Татьяна Шовская

«ГАБСБУРГСКИЙ ЛЕОНАРДО»

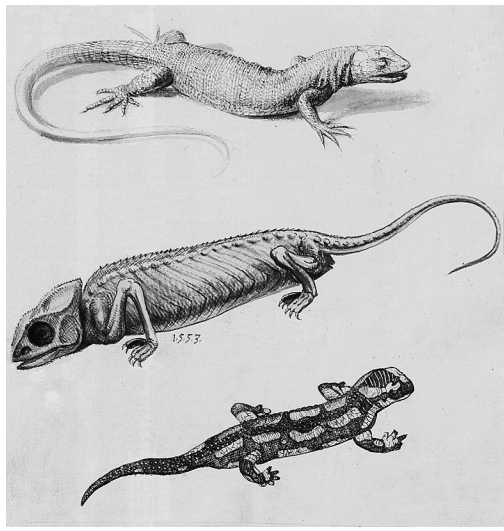
ДЖУЗЕППЕ АРЧИМБОЛЬДО И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПО УСТРОЕНИЮ ПРАЗДНЕСТВ ПРИ ДВОРЕ АВСТРИЙСКИХ ИМПЕРАТОРОВ

Джузеппе Арчимбольдо (1526–1593) мы знаем как автора весьма необычных портретов[1], составленных из фруктов, овощей, цветов. Благодаря им, забытый на сто лет, художник снова обрел популярность в начале XX века[2]. В 1562 году, прежде не писавший портретов, он занял должность портретиста при наследнике габсбургского трона Максимилиане. В книге «История миланских древностей» Паоло Мориджи так описывает его поступление на службу: художник «продемонстрировал свое умение как в живописи, так и в других изобретениях не только на родине, но и за границей»[3], благодаря чему слух о нем распространился и достиг Вены, откуда он получил приглашение от императора Фердинанда I, но принял его только со второго раза.

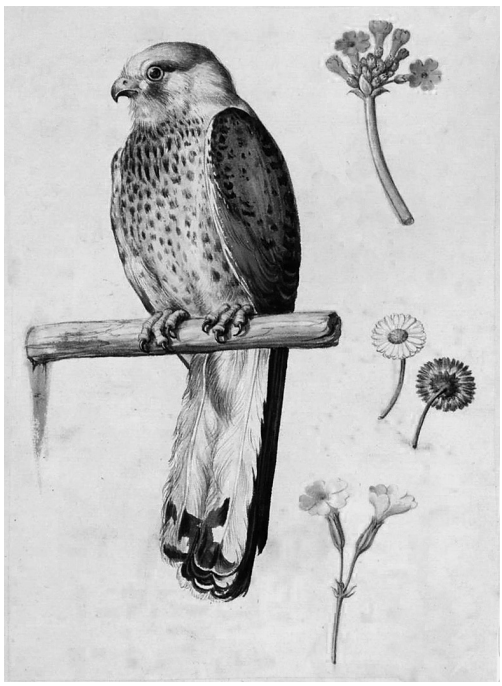
Профессор Кауфманн[4] отмечает, что общепринятая версия предполагает поступление Арчимбольдо на службу к Габсбургам в качестве устроителя праздников, поскольку он зарекомендовал себя в этой сфере деятельности в Милане, но нет никаких достоверных сведений об оформленных им до переезда в Вену праздниках. Зато известно, что в обязанности портретисту вменялось выполнение наиболее важных художественных заказов. Арчимбольдо занимался при дворе «сочинением» маскарадов, а также созданием декораций и костюмов к турнирам, каруселям, комедиям и праздничным процессиям. После того как Максимилиан из наследника превратился в императора, Арчимбольдо сохранил должность придворного художника, а после смерти Максимилиана (в 1576 году), служил Рудольфу II.

Можно выделить три основных направления деятельности Арчимбольдо: создание живописных портретов, организация праздников, подбор экспонатов для кунсткамеры. Помимо того, он выполнял инженерные работы, создавал разнообразные механизмы, как и Леонардо да Винчи. Вслед за Бенно Гейгером[5], установившим связь между Арчимбольдо и Леонардо через ученика последнего Бернардино Луини, многие исследователи отмечают, что творчество Арчимбольдо находится в русле леонардовской традиции, что характерно для миланского круга, из которого он вышел. Для нас важна версия Бенно Гейгера о том, что в семье Луини хранились эскизы Леонардо, которые Арчимбольдо имел возможность изучить. Жан Паоло Ломацци[6] рассказывает об изобретенном Арчимбольдо остроумном шифре, а также

предложенном им быстром способе пересечения рек без мостов или кораблей[7]. Для хозяйственных нужд дворца в Праге он построил гидравлические машины. А в сочинении Грегорио Команини[8] «Мантуанский диалог» говорится о созданном им цветовом клавикорде. Возможно, это был не музыкальный инструмент, а своего рода шкала соответствия оттенков и звуков. Во всяком случае, Команини поясняет, что чистый белый цвет обозначал самый низкий тон, и по мере увеличения яркости оттенков увеличивалась высота звука. Из описи имущества Пражского Града, сделанной в 1621 году, известно об изобретенной Арчимбольдо «перспективной лютне», но ее устройство нам неизвестно. Помимо прочего, Арчимбольдо делал натурные зарисовки[9], в которых также прослеживается традиция, идущая от Леонардо да Винчи[10].



Д. Арчимбольдо.
Ящерица, хамелеон и саламандра. 1553 г.
Бумага, акварель, гуашь. Австрийская национальная библиотека. Вена



Д. Арчимбольдо.
Степная пустельга и цветы. 1571 г.
Бумага, акварель, гуашь. Австрийская национальная библиотека. Вена

Сохранились две поэмы Арчимбольдо, одна из них посвящена его собственной живописной работе «Вертумн»[11]. Кауфманн в связи с этим пишет, что Арчимбольдо был не только художником, но и поэтом, себя воспринимал именно как литератора[12], и графический автопортрет сложил из бумажных свитков.

Арчимбольдо, обладая разнообразными навыками, знаниями и творческой энергией, стремился в духе времени и возникшего в эпоху Ренессанса понятия «человека универсального»[13] максимально реализовать свой потенциал.

Благодаря архивным документам[14] известно, что с 1562 по 1564 год Арчимбольдо написал несколько портретов членов императорской семьи[15]. Единственной достоверной его работой в жанре реалистического живописного портрета, тем не менее, считается его автопортрет, созданный около 1570 года[16]. На нем художник изобразил себя в виде «сатурнического меланхолика»[17] и мага. В этом образе он участвовал в театрализованном действе, состоявшемся

в Праге в 1570 году, для которого сам разработал программу и костюмы.

Павел Прейсс высказывает предположение, что Арчимбольдо был устроителем праздника в честь коронации Максимилиана II императором Священной Римской империи, в этом качестве произвел на своего патрона большое впечатление и стал его доверенным лицом[18].

Традицию театрализованных шествий и турниров Габсбурги восприняли от итальянских дворов эпохи Возрождения[19]; изысканный Бургундский двор также обладал традициями пышных светских празднеств и церемоний[20] – обозначить свою преемственность по отношению к нему Габсбургам было важно, так как именно присоединение Бургундии и принадлежащих ей земель выдвинуло их на первые роли европейской сцены[21].

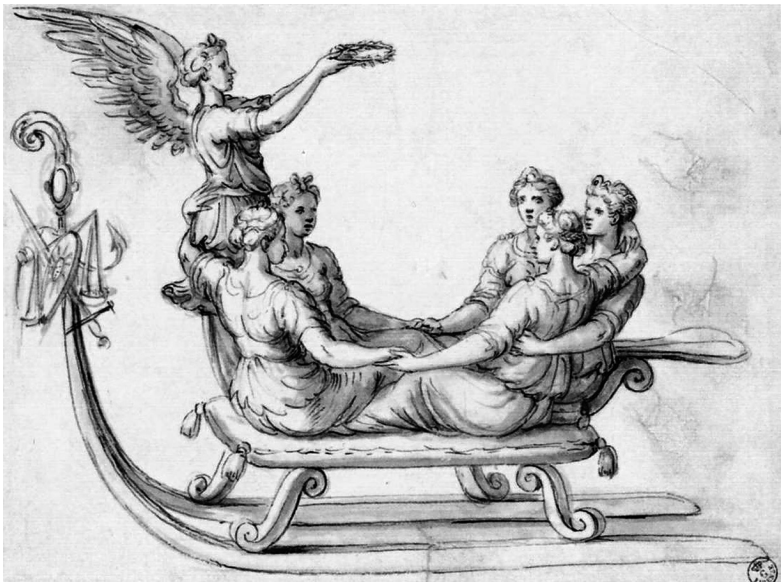
Праздники служили одновременно развлечением и средством политической пропаганды, поводом продемонстрировать

Д. Арчимбольдо.
Автопортрет. Около 1570

Д. Арчимбольдо. Автопортрет. 1587 г. Бумага, карандаш, тушь, перо, отмывка, акварель. 44,2 x 31,8 см. Палаццо Россо. Генуя

силу и богатство власти. Английский историк искусства Рой Стронг назвал пышные процессии Ренессанса «литургией светского апофеоза»[22]; профессор Кауфманн – «спектаклями власти»[23]. Оба определения подходят праздникам Габсбургского двора.

О важности праздничных мероприятий говорит тот факт, что не только живопись Арчимбольдо, но и его эскизы для турниров и шествий были включены в императорскую коллекцию произведений искусства. Инвентарные списки кунсткамеры Рудольфа II за 1607–1611 годы упоминают четыре папки с эскизами художника к различным фестивалям. Сохранилась лишь одна из них, она находится в кабинете рисунков и гравюр галереи Уффици. На фронтисписе папки из красной марокканской кожи посвящение: «Непобедимому императору римлян, своему вечному и милостивому повелителю Его Величеству

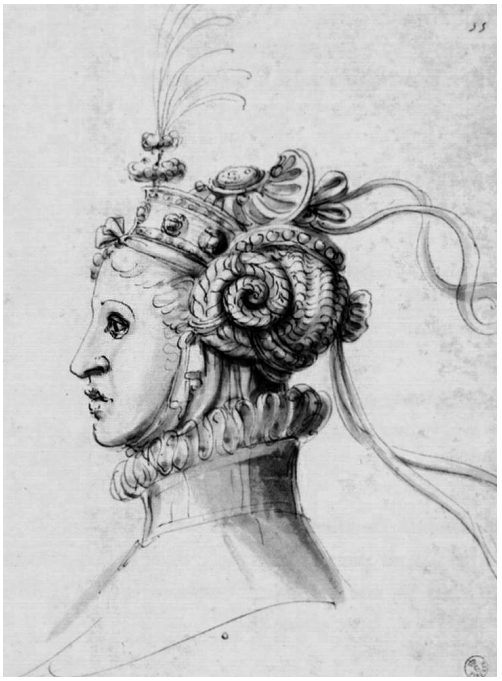


Д. Арчимбольдо. Эскиз саней с аллегорией Победы. До 1585 г. Бумага, перо, отмывка.

Эскиз костюма Музыки. До 1585 г. Бумага, перо, отмывка. 30,3 x 20,4 см.

Эскиз маски. До 1585 г. Бумага, перо, отмывка.

Галерея Уффици. Флоренция



Рудольфу II дарит Джузеппе Арчимбольдо из Милана различные собственноручные эскизы для устроения празднеств в год от Рождества Христова 1585». В папке – эскизы костюмов, головных уборов, причесок и саней, сделанные пером с отмывкой синей тушью. На рисунках встречаются пометки: «платье желтое с красными полосами, на корсаже кисти золотые, в прочих местах серебряные». Каждый высокий гость всегда удостаивался посещения кунсткамеры. Ее экспонаты были уникальны, владение

ими возвышало императора в глазах других правителей. Благодаря собраниям рисунков Арчимбольдо, гости получали представление о торжествах при Габсбургском дворе – их роскошном оформлении и содержании, а образ императора и его двора дополнялся новыми чертами.

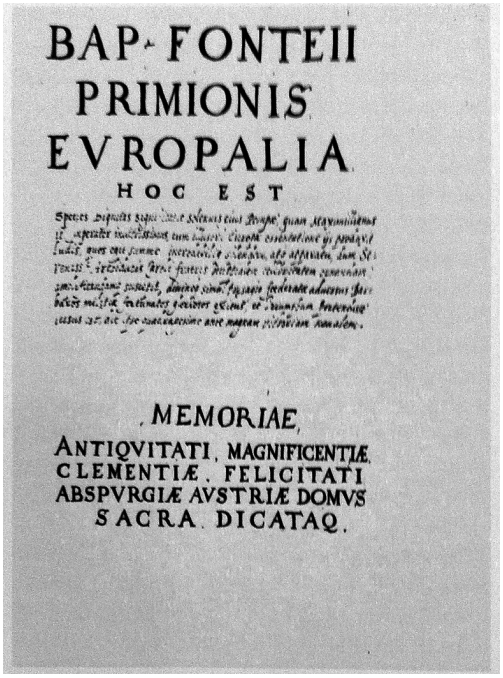
Театрализованное шествие имело внутреннюю сюжетную линию, которая определяла набор персонажей. Император, члены его семьи и придворные появлялись в образах богов, героев или аллегорических персонажей, олицетворяя в глазах зрителей тех, кого представляли. Преображенная роскошными декорациями городская среда, хитроумные механизмы, создающие иллюзию волшебства, великолепные одежды персонажей, спецэффекты и фейерверки – все это подчеркивало исключительный характер события и служило прославлению правящего дома.

Самое известное из устроенных Арчимбольдо торжеств состоялось в Вене в августе 1571 года по случаю свадьбы эрцгерцога Карла с Марией Баварской. Вот что сообщает Ломацци о работе Арчимбольдо: «На самом деле, этот человек был поистине уникальным в умении изобретать и, особенно в том, что касалось сюжетов для театрализованных представлений в масках, так что ему была поручена подготовка целого торжества по случаю празднования свадьбы его Высочества эрцгерцога Карла, брата Максимилиана. Для первого турнира, в котором принимал участие сам император, ему пришла счастливая и необычная идея показать трех королей, олицетворяющих три части света – Азию, Африку и Америку. Эти персонажи были придуманы специально для принцев Австрийского дома. Азию представлял жених – эрцгерцог Карл, Африку – эрцгерцог Фердинанд и Америку – командир кавалерии эрцгерцога. Они находились в условленном месте, и когда услышали приближение свадебной процессии, то выступили все вместе навстречу и предложили свои услуги в качестве распорядителей турнира. Арчимбольдо задумал так, что они встретились с Европой, представленной четырьмя фигурами, олицетворявшими ее четыре наиболее важные провинции, а именно Италию, Францию, Испанию и Германию… Одежда, знаки, символы и атрибуты этих персонажей указывали на провинции, которые они представляли, и я не буду здесь перечислять все устройства, механизмы, чудеса и все, что составило славу этого турнира, потому что это заняло бы слишком много места»[24].

Более подробное описание этого события сохранилось в поэме Джованни Баттиста Фонтео, в сотрудничестве с которым Арчимбольдо работал примерно с конца 1568 года. Художник сам способствовал его появлению при дворе[25], нуждаясь, вероятно, в помощнике[26], который стал своеобразным историографом его творчества. Гуманист, поэт и рисовальщик, Фонтео вербализировал образы, созданные Арчимбольдо. В своих поэмах, которые содержатся, в частности, в манускрипте под названием Europalia[27], он зафиксировал и пояснил содержание живописных циклов и праздников работы Арчимбольдо. Благодаря Фонтео, мы можем довольно наглядно представить себе действо, происходившее за городскими стенами Вены в первый день августовских торжеств.

На выбранной площадке был устроен насыпной искусственный холм, который фланкировали две пирамиды, эта композиция служила декорацией. Перед площадкой, вероятно, была сооружена трибуна для зрителей: с нее за шествием и последующим состязанием должны были наблюдать невеста – Мария Баварская, жена Максимилиана – Мария Испанская, другие члены семьи, не участвующие в шествии и турнире, и многочисленные гости.

Предварявшее турнир шествие условно можно разделить на три части – вступительную, основную и завершающую. Первой перед зрителями появилась богиня брака Юнона на повозке, запряженной


BAP. FONTEII
PRIMIONIS
EVROPALIA
HOC EST
MEMORIAE,
ANTIQVITATI, MAGNIFICENTIÆ,
CLEMENTIÆ, FELICITATI
ABSPVRGIÆ AVSTRIÆ DOMVS
SACRA DICATAQ.

Титульный лист манускрипта «Европалия». 1571 г. Австрийская национальная библиотека. Вена

павлинами, и в сопровождении трех королей, представлявших Африку, Азию и Америку. После нее с облаков сошла вестница богов Ирида и дала сигнал к началу основного действия[28]. Затем выехала на быке (соответствующим образом декорированный конь) аллегорическая фигура Европы. Ее свита состояла из сирен и семи свободных искусств: Астрологии, Геометрии, Музыки, Риторики, Грамматики, Диалектики и Арифметики, которых Фонтео называет детьми Меркурия. Каждое из «искусств» сопровождали два наиболее известных представителя, так Риторику вели Цицерон и Демосфен, Музыку – Боэций и Арион.

Шествие продолжало пять групп, двигающихся друг за другом под предводительством богов и богинь. Одни боги обозначены у Фонтео греческими, другие – римскими именами. Впереди первой группы выступала Диана, ее сопровождали единорог, сатиры, амазонки в полном вооружении и дикие звери. Группа Нептуна состояла из всевозможных рыб. Третья группа шла за повозкой, на которой находилась Афина Паллада, в нее входили четыре добродетели: Мудрость, Справедливость, Храбрость и Умеренность. Четвертая группа состояла из Венеры в окружении амуров и аллегорической фигуры Алчности. Последняя группа – комическая, это была непременная составляющая шествий Арчимбольдо. Бахус ехал верхом на винной бочке, его спутники выделывали разные трюки и веселили зрителей.

Завершающая часть процессии была наиболее сложной, наполненной политическими аллюзиями, здесь появлялись члены семьи Габсбургов и сам император. Итальянская, испанская, галльская и германская группы следовали друг за другом и представляли, согласно Ломацци, четыре главные провинции Европы. Во главе каждой шел дворянин, олицетворявший природное начало: Воздух соответствовал Италии, Огонь – Испании, Земля – Галлии и Вода – Германии. Каждого сопровождали фигуры ветров: Испанию – Зефир и два других западных ветра, Германию – северные ветры, в галльской группе шли южный, юго-западный и юго-восточный ветры. В каждой группе находился персонаж, представлявший определенную планету, он нес слиток металла: в итальянской группе – Марс – со стальным слитком, в испанской – Солнце с золотым, в галльской – Юпитер с оловом и в германской – Луна с серебряным слитком. Солнце изображал наследник трона эрцгерцог Рудольф. В каждой группе шествовала фигура, олицетворявшая время года: Италия – Весна, Испания – Лето, Галлия – Осень. В образе «германской» Зимы выступал император Максимилиан II[29]. Замыкали каждую группу персонификации рек: По, Иберус, Рона и Дунай соответственно.

По окончании костюмированной процессии начинался турнир, в котором Европа отвечала на вызов Азии, Африки и

Д. Арчимбольдо. Эскиз костюма Риторики. До 1585 г. Бумага, перо, отмывка. 30,4 x 20,5 см. Галерея Уффици. Флоренция

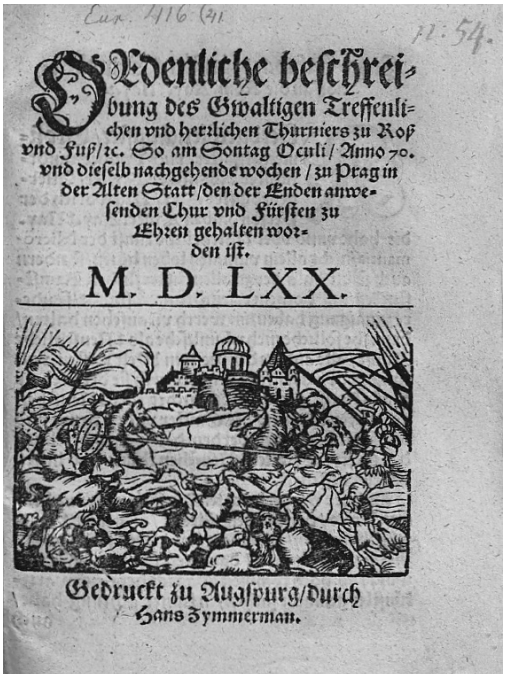
Америки. При Габсбургском дворе практиковали три вида состязаний: рукопашный бой, конный турнир и пеший турнир. Праздничная программа продолжалась вечерним шествием факельщиков, в роли которых выступали принцы, затем был торжественный ужин и бал.

За пышным шествием второго дня следовал рингреннен[30] и представление труппы комедии дель арте Джованни Табарино[31].

В своих поэмах Фонтео не только описал живописные произведения Арчимбольдо и созданные им театрализованные праздники, но и прояснил заложенные в них аллегорические смыслы. Фонтео озвучил то, что было задумано автором, то есть Арчимбольдо. В духе одной из основных идей своего времени[32] – представления об окружающем мире как о единой системе, где каждая составляющая связана и взаимодействует с остальными, – поэма утверждает Габсбургов как господствующую династию Европы, которой подвластны не только народы, но времена года и природные стихии.

Дает Фонтео пояснения и к пражскому представлению, которое состоялось в феврале 1570 года: оно повествовало о возрождении вселенной, где под властью Австрийской династии хаос сменяется гармонией. Этот праздник прошел по случаю обручения дочери Максимилиана II, эрцгерцогини Анны с Филиппом II Испанским. О нем писал, да и то с большими неточностями, только чешский театровед Йиржи Гильмера[33], между тем, оно весьма любопытно с точки зрения сценографии.

В 1570 году в Аугсбурге на немецком языке вышла брошюра под названием «Точное описание огромного собрания и великолепных турниров, пеших, конных и прочих, состоявшихся в третье воскресенье великого поста в год [15]70 и в последующую неделю в Праге в Старом городе, проведенных в честь присутствующих курфюрстов и князей»[34]. Автор брошюры не указан, но из вступительной части становится ясно, что она написана от лица устроителя праздника. Эта часть представляет собой обращение или «мольбу» чернокнижника Зирфео к императору, в которой он хвалит искусство некромантии и предлагает послужить Его Величеству в устроении рингреннен, а также других состязаний, воскресив не только многовековую традицию, но и ее носителей – короля Артура и рыцарей Круглого стола. Устроитель праздника Зирфео, как мы далее увидим, также был действующим лицом представления, сопровождавшего турнир. Этому интереснейшему действу в брошюре посвящен раздел с названием «Краткое перечисление участников рингреннен, состоявшегося в Праге в Старом городе на ринге 26 февраля в год 1570»[35]. Несмотря на заголовок, глава содержит подробное описание действия, сочетавшего в себе фрагменты театральной постановки, шествие и турнир в масках.


Eigentliche beschrei-
bung des Gwaltigen Treffenli-
chen vnd herrlichen Thurniers zu Roß
vnd Fuß/ꝛc. So am Sontag Oculi/ Anno 70.
vnd dieselb nachgehende wochen / zu Prag in
der Alten Statt/den der Enden anwe-
senden Chur vnd Fürsten zu
Ehren gehalten wor-
den ist.
M. D. LXX.
Gedruckt zu Augspurg/durch
Hans Zymmerman.

Титульный лист брошюры «Точное описание огромного собрания и великолепных турниров, пеших, конных и прочих, состоявшихся в третье воскресенье великого поста в год [15]70 и в последующую неделю в Праге в Старом городе, проведенных в честь присутствующих курфюрстов и князей» 1570 г. Австрийская национальная библиотека. Вена

Специально для него на площади поставили круглое сооружение, напоминающее гору. Автор брошюры указывает размер сооружения – два или полтора клафтера в высоту, шесть клафтеров в длину и семь в ширину[36]. Действо началось на «горе»: актеры[37], изображавшие чертей, подпрыгивали, переругивались друг с другом, залезали на самый верх, испускали изо рта огонь и бросали в толпу разлетающийся фейерверк. Одновременно из горы вытягивал голову страшный дракон: он высовывался, оглядывался по сторонам и снова залезал назад. По склону бегали белки. Там же были расставлены многочисленные вырезанные из дерева фигуры серн и охотников. Автор описания замечает, что всё перечисленное должно было показать: это дикая гора.

Вероятно, та же идея была заложена в эпизод, когда в воздух взлетали удивительные птицы – вороны с красными клювами и голуби. В хвостах у них были длинные фазаньи перья. Зрителям[38] казалось, что птицы появлялись из вершины горы, и этот эффект производил на них сильное впечатление.

После этого из горы на большом драконе выезжал волшебник по имени Зирфео. Перед ним шли три отрока в белых одеждах; один нес книгу, другой кинжал, а третий – бокал с красным вином. Дракон был сделан весьма искусно: длинная шея то вытягивалась вперед, то втягивалась в тело, будто он был в ярости, хвост выгибался, а спереди и сзади из него выплевывался огонь. Дракон передвигался на шести ногах.

Обернувшись к горе, волшебник поднимал посох и начинал что-то кричать. В этот момент одна из ракет попадала в дракона. Поскольку дракон был сделан из раскрашенного полотна, оно дымилось. Тогда волшебник спрыгивал с дракона и вместе со своими людьми шел к другой стороне ограждающего ринг барьера. Далее автор замечает, что благодаря этому дамы двора могли его лучше слышать, а о драконе больше не упоминает.

Зирфео чертил на земле круг и призывал адских богов. Черти прыгали с горы и старались помешать его колдовству. Но волшебник продолжал кричать до тех пор, пока из горы не показывался другой волшебник, Афанес, его также сопровождала группа чертей. Два волшебника спорили между собой, но побеждал Зирфео – черти и Афанес исчезали.

После этого Зирфео стрелял в гору из своей рутты[39], заставив тем самым ее открыться, из нее выбирались наружу три рыцаря на конях, а волшебник, сопровождаемый тремя поющими отроками (они состояли на службе в императорской капелле), двигался по кругу к судьям.

Согласно турнирному обычаю, Зирфео представлял всадников судьям: король Артур из Британии[40] с двумя его лучшими рыцарями[41], которых заколдовал Афанес, и до сегодняшнего дня они спали в горе Канкасо, а теперь пришли сюда, чтобы показать умения, которыми владели раньше.

Короля Артура и его двух рыцарей изображали эрцгерцог Фердинанд, граф Карл фон Цоллерн и герцог Андре Тойфель. Против них выехал герцог Дон Зуан[42], и они начали турнирное состязание.

За ними на ринге появлялись все новые и новые костюмированные группы, состоящие из участников турнира и сопровождения. Автор перечисляет: «прекрасная Сильвия с двумя рыцарями, прекрасная Флоризелла, также с двумя рыцарями, три рыцаря, при каждом из которых была прекрасная дева, все в изысканных украшениях из золота и серебра, одетые самым причудливым образом, и у каждого из них был свой музыкант».

Иногда автор поясняет, кто выступал в том или ином костюме: «молодой Траутсан, одетый очень красиво, представлял негритянскую царицу Савскую»; «приехал фон Альтенштайн на резвом белом коне, и у коня было два больших красивых крыла, как у Пегаса, а на лбу – горящее сердце. Всадник же был весь в перьях – синих, белых и желтых, и его сопровождали четверо слуг и шестеро музыкантов: с лютней, скрипкой, тромбоном, флейтой-пикколо, барабаном и арфой». После имен и описаний часто стоят такие фразы: «он ничего не выиграл», «он тоже выиграл клейнод[43]» – из них становится понятно, что эти персонажи приняли участие в рингреннен, и таков итог состязания.

На ринге появлялись и те, кто не принимал участия в состязании, это были персонажи, призванные украсить собой шествие и развлечь публику: «Фама со многими крыльями и с трубами, при ней Аргус с множеством глаз и купидон, ведущий на поводке шута».

Иногда это целые театрализованные вставки: «затем ехали около двадцати крестьян и крестьянок верхом. У них был музыкант, а их лошади были украшены пучками соломы. Среди них был один – спереди маска с бородой, как старая баба, а сзади маска юной девушки, как будто старая баба и девушка срослись вместе. Другой стоял головой на седле, держал руки в стременах, ноги вытянул над собой, и у него были очки на заду. Трое сидели на двух жеребцах рядом друг с другом, а тот, что в середине был жених. Затем ехали сани, запряженные шестнадцатью лошадьми, в них сидела невеста с крестьянскими девушками, они пели. Невесту изображал огромный крестьянин, одежда которого была на груди набита, так что «невеста» выглядела как большая пивная бочка, а лицо у нее было круглое, словно большая миска. Смотреть на это было очень смешно», – замечает автор. Крестьяне после того, как прошли процессией по кругу, устроили танец.

В историю вклинивается очередной сюжет: «Появились три охотника, их одежда из тафты была оторочена еловыми ветками, на руках они несли больших стервятников. У охотников был также живой заяц, и Зирфео взял этого зайца и бросил на площадку, прямо под ноги участнику турнира, и его конь испугался и прыгнул в сторону. Всадник из-за этого пришел в ярость и ударил волшебника копьем по голове. Тогда тот сделал так, что этот участник больше ни разу не сумел попасть в кольцо, и никто из его оруженосцев тоже».

После чего состязаться на ринге должен был сам император. Его появление предварял еще один фрагмент театрального действия, актеры снова появлялись из открывшейся горы – в этом месте автор брошюры называет ее словом «подмостки» и замечает, что это было сооружение высотой с дом, сколоченное из дерева. «Оттуда на площадку выехали три адские богини с ужасными лицами, волосы их состояли сплошь из змей, они сидели на черных лошадях,

попоны которых были раскрашены так, словно по ним стелилось пламя, а копыта были покрашены зеленым, словно это были дьявольские кони. Богини дули в трубы, издавая ужасный пугающий звук – трубы были нарочно неправильно настроены. Это звучало так мерзко, что невольно становилось страшно»– передает автор свои ощущения.

«Затем выехал высокий мужчина с длинной черной бородой, это был художник императора, Йозеф, предводитель этого триумфа», – речь здесь, безусловно, идет о Джузеппе Арчимбольдо – в том самом образе, в котором он изобразил себя на живописном автопортрете.

Рассказывая о триумфе, автор текста поясняет, что его содержание было взято из Овидия[44]: «За предводителем выехали два коня в зеленых атласных попонах, очень искусно сделанных, как будто кони были покрыты крупной драконьей чешуей. Они тащили римскую триумфальную колесницу. Лошадьми правил зеленый черт, а наверху сидела в ярких украшениях Медея, у нее в руке был лист бумаги – подъехав, она отдала его судьям, которые громко зачитали содержание».

В послании говорилось, что «Медея, известная всем искусная некромантка и колдунья, услышав от богини Фамы о волшебнике, который разбудил троих спящих рыцарей, с ее разрешения давно околдованных Афанесом, хотела снова усыпить их и самого Зирфео вместе с его драконом. Однако ради его Императорского Величества и всего общества она решила от этого воздержаться. А чтобы показать свою добрую волю, привезла с собой четверых самых лучших рыцарей, которые жили две тысячи лет назад и до сих пор пребывали на Елисейских полях в земном раю – Язона, Зефа, Малеагена и Тесея. Их трофеи прибыли на слоне, которого Порус, царь индийский, использовал в бою против Александра Великого. Фурии, слон и лев доказывают ее великое искусство колдовства, с помощью которого она повелевает монстрами и огромными животными».

Страница с изображением «Сна Иакова» из градуала Сиктуса Оттерсдорфа. Справа вверху – рисунок слона с поясняющей подписью. Прага, 1570 г. Британская библиотека. Лондон

После этих пояснений вышел слон[45]. Он был покрыт попоной из красного бархата с золотой оторочкой, на которой висели маленькие колокольчики. На себе он нес беседку, в ней были собраны доспехи, шлемы, клинки, щиты, стрелы и тому подобное. Рядом со слоном брел человек в кандалах, пленник подавал судьям четыре золотые головы (вырезанные из дерева и позолоченные), в них лежали сто дукатов, за которые рыцари, следовавшие за слоном, сразу собирались сразиться. Это и были рыцари, воскрешенные Медеей – Язон, Зеф, Малеаген и Тесей. Их роли исполняли император Максимилиан II, курфюрсты Саксонский и Баварский и шталмейстер Рудольф Кун.

Впереди ехали слуги, все в драгоценном и красивом убранстве, у всех позолоченные сабли – как и у господ. Только герр Кун выиграл клейнод, остальные вынуждены были расстаться со своими дукатами.

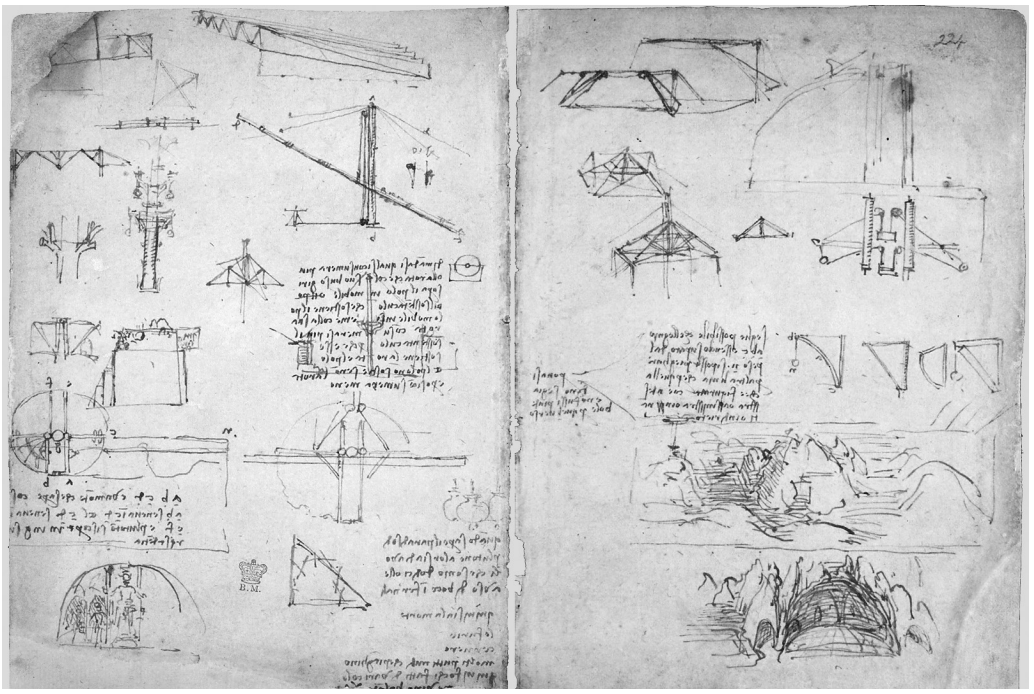
Действо на площади завершалось еще одним волшебным эффектом: «После этого двинулось само собой сооружение, так что никто не мог увидеть, чем его двигали. На нем стоял большой старый лев и женщина, подобная богине на небесах. Она изображала Фаму, играя на двойном авлосе».

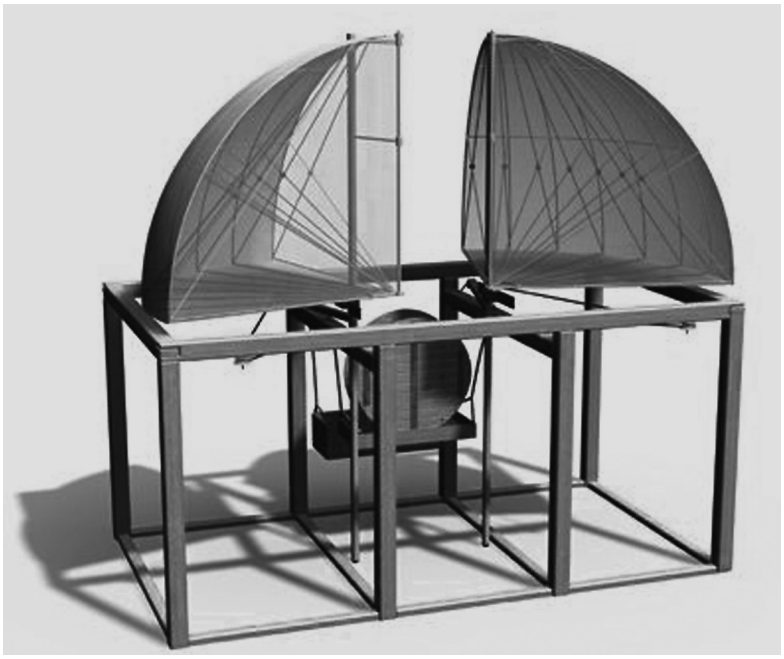
Повествование заканчивается подробностями о размерах денежных выигрышей и проигрышей, замечанием, что рингреннен завершился к всеобщему удовольствию без повреждений, и сообщением, что награды победителям выдадут только на Троицу, когда после окончания всех турниров, которых будет еще три, устроят бал.

Сравнивая между собой театрализованные праздники в Вене и в Праге, нельзя не обратить внимания на более официозный и помпезный характер венского мероприятия. Несомненно, он продиктован более значительным поводом его проведения и, соответственно, другим статусом. Однако пражский турнир в масках представляется гораздо более интересным, живым и динамичным зрелищем. Комедийно-драматические интермедии с волшебниками, рыцарями, фуриями и другими персонажами, появление животных, переход от одного жанра к другому превращали турнир в настоящую фантасмагорию.

Место действия в обоих случаях было обозначено «горой», но если венская «гора» была насыпной, то пражская представляла собой театральную машину. Известны ее размеры, сравнимые с небольшим одноэтажным зданием, то, что она была сделана из дерева, что актеры перемещались по ее поверхности, что она могла «раскрываться», впуская и выпуская участников представления из своих обширных недр. Кроме того, на поверхности горы (возможно,

Леонардо да Винчи. Листы 224r и 231v кодекса Арундель. 1480–1518 гг. Британская библиотека. Лондон





Леонардо да Винчи. Фрагмент листа 224r кодекса Арундель.1507–1513 гг. Британская библиотека. Лондон

Модель, схематично демонстрирующая принцип устройства театральной конструкции в виде горы, изображенной на листах 224r и 231v кодекса Арундель. Модель создана в рамках проекта Leonardo 3 Museum

на вершине) был люк, из которого в начале действия высовывалась голова дракона, и, вероятно, из него же появились птицы. И, наконец, самая загадочная особенность «горы» – она двигалась «сама собой».

Театральная установка в виде открывающейся горы заставляет вспомнить эскиз Леонардо да Винчи – листы 224r и 231v кодекса Арундель[46]. Исследователи традиционно относят его к постановке «Орфей» Анжело Полициано (вероятно, несостоявшейся) и датируют годами пребывания Леонардо в Милане на службе у Шарля д`Амбуаза (1507–1513)[47]. Несколькими рисунками представлена разработка театральной декорации в виде горы. Дважды показана ее внутренность – пещера выглядит как полукруглая ниша – и один раз гора изображена как целый объем. Леонардо набрасывает также ее техническое решение в разрезе и в плане. Интерпретируя этот эскиз, исследователи пишут об «открывающейся» горе[48].

Однако на рисунке, где гора показана целиком, есть центральный проем для выхода актеров. Если бы не эта деталь, мы и не знали бы, что это эскиз декорации,

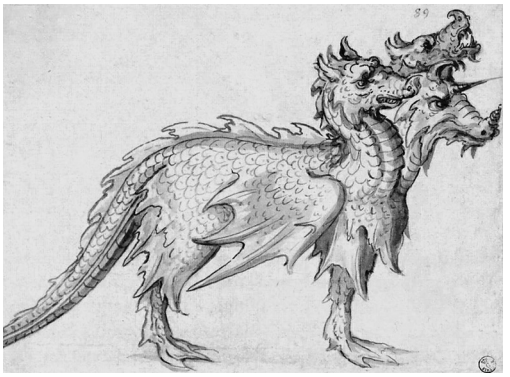
а не пейзажная зарисовка. Представляется, что Леонардо изобразил более простой вариант декорации – гора не разверзается, в ней просто открывается проем.

Сценографические решения эпохи Возрождения были статичными[49], они представляли город или сельскую местность в перспективе. Так называемые «перспективные декорации» возникли под влиянием описаний Витрувия[50]; а их развитие привело к созданию сцены-коробки. Эскиз Леонардо предлагает решение, отличающееся кардинальным образом – на сцене возникает объем, причем трансформируемый.

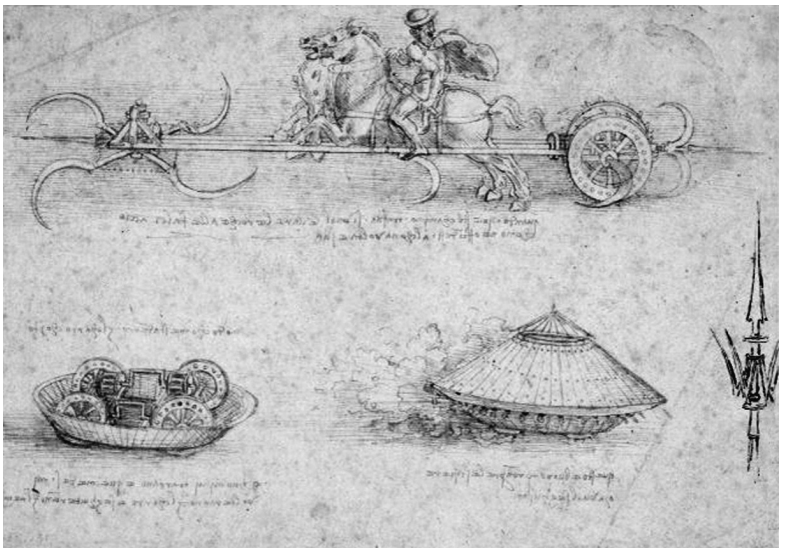
Объемная гора, идею которой Арчимбольдо, как можно предположить, позаимствовал у Леонардо, прекрасно работала именно в городском пространстве: она позволяла актерам появляться из ее недр и одновременно использовалась в качестве подмостков.

Рисунок декорации-горы Леонардо сопровождается текстом: «Когда рай Плутона откроется, там будут черти, которые в двенадцатом действии представляют пасть преисподней[51]; там будет Смерть, фурии, Церберы, множество рыдающих херувимов, и будет пламя, сделанное в разных оттенках…». Создается впечатление, что этим текстом Арчимбольдо также вдохновлялся при сочинении пражского маскарада – черти, фурии и пламя. А среди его эскизов сохранился рисунок Цербера.

Разгадку самостоятельного движения горы также следует искать у Леонардо. В Британском музее хранится лист, содержание которого классифицируют как военные машины. Действительно, в верхней части изображена колесница, снабженная системой крутящихся при движении кос. Объект в нижней части листа представляет собой самоходное устройство в форме горы (или черепахи), которое называют укрепленной машиной или прообразом танка. Леонардо зарисовывает его дважды – целиком и без верхнего корпуса;



Д. Арчимбольдо. Цербер. 1585 г. Бумага, перо, отмывка. 25 х 19 см. Галерея Уффици. Флоренция.



Леонардо да Винчи. Лист с изображением боевой колесницы и укрепленной машины. 1485–1488 гг. Тушь, перо. 17,3 х 24,5 см. Британский музей. Лондон

он дает вид платформы с большими, спрятанными под корпусом колесами, чтобы показать устройство привода, позволяющего машине двигаться вперед. Из рисунка следует, что привод можно было вращать изнутри «машины» (для этого предполагалось задействовать восемь человек), колеса крутились, все сооружение двигалось. Комментируя этот эскиз, исследователи выказывают сомнение в том, возможно ли посредством мышечной силы перемещать такое тяжелое сооружение из дерева, однако Арчимбольдо, как следует из описания праздника, это удалось.

Таким образом, Арчимбольдо предстает не просто продолжателем традиции Леонардо, но художником и инженером, который воплотил в жизнь некоторые его идеи. Ему приходилось самостоятельно решать все инженерные и конструктивные проблемы, основываясь лишь на виденных когда-то эскизах, а, возможно, и на изустной традиции, которая сохранялась в миланском кругу художников. Даже если у юного Арчимбольдо (по версии Бенно Гейгера) был доступ к эскизам Леонардо и он дальновидно сделал зарисовки и записи, его заслуг это никак не умаляет, ведь ученым потребовались десятилетия, чтобы расшифровать некоторые рисунки Леонардо и разобраться в его замыслах. Ценность идей Леонардо да Винчи осознавалась уже его современниками, но подавляющая их часть осталась непонятой и не реализованной. Тем более интересно, как Арчимбольдо сумел применить некоторые из них на практике, поражая воображение публики зрелищами яркими, выразительными и полными чудес.

Д. Арчимбольдо. Портрет императора Рудольфа II в виде бога Вертумна. 1591 г. Холст, масло. 70 х 58 см. Замок Скоклостер. Швеция

Весна. 1563 г. Доска, масло. 66 х50 см. Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо. Мадрид

---

1 Самые известные среди них – портрет императора Рудольфа II в виде бога Вертумна и аллегорический образ «Весна».

2 Книга Карло Касати об Арчимбольдо вышла – после долгого забвения – в 1885 году и касается, главным образом, деятельности Арчимбольдо-портретиста.

3 Паоло Мориджи (1525–1604) – писатель, член иезуитского ордена, оставил более шестидесяти сочинений. В своей работе «История миланских древностей» касается как биографий выдающихся миланцев, так и достопримечательностей города. Джузеппе Арчимбольдо в этой книге посвящены полторы страницы в конце девятой главы. *Morigi P.* Historia dell'antichità di Milano. Venezia, 1592. P. 566–567.

4 *Kaufmann T.D.* Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 46.

5 *Geiger B.* Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi (1527–1593). Wiesbaden: Limes, 1960. Бенно Гейгер пишет, что отец Арчимбольдо был дружен с учеником Леонардо Бернардино Луини. Подтверждением их связи

Д. Арчимбольдо. Портрет эрцгерцогини Анны, дочери Максимилиана II. 1563 г. Доска, масло. 42 x 34 см. Музей истории искусства. Вена

Портрет дочери Фердинанда I. 1563 г. Доска, масло. 44 x 34 см. Музей истории искусства. Вена

является портрет Бьяджо Арчимбольдо, сделанный Луини и хранящийся сейчас в Национальной галерее в Лондоне.

6 Жан Паоло Ломацци (1538–1592) – итальянский художник-маньерист, автор «Трактата об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры», биограф Арчимбольдо.

7 Среди графических работ Леонардо есть эскизы, посвященные способам быстрого возведения мостов, передвижным механизмам с «раскрывающимися» мостами и различным катапультам.

8 Грегорио Команини (1550–1608) – итальянский поэт и историк, последователь Торквато Тассо. В 1591 году в Мантуе был издан его трактат «Il Figino over odel fine della Pittura», написанный в форме диалога, и получивший название «Мантуанский диалог». После возвращения в Милан в 1587 году Арчимбольдо был дружен с Команини.

9 Сохранилось большое количество натуралистических этюдов Арчимбольдо. Это тщательно и с максимальной деталировкой выполненные акварельные зарисовки растений и животных. Подход к ним автора именно естественно-научный, а не художественный. Также для автора было важно (неоднократно подчеркивает Фонтео), что все они сделаны с натуры. Это было возможно благодаря оранжереям в Королевском саду около Пражского Града, где культивировались растения, привезенные со всего света, и зоопарку, который содержали у себя Габсбурги. Отдельную группу натуралистических зарисовок Арчимбольдо составляет цикл из 13 этюдов, выполненных синей тушью и фиксирующих различные этапы производства шелка.

10 Умение изображать видимое точно, исчерпывающе и ясно стало непреложной частью профессии художника во флорентийских мастерских, в частности, в мастерской Верроккьо, где обучался Леонардо. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том I. XIV и XV столетия. М.: Искусство, 1978. С. 120–121.

11 В этой поэме Арчимбольдо, в частности, пишет: «создание художником облика человека из творений природы равнозначно созданию человека самой природой», что свидетельствует о серьезном отношении автора к аллегорическим портретам. *KaufmannT.D.* Указ. сочинение. С. 74.

12 *KaufmannT.D.* Указ. сочинение. С. 91.

13 Впервые смысл этого понятия выразил Леон Баттиста Альберти (1404–1472): «Человек может сделать все, если он этого захочет».

14 *Alfons S.* Giuseppe Arcimboldi. Malmö, 1957. P. 30–31.

15 Среди большого количества анонимных портретов Габсбургов, сохранившихся до нашего времени, несколько картин из венского Музея истории искусства специалисты с большой вероятностью атрибутируют как работы Арчимбольдо.

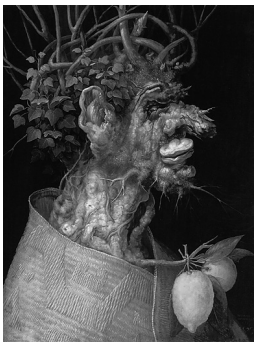
16 Местонахождение картины неизвестно, увидеть ее можно только на фотографии довольно плохого качества, которая воспроизведена в изданиях «Причудливые картины Джузеппе Арчимбольдо» Бенно Гейгера 1960 года и «Джузеппе Арчимбольдо» Павла Прейса 1967 года.

17 Меланхолия в ту эпоху рассматривалась как источник творческого вдохновения, что было сформулировано в работе Филиппа Меланхтона Liberde Anima («Книга души») и нашло отражение, например, в знаменитой гравюре Дюрера.

18 *Preiss P.* Giuseppe Arcimboldo. Praha, 1967. S 9.

19 *Strong R.* Splendor at Court: Renaissance

Spectacle and the Theater of Power. Boston, 1973. P. 80, 101, 171.
20 *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. Санкт-Петербург, 2013. С. 437–441.
21 В 1477 году будущий император эрцгерцог Максимилиан женился на дочери и единственной наследнице герцога Бургундского, Карла Смелого – Марии Бургундской. Мария вскоре умерла после падения с лошади на охоте, в результате чего разразилась война за бургундское наследство, по ее итогам Максимилиану удалось закрепить за собой Нидерланды и несколько областей на границе Франции и Германии.
22 *Strong R.* Указ. сочинение. С. 36.
23 *Kaufmann T.D.* Указ. сочинение. С. 68.
24 Текст цитируется по: *Beyer A.* The Princely Stage. Arcimboldo Costumes and Drawings for Court Festivities and Tournaments. // Arcimboldo: 1526–1593. Edited by Sylvia Ferino-Pagden. Milan, 2008. P. 243.
25 Ни один архивный документ не подтверждает каких-либо выплат Фонтео как состоящему на службе при габсбургском дворе. Возможно, Арчимбольдо сам оплачивал его услуги.
26 Вероятно, Фонтео не хотел мириться с ролью помощника, о чем свидетельствует эпизод, описанный у Ломацци: «И все это было идеей и изобретением неподражаемого художника, в то время как упомянутый Фонтео, приведенный ко двору Арчимбольдо и им же назначенный на работу над программой праздника, бессовестно указал, что он автор одной из композиций. Император был весьма удивлен, услышав это, так как он прекрасно знал, что идея принадлежит Арчимбольдо, с которым они вместе несколько раз ее обсуждали». Текст цитируется по: *Beyer A.* The Princely Stage. Arcimboldo Costumes and Drawings for Court Festivities and Tournaments. // Arcimboldo: 1526–1593. Edited by Sylvia Ferino-Pagden. Milan, 2008. P. 248.
27 Манускрипт Europalia был опубликован профессором Кауфманном, который сопроводил публикацию обширными комментариями. Манускрипт содержит материалы, относящиеся к празднику 1571 года в Вене, оформленному Арчимбольдо: поэму, описывающую само событие, поэму, соотносящую его с битвой при Лепанто, поэму, посвященную Рудольфу, и еще несколько стихов, которые, как полагает Кауфманн, были исполнены под музыку во время представления, кроме того, поэмы, посвященные живописным циклам Арчимбольдо «Времена года» и «Элементы», а также программу и описание торжеств в Праге 1570 года. Variations on the Imperial Theme: Studies in Ceremonial Art and Collecting in the Age of Maximilian II and Rudolf II. Harvard University, 1977. P. 34–43.



Джузеппе Арчимбольдо. Зима. 1563 г. Доска, масло. 67 x 51 см. Музей истории искусства. Вена

28 Можно предположить, что она сошла с повозки, оформленной в виде облака, как был дан сигнал – Фонтео не уточняет.
29 В цикле «Времена года» в образе Зимы Арчимбольдо изобразил императора Максимилиана II.
30 Рингреннен – разновидность конного рыцарского турнира, участники которого соревновались в метании дротиков и копий в кольцо и в чучело.
31 Труппа комедии дель арте Джованни Табарино – первые итальянские бродячие комедианты в центральной Европе. Они выступали в Австрии, Венгрии и Чехии с 1568 года; Джованни Табарино умер в 1586 году, но труппа продолжала работать в Вене до 1593 года. В XVII столетии его имя принимали другие труппы, а во второй половине XIX века это имя стало культовым в богемных кругах Европы. *Jakubcová A.* akol. Staršídivadlov českýchzemíchdokonce 18. Století. Osobnosti a díla. Praha: Divadelníústav, Academia, 2007. S. 599–600.
32 *Lee Hager S.* Surrealism, Alchemy, and the Northern Renaissance. http://www. csuchico. edu/art/contrapposto/Contrapposto97/Pages/Lee1. html
33 *Hilmera J.* Dvorskédivadlo v Českýchzemích v druhépolovině 16. a počátkem 17. století. Praha, 1965. S. 140.
34 «Ordenliche beschreibung des Gwaltigen Treffenlichen und Herrlichen Thurniers zu Roß und Fuß, [et]c. So am Sontag Oculi, Anno 70. und dieselb nachgehende wochen, zu Prag in der Alten Statt, den der Enden anwesenden Chur und Fürsten zu Ehren gehalten worden ist». Augsburg, 1570. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek. Упоминание об «огромном собрании» в заголовке довольно примечательно – Габсбурги всегда стремились по случаю празднеств и турниров собирать всех своих вассалов, пытаясь тем самым символически объединить многонациональную империю и нивелировать многочисленные противоречия.

35 Автор статьи выражает огромную благодарность Кириллу Левинсону и Константину Цимбаеву за помощь в переводе текста первоисточника.
36 Клафтер – мера длины, соответствующая по смыслу сажени, ее венский вариант составляет 1,896 метра. Таким образом, театральная машина была приблизительно 3,5 метра в высоту, 11 метров в ширину и около 13 метров в длину.
37 Известно, что чертей и дракона изображали акробаты из труппы Джованни Табарино. В 1570 году в Праге актеры труппы не только показывали акробатические номера во время проведения турнира, но и дали несколько представлений, после чего Джованни Табарино получил статус актера его императорского Величества (Römisch-Kaiserlicher Majestät Schpielmann). *Jakubcová A.* akol. Указ. сочинение. С. 600.
38 Театрализованный праздник 26 февраля 1570 года сохранился также в описании некоего Холоссия Пелгримовского – простого зрителя, присутствовавшего на площади в тот день. Этот текст, написанный в стихотворной форме, был напечатан в «Календаре историческом Адама из Велеславина». Adamz Veleslavina: kalendař historický, Praha 1590. // Očimalásky. Praha, 1941. S. 60.
39 Рутта – средневековое орудие, пружинный стреломёт, представляющий собой укреплённый на массивной станине поворотный станок и предназначенный для прицельной стрельбы.
40 В тексте брошюры написано Бетонии (Bethonien), но очевидно, это ошибка.
41 Имена рыцарей, появившихся вместе с королем Артуром – Зигенстаб Сильный и Амелот Счастливый – названы в начале брошюры, в тексте «Обращения» Зирфео к императору.
42 Автор брошюры свободно смешивает настоящие имена участников рингреннен и имена персонажей, поэтому можно предположить, что Дон Зуан – имя персонажа. Эрцгерцог Фердинанд и Карл I фон Хохенцоллерн – установленные исторические лица, Андре Тойфель остается загадкой, ведь Teufel по-немецки – дьявол.
43 Клейнод – от нем. Kleinod, сокровище, драгоценность, в данном случае приз.
44 Как известно, трагедия Овидия «Медея» не дошла до нас.
45 В Британской библиотеке в Лондоне хранится градуал Сиктуса Оттерсдорфа, казначея пражского Старого города. Этот иллюминированный сборник был создан в Праге в 1570 году. На одной из страниц есть изображение слона в красной попоне и с трофеями на спине; подпись поясняет, что это живой слон, участвовавший в придворном празднике 26 февраля 1570 года на площади Старого Города в Праге. Известно также, что слон был подарен императору Максимилиану II в 1563 году наследником испанского престола Карлом. *Šárovcová M.* Živýslon a pražskédvorskéslavnosti v roce 1570. // Sborník Národníhomuzea v Praze, řada C – Literárníhistorie. Praha, 2014. S. 34–40, 43.
46 По мнению Карло Педретти, итальянского историка и исследователя творчества Леонардо да Винчи, листы 224r и 231v кодекса Арундель изначально представляли собой одно целое. *Pedretti K.* Introduction to Leonardo's Codex Arundel. https://www. bl. uk/ttp2/pdf/ leonardopedretti1. pdf
47 Иногда указывается конкретная дата – 1509 год. *Wallace M., Kemp M.* et al. UniversalLeonardo. http://www. universalleonardo. org
48 Впервые модель сценической машины по этому эскизу выполнил американский инженер Роберто Гуателли в 1949 году; позднее Карло Педретти предложил свой, дополненный, вариант. В обеих версиях декорация представляет собой два четвертных сектора полой горы, поворачивающихся одновременно в противоположных направлениях, каждая на своей оси. Они образуют то ту половину горы, которая ближе к зрителю – гора закрыта, то противоположную – тогда зрители видят внутреннюю часть горы, пещеру. *Бутовченко Ю.* Леонардо да Винчи и театр. // Материалы Международной научной конференции посвящённой 550-летнему юбилею со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летию Политехнического Музея. Москва, 2002. http://www. vinci. ru/ mk_11. html
49 Имеются в виду декорации светских постановок, для священных представлений Брунеллески создавал разнообразные механизмы, с помощью которых показывал вознесение, разверзающиеся небесные врата, движущееся небо. *Данилова И.* Брунеллески и Флоренция. М. : Искусство, 1991. С. 173–188.
50 Здесь важны не обозначенные Витрувием три типа сцены – для комедии, трагедии и пасторальной драмы, а осмысление пространства, как развивающегося в глубину.
51 Изображение ада в виде пасти огромного монстра появляется, начиная с XII века, встречается в иллюминированных рукописях, в рельефном декоре соборов, позднее в гравюрах и живописи, также было широко распространено в мистериальных постановках.