О.С. СМАГОЛЬ

Аспирант кафедры Всеобщей истории искусств, Исторический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: oksanassm@yahoo.com

O.S. SMAGOL

Ph. D. student, Art history department, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: oksanassm@yahoo.com

МОТИВЫ ВООРУЖЕНИЯ И ТРОФЕЕВ В ОРДЕРНОЙ ДЕКОРАЦИИ ДВОРЦОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ ФЕРРАРЫ ЭПОХИ ЭРКОЛЕ I Д'ЭСТЕ. ПАЛАЦЦО РОНДИНЕЛЛИ

THE PROBLEM OF «TROPHY-LIKE» MOTIVES IN ERCOLE I D'ESTE FERRARA PALACES' ARCHITECTURAL DECORATION. PALAZZO RONDINELLI

На примере одного из ключевых палаццо эпохи Ренессанса в Ферраре анализируется проблема мотивов вооружения в дворцовом декоре эпохи Эрколе I д'Эсте (1471–1505). Делаются выводы о роли символики, вводимой в образ частного здания и связанной с правящим домом в годы укрепления центральной власти в городах-государствах Северной Италии рубежа XV–XVI вв.; о переосмыслении восходящих к античности тем, в ренессансных истоках ломбардских, в отдельных формах близких венецианским, воспринятых, вероятно, через гравюру, обогащенных новой семантикой.

The problem in focus is that of the so called «trophy-like» motives in Ercole I d'Este Ferrara palaces' architectural decoration. One of the iconic Quattrocento Ferrara buildings' analysis and interpretation (palazzo Rondinelli) leads one to the idea of the Duke's military ambitions and his humanistic approach crucial influence on the kind of reliefs chosen even for a private building. As well as to considerations concerning possible origins of the motives mentioned: lombard sources of inspiration, venetian monumental ornamental forms and engravings.

Ключевые слова: архитектура Ренессанса в Италии, Феррара, Эрколе I д'Эсте, палаццо Рондинелли.
Keywords: Renaissance architecture in Italy, Ferrara palaces, Ercole I d'Este, palazzo Rondinelli

В архитектурном ордерном декоре феррарских дворцов эпохи Эрколе I д'Эсте (1471–1505) тема воинских атрибутов — древних и современных — играет важную роль, проливая свет на искусство Феррары рубежа XV–XVI вв. и Ренессанса в Эмилии-Романье в целом. Символика мотивов вооружения несет отголоски как античной изобразительной и литературной традиции, так и ренессансных реалий, и идеалов гуманизма, и жестокости локальных войн.

Архитектура Феррары второй половины XV в., периода подъема региональных центров в Италии, развивалась в русле «политики великолепия» д'Эсте, поощрения искусств и гуманистических устремлений — во многом с целью укрепления личной власти герцога Эрколе I в годы противостояний врагу внешнему и внутреннему. Одновременно на формировании художественного климата при дворе сказывалась и ретроспективная устойчивость готики, характерная для всей Северной Италии XV в., и давняя приверженность рода д'Эсте французским рыцарским традициям [14, p. 7], что неизбежно отражалось на архитектуре, медленнее уступавшей структурным трансформациям, нежели поверхностным новаторствам декора.

Среди главных архитектурных предприятий Эрколе I остается реконструкция столицы герцогства на принципах «идеального города» Возрождения. Воплощенная наиболее последовательно на севере Феррары, в «Расширении Эрколе» (ок. 1492–1505), продолжившем «старый город», она столь значима в истории европейского градостроительства, что специфика отдельных палаццо обычно выпадет из сферы интересов отечественных исследователей и лишь периодически затрагивается в зарубежной историографии.

Это оправдывает попытку анализа мотивов вооружения в феррарском дворцовом ордерном декоре с целью выявления их уникальности и вариантов семантического прочтения и открывает широкий спектр проблем. Среди них: 1) проблема причин распространения таких мотивов в эпоху Эрколе I; 2) новаторства их решений в истории местного ордера; 3) композиционной интеграции в систему фасада и прилега-

ющего городского пространства; 4) вероятных образных источников в ситуации творческого универсализма мастеров Кватроченто и множественности художественных контактов севера Италии (Ломбардии, Венеции, земель Эмилии-Романьи).

Появление и антикизирующей, и современной эпохе воинской символики в ордерном декоре Феррары исторически правомерно. Оно отвечало политическим устремлениям Эрколе I, столкнувшегося с заговором уже в 1476 г., выступавшего в роли кондотьера с 1478 г. [14, p. 17], в 1480-е гг. противостоявшего Венеции [14, p. 20] и позднее активного в своей внешней политике. Обращение к укорененным в древности воинским темам также подчеркивало гуманистическую образованность правителя, олицетворявшего для современников достоинства римского императора [13, p. 58].

Напротив, в художественном отношении, феррарская монументальная декорация обнаруживает различные влияния и созвучна живописи [10, p. 120]; трактовка «трофейных» мотивов особенно перекликается с творчеством Андреа Мантеньи и его вниманием к античности. Значение наследия Мантеньи для декоративного языка рассматриваемого региона, в целом, сложно переоценить [13, p. 58]. Его поздний цикл полотен «Триумф Цезаря» (1480–1494), возможно, здесь первостепенен: и в свете отношений Феррары и Ломбардии; и в рамках ренессансного синтеза искусств; и в силу масштаба.

В конце XV в. династическими браками дочерей Эрколе I с правителями Сфорца и Гонзага укрепляются связи Феррары с Ломбардией: с Миланом и Мантуей. Изабелла д'Эсте, выданная за маркиза Франческо Гонзага в 1490 г., отправляется в Мантую: как раз в период создания «Триумфа». Но еще ранее некоторые плотна этой серии Эрколе I видел лично во время пребывания в Мантуе в 1486 г. и упоминал в письме [4, с. 102–104]. Так, цикл не только был ему известен, но должен был представлять особый интерес на фоне отношений с Гонзага.

Помимо герцога, с произведениями Мантеньи могли быть знакомы и ломбардские мастера, трудившиеся в Ферраре. Характерна особая роль в украшении дворцов «Расширения», отведенная выходцу из Мантуи Габриэле Фризони, который мог изучать и античные мраморы в коллекции Гонзага [13, p. 58].

Стилистически группа картин «Триумфа», скорее, задумывалась элементом синтетической декоративной системы, включавшей и

живопись, и архитектуру: грандиозное шествие должно было читаться в интерколумниях четырёхгранных столбов двора [4, p. 104], задействуя категорию ритма опор, что так созвучно контексту бытования «трофейных мотивов» в ордере феррарских дворцов, где несущая арматуру пилястра или колонна (порой квадратная) задает «шаг» архитектуры.

Наконец, серия Мантеньи знаменательна масштабом представления античной темы. Ее источниками, помимо римских памятников (арок Тита и Константина, фриза храма Веспасиана, колонны Траяна), стали древние тексты Светония, Аппиана [4, p. 105], но особенно Плутарха: биография Эмилия Павла из «Сравнительных жизнеописаний» [9, p. 339]. Живописное воспроизведение шествия после победы в Третей Македонской войне (171–168 гг. до н. э.) в весьма близком следовании греческому тексту источника открывало зрителям выставленных Гонзага полотен образ античного триумфа в достоверности деталей и разнообразии тем. Ключевые в их ряду — вооружения, жертвоприношения, звуков триумфа — в иной трактовке и немногим позднее находят свое место в феррарском дворцовом декоре.

Конкретные силуэты и расположение феррарских «трофейных» мотивов будут заданы как реалиями местной архитектурной практики — соотношением с кирпичными, по-ломбардски протяженными стенами, тяготением к конструктивно и визуально значимым зонам, каменным колоннам и пилястрам, поверхность которых в XV в. была увидена полем для ренессансной орнаментики, — так и общими характеристиками ренессансной декорации, наибольшим распространением ее «обрамляющих» вариантов [7, p. 191].

Воинские мотивы в составе ордера в Ферраре эпохи Эрколе I уже предстают порождением творческой фантазии местных или приезжих мастеров, в отличие от ранних примеров рубежа XIV–XV вв., с их региональными средневековыми реминисценциями, или опытов 1470–1480-х гг., с превалирующим подражанием манере Микелоццо, Б.Росселино и Альберти. Отдаленное сходство обнаруживается с трактовкой арматуры в архитектуре XV в. в Ломбардии (доспехи в фасадном ордере Павийской Чертозы), которой изначально принадлежала ведущая роль в распространении антикизирующих тем в регионе.

В данном контексте примечательны три дворца эпохи «Расширения Эрколе», созданные под контролем герцога придворным архитектором Б.Россетти при участии художников и резчиков. Это два дома в

«узловых» точках обновленной Феррары: палаццо Рондинелли на Новой площади (Piazza Nova, ныне площадь Ариосто) и палаццо Франческо да Кастелло (Prosperi-Sacrati) на главном перекрестке дельи Анджели (Quadrivio degli Angeli), разнящиеся типами фасада, на портике и сплошного. А также палаццо Антонио Костабили («di Ludovico il Moro»), где «трофейная» тематика разворачивается в оформлении двора. Здесь остановимся на первом, в котором фигуративные рельефы украшают колонны открытой на площадь лоджии.

Протяженный каменный портик оформляет 83-метровый фасад частного дома, двухэтажного кирпичного палаццо Ронкегалли-Станкари (с 1495 г.), теперь известного как палаццо Рондинелли (по имени владельцев в XVI–XVIII вв.) [6, p. 119–129; 14, p. 339–340; 16, p. 169–177]. Дворец возведен в южной части Новой площади, обращен на нее и параллелен ее обширной продольной стороне.

Здание состоит из двух частей, левой (дворца Джованни Ронкегалли) и правой (дворца Джованни Франческо Станкари), история воссоединения которых на рубеже XV–XVI вв. недостаточно ясна. Но из письменных свидетельств следует, что для левой части колонны по указаниям феррарского художника Эрколе деи Роберти выполнял ломбардский резчик, «marmorario» Габриэле Фризони [6, p. 121]. Допустимы и внешние источники вдохновения деи Роберти, как его вероятное знакомство с венецианским искусством [6, p. 125–126]. Последнее немаловажно.

Портик, в силу постепенности сооружения, представлен колоннами двух типов: простых и единообразных, на «ушастых» эмилианских базах, с капителями, близкими композитным, в правой части — и более сложных, с варьирующимися композитными капителями и рельефами внизу фуста (наподобие античной «columna caelata» (лат.: «украшенная резьбой колонна»)) в левой, а также примыкающей к левым, обособленной центральной группой из четырех пар чередующихся круглых и квадратных колонн с фиксирующей середину как точку «схода» центральной (выделенной цветом и декором). Именно колонны левой и центральной групп, связанные с Эрколе деи Роберти, отличаются «трофейной» тематикой, вознося вверх между простых волют, помимо вазонов и курильниц, формы военных доспехов и оружия, повторенные в ряде случаев и внизу.

Наиболее символически яркие акценты в этой череде из 23 опор тяготеют к центру ордерной композиции и левой угловой зоне. Отмеченная средняя колонна (9-я слева), непосредственно под централь-

ным резным «венецианским» окном, фланкированная квадратными, на своем круглом фусте, выполненном (в отличие от соседних) из розового известняка «rosso di Verona», поднимает знаковую коринфско-композитную капитель. Некогда белоснежные волюты истрийского камня начинаются от середины колокола, освобождая его нижнюю зону для двух скрещенных и подвешенных на тонкой ленте орудий: боевого (ритуального (?)) топорика и булавы. Они вырезаны в сухом барельефе, но чётче и явственнее, нежели на другой опоре левее, которая, как в «Крещении Гермогена» в капелле Оветари, несет подобную символику в самом низу.

Сомкнутые орудия центральной капители Рондинелли, напоминая о воссоединении частей фасада, вероятнее всего, отражают тему правления д'Эсте: едва ли отсылая к биографии и статусу заказчика, Ронкегалли, занимавшегося поставками древесины [6, p. 121]. Ранее уже украсившие одно из дошедших окон самого палаццо дель Корте, они, скорее, представляют атрибуты победы, власти и военачалия, наподобие распространенных в венецианской живописи, например, у В.Карпаччо: боевой топорик всадника в руке святого Виталия (1514, Сан Видале, Венеция) или булава как особый символ достоинства [2, ч. II] в его же полотне «Десять тысяч мучеников на горе Арарат» (1510, Венеция, Галерея Академии). Или булава у ног Марса в гравюре Николетто да Модена (Британский Музей, [11, p. 382]).

Подобное помещение символической булавы в центре дворцового фасада на севере Италии, в землях соперничавших городов-государств, добивавшихся стабильности, как и правители Феррары, жестокой ценой военных побед, показательно. Этот предмет и поныне в широком размахе крепко сжимают в руках воины, вставшие по сторонам портала Банко Медичео в Милане (1460-е, Микелоццо или А.Аверлино Филарете) [15, p. 42]. Он же включен в обрамление входа болонского палаццо Страццароли (1486–1496, Джованни Пиччинини да Комо), чьи заказчики, члены цеха шерстянщиков, пользовались покровительством правителей Болоньи, Бентивольо [12, p. 84].

Равно и центральная капитель портика Рондинелли на передней стороне несет символы военной доблести. Но по бокам колокола она держит симметричные пары щитов, что, в целом, подчеркивает ее «фасадность», ориентированность на площадь, в сторону всеобщего обозрения. Тот же принцип дублирования схожих форм по бокам капители и выделения центрального рельефа повторяется уже с иными мотивами

в ряде прочих случаев в портике: как на первой свободной колонне слева, которая «взирает» маскароном с фасадной стороны — и несет пары шлемов по бокам.

Одновременно тема прославления, заданная в сугубо светской военной символике, обретает почти культовый оттенок в том, как к скрещенному оружию центральной капители Рондинелли поднимаются вверх по фусту дымчатыми разводами «rosso di Verona» воскурения жаровни, вырезанной в нижней части колонны: в духе пылающих курильниц «Триумфа Цезаря», принадлежностей культа у Плутарха («…мальчики несли золотые и серебряные сосуды, к жертвоприношению служащие…») [5] — и наподобие курильницы на алтаре Святого Марка в левом колонном пьедестале портала одноименной венецианской Скуолы. Но в феррарском случае — курильницы, оставленной проворными путти и закрепленной на доспехе. И «венецианская» трактовка закономерна, ввиду контактов Феррары с морской Республикой в целом [14, p. 20–21, p. 28–29] и личных поездок Б.Россетти и герцога [14, p. 148–149] в частности (особенно обширного путешествия 1492 г. [8, p. 164]).

Так, центральная колонна портика Рондинелли дает пример насыщенной воинской символикой фасадной опоры. В других — прослеживается подспудно являющее и тектонику, и непосредственно «антропоморфность» данной архитектурной формы соответствие облегченных верхних частей утяжеленным нижним: в значительной мере, посредством арматуры. В капителях преобладают курильницы, вазоны фруктов, растительные мотивы; но также вырезаны причудливые шлемы (улиткообразные, со змеёй), а “green men” с маскаронов будто охватывают взглядом площадь с нереализованным монументом закованного в латы герцога Эрколе на постаменте, вновь с «трофеями». Тогда как нижние части колонн отягощены соответствующим им массивным вооружением: «мускульными» кирасами, парами щитов и, наиболее согласно расположению внизу, поножей. Распределение декора опор вторит их сбалансированной пропорциональности (1 : 8), выбранной самим деи Роберти.

И пропорции ордера, и тектоническая выдержанность, и акцентирование фасада близки теоретическим положениям Л.Б.Альберти, тогда как «антропоморфное» решение колонн, наглядное, едва не наивное, скорее, сродни антропоморфизму Франческо ди Джорджо [3, с. 65].

Эта упорядоченность орнаментики в вертикальном отношении продолжена и в горизонтальной структуре портика. Ключевая централь-

ная капитель уравновешена левой угловой квадратной опорой с воспроизведенным на двух ее внешних сторонах мотивом «пылающего ядра» д'Эсте, геральдической эмблемой сына Эрколе I, Альфонсо I (1505–1534), использовавшейся еще при жизни отца (пилястра двора палаццо Диаманти (ок. 1493–1507); С.Кристофоро) [6, p. 124].

И все же преобладание в ордерных рельефах портика Рондинелли не вооружения XV в., но древних кирас, шлемов и поножей, как и их разнообразие, возвращают память к «Триумфу Цезаря» и античному автору. «На другой день везли самые прекрасные и богатые македонские доспехи», — писал Плутарх. «Оные сложены были с искусством и соразмерностью, хотя казалось, были завалены случайно, без всякого порядка. Шлемы лежали на щитах; нагрудники — на поножах…» [5]. Претворенное в цвет повествование на одном из полотен Мантеньи не менее эффектно передает поднятые в небо, раскачивающиеся на древках латы и шлемы.

Но ордер в творчестве Мантеньи нечасто несет предметы вооружения; кроме того, «трофейные» рельефы Феррары сугубо индивидуальны в исполнении и расположении, включают более современные предметы, потому справедливо предположить, что они отражают восприятие «воинских» тем опосредованно: например, через венецианские памятники (особенно надгробную пластику мастеров семейства Ломбардо) или североитальянскую гравюру и рисунок (Марко Дзоппо, Николетто да Модена). У упомянутого Николетто да Модена, связанного с двором д'Эсте «festaiuolo», архитектурные и сюжетные композиции изобилуют сходными мотивами, которые изображаются и отдельно [11, p. 385].

Таким образом, «триумфальные» элементы феррарского дворцового ордерного декора, скорее всего, транслируют идею славы и мощи д'Эсте, представляя художественную сторону процесса консолидации синьориальной власти в городах-государствах Северной Италии конца XV в.

Манера их распределения в портике усиливает специфическое, но классицизирующее по сути, антропоморфное понимание колонны. Этот декор своей «фасадностью» на уровне деталей обнаруживает и четкое включение в общую композицию здания — и взаимосвязь с площадью, чем соответствует и известному предпочтению Б.Россетти, которое архитектор отдавал урбанистическим идеям по отношению к отдельно взятому объему здания, и идее Альберти о доме как украшении улицы и города (кн. VII, гл. 1) [1, с. 211].

В феррарском контексте проблема воинской арматуры предполагает возможные истоки тематики в античности и ломбардском искусстве, формальной трактовки — в искусстве венецианском, в переосмыслении форм в местных архитектурных реалиях и гравюре.

Список литературы:

1. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / перевод В.П.Зубова. — Москва, 1935. — Т. 1.

2. *Бехайм В.* Энциклопедия оружия. Руководство по оружиеведению. Оружейное дело в его развитии от начала Средних веков до конца XVIII века [1890] / перевод А.А.Девель, В.В.Демидова. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербург оркестр, 1995. — Ч. II. Оружие нападения. — URL: http://annales.info/evrope/behaym/behaum.htm (дата обращения: 31.01.2020).

3. *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти / ответственный редактор В.Н.Лазарев. — Москва: Наука, 1977. — С. 50–149.

4. *Николаева Н.В.* Андреа Мантенья. — Москва: Искусство, 1980.

5. *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания славных мужей. Тимолент и Эмилий Павел / перевод С.Ю.Дестунис. — Москва: Эксмо, 2006. — URL: https://ru.m.wikisource.org/wiki/Плутарховы_сравнительные_жизнеописания_славных_мужей_(Плутарх;_Дестунис)/Тимолент_и_Эмилий_Павел (дата обращения: 7.03.2020).

6. *Ambrogio K.* Palazzo Rondinelli: note sul contributo di Ercole de'Roberti in architettura // La città di Ferrara: architettura e restauro. A cura di Dalla Negra R., Ippoliti A. — Roma: Ginevra Bentivoglio, 2014. — P. 119–129.

7. *Burckhardt J.* The Architecture of the Italian Renaissance [1867]. — Chicago, 1985.

8. *Cavicchi M.* L'architettura e l'urbanistica a Ferrara // Emilia Romagna Rinascimentale. A cura di Lollini F., Pigozzi M. — Milano: Jaca Book, 2007. — P. 161–173.

9. *Halliday A.* The literary sources of Mantegna's «Triumphus of Caesar» // Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettera e filosofia. — Serie III. — Vol. 2. — No. 1. — Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994. — P. 337–396.

10. *Heydenreich L.* Architecture in Italy. 1400–1500. — New Heaven and London: Yale university press, 1996.

11. *Licht M.M.* Book of drawings by Nicholetto da Modena // Master drawings. Master Drawings Association. — 1970. — Vol. 8. — N. 4. — P. 379–387.

12. *Sambin De Norcen M. T., Schofield R.* Palazzo Bentivoglio a Bologna. Studi su un'architettura scomparsa. — Bologna: Bononia University Press, 2018.

13. *Scardino L.* La «via ornata»: una prima ricognizione su decorazione esterne ed interne del corso Ercole I d'Este // Ferrara 1492–1992. La strada degli Angeli e il suo Quadrivio. A cura di C.Bassi, M.Peron, G.Savioli. — Ferrara: Gabriele Corbo editore, 1992. — P. 58–64.

14. *Tuohy T.* Herculean Ferrara. Ercole d'Este (1471–1505) and the invention of a ducal capital [1996]. — Cambridge University press, 2016.

15. *Welch E.* Patrons, artists and audiences in Renaissance Milan, 1300–1600 // The court cities in Northern Italy. — Ed.: Charles M, Rosenberg. Cambridge University Press, 2010. — P. 21–70.

16. *Zevi B.* Saper vedere la città. Ferrara di Biaggio Rossetti. La prima città moderna d'Europa [1960]. — Milano: Giunti Editore, 2018.