грамматики» (*Summa Grammaticae*) «Разделении искусств» (*Divisio scientie*) 1280 года, напротив, сводит большую часть «театрики» к спортивным развлечениям и состязаниям, но вспоминает о драматической поэзии (*carmen*) – трагедии и комедии, включив ее в подраздел музыки.

«Единственное в своем роде искусство» все же чересчур выделялось на фоне других механических дисциплин.

Было бы странно, если при общем предвзятом и враждебном отношении христианской доктрины к театру, никто не попытался избавиться от него, исключив из общего списка. Так и произошло, когда Роберт Килуордби (ок. 1215–1279), доминиканец и с 1272 года архиепископ Кентерберийский, в трактате «О происхождении наук» (*De ortu scientiarum*), написанном около 1250 года, решительно изгнал театр из механических искусств, заменив его медициной и добавив к поредевшему списку архитектуру³³. Ссылаясь на «Этимологии» (XVIII, 59) Исихора Севильского, Килуордби подводит итог: «Я не вижу в католической церкви места для театрального искусства, напротив, им скорее следует гнушаться и с ним бороться»³⁴.

Доминиканец Ремиджо Джиролами (1247–1319) – флорентинец из обеспеченной и уважаемой семьи, принадлежавшей к *popolo grasso*, ученик Фомы Аквинского, возможно, учитель Данте Алигьери и, что для нас особенно важно, один из возможных составителей концептуальной программы для кампанилы Джотто, – в своем энциклопедическом труде «О разделении искусств» (*Divisio scientie*) также исключает театральное искусство из числа механических дисциплин, отдавая вакантное место архитектуре. Однако в позднейшем трактате «Против мнимых учителей церкви» (*Contra falsos ecclesie professors*) Ремиджо уже более благосклонно относится к театральному делу и возвращает его в иерархию механических искусств, переименовав из сомнительного *theatrica* в более общее *ludicra*: «*Qualite rin ecclesia invenitur theatrica sub vocabulo 'ludicra'*»³⁵. Ремиджо, таким образом, не реабилитирует «скомпрометировавший» себя театр, но легитимирует понятие *ludus* – игры, развлечения, состязания. Весьма к месту он пересказывает известную легенду об Иоанне Евангелисте и юноше, охотившемся за куропаткой: когда святой Иоанн насмешливо спросил юношу, почему тот держит тетиву лука ослабленной, юноша объяснил, что, если постоянно и чрезмерно натягивать тетиву, лук сломается. «Так и человек, – замечает евангелист, – из-за своей хрупкости был бы неспособен к размышлению, если бы, упорствуя сверх меры в своей непреклонности, не уступал порой собственной хрупкости»³⁶.

Текст Священного Писания также служит для Ремиджо подтверждением того, что приличные развлечения, *ludi*, вполне можно себе позволить доброму христианину. Ведь и в Книге Притчей Соломоновых мы читаем: «*Cumeo ero cuncta componens, et delecta bar persingulos dies ludens corameo, omni tempore ludens in orbe terrarum, et deliciae meacesse cum filiis hominum*» – «тогда я [премудрость] была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь

пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Притч. 8, 30–31).

Ремиджо избавляется от термина *theatrica*, с удовольствием при этом обыгрывая понятие *ludus* и корень «люд» как таковой, в том числе в своей проповеди, посвященной святому Людовику, где он не хуже языческого Плавта, насмешливо рифмовавшего в «Вакхидах» «*ludus*» и «*Lydus*»³⁷, жонглирует созвучными словами. Несомненно, в выборе термина Ремиджо следует за своим любимым учителем Фомой Аквинским (1225–1274), чей знаменитый пассаж из «Суммы теологии» надолго стал, пусть не всемогущей (не все безоговорочно признавали авторитет доминиканского доктора), но все же охранной грамотой для будущего профессионального театра: «*Игра необходима человеку для отдохновения, и ради занятий, служащих к отдохновению рода человеческого, могут быть установлены дозволенные искусства. Потому и ремесло актера, имеющее целью доставлять человеку увеселение, само по себе дозволено, и те, кто его отправляет, не находятся в состоянии греха, коль скоро они при этом соблюдают меру...*» (*Summa theologiae*, II, 168; 3)³⁸.

Сам Фома здесь вторит своему наставнику Альберту Великому (1200–1280), также не видевшему ничего дурного в умеренных увеселениях и приличных играх. Такое дружное одобрение игры и развлечения как полезного и легитимного средства для отдыха души и тела не могло не иметь под собой некой общей основы, способной противостоять столь же общепринятому предубеждению против театрального искусства. Такая авторитетная основа была – переведенная в 1247 году францисканцем Робертом Гроссетестом «Никомахова этика» Аристотеля, где речь идет о добродетелях и, в частности, об умении придерживаться допустимых в обществе развлечений и шуток (II, 7 и IV, 8): «*Те же, кто развлекаются пристойно, прозываются остроумными*

(*eytrapeloi*), т. е. людьми как бы проворными (*eytropoi*), потому что такая подвижность, кажется, принадлежит нраву, и, как о телах судят по движению, так и о нравах»³⁹.

Эвтрапелия (*εὐτραπεία*) – добродетель остроумия. Таким образом, изящные шутки, в том числе и театральные, комедийные, а также смех, вызванный ими, считались не просто допустимыми в обществе, но прямо-таки добродетельными⁴⁰. По мнению Глендинга Олсона, именно это допущение, позаимствованное из «Никомаховой Этики», позволило *ars theatrica* в конце XIII века заметно укрепить свои позиции. Широта охвата дисциплин, входящих в обобщающую их науку развлечений, и авторские симпатии менялись в зависимости от классификации. Так, доминиканец Иоанн Сан-Джминьянский ограничил театральное искусство лишь *ars histrionic* и *ars musica* – исполнительскими искусствами, а францисканец Иоанн Галенский советовал проповеднику, когда тот увидит «*laborantes in theatra*» – замечательное сочетание! – следить лишь за тем, чтобы выступление работников театрального искусства не наносило урона общественной нравственности и не было слишком разнузданным⁴¹.

На исходе XIII века меняется сам принцип организации механических дисциплин, во многом под воздействием арабской философии и позаимствованного у нее неоплатонического учения, а также нового развития аристотелевских идей⁴². Разделение наук на практические и теоретические привело к появлению прикладной математики, науки о механизмах (*scientia de ingeniis*), куда входили всевозможные механические и оптические устройства – о ней нельзя не вспомнить, разбирая устройство сложных театральных механизмов – *ingegni*, которые использовались во флорентийских священных представлениях XV века.

Тогда же, в самом конце дученто, во Флоренции складывается иерархическое разделение профессиональных цехов на три группы: старшие, средние и младшие

(Таб. 2). Расцвет флорентийской Коммуны, не будь она, как всякий прекрасный цветок, подвержена губительным внешним воздействиям и болезням, был связан с постоянной экспансией: политической, экономической, военной, но и культурной. Годы кровавых распрей, изгнание из Флоренции белых гвельфов (среди них – Данте и родители Франческо Петрарки), наконец, чума 1348 года – грандиозный трагический фон, на котором судьба термина *theatrica* не кажется столь уж важной.

Тем не менее, нет ничего более прочного и долговечного, чем схоластическая классификация, прошедшая через многовековую редактуру и приобретшая благодаря этому незыблемый статус.

Франческо Петрарка, первый гуманист и младший современник Пизано, в Третьей книге «Инвективы против врача»⁴³ (1353) обрушивается с оглушительной критикой не только на медицину, что было бы вполне объяснимо, но и, неожиданно, на подвернувшийся ему под руку театр, вернее – *ars theatrica*. Сообщая своему оппоненту-врачу, что медицина относится к механическим, то есть прикладным и «низменным» искусствам, Петрарка использует в ее адрес уничижительное «*fex*», что в лучшем случае можно перевести как «осадок» или «отстой», а в худшем – «отбросы» или даже «нечистоты»: «*Ты и есть осадок ремесленных искусств. <...> Ты в самом низу: лежишь на дне; это и есть место осадков. Перечти ремесленные искусства: ниже себя не увидишь никого, кроме театрального ремесла!*»⁴⁴

Как видим, ниже *theatrica* падать уже некуда. Это даже не *fex*, это самое дно.

Врач, имя которого истории осталось неизвестным – возможно, благодаря слаженной корпоративной поддержке медицинского цеха, – посмел в своем ответном послании на предыдущую, вторую по счету, инвективу Петрарки усомниться в высоком предназначении, а также в «пользе и нужности» поэзии. В результате он не только выслушал суровую отповедь и остроумные

оскорбления, но и вынужденно приобщился к научной стороне вопроса. Привлекая в союзники «сиятельнейшего» Платона, Августина и Боэция, Петрарка презрительно поясняет, что отнюдь не все поэты, но лишь причастные к «лицедейским игрищам», то есть к низменному театральному ремеслу, могут называться недостойными.

«...в последнем ряду поэтов стоят те, кого называют лицедеями (*scaenicos*) и к кому относятся слова Боэция и все справедливые упреки поэзии. Их сами поэты презирают. Кто они и каковы, объяснил Платон в своем “Государстве”, приговаривая их к изгнанию из города; чтобы было ясно, что он имел в виду не всех поэтов, а только лицедеев, послушаем, как рассуждение Платона излагает Августин: причина в том, говорит он, что Платон считал театральные игрища “недостойными величия и благодати богов”, обличая в том же многих современных ему поэтов такого рода; обычно ведь и бывает, что дурного всегда много <...> Когда у них Гомер, когда у нас Вергилий или другие светочи опускались до лицедейских игрищ? Поистине никогда»⁴⁵.

Петрарка в своем презрении к низменной практической пользе толкует X Книгу «Государства» Платона не совсем точно, даже предвзято. Как полагают, он здесь в большей степени опирается на доступный ему пересказ Блаженного Августина, нежели на первоисточник. По счастью, текст «Государства» не был знаком и его оппоненту, потому что именно в X Книге (599с) Платон, нелестно отзываясь о подражательном искусстве в целом, поэтах в частности, и трагических поэтах в особенности, весьма кстати вспоминает о врачах – в контексте, который вряд ли бы устроил автора инвективы *Contra medicum*: «...существует ли на свете предание, чтобы хоть один из поэтов – древних или же новых – вернул кому-то здоровье, как это делал Асклепий, или чтобы поэт оставил по себе учеников по части врачевания, какими были потомки Асклепия?»⁴⁶.

Осторожно заметим, что и термин «польза», примитивное понимание которого оппонентом вызывает справедливое возмущение Петрарки, в платоновском «Государстве» (X. 605с; 607b-e; 608a) трактуется скорее не в пользу поэзии как таковой, а не только ее драматической ветви⁴⁷.

Весной 1351 года, ровно за два года до написания «Инвектив против врача», Джованни Боккаччо от имени Флорентийской коммуны приглашал Петрарку, находившегося тогда в Падуе, возглавить кафедру флорентийского Студии. Если бы поэт не предпочел этому лестному и беспрецедентно выгодному предложению службу у миланского архиепископа Джованни Висконти, тирана и злейшего врага флорентийской республики, он, направляясь на лекции, каждый раз проходил бы мимо кампанилы Джотто с барельефами двух столь мало ценимых им механических дисциплин: «Медицины» и «Театра».

Очевидно, что и в этом Петрарка расходился со своей исторической родиной. «Никакая необходимость не прибавит вам цены, никакая необходимость не выведет из числа ремесленников»⁴⁸, – обличительная фраза из «Инвективы против врача» вряд ли пришлась по вкусу абсолютному большинству жителей тогдашней республиканской Флоренции, ибо именно ремесленные цеха, *Arti maggiori* и *Arti minori* определяли не только политическую и экономическую, но – в огромной, если не в абсолютной, степени – культурную и творческую жизнь города во всех ее проявлениях.

Насмешки Петрарки над «*artes mechanicae*» почти через два с половиной столетия, как в зеркале, отразятся в шекспировских «*rude mechanicals*» из «Сна в летнюю ночь». Неотесанные ремесленники – плотник, столяр, медник, ткач, портной, а также починщик кузнечных мехов, взявшиеся всем на потеху за постановку «Пирама и Фисбы», – представители двух важнейших механических искусств: *armature* (обработки материалов, производства орудий

труда и оружия) и *lanificium* (сукноделия). Их профессиональная принадлежность сама по себе могла вдоволь повеселить придворную публику, но ни обычным горожанам, ни сыну перчаточника Уильяму Шекспиру, ни, например, пасынку каменщика Бену Джонсону не пристало так открыто смеяться над честными тружениками. А все же ремесленники уморительно смешны – как всякие горе-любители. Театр в шекспировские времена официально не обладал статусом профессионального цеха, но, без сомнения, себя таковым ощущал и так себя позиционировал в обществе. Именно за бесцеремонное посягательство на *ars theatraica* Шекспир наказывает своих «*mechanicals*»: только за то, что они самовольно решили присвоить «игру» и «науку развлечений», им не принадлежавшие.

Тот факт, что для *ars theatraica* нашлось место на кампаниле в тречентистской Флоренции, трудно переоценить. Это, по сути, первое, пусть формальное, включение исполнительского искусства в актуальный контекст: не как объекта энциклопедических штудий и теологических осуждений, но как признанного, хотя и последнего в предложенной иерархии, ремесла.

В эпоху кватроченто от него не отказывается и флорентийский архиепископ доминиканец Антонин Пьероцци, будущий святой Антонин Флорентийский, создатель и куратор юношеских религиозных братств, а также один из идеологов священных представлений. В «Сумме теологии», завершенной около 1440 года, святой Антонин приводит подробный реестр дисциплин, входящих в *theatraica* и, что само по себе интересно, *пытается* дать описание здания античного театра: «*Театральное искусство содержит игры различных родов: гимнастические, или состязательные, или цирковые, или сценические, или гладиаторские. <...> Сцена находится внутри театра – наподобие дома на улице, с подмостками, где выступают комические и трагические актеры, представляют пантомимы гистрионы*

и мимы; гладиаторы устраивают бои в амфитеатре»⁴⁹.

Коль скоро мы перешли на территорию кватроченто и гуманистов-профессионалов, послушаем Анджеоло Полициано, который в энциклопедическом трактате «Панепистемон» (*Panepistemon*), опубликованном посмертно в 1498 году в его полном собрании сочинений «*Opera omnia*», не только включает античный театр в список механических искусств, но сами эти искусства относит к разряду практического философского знания, куда также входили этика, экономика и политика:⁵⁰ «*Театральное искусство включает сценические, гладиаторские, гимнастические представления и состязания колесниц. К сценическим относятся гипокриты*⁵¹, *комики, мимы, трагики, фимелики*⁵², *плясуны, хирономисты*⁵³. *Сначала различные виды плясок, кордак*⁵⁴, *пляска сатиров, эммелия*⁵⁵. *К этому же роду относят и пирриху. К фимеликам относят кифаредов, кифаристов, флейтистов. Добавьте, если угодно, и хорега. И таковы театральные мастера (ремесленники) прошлого*»⁵⁶. Удивительно подробное и научное по своей стилистике описание свидетельствует о том, что годы гуманистической учености не прошли для Флоренции даром. Театр как ремесло – явление античного прошлого, к которому гуманисты проявляли живейший и всегда плодотворный интерес.

На протяжении столетий *theatraica* упорно не сдавала своих позиций и, несмотря на отсутствие точно обозначенных границ (или благодаря этому), сохраняла свою легитимность и исподволь занимала новые пространства. Кампанिला Джотто – один из примеров тихой экспансии⁵⁷. У большинства исследователей сегодня не вызывает сомнений, что четвертая панель на восточной стороне кампанилы – именно «Театрика», какое бы значение из вышеперечисленных мы не вкладывали в этот термин. Две наиболее убедительные и доказательные версии предлагают толковать аллегорию

либо как цирковое состязание колесниц⁵⁸, либо, – что на первый взгляд кажется невероятным, – как персонификацию Фесписа, «открывателя» греческой трагедии. По сути, рассматривая барельеф, мы решаем, какой элемент *ars theatrica* мы вместе с идеологами треченто принимаем в качестве основного. Агон, состязание, как его определяет Исидор Севильский в «Этимологиях»: «*Quae Latine certamina, Graeci ἀγῶνας vocant*» – «Что на латыни “состязания”, то греки называют “агоном”» (XVIII, 25), или собственно театр в узком понимании и его персонификацию – первого трагика Фесписа, сведения о котором содержатся в широко известной «Науке поэзии» Горация. Обе версии не кажутся фантастическими в контексте *ars theatrica* и его понимания теоретиками треченто.

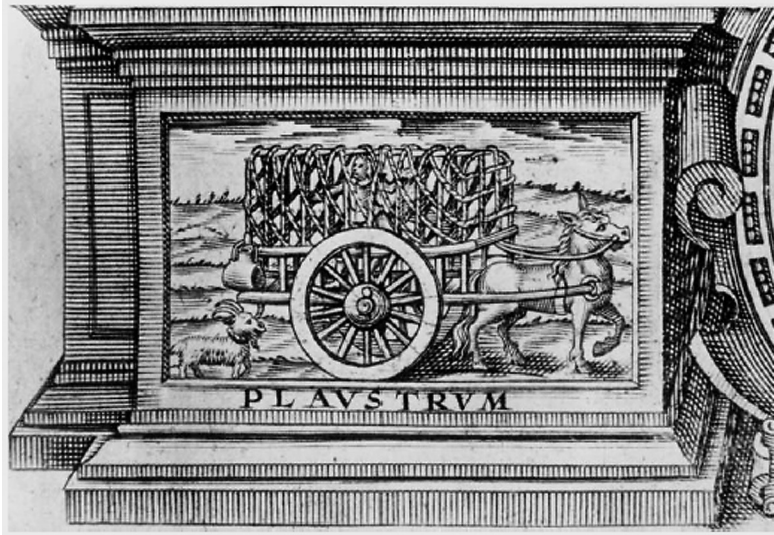
Состязание колесниц

Исидор Севильский в «Этимологиях» (*Isidorus, Etymologiae*, XVIII, 34–36) с большим знанием дела и с явным удовольствием рассуждает о состязаниях колесниц. Он упоминает, ссылаясь на Вергилия (Георгики III, 113–114), легендарного Эрихтония⁵⁹, который первым запряг в колесницу

четверку коней (XVIII, 34), разбирается в таких тонкостях, как постромочно-дышловая упряжка квадриги, впервые использованная Клисфеном Сикионским (XVIII, 35)⁶⁰, а также подробно сообщает, какое символическое значение имеет число лошадей в упряжке (XVIII, 36)⁶¹: квадрига соответствует Солнцу и временам года, пара – Луне и смене дня и ночи, тройка – усопшим и трем возрастам жизни (детству, юности и старости), шестерка – Юпитеру, верховному божеству язычников. Все эти великолепные подробности, которые позднее будут сполна востребованы в барочной живописи и сценографии, крайне далеки от бытовых флорентийских реалий XIVвека, и Андреа Пизано либо не знаком с ними, либо не нуждается в них, просто-душно изображая не двухколесную легкую колесницу (так, как ее, например, показал со всеми подробностями новой «клизфеновой» упряжи греческий вазописец на чернофигурной амфоре 540 г. до н. э.), но основательную тосканскую повозку: четыре невысоких колеса и добротный, сбитый из досок, кузов с надежными металлическими заклепками и, видимо, с откидывающимися бортами, – наглядное доказательство того, с каким уважением скульптор относится к



Кембриджский мастер. Квадрига. Сторона «В» чернофигурной аттической амфоры. Около 540 г. до н. э. Античное собрание. Мюнхен



Ульям Хоул.
Plaustrum. Фронтиспис фоллио Бена Джонсона. Гравюра. Деталь. 1616

любому, даже побочному для его сюжета о механических искусствах, ремеслу. Единственное возможное указание на то, что в барельефе Пизано отражено цирковое состязание – развевающийся на ветру короткий плащ возничего и туго натянутые поводья, заставляющие одну из лошадей задрать вверх голову. Но вряд ли здравомыслящий человек рискнет «победителем встать во весь рост на быстрых колесах» и мчаться галопом по неровной каменистой дороге, совершенно не подходящей для гонки колесниц. Даже такой коренастый и крепкий возничий, каким изобразил его Пизано, предпочтет пустить коней шагом.

Можно возразить, что Пизано понятия не имел, как выглядел античный ипподром или цирк, и вряд ли разбирался в греческих и римских колесницах, даже если его ученые современники подробно растолковали их устройство по описаниям Исидора Севильского или другого энциклопедиста. Зато тосканский скульптор наверняка отлично разбирался в современных ему видах упряжи и, без всякого сомнения, видел конные палио, проходившие во Флоренции в честь ее святого покровителя Иоанна Крестителя. Там, правда, были состязания не колесниц, а всадников, для чего улицы города спе-

циально готовили, выравнивая рытвины и засыпая щебнем и песком неровности, – и даже в этом случае среди соревнующихся нередко были жертвы.

Однако не будем уподобляться букавалистам, ищущим недостатки там, где их искать не следует. Как всякая христианская аллегория, барельеф Пизано требует двоякого прочтения, и прямой смысл отнюдь не является основным. *«Вот твои колесничные гонки»*, – восклицал Тертуллиан, имея в виду земной путь христианина, долг которого – победить и обрести пальмовую ветвь мученичества. Состязание, агон, как аллегория жизни, посвященной служению Богу, как мы помним, вошли в христианскую философию уже в трактатах Тертуллиана и Рабана Мавра. Известность учения Рабана во Флоренции треченто трудно подвергнуть сомнению: Данте выделил ему почетное место во втором круге «Рая» [139], неподалеку от Фомы Аквинского, глубоко почитаемого автором «Божественной комедии».

Повозка Фесписа

Гораций в «Науке поэзии» [275–276] утверждает, что Феспис открыл неизвестный доселе род трагической Камены (Музы) и

возил с собой в повозке⁶² свои трагедии. Их представляли и пели, покрыв лица винным осадком – подобием грима⁶³. Выражение «повозка Фесписа», встречающееся в текстах Нового времени, по крайней мере, с 1-й половины XVII века⁶⁴, со 2-й половины XVIII превращается в расхожую метафору для обозначения странствующей труппы и театра как такового⁶⁵; в XIX фактически становится газетным штампом, чтобы в XX заново обрести поэтический флер в названиях странствующих трупп.

Во Флоренции XIV века «Наука поэзии» входила в обязательную программу для всех изучающих латынь школьников⁶⁶, поэтому теоретически имя Фесписа было знакомо большому числу горожан из числа прилежных учеников. Однако сложно представить себе, что сочетание «*Thespidis plaustrum*» – «Повозка Фесписа», не являющееся точной цитатой, могло ассоциироваться с безвозвратно, как тогда казалось, исчезнувшим античным театром. Обескураживающая буквальность, с которой Пизано изобразил Фесписа и его повозку, поневоле вынуждает искать какие-либо другие атрибуты театра, зашифрованные в рельефе, тем более что остальные панели с персонификациями свободных и механических искусств без труда поддаются узнаванию. «Скульптура» и «Живопись», в 1348 году перемещенные с восточной на северную сторону кампанилы, отличаются детальным и точным воспроизведением инструментария⁶⁷ скульптора и художника, которые поглощены благородным, несуетным и отлично известным автору барельефа делом. Соблазн обнаружить хотя бы один «театральный» намек в аллегорическом изображении античного театра настолько велик, что некоторым исследователям в конце концов удается разглядеть маску на полустертом лице Фесписа и флейту в его правой руке⁶⁸. Увы, в «Науке поэзии» ничего не говорится о маске на лице основателя трагедии: первенство в этом он уступает Эсхилу⁶⁹. Что же касается «флейты», то напоминающий ее продол-

говатый предмет – на самом деле, прозаическая плеть, которой возница, будь он Феспис или кто-либо иной, погоняет пару лошадей, левой рукой крепко сжимая поводья. Точно такую же треххвостую плеть держит в правой руке дородная Грамматика, расположенная в ромбе над гексагоном. Судя по всему, латинская грамота несладко дается трем ее маленьким ученикам, один из которых трогательно водит пальчиком по странице книги, а указующий перст самой Грамматики предупредительно зависает над головами малышей, уместившихся в правом углу ромба. Грамматика совсем не случайно оказалась над Театром. В эпоху позднего средневековья у античной драматургии не осталось иных союзников, кроме этой суровой дисциплины, требующей от своих учеников усидчивости и послушания. Тексты драматических произведений,



Андреа Пизано и мастерская.
Грамматика. Рельеф кампанилы собора
Санта-Мария-дель-Фьоре. Восточная
сторона. Мрамор. 1336. Оригинал в музее
Опера-дель-Дуомо. Флоренция

повторимся, воспринимались именно как тексты, предназначенные для чтения, изучения и толкования, но не для игры.

Франческо Петрарка в X эклоге *Laurea occidens* (Лавр увядший) из «*Bucolicum carmen*» («Буколической песни»), созданной в печально памятном 1348 году⁷⁰, нарочито и столь искусно зашифровывает в буколическом – «пастушеском» – ключе сведения о персонажах греческой и римской литературы, что смысл многих его поэтических намеков, несмотря на известные комментарии Бенвенуто да Имолы к X эклоге, до сих пор остается темным⁷¹. В числе других греческих поэтов Петрарка вспоминает и Фесписа вместе с его неизменной повозкой [135]: «*Qui nova mactatis one rar et plaustrai iuvencis*»⁷² («кто новые повозки наполнил принесенными в жертву тельцами»).

По правде говоря, только благодаря «повозкам» (*plaustra*) и можно догадаться, о ком именно идет здесь речь, поскольку связь между жертвенными бычками (*mactatis iuvencis*) и трагедией, изобретенной Фесписом, куда менее очевидна.

Флорентийский канцлер и гуманист Колуччо Салутати (1331–1406) в письме от 2 сентября 1383 года, адресованном своему урбинскому корреспонденту Франческо Бартолини, приводит выдержки из IX поэмы *Ad Felicem* [230–240]⁷³ позднеримского поэта Сидония Аполлинария (ок. 430/431 – 487), где упоминается трагик Феспис⁷⁴: «...Кордова, великая в своих сыновьях, / Из которых один почитает косматого Платона / и тщетно увещевает своего ученика Нерона, / другой же потрясает оркестру Еврипида / И следует за Эсхилом, накрасившим лицо винным осадком, / И за Фесписом, по обыкновению выступавшим с повозок, / – Те, кто ногою, обутой в котурны, топтал подмостки⁷⁵, а после / Прочь зловонного волочил козла⁷⁶; / Третий из сынов Кордовы был тот, кто воспел битву Цезаря, / завоевателя Галлии»⁷⁷.

На первый взгляд, цитата из Сидония, приводимая Салутати, не менее темна, чем

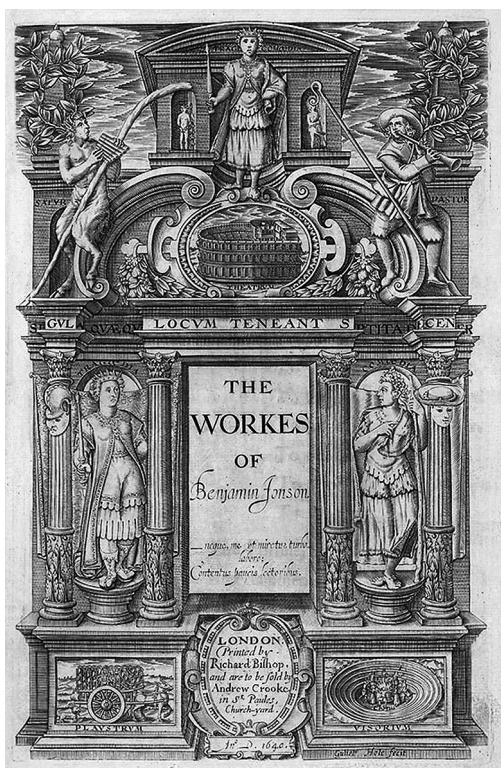
эклога Петрарки, но на самом деле здесь мы имеем дело не с поэтическим шифром, а с банальной фактической ошибкой, которую флорентийский гуманист, всецело доверяя римскому поэту, повторяет и даже пропагандирует как важное текстологическое открытие⁷⁸. Сидоний ошибочно полагал, что уроженец Кордовы Луций Анней Сенека был философом, но не драматургом, а все трагедии были написаны «другим» Сенекой – Марком Энеем Мелой, младшим братом философа и отцом поэта Лукана, «третьего из сынов Кордовы». Лишив Фесписа права называться изобретателем грима, Сидоний все же не посягнул на его «повозки», очевидно, ставшие неотъемлемой частью образа создателя трагедии.

Блестящий знаток греческой литературы Амброджо Траверсари, с 1424 по 1433 год переводивший с греческого на латынь трактат «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» Диогена Лаэртция, вносит свой вклад в продвижение античного театра в целом и Фесписа в частности. В «Жизнеописании Платона» (III. 56) есть знаменитый момент, посвященный греческому театру:

«Как в древней трагедии поначалу вел действие один только хор, потом Феспис ввел одного актера, чтобы дать отдых хору, потом Эсхил – второго, Софокл – третьего, и тогда трагедия достигла своей полноты, – так и философия поначалу знала только один род рассуждения – физический; Сократ ввел второй – этический, а Платон третий – диалектический и тем завершил философию»⁷⁹.

Латинский перевод этого фрагмента, выполненный Траверсари⁸⁰, позволяет с уверенностью считать, что уже в 1-й половине XV века флорентийские гуманисты не только ясно представляли себе вклад отдельных драматургов в развитие греческой трагедии, но проводили параллель между трагедией и философией⁸¹.

Подобное сопоставление было крайне важно для дальнейшего теоретического,



Уильям Хоул.
Фронтиспис фолио «Трудов»
Бена Джонсона. Гравюра. 1616

а затем практического обращения к античной драматургии. Известно, что в выборе латинских текстов для преподавания школьникам старшего возраста и студентам именно в эпоху кватроцента произошел серьезный сдвиг в сторону риторической и политической тематики. «Метаморфозам» Овидия и «Науке поэзии» Горация стали предпочитать Вергилия, риторические и философские трактаты Цицерона, а также сатирические тексты Теренция и Ювенала⁸². Возможно, именно осознаваемая близость античной философии и драматургии стала причиной того, что последняя не оказалась маргинальной в научных штудиях гуманистов и в их педагогической программе.

В «Жизнеописании Солона» (I. 59–60) Диогена Лаэртция есть и другое упоминание Фесписа, которое наверняка не усколь-

знуло от внимания Траверсари: «Феспиду он <Солон> воспретил представлять трагедии, полагая, что притворство пагубно; и когда Писистрат сам себя изранил, Солон сказал: “Это у него от трагедий!”»⁸³. Противостояние Солона и Фесписа – антагонизм идеального политика (при этом, поэта), воплощающего идею справедливого государственного устройства и активной гражданской жизни, и актера-трагика, чье «притворство», пассивное подражание действительности способны извратить саму эту действительность⁸⁴. Гуманистам взгляд поэта-законодателя и государственника Солона, несомненно, был ближе и понятнее, в том числе, с точки зрения развития собственной профессиональной карьеры. Ведь не в лицедеи они, на самом деле, намеревались идти, когда посвящали свою жизнь *studia humanitatis*.

Показательно в этом отношении явление Фесписа в дидактической поэме «Леса» («*Silvae*»), написанной Анджело Полициано⁸⁵ на латыни в 1482–86 годах как учебное пособие для флорентийских студентов. Обзору греческой литературы и драматургии в поэме посвящена книга «Плата кормилице» (*Nutricia*), а непосредственно Феспису в ней уделены обычные две строки [664–665]:

*Auctorem perhibent Thespin, quem justa Solonis / Cura Cothurnatis jussit descendere plaustris*⁸⁶. («Создателем <трагедии> называют Фесписа, которому справедливо обеспокоенный Солон / приказал сойти с трагических повозок»).

Текст Полициано отсылает либо к процитированному выше «Жизнеописанию Солона» Диогена Лаэртция, либо – что более вероятно – к биографии Солона из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, чрезвычайно популярных в эпоху кватроцента: «После представления Солон обратился к нему <Феспису> с вопросом, как не стыдно ему так бессовестно лгать при таком множестве народа. Феспис отвечал, что ничего нет предосудительного в том,

чтобы так говорить и действовать, играя. Тогда Солон сильно ударил палкой по земле и сказал: «Да, теперь мы так хвалим эту игру, она у нас в почете, но скоро мы найдем ее и в договорах»»⁸⁷.

Прекратить бессмысленную игру и сойти, наконец, со своей повозки, чтобы «дело делать», жить реальной политической жизнью, быть активным гражданином, не лицедействовать попусту и не переносить в реальный мир опасные иллюзии – это ли не символическое завершение истории странствующего трагика в интерпретации поэта кватроченто? Во 2-й половине XV века умы флорентийских гуманистов всецело занимает иной, буколический по своему характеру, персонаж – поэт, певец, музыкант, оратор, просветитель, подобно святому Франциску умевший проповедовать птицам и диким животным, «полубог» и сын Аполлона – Орфей⁸⁸, рельефное изображение которого, выполненное Лукой делла Роббиа, с 1439 года было размещено на северной стороне кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре и в разное время



Лука делла Роббиа. Поэзия (Орфей). Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор. 1437–1439. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция

толковалось как персонификация поэзии, музыки или риторики.

Однако уже в середине следующего века профессиональные странствующие труппы итальянских актеров воскресят в памяти «повозку Фесписа» как само собой разумеющуюся эмблему театрального искусства.

Феспис возвращается

Кроме барельефа кампанилы Джотто, нам известно еще одно изображение Фесписа – правда, гораздо более позднее, – концептуально столь же тесно связанное с проблемой *ars theatraica*.

Фронтиспис «Трудов» (*Workes*) Бена Джонсона, изданных в 1616 году в Лондоне, украшает гравюра Уильяма Хоула, содержание которой, как полагают, было определено самим драматургом. Аллегория театра здесь предстает в виде триумфальной арки. Ее центральный пролет занимает название книги и имя автора, в левом пролете представлена фигура Трагедии, в правом – Комедии, на карнизе начертана строка [92] из «Науки поэзии» Горация (*«Singula quaque locum teneant sortita decentem»*⁸⁹), в медальоне аттика изображено вполне достоверное здание римского театра, по бокам от него расположились сатир со свирелью Пана и пастух с дудкой-шалмеем – представители сатирической драмы, а над ними – венчающая композицию фигура Трагикомедии с фланкирующими ее фигурками Аполлона и Вакха в нишах. Не менее интересные атрибуты театра изображены в основании арки. Справа, под Комедией, показан амфитеатр, названный *visorium*, на арене которого вокруг жертвенника с пылающим огнем отплясывает хор мужчин и женщин, одетых, как справедливо замечает Стивен Оргел, в костюмы эпохи Якова I⁹⁰. Слева, под персонификацией Трагедии, мы видим повозку и запряженного в нее мула, не нуждающегося, судя по его гордому и независимому виду и опущенным поводьям, в управлении, понуканиях и плетке. Феспис, в коротком камзоле, в рубашке

с отложным воротником и без шляпы, держа за канаты, оплетающие открытый каркас повозки, на ходу устраивает представление. Судя по выделяемым коленцам, он исполняет нечто вроде джиги – факт сам по себе не удивительный, если вспомнить «Девятидневное чудо» Уильяма Кемпа, весной 1600 года протанцевавшего джигу всю дорогу от Лондона до Нориджа. В остальном, не зная мы заранее, что перед нами великий трагик, мы, чего доброго, могли бы принять его за мелкого лондонского воришку, подвергнутого наказанию картингом. Однако гравюра Хоула, в отличие от рельефа Пизано, содержит важный намек, позволяющий понять, о ком идет речь. За повозкой семенит привязанный к ней козлик – тот самый жертвенный козел, за которого, по словам Горация, в былые времена «трагедийный поэт <...> состязался в театре». Феспис и здесь находится в нижней части иерархии, хотя на этот раз – сугубо театральной. В данном случае это никоим образом не «дно», а прочное основание, на котором зиждется все сооружение современного Джонсу театра. Подписи *plaustrum* и *visorium*, а не, например, «*Thespis*» и «*Chorus*», свидетельствуют о том, что здесь, как и в случае с рельефом флорентийской кампанилы, определяющим фактором театральной типологии служит именно место, предназначенное для представления, буквально, как в средневековой литургической драме, – *locus deputatus*. Над титулом *Workes* современники Бена Джонсона немало потешались: назвать «трудами» драматические произведения могли лишь крайне самоуверенный и непомерно тщеславный автор. Только истинный поэт, выбравший из пресловутой пары *otium* и *negotium* благословенный *otium*, праздную и вдохновенную жизнь, мог посягать на столь высокую оценку своих трудов, но не драматург – поденщик, которого по его сомнительному ремеслу не принимают ни в один профессиональный цех! Театр, что правда, официально не принадлежал ни к одному из них, но по-прежнему входил в перечень

artes mechanicae. Поэтому автор «Варфоломеевской ярмарки» был во всех отношениях прав, рассматривая труд драматурга как высококвалифицированное и достойное высокой оплаты ремесло – с одной стороны, и в высшей степени свободное и благородное искусство – с другой.

Вместо эпилога: от ремесла к искусству

В 1348 году на восточной стороне флорентийской кампанилы решили сделать входную дверь, в результате чего два рельефа Андреа Пизано – Живопись и Скульптура – были перемещены оттуда на пустую северную сторону, обращенную к еще недостроенному тогда собору Санта-Мария-дель-Фьоре. Сто лет спустя, с 1437 по 1439 год, на северной стороне появились еще пять шестиугольных панелей, выполненных Лукой делла Роббиа.

Мариэлла Карлотти⁹¹, подробно изучавшая программу барельефов кампанилы, замечает, что работы ренессансного скульптора, при всем их художественном совершенстве, утратили концептуальную и эмоциональную связь с барельефами Пизано. По ее мнению, это может означать одно: спустя сто лет никто уже не осознавал глубокого аллегорического смысла, заложенного в программу барельефов XIV века. Для Карлотти это не только идейный, но и духовный разрыв между христианской доктриной прошлого и современным западным миром, отсчет существования которого мы привычно ведем от Флоренции эпохи кватроченто.

Мне, впрочем, кажется, что разлом этот сам по себе не так уж глубок и трагичен, а рельефы Луки делла Роббиа не только не разрывают, а, напротив, восстанавливают едва не утраченную связь времен, соединяя средневековые *artes mechanicae* и ренессансные, уже ощутившие собственную силу и поистине безграничные возможности искусства и науки.



Лука делла Роббиа. Присциан (или Донат), преподающий грамматику. Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция. 1437–1439

Сюжеты новых панелей на северной стороне иногда действительно копируют аллегории Пизано. Но это копирование, как представляется, вызвано отнюдь не исторической забывчивостью скульптора и его консультантов. Первый же барельеф Делла Роббиа, продолжающий ряд, начатый великолепными Скульптурой и Живописью, – Тубал-Каин. Только на этот раз мы видим вовсе не «ковача всех орудий из меди и железа» и не персонификацию Металлургии. Это его другая, уже не механическая, но сугубо творческая специализация: по легенде Тубал-Каин открыл музыкальную гармонию, постукивая своими молоточками по наковальне⁹². Действительно, персонаж, созданный Лукой делла Роббиа, склонил левое ухо к наковальне и даже слегка приоткрыл рот, как иногда в задумчивости делают музыканты, сосредоточившись на звучании инструмента.

Орфей, исполняющий стихи под аккомпанемент лютни, в окружении зачарованных зверей и птиц – прообраз монодического пения и будущий творческий идеал Марсилио Фичино – представляет здесь Поэзию, наконец-то оцененную по заслугам.

Из двух парных композиций – Эвклид и Пифагор (Геометрия и Арифметика) и Аристотель с Платоном (Логика и Диалектика) наибольшей экспрессией отличаются философы, поглощенные спором. Аристотель, юный и безбородый, очень похожий на таких же, как он, вихрастых флорентийских мальчишек, изображенных на соседней панели Грамматика, пытается спорить с учителем, указывая, без излишней запальчивости, на какое-то место в раскрытой книге, так что сразу вспоминается его насмешливое ученическое прозвище Анагност – читатель. Платон, наклонившись поверх книги и даже не глядя на отмеченные учеником строки, горячо что-то ему доказывает, глядя прямо в глаза и протянув полураскрытые ладони к его лицу. Ноги спорщиков широко, по-спортивному, расставлены, словно это не философский диспут учителя и ученика, а два мощных атлета-борца сию минуту собираются вступить друг с другом в схватку. По пластической красоте и эмоциональной выразительности эту мизансцену можно сравнить с еще более экспрессивными и смелыми рельефными композициями «Мучеников» и «Апостолов и отцов церкви», выполненных Донателло для бронзовых дверей Старой Сакристии церкви Сан-Лоренцо в 1434–1443 годах, то есть практически в то же самое время, что и мраморные рельефы Луки делла Роббиа. Одновременное появление греческих философов Луки делла Роббиа и христианских спорщиков Донателло было связано с событием, в котором, словно в фокусе линзы-чечевицы, сошлись и жизнь самого города, и судьба всего христианского мира: Ферраро-Флорентийский собор 1439 года свел в одном дискуссионном пространстве греков и латинян, а Флоренция вполне серьезно начала подготовку к роли столицы объединенного христианского мира. Для этого надо было изменить само время, вернув его в точку, которая могла стать объединяющей для двух церквей – к истокам



Лука делла Роббиа. Логика и Диалектика (Аристотель и Платон). Рельеф кампанилы собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Северная сторона. Мрамор. Оригинал в музее Опера-дель-Дуомо. Флоренция. 1437–1439

античной философии, Платону и Аристотелю, к отцам церкви и к первым мученикам. Чтобы направить время вперед, необходимо было решительно развернуть его в прошлое.

Пожалуй, самая показательная в этом отношении композиция Луки делла Роббиа – панель Грамматика. По аллегорическому сюжету она полностью соответствует композиции в ромбе на восточной стороне кампанилы. Стоит их сравнить, чтобы почувствовать, в какую сторону направлено это новое, «вернувшееся» в удаленное прошлое, время. Вместо прежней могучей Грамматики с плеткой в руке и трех покорно внимающих ей малышей мы видим за кафедрой преподавателя-гуманиста, интеллектуала и философа, увлеченно беседующего со своими студентами – двумя исполненными достоинства, раскованными и вместе с тем сосредоточенными подростками. Композиционно сидящие фигуры учителя и учеников, чуть склоненные друг к другу, вписаны в тондо – это не иерархия подчинения, но изящно очерченный круг единомышленников. Изучение

латыни – отныне не принудительный труд и наказание для нерадивых, а прямой путь к достижению учености – гражданского идеала и заслуженного, а не полученного по праву рождения, высокого положения в республиканском обществе. Путь этот указан: одна из створок массивной двери с треугольным фронтоном приоткрыта, будто подчиняясь свободному ораторскому жесту лектора. Вскинутая вверх открытая ладонь – психологически точная деталь – знак доверия, прямодушия, подчеркнутого интеллектуального и очевидно социального равенства собеседников.

В 1437 году двум сыновьям Козимо Старшего, Пьеро и Джованни, исполнилось соответственно 21 год и 16 лет. Оба получили блестящее гуманистическое образование. Среди возможных учителей называют преподавателя риторики и латыни Антонио Пачини (ок. 1420–1489), страстного библиофила и собирателя редких античных манускриптов Никколо Никколи (1364–1437), блестящего эрудита и будущего канцлера Флоренции Карло Марсупини (1399–1453) и, наконец, «чужака»-интеллектуала Франческо Филельфо (1398–1481), который с 1429 года преподавал во флорентийском Студии и разбирал со своими студентами в числе прочего «Никомахову этику» Аристотеля и «Божественную комедию» Данте, устраивая, кроме того, по воскресеньям открытые лекции в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре и других церквях Флоренции⁹³.

Каждый из этих прославленных мужей – хотя не все они были бы рады признать за другим право на такой эпитет, известно, что Никколо Никколи и Франческо Филельфо не испытывали друг к другу симпатии – могли послужить образцом преподавателя для Луки делла Роббиа, равно как сыновья Козимо Старшего вполне годились на роль идеальных молодых людей, погруженных в гуманистические штудии. Конечно, портретного сходства с детьми Медичи, даже если оно подразумевалось, тут быть не могло. Любой намек на узур-

пацию власти мог дорого обойтись в республиканском городе, где высокое положение в обществе пока еще определялось не только именем, но и принадлежностью к семи старшим цехам. Пьеро ди Медичи с 1425 по 1439 год был последовательно приписан к четырем из них: Камбьо (банкиров), Лана (шерстянщиков), Сета (производителей шелка и ювелиров) и Калимала (суконщиков и крупных коммерсантов), побывав, таким образом, как минимум, в трех категориях *artemesmechanicae*. Кроме того, Пьеро, которого в исторической перспективе затмили его великие отец и сын, был одарен музыкально и покровительствовал распространению инструментальной музыки во Флоренции, а его жена Лукреция Торнабуони была прекрасной поэтессой.

Равный союз свободных и механических искусств – прежде невозможный – во Флоренции эпохи кватроченто становится определяющим для творческой, общественной и даже семейной жизни города. В отличие от других ремесел, *ars theatrica* на первых порах пришлось не столько бороться за высокий статус, сколько доказывать свою легитимность и само право на существование. Однако это затруднение в будущем лишь укрепило театр в его стремлении обрести независимость и достойное общественное положение, подобающее его древнему и благородному происхождению.

1 «Первым творенья свои посвятил трагической музе / Феспис, который возил представленья свои на телеге. / А исполнителям их он суслом вымазывал лица». Квинт Гораций Флакк. Наука поэзии. 275–277 / Пер. М.Л. Гаспарова. В кн.: Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. / Вступ. ст. М. Гаспарова. М., Худож. лит. 1970.

2 «Театральным искусством называется устройство игрищ...». Гуго Сен-Викторский. Семь книг назидательного обучения, или Дидаскаликон / Пер. с лат. Ю.П. Малшина // Антология педагогической мысли христианского Средневековья. М., 1994. Т. 2. С. 76.

3 См.: *Frugoni Chiara*. *Arti liberali e meccaniche*. // *Enciclopedia dell' Arte Medievale* (1991) // [http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali-e-mecchaniche_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali-e-mecchaniche_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale))

4 *Kilinski K.* *The Greek Myth and Western Art: The Presence of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 173. Карл Килински также справедливо указывает на христианское толкование мифа о Дедале и Икаре как аллегории Вознесения. *Ibid.* P. 177.

5 Кьяра Фругони в энциклопедической статье, посвященной классификации свободных и механических искусств, приводит еще два примера, в которых цикл механических искусств был представлен полностью: 1) витражи библиотеки монастыря Сент-Олбани, от которых до наших дней сохранились лишь фрагменты с надписями «Земледелие» и «Медицина»; 2) не сохранившиеся фрески сер. XV века в монастыре премонстрантов в Бранденбурге, известные благодаря описанию 1462 года нюрнбергского врача и энциклопедиста Хартманна Шеделя в его «*Memorial buch*» (Мюнхенская городская библиотека, lat. 416 e 650). См.: *Frugoni Chiara*. *Arti liberali e meccaniche*. *Op. cit.*

О бранденбургской аллегории «Театрики» также см. *Olson Glending*. *The Medieval Fortunes of 'Theatrica'* // *Traditio*, Vol. 42 (1986), Cambridge University Press. P. 270.

6 *Marle van, Raimond*. *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance*, par, La Haye, 1931, 2 vol. P.132, 136; 252–256.

7 *Tatarkiewicz W.* 'Theatrica, the Science of Entertainment,' *Journal of the History of Ideas* 26, 1965. P. 265.

8 *Politianus, Angelus*. *Opera omnia*. – Venetiis, Aldus Manutius, 1498.

9 *Howe Nancy*. Further Occurrence of Theatrica 1353/ *Journal of the History of Ideas*. 28 (1967). P. 603–605.

10 *Olson*. *Op. cit.* P. 266.

11 *Dox Donnalee*. *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*. The University of Michigan Press. 2004.

12 М.Л. Андреев упоминает всего три случая в средневековой литературе, «когда живой драматический опыт соотносился с драматической классикой. Это [72, 16] в схолиях к Горациевой «Науке поэзии» (рукопись XI–XII в.) строка 179: «Действие мы или видим на сцене, или слышим в рассказе» – поясняется сопоставлением с действием об Ироде, где имеются и рассказ и показ. Действо о пророках, разыгранное в 1204 г. в Риге, сравнивается с теми «играми», которые латиняне именовали «комедиями». И наконец, в комментариях Арнульфа Орлеанского к «Фастам» Овидия (XII в.) древнеримские ежегодные представления избияния,

учиненного некогда Суллой (видимо, отзвук войн Суллы и Мария), приравняются к современному комментатору представлениям избияния младенцев». Цит. по: Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. 1989. С. 21.

13 Тертуллиан. О зрелищах. Пер. Э. Юнца / Избранные сочинения. М.: Прогресс, 1994. С. 282.

14 Тертуллиан. Цит. соч. С. 292.

15 Isidorus *Etymologiae*, XVIII, 59: «Haec quippe spectacula crudelitatis et inspectio vanitatum non solum hominum vitiis, sed et daemonum iussis instituta sunt. Proinde nihil esse debet Christiano cum Circensi insania, cum impudicitia theatri, cum amphitheatrici crudelitate, cum atrocitate arenae, cum luxuria ludi. Deum enim negat qui talia praesumit, fidei Christianae praevaricator effectus, qui id denuo appetit quod in lavacro iam pridem renuntiavit; id est diabolo, pompis et operibus eius».

16 Isidorus, *Etymologiae*, XVIII, 16: «Spectacula, ut opinor, generaliter nominantur voluptates quae nonper semet ipsa inquinant, sed per ea quae illic geruntur». Пер. мой.

17 Mystice autem theatrum praesentem mundum significare potest: in quo hi, qui luxum huius saeculi sequuntur, ludibrio habent servos Dei, et eorum poenas spectando laetantur. Unde Apostolus dicit: Spectaculum sumus facti in hoc mundo angelis et hominibus propter Deum [I Cor. IV]. (Hrabanus Maurus. De Universo, 20, XXXVI). Цит. по: B. Rabani Mauri Opera Omnia. T. V. Patrologiae cursus completus: sive Bibliotheca universalis. T. CXI. – J. P. Migne, 1852. P. 553.

18 In qua Dominus arbiter atque agonthea [agonotheta] residens, pugnam cursus atque certaminis nostri iugiter exspectat: ut ea, quae in propatulo horremus admittere, ne intrinsecus quidem concalescere in cauta cogitatione patiamur: et in quibus humana cogitatione confundimur, ne occulta quidem concupiscentia polluiamur. Quae licet possit hominum praeterire notitiam, sanctorum tamen angelorum, ipsiusque omnipotentis Dei scientiam nulla subterfugiunt secreta, nec latere poterunt. Hrabanus Maurus. De Universo. 20, XXVI. Op. cit. P. 550

19 Цит. по: Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. М.: Искусство, 1989. С. 64.

20 Андреев М.Л. Цит. соч. С. 196.

21 Agobardus *Lugdunensis*. De correctione antiphonarii. 12 [MignePL 104:334B-C].

22 Цит. по: Андреев М.Л. Цит. соч. С. 18.

23 «Еще увлекали меня театральные зрелища, полные картинок из моей бедственной жизни, которые разжигали пламень страстей. И вот, театр стал моим излюбленным местом. <...> Удивительное безумие!» Цит. по: Блаженный Августин. Исповедь. // Составление и подготовка текста к печати С.И. Еремеева. Издательство «Алетейя», Санкт-Петербург; УЦИММ-Пресс, Киев. 1998. Т. I. Книга III, Глава 2. С. 498.

24 Цит. по: Блаженный Августин. О Граде Божием. // Цит. соч. Т. IV. Книга XXII. Глава 24. С. 564.

25 *Mechanica septem scientias continet: Ianificium, armaturum, navigationem, agriculturam, venationem, medicinam, theatricam.* Hugo de Sancto Victore. Didascalicon, II, 27. // http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1096-1141,_Hugo_De_S_Victore,_Didascalicon,_LT.pdf

26 «... или с помощью кукол» – в пер. Ю.П. Малшина (см. следующую сноску). Полагаю, что речь в данном случае все же идет о театральных масках, для обозначения которых Гуго использует три синонимичных термина «...velpersonis, vellarvis, veloscillis...». См.: *Tatarkiewicz*. Op. cit. P. 264.

27 Цит. по.: Гуго Сен-Викторский. Семь книг назидательного обучения, или Дидаскаликон / Пер. с лат. Ю.П. Малшина // Антология педагогической мысли христианского Средневековья. М., 1994. Т. 2. С. 76.

«Theatrica dicitur scientia ludorum a theatro ubi populus ad ludendum convenire solebat (...) fiebant autem ludi alii in theatris, alii in gabulis, alii in gymnasiis, alii in amphicircis, alii in arenis, alii in conviviis, alii in fanis. in theatro gesta recitabantur vel carminibus, vel personis, vel larvis, vel oscillis in gabulis choreas ducebant et saltabant. in gymnasiis luctabantur. in amphicircis cursu certabant vel pedum, vel equorum, vel curruum, in arenis pugiles exercebantur. in conviviis, rhythmis et musicis instrumentis et odis psallebant et alea ludebant. in fanis tempore solemnium deorum laudes canebant». Hugonis de Sancto Victore Didascalicon. II, 27. // http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1096-1141,_Hugo_De_S_Victore,_Didascalicon,_LT.pdf

28 Там же.

29 *Arcangeli Alessandro*. Recreation in the Renaissance: Attitudes Towards Leisure and Pastimes in European Culture, 1350–1700. – *Palgrave Macmillan*, 2004. P. 64.

30 Olson. Op. cit. P. 267.

31 Горацкий. Наука поэзии. [333]. Пер. М.Л. Гаспарова.

32 Пер. мой. Выполнен по: Sancti Bonaventurae tractatus Reductio artium in theologiam. 2. «Quoniam omnis ars mechanica aut est ad solatium, aut ad commodum; sive aut est ad excludendam tristitiam, aut indigentiam; sive aut prodest, aut delectat, secundum illud Horatii: «Aut prodesse volunt, aut delectare poetae». <...> Si est ad solatium et delectationem, sic est theatrica, quae est ars ludorum, omnem modum ludendi continens, sive sit in cantibus, sive in organis, sive in figmentis, sive in gesticulationibus corporis. <...> Theatrica autem est unica». // http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1221-1274,_

Bonaventura, *De Reductione Artium ad Theologiam*, LT.pdf

33 *De ortu scientiarum*, Oxford, Bodl. Lib., Merton 261, c. 42r.

34 «...theatrica non videtur mihi ponenda apud catholicos, sed magis detestanda et impugnanda».

Цит. по: Olson. Op. cit. P. 273.

35 *Panella Emilio*. Per lo studio di fra Remigio dei Girolami († 1319): «Contra falsos ecclesie professores» cc. 5–37, «Memorie domenicane» n° 10, Pistoia 1979, pp. 314. Fonti biografiche, opere, codici. Presentazione di A. Verde OP, pp. 7–10. Introduzione I–III, pp. 19–106. См. также: Un'introduzione alla filosofia in uno «studium» dei frati Predicatori del XIII secolo. «Divisio scientie» di Remigio dei Girolami, «Memorie domenicane» 12 (1981) 27–126. Qui introduzione: cronologia degli scritti remigiani, tipologia del trattato, pp. 27–81 // <http://www.e-theca.net/emiliopanella/remigio/8100.htm>

36 Эта легенда приводится в «Хронике» Салимбене (1221 – ок. 1290), охватывающей период с 1167–1287 годы и широко известной в Италии дученто и треченто: «...sic et humana fragilitas ad contemplationem minus valida fieret si semper in suo rigore persistens fragilitati sue interdum condescendere recusaret». Цит. по: Salimbene de Adam. Cronica. Tomus I / Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis; 125–125A. // Giuseppe Scalia. – Turnholti: Brepols Editores Pontificii, 1998–1999. P. 231.

37 В «Вакхидах» (129) Плавта ветреный юноша Пистоклер говорит своему рабу-педагогу Лиду: Non omnis aetas, Lyde, ludo convenit. («Не каждый возраст для игры подходит, Лид!»), обыгрывая, во-первых, созвучие имени Lydus и слова ludus («игра»), а, во-вторых, намекая на лидийское происхождение своего воспитателя.

38 Цит. по: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 28. Перевод С.С. Аверинцева.

39 Цит. по: Аристотель. Этика. М.: АСТ, 2006. С. 127–128. Пер. Н.В. Брагинской.

40 См.: *Arcangeli*. Op. cit. P. 50–53. См. также: Брагинская Н.В. Было ли у Аристотеля чувство юмора, или есть ли у нас чувство его чувства? Эссе по исторической психологии / Homo Historicus: к 80-летию со дня рождения Ю.Л. Бессмертного: В 2 кн. М.: Наука, 2003.

41 Olson. Op. cit. P. 274–280.

42 Mantello, Frank Anthony Carl; Rigg, A. G. Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide. – Catholic University of America Press. P. 433.

43 Конфликт Петрарки и медиков был вызван вполне конкретными причинами. В письме от 18 марта 1352 года, адресованном папе Клементу VI, поэт призывал заболевшего понтифика

полагаться не на сомнительные знания врачей, а на силу духа и веры. В ответ последовало гневное письмо от лечащего врача папы, и начался обмен взаимными обвинениями, в результате чего и возникли три знаменитые книги инвектив «Contra medicum».

44 Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. Пер. В.В. Библихина. С. 243.

«Tu es fex ipsa mechanichorum. (...) In fundo es; imo iaces; is proprius fecis est locus. Numera mechanicos: nullum sub te nisi theatricum videbis». Contra medicum (III, 128). Цит. по: *Petrarca, Francesco*. Invectives. Harvard University Press, 2009. P. 106.

45 Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М.: Искусство, 1982. С. 241, 242. Пер. В.В. Библихина. Петрарка здесь с очевидностью обращается к следующему пассажиру из Аврелия Августина: «Сравни же теперь человечность Платона, изгоняющего поэтов из государства ради предупреждения развращения граждан, с божественностью богов, в честь себя требующих театральных игр». Цит. по: Блаженный Августин. Творения (том третий). О Граде Божием. Книги I–XIII. Цит. соч. Книга II. Глава 14. С. 68.

46 Цит. по: Платон. Соб. соч. в 3-х тт. М., 1971. Т.3 (1). Пер. А.Н. Егунова.

47 «Однако мы еще не предъявили поэзии самого главного обвинения: она обладает способностью портить даже настоящих людей, разве что очень немногие составят исключение; вот в чем весь ужас». (605 с). «И тем ее приверженцам, кто сам не поэт, но любит поэтов, мы дали бы возможность защитить ее даже в прозе и сказать, что она не только приятна, но и полезна для государственного устройства и человеческой жизни. Ведь мы обогатились бы, если бы она оказалась не только приятной, но и полезной». (607d). Пер. А.Н. Егунова.

48 Петрарка. Эстетические фрагменты. С. 236. Пер. В.В. Библихина.

49 Я не встречала отдельных упоминаний святого Антонина в связи с проблемой ars theatrica. Татаркевич, Олсон и другие исследователи не ссылаются на его «Сумму теологии» в связи с этой проблемой.

«Theatrica continet ludos diversi generis: nam ludus aut est gymnicus, aut agón, aut circensis, aut scenicus, aut gladiatorius. (...) Scena locus est intra theatrum in modum domus in strata cum pulpito, ubi cantabant comici & tragoedi, saltabant hiftriones & mimi, gladiatores pugnabant in ainphiteatro». Eximij doctoris B. Antonini Archiepiscopi Florentini. Summae Sacrae Theologiae. – Venetis, 1582. Titulus Primus. Cap. III. De Beneficiis animae. §3. Mechanica dividitur. Пер. мой.

50 «Theatrica, Scaenicos, gladiatores, gymnicos, agitatores habet. Scaenici ut hypocrite, comoedi,

mimi, tragoedi, thymelici, saltatores, chironomi. Species saltationis primae, cordax, sicinnis, Emmelia. In quo genere etiam pyrrhiciarii. In thymelicis aute chitaroedi, citharistae, tibitines. Adijce si placet & choragus. Et siqui sunt praeterea theatrici operarii». *Politianus, Angelus Opera omnia. Venetiis, Aldus Manutius, 1498. Panepistemon.*

51 Сопровождавшиеся слова актера пантомимическими жестами.

52 У Полициано «фимелики» – музыканты, что соответствует поздней римской традиции. Витрувий же в «Десяти книгах об архитектуре» различает сцеников и фимеликов в греческом театре по их нахождению на просцении либо на оркестре: «...и это потому, что у них трагические и комические актеры играют на сцене, остальные же артисты действуют на пространстве оркестры; и поэтому по-гречески они называются различно: одни сцениками, другие фимеликами». *Витрувий. Десять книг об архитектуре (V, 7, 2).*

53 Актеры, представляющие пантомиму одним лишь движением рук.

54 Разнuzданный танец в древнеаттической комедии.

55 От греч. ἐμμέλεια – танец в трагедии. У Платона в «Законах» (VII, 816b): «...Как верно и изящно назвал их тот – кто бы он ни был, – который с полным основанием дал всякой такой пляске название “эммелия”! Он установил два вида прекрасных плясок: первый, военный, – “пирриха” и второй, мирный, – “эммелия”; каждому виду он дал подходящее и подобающее ему название». В кн.: *Платон. Законы. М.: Мысль, 1999. Пер. А.Н. Егунова.*

56 Пер. мой.

57 Конечно, аллегорическое изображение театрального искусства, выполненное Андреа Пизано, столь условно, что вызывает не меньше проблем и толкований, чем сам термин theatrica. Невозможность точной атрибуции в данном случае связана с отсутствием конкретных намеков, которые могли бы подтвердить нам, что речь идет именно об аллегории исполнительских искусств, а не, как иногда полагают, коммерции. См.: *Fiderer Moskowitz, Anita. Trecento Classicism and the Campanile Hexagons // Gesta, Vol. 22, No. 1 (1983). P. 56, 59.*

Заметим, что Навигация, расположенная первой в ряду механических дисциплин, по общепринятой классификации включала в себя и коммерцию (мореплавание и торговля воспринимались как вещи почти синонимичные).

58 Глендинг Олсон не сомневается, что именно цирковые состязания, как наиболее соответствующие сути физического совершенствования и оздоровления, были выбраны в качестве эмблемы «Театрики». *Olson. Op. cit. P. 269.*

59 «Первым посмел четверню в колесницу впрячь Эрихтоний / И победителем встать во весь рост на быстрых колесах». Цит. по: *Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. Перевод с латинского С.В. Шервинского. С. 107.*

60 *Isidorus, Etymologiae, XVIII, 35:* «Quadrigarum vero currus duplici olim temone erant perpetuoque et qui omnibus equis iniceretur iugo. Primus Clisthenes Sicyonius tantum medios iugavit, eisque singulos ex utraque parte simplici vinculo adplicavit, quos Graeci σειραφόρους, Latini funarios vocant, a genere vinculi, quo prius alligabantur».

61 *Isidorus. Op. cit. XVIII, 36:* «Ex quibus quadrigas soli, bigas lunae, trigas inferis, seiugas Iovi, desultores Lucifero et Hespero sacraverunt».

62 Возможно, упоминание «повозки» Горацием указывает на неформальный, «деревенский», характер представлений Фесписа: *Brink C.O. Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'. Cambridge University Press, 1971. P. 312.*

63 Подробно о Фесписе и проблеме «грима» в ранней трагедии см.: *Трубочкин Д.В. Древнегреческий театр. М.: Памятники исторической мысли, 2016. С. 86.*

64 Например, в предисловии к амстердамскому изданию трагедий Сенеки (1632 г.) английский гуманист Томас Барнаби (ок. 1575–1647) использует выражение «Thespidis plaustris» (Фесписовой повозки) уже не в качестве цитаты из Горация, а как устойчивое выражение для обозначения театра. См.: *L. & M. Annaei Senecae Tragoediae, cum notis Thom. Farnabii. – Amsterdam: apud Guiljelmum & Ioannem Blaeu, 1632.*

65 Вольтер в статье «Драматическое искусство» (1770 г.) говорит о les charrettes des Thespis в обобщающем и даже ироничном смысле: «Сей род искусства начинается повсюду с повозок Фесписа». Цит. по: *Вольтер. Эстетика. М.: Искусство, 1971. С. 187.*

66 *Black Robert. Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, c. 1250–1500. Volume I. – Leiden; Boston, 2007. P. 165.*

67 Например, в барельефе «Скульптура» изображены резцы по камню, киянка, долото, клещи, угольник, молоточки. См.: *Frati, Marco. De bonis lapidibus conciis. Firenze University Press, 2006. P. 101.*

68 См.: *Tylus, Jane. Early Modern Theater in Motion: The Example of Orpheus. // Transnational Exchange in Early Modern Theater (Studies in Performance and Early Modern Drama). Ed. by Eric Nicholson, Robert Henke. Ashgate Publishing, 2014. P. 265.*

См. также: *Mariella Carlotti, L'uomo che lavora: Il ciclo delle formelle del Campanile di Giotto (Florence: Società Editrice Fiorentina, 2001).*

- 69 «Только Эсхил облачил их в плащи, надел на них маски». *Гораций*. Наука поэзии [278]. Пер. М.Л. Гаспарова.
- 70 Весной 1348 года в Европе свирепствует чума. 6 апреля в Авиньоне умирает мадонна Лаура, о чем Петрарка, находящийся в Парме, узнает только 19 мая.
- 71 Подробно о буколиках Петрарки см.: *Шумилин М.В.* Франческо Петрарка и Джованни Боккаччо: теория буколик как аллегорического жанра. Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков / под редакцией Ю.В. Ивановой и М.В. Шумилина. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. С. 334–368.
- 72 Цит. по: *Petrarca, Francesco*. *Laurea occidens: Bucolicum carmen X.* / a cura di Guido Martellotti. – Ed. di Storia e Letteratura, Roma. 1968. P. 23; Комментарий Гуидо Мартеллотти, объясняющий смысл текста, посвященного Феспису [135]: *Ibid.* f. 135. P. 57.
- 73 *Sidonius Poems and Letters*, Vol 1. *Sidonius Apollinaris*. W.B. Anderson. William Heinemann Ltd.; Harvard University Press. London; Cambridge, Massachusetts. 1936. P. 188
- 74 «...Corduba praeptens alumnis / (...) / quorum unus colit hispidum Platona / incassumque suum monet Neronem, / Orchestram quatit alter Euripidis, / Pictum fecibus Eschylon secutus, / Aut plaustris solitum sonare Thespin, / Qui post pulpita trita sub cothurno / Ducebant olide marem capelle; / pugnam tertius ille Gallicani. / dixit Caesaris...» Цит. по: *Epistolario di Coluccio Salutati* / a cura di Francesco Novati, – Istituto storico italiano, Roma, 1893. P. 100.
- 75 «И научил их ходить ногою, обутой в котурны, / По невысоким подмосткам, вещая высокие речи». *Гораций*. Наука поэзии [279–280]. Пер. М.Л. Гаспарова.
- 76 «А трагедийный поэт, за козла состязаясь в театре...». *Гораций*. Наука поэзии [220]. Пер. М.Л. Гаспарова.
- 77 Пер. мой. Перевод выполнен по: *Sidonius Poems and Letters with an English Translation*, Introduction, and Notes by W. B. Anderson in Two Volumes. V I. *Poems, Letters, Books I-II*. – The Loeb Classical Library Cambridge, Massachusetts; Harvard University Press, London, 1936, Reprinted 1956, 1963. P. 188–189.
- 78 Подробнее см.: *Lobato, Jesús Hernández*. La Rescpción de Sidonio Apolinar en los albores del humanismo: Petrarca y Salutati como intérpretes i transmisores de la cultura tardoantigua. – *Traditio*, Vol. 66 (2011). P. 280–281.
- 79 Цит. по: *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. Перевод с древнегреческого М.Л. Гаспарова. С. 152.
- 80 Nam, ut olim in tragedia prius quidem chorus solus agebat, postmodum vero Thespiis unum invenit histrionem, ut chorus interdum requiesceret, secundum postea Eschylus adiecit et tertium Sophocles atque in hunc modum tragedia consummata est, ita et philosophiae ratio dudum circa unam tantum physice speciem vertebatur. Accessit Socrates et solitarię eatenus philosophię adiecit ethicen. Tertiam Plato dialecticam addidit et consummato philosophię operi extremam manum et culmen apposuit». Авторграф: Stroz. 64, 41v della Biblioteca Medicea Laurenziana. Цит. по: *Pagliaroli, Stefano*. Op. cit. P. 60.
- 81 См.: *Gigante M.* Ambrogio Traversari interprete di Diogene Laerzio, in Ambrogio Traversari nel VI centenario della nascita, Convegno Internazionale di Studi (Camaldoli-Firenze, 15–18 settembre 1986), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, 1988, p. 367–459.
- 82 См.: *Black*. Op. cit. P. 165.
- 83 Пер. М.Л. Гаспарова. Оп. cit. С.72.
- 84 О реплике Солона как о первом в истории «предубеждении против театра» см.: *Solonand Thespiis*. Law and Theater in the English Renaissance. / ed. by Dennis Kezar. – University of Notre Dame Press, Indiana, 2007. P. 1–14.
- 85 В названии поэмы Полициано подражает «Сильвам» римского поэта Публия Стация (40–96).
- 86 Цит. по: *Poeti umanisti maggiori* // a cura di Luigi Grilli. – Casa Editrice: S. Lapi, Città di Castello, 1914. P. 104. Пер. мой.
- 87 Перевод С.И. Соболевского, с изменениями Д.В. Трубочкина; см.: *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания / В 3 т. М., 1961. Т. 1. С. 124. Цит. по: *Трубочкин Д.В.* Греческий театр. С. 67.
- 88 *Rietveld Laura*. Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi. Phd. Faculty FGw: Instituut voor Cultuur en Geschiedenis (ICG), Amsterdam, 2007. PP. 107–108.
- 89 «Пусть же каждый прием соблюдает пристойное место!» Наука поэзии [92]. Пер. М.Л. Гаспарова.
- 90 *Orgel Stephen*. *Imagining Shakespeare. A History of Texts and Visions*. – Palgrave Macmillan, London, 2003. P. 21.
- 91 Op. cit.
- 92 Тубал-Каина как персонификацию Музыки можно увидеть, например, в работе Пезеллино «Семь свободных искусств». Темпера на доске. Бирмингемский музей искусства, Алабама. 1450 год.
- 93 Филельфо в одном из писем прямо называл Пьеро ди Медичи своим учеником. См. *R.G. Witt*, *Sulle tracce degli antichi*. Padova, Firenze e le origini dell’umanesimo, Roma, 2005, p. 459.

Приложение:

Таблица 1. Классификация механических искусств по Гуто Сен-Викторскому.

Свободные искусства		Механические искусства	
Тривиум	грамматика логика риторика	Внешние	сукноделие производство инструментов навигация
Квадривиум	геометрия арифметика музыка астрономия	Внутренние	земледелие охота медицина театр

Таблица 2. Флорентийская цеховая система в конце XIII века.

Семь Старших цехов:	Пять Средних цехов:	Девять Младших цехов:
калимала – суконщики и крупные коммерсанты, лана – изготовители и продавцы шерсти, сета – производители шелка, также ювелиры, камбьо – менялы (банкиры), врачи и аптекари, также художники, судьи и нотариусы, меховщики и скорняки	латники и оружейники, слесари, сапожники и башмачники, шорники и седельщики, кожевники	торговцы льном, кузнецы, каменщики и плотники (также архитекторы и скульпторы), столяры, пекари и булочники, мясники, виноторговцы, продавцы оливкового масла и держатели гостиниц