

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Московский государственный университет имени
М.В.Ломоносова»

На правах рукописи

Алешин Павел Алексеевич

СЕМЬЯ Д'ЭСТЕ – ПОКРОВИТЕЛИ ИСКУССТВА И КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

Специальность 17.00.04. –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Тучков Иван Иванович

Москва - 2016

Содержание

Введение.....	4
Историография.....	8
Глава I. Начало Ренессанса в Ферраре и формирование <i>политики великолетия</i> д'Эсте	26
1.1. Леонелло д'Эсте: гуманист на троне.....	26
1.2. Борсо д'Эсте и “золотой век” Феррары.....	45
Глава II. Преемственность традиций меценатства и коллекционирования в семье д'Эсте и проблема эволюции фигуры мецената и коллекционера на рубеже XV-XVI веков.....	65
2.1. Эрколе I д'Эсте и новый облик Феррары.....	65
2.2. Изабелла д'Эсте: “ <i>d'opere illustri e di bei studii amica</i> ”.....	82
2.3. Альфонсо I д'Эсте: меценатство во время войны.....	94
Глава III. Позднее Возрождение в Ферраре: особенности феррарской культуры в 1534-1598 гг.	113
3.1. Эрколе II д'Эсте и переориентация феррарского искусства.....	113
3.2. Альфонсо II д'Эсте: последний герцог Феррары.....	122
Глава IV. Семья д'Эсте – покровители искусства и коллекционеры: проблема формирования фигуры мецената и коллекционера в ренессансной Италии.....	135
Заключение: <i>миф д'Эсте</i>	152
Приложение I.....	159
1.1. Сонеты Леонелло д'Эсте.....	159
1.2. Андже́ло Дечембрио. “Об изящной словесности” (глава 68)	161
1.3. Письмо Гуарино да Верона Леонелло д'Эсте.....	174
1.4. Письмо Франческо дель Косса Борсо д'Эсте.....	177
1.5. Письмо Изабеллы д'Эсте Перуджино.....	179
1.6. “Инвентарь Стивини”.....	181
1.7. Челио Кальканьини. “Эпитама о Прометее и Эпиметее”.....	201
1.8. Сонеты Эрколе II д'Эсте.....	209

1.9. «Инвентарь предметов, переданных мной, Алессандро Фьяски, которые находятся в кабинете, или мраморной комнате: и в “[камерино] адорато”» (фрагменты “инвентаря Антонелли”).....	211
Библиография.....	222
Примечания.....	257

Приложение II

Введение

Ecco Ferrara l'epica...
Giosuè Carducci¹

Феррара – один из важнейших художественных центров эпохи Возрождения, история которого неразрывно связана с родом д'Эсте, правившим Феррарой в течение 333 лет. В 1264 году Обиццо II д'Эсте стал пожизненным правителем Феррары, его власть подтвердил император Рудольф I Габсбург, в 1276 году официально признав его правителем Феррары. В 1288-1289 годах Обиццо присоединил к своим владениям Модену и Реджо, и до 1452 года его наследники носили титул маркизов Феррары, Модены и Реджо; в 1452 году Модена и Реджо, а затем и Феррара в 1471 году стали герцогствами. Феррарское Герцогство просуществовало до 1598 года: в 1597 году умер герцог Альфонсо II д'Эсте, не оставивший законных наследников, и хотя император Священной Римской империи Рудольф II признал наследником Альфонса его кузена Чезаре д'Эсте, папа римский Климент VIII отказался признать легитимность его власти. Чезаре сохранил за собой титул герцога Модены и Реджо, а Феррарское герцогство прекратило свое существование и вошло в состав Папской области. Таким образом, в течение всей эпохи Возрождения Феррара находилась под властью семьи д'Эсте.

Феррарская культура во многом обязана своим расцветом меценатству правящего в ней рода д'Эсте: в государстве, абсолютистском по своей сути, политика, проводимая правителями – представителями одной династии – становилась основополагающим фактором, определяющим вектор развития культуры. Д'Эсте были меценатами и коллекционерами, они покровительствовали наукам и искусствам. Еще в 1391 году маркиз Альберто V д'Эсте получил разрешение у папы Бонифация IX основать в Ферраре университет, за что благодарные подданные установили его статую на фасаде кафедрального собора Феррары. Во второй половине XV века в Ферраре при покровительстве д'Эсте образовалась самобытная живописная школа, ведущими художниками которой были Козимо Тура, Франческо дель Косса и Эрколе де Роберти. Угасание местных живописных традиций не мешало Ферраре оставаться и в XVI веке значительным центром пластических

искусств, так как феррарские герцоги не только поддерживали местных художников, но и охотно приглашали к себе и пользовались услугами художников из других городов и стран. В 1490-х годах по инициативе герцога Эрколе I д'Эсте архитектор Бьяджо Россетти перестраивает город по единому плану, учитывающему предшествующую застройку, и создает новые, распланированные согласно ренессансной концепции идеального города кварталы (*Расширение Эрколе*), которые, тем не менее, органично связаны со средневековой частью города.

Феррара занимает особое место и в истории ренессансной поэзии и театра. Придворными поэтами феррарских герцогов были Маттео Мария Боярдо, Лудовико Ариосто и Торквато Тассо – три самых крупных итальянских поэта XV-XVI веков. На рубеже XV-XVI веков Феррара стала столицей театральной Италии. Именно в Ферраре активно возрождается классический театр, в ней регулярно происходят постановки произведений как античных авторов, так и современных.

Также д'Эсте активно поддерживали своим меценатством статус Феррары как музыкальной столицы Италии. Они уделяли большое внимание покровительству музыке, в чем часто сказывалась и личная заинтересованность некоторых представителей семьи², и стремились приглашать к своему двору лучших музыкантов эпохи³. При дворе д'Эсте активно развивалась как церковная, так и светская музыка, и, безусловно, значение Феррары в истории ренессансной музыки равнозначно ее значению в истории ренессансной поэзии.

Меценатство правившего в Ферраре рода д'Эсте – явление одновременно типическое и уникальное. На примере представителей семьи д'Эсте прослеживается процесс возникновения в Италии фигуры мецената и коллекционера в ее современном понимании, обусловленный формированием нового отношения к культуре в обществе. Кроме того, пример семьи д'Эсте показывает, как феномен меценатства развивался в тех художественных центрах Италии, где установилась монархическая форма правления.

С другой стороны, особенностью Феррары как художественного центра было то, что она не только поддерживала связи с другими художественными центрами Италии, но также имела постоянные, тесные контакты с заальпийскими

странами. Этому во многом способствовал особый статус, которым обладал род д'Эсте, поскольку “среди других итальянских правителей, среди династий, основанных банкирами, кондотьерами или папскими племянниками, д'Эсте одни имели право на традиции рыцарства”⁴: д'Эсте – одна из древнейших княжеских фамилий в Италии, происхождение которой восходило, согласно семейным преданиям, к каролингским наместникам в Северной Италии⁵ и которая являлась итальянской линией дома Вельфов⁶. Поэтому и на протяжении всей эпохи Возрождения д'Эсте сознательно сохраняли и культивировали рыцарские традиции, следствием чего стала подчеркнутая ретроспективность их государственной идеологии, а также последовательная ориентация на культуру французского и бургундского дворов, являвшуюся источником этих традиций⁷; эти два фактора оказывали постоянное влияние на культурную политику правителей Феррары.

Главной целью этой политики, получившей в историографии название *политики великолепия*⁸, стало создание и поддержание *мифа д'Эсте*, представлявшего Феррару исконной вотчиной рода д'Эсте, в которой благодаря его правлению наступил “золотой век”⁹.

В самом деле, хотя д'Эсте утвердились в Ферраре еще в 1264 году, легитимность власти семьи и ее отдельных представителей все время оставалась под вопросом¹⁰, что обуславливало необходимость показательной преемственности политических традиций, важнейшей из которых стала традиция рыцарства, постоянное следование и акцентирование которой выделяло д'Эсте на фоне остальных правящих итальянских династий¹¹.

Эта традиция объясняет еще одну самобытную черту феррарского Возрождения. Если, говоря о культуре Италии XV-XVI веков в целом, можно констатировать гегемонию в ней пластических искусств¹², то Ренессанс в Ферраре характеризовался определенным литературоцентризмом. Каждый этап эпохи Возрождения нашел свое яркое воплощение в великой поэме, являвшейся ренессансной версией средневекового рыцарского романа¹³: Раннее Возрождение – во “Влюбленном Орландо” Боярдо; Высокое Возрождение – в “Неистовом Орландо” Ариосто; Позднее Возрождение – в “Освобожденном Иерусалиме” Тассо.

Миф д'Эсте – не единственный государственный миф эпохи Возрождения; более того, создание подобных мифов было характерно в Италии не только для государств с монархической формой правления. Важной их составляющей было утверждение истоков – государства, если речь шла о республике, или – династии, если речь шла о синьории или принципате. Это было одним из средств подтверждения легитимности власти. Яркий пример подобных мифов – государственный миф Венецианской республики, представлявший собой “комплекс представлений о несравненной красоте Венеции, ее богоизбранности, свободе и продуманной системе административного управления”¹⁴. Характерной чертой таких мифов была отсылка к античности. Так, Флорентийская республика в конце XIV – начале XV века ощущала себя наследницей республиканского Рима¹⁵, а в XV веке складывается миф Флоренции как “новых Афин”¹⁶. Единоличные же правители различных государств стремились обосновывать и утверждать свое могущество посредством обращения к наследию имперского Рима, что наглядно демонстрирует и многие художественные проекты семьи д'Эсте, и то, что придворные историографы и поэты возводили происхождение рода д'Эсте к античным временам, и даже к самому Геркулесу¹⁷. Однако д'Эсте справедливо гордились древностью своего рода, и своеобразием *мифа д'Эсте* было то, что в нем подчеркивалось и прославлялось средневековое прошлое династии. Это сказалось на мифологической родословной семьи д'Эсте, созданной придворными историографами и поэтами: предками д'Эсте они делали героев средневековых эпосов, которые, в свою очередь, уже назывались потомками троянцев или римского рода Аттиев¹⁸.

Еще одной особенностью *мифа д'Эсте*, обусловленной тем, что проблема легитимации власти стояла не только перед семьей д'Эсте в целом, но и перед отдельными ее представителями, стала его многосоставность: внутри него, являвшего происхождение династии, доказывающего ее древность и право на власть, существовали также индивидуальные мифы каждого из правителя, акцентировавшие их добродетели. Таким образом, целью *мифа д'Эсте* было создание не только единого идеального образа всего рода, но и отдельных его представителей. Цельность же мифа обеспечивала идея рыцарства.

Сознательное следование правителями Феррары рыцарскому идеалу обусловило особенности их культурной политики и способствовало взаимодействию и синтезу внутри феррарского Возрождения собственно ренессансной и средневековой художественных традиций, идей гуманизма и идеалов “осени Средневековья”¹⁹.

Историография

Проблема меценатства является одной из центральных в социальной истории искусства итальянского Возрождения. Именно в эту эпоху сформировалось новое восприятие художников обществом, а также новые модели их взаимоотношений, доминировавшие впоследствии в европейской культуре и актуальные по сей день. На протяжении всей эпохи Возрождения происходили значительные изменения в социальном положении и самосознании художников²⁰. Важнейшими результатами этих изменений стало превращение художников из ремесленников (подобное представление о художниках во многом сохранялось вплоть до конца XV века) в свободных творцов и признание самобытности и исключительности художественной деятельности, важности творчества как такового. Одним из следствий этой метаморфозы стала утрата художниками организационных и профессиональных связей с цехом. Поскольку “для Италии XV-XVI вв. были характерны достаточно прочная и многоплановая сопряженность художника с социумом, “негерметичность” его мира, встроенного в общую систему существовавших социально-экономических отношений”²¹, утрата цеха в качестве посредника между художником и обществом предопределила создание новой модели их взаимоотношений, важную роль в которых стали играть меценаты, покровители искусств. Наиболее активными меценатами в эпоху Возрождения выступали правители, богатые купцы, банкиры и представители высшего духовенства римской католической церкви. Меценаты в эпоху Возрождения – активные участники художественного процесса: они выступают в качестве главных заказчиков, тем самым косвенно влияя на искусство, и коллекционеров, хотя, безусловно, не стоит преувеличивать степень этого влияния: “несомненно, само таинство рождения про-

изведения находится, главным образом, вне социальной сферы, но она во многом определяет условия его создания, а потому косвенно влияет на конечный результат”²².

Проблема меценатства в ренессансной Италии заключает в себе множество аспектов, к которым относятся: природа меценатства как культурного феномена; меценатская деятельность отдельных лиц или семейств; культурная политика различных государств; художественный вкус меценатов и их взаимоотношения с художниками; история конкретных произведений, их заказов и степень влияния заказчика на художественный замысел (через требования, предъявляемые художнику и, как правило, зафиксированные в контрактах); феномен коллекционирования и др.

Такое обилие объектов изучения предполагает разные направления исследований, одним из которых является “региональное”, подразумевающее исследование отдельных художественных центров и меценатства в них²³. Одним из таких важнейших художественных центров в ренессансной Италии была Феррара.

Изучение Феррары как художественного центра и меценатства семьи д’Эсте имеет сложную историю. Первостепенное значение в этом изучении имеют большое количество сохранившихся документов, хранящихся в основном в Государственном Архиве Модены, и еще целый ряд важных источников по истории ренессансной Феррары²⁴.

Как уникальный художественный центр Феррару начали изучать не очень давно, и литературы, посвященной именно этой проблеме, не так много: первая обширная и не утратившая до сих пор своей актуальности монография “Феррара: стиль ренессансного деспотизма” историка В.Л. Гундерсхаймера вышла в 1973 году²⁵. Ей предшествовала небольшая, но важная историографическая статья ученого²⁶, в которой подводятся итоги предшествующего изучения Ренессанса в Ферраре в рамках разных подходов и намечаются пути и возможности его дальнейшего исследования. В своей же книге Гундерсхаймер доказал то, что Феррара не была провинциальным художественным центром, первым ярко показал самобытность Феррары, выявил особенности *политики великолетия* д’Эсте, тем самым

вводя в научный дискурс меценатскую деятельность семьи д'Эсте как самостоятельную проблему, интерес к которой со временем стал только возрастать.

В 1987 году в Копенгагене прошла конференция “Феррарский двор и его меценатство: 1441-1598”, посвященная меценатству рода д'Эсте, по результатам которой был издан сборник статей²⁷. В марте 1992 года прошла еще одна конференция “При дворе д'Эсте: философия, искусство и культура в Ферраре в XV-XVI веках”, посвященная культуре Феррары в эпоху Возрождения и подтвердившая возрастание интереса к данной проблеме. По результатам этой конференции в 1994 году также был издан сборник статей²⁸.

В 1996 году в Палаццо деи Диаманти в Ферраре прошла крупная выставка, посвященная д'Эсте как коллекционерам²⁹. Задачей выставки было продемонстрировать широту художественных интересов правителей Феррары как коллекционеров. Еще две значительные выставки, посвященные Ренессансу в Ферраре, прошли в 2003 и 2004 годах³⁰.

Определенные итоги предыдущему изучению меценатства и культурной политики д'Эсте подведены в двух недавних обобщающих статьях – в статье А.Колантуоно “Патронат д'Эсте и создание феррарского Возрождения, 1395-1598”³¹, целью которой было определение особенностей культурной идентичности Феррары со времени правления маркиза Никколо III до смерти герцога Альфонсо II и выявление паттернов меценатской деятельности семьи д'Эсте³², и в статье М.Тоффанелло “Феррара: семья д'Эсте (1395-1535)”³³.

Безусловно, и до монографии Гундерсхаймера род д'Эсте³⁴ привлекал внимание ученых, однако до него он рассматривался в рамках других проблем, в том числе, - в рамках проблемы индивидуального меценатства и проблемы меценатства, патроната и коллекционирования как культурных феноменов в эпоху Возрождения. Но целью исследований этих проблем не было рассмотрение меценатской деятельности семьи д'Эсте как отдельного, самобытного феномена.

Литературы о меценатстве, патронате и коллекционировании вообще – довольно много. Эта проблема с самого возникновения социологического подхо-

да к искусству стала одной из ключевых для ученых, интересовавшихся социальной историей искусства.

Так, одним из первых подобных исследований является вышедшая в 1893 году книга представителя культурно-исторического метода изучения искусства Я.Буркхардта о коллекционировании в эпоху Ренессанса³⁵, где подробно анализируется этот феномен. Впоследствии проблема меценатства, патроната и коллекционирования рассматривалась в рамках еще более обширных социологических исследований³⁶, а начиная с 1970-ых годов она становится центральной для социальной истории искусства, и здесь можно назвать ряд значительных публикаций – труды Ф.Хаскела³⁷, Д.С.Чемберса³⁸, К.Гилберта³⁹, Дж.Аслопа⁴⁰, С.Кэмпбела и Э.Уэлша⁴¹, а также три важных сборника статей⁴². На сегодняшний день, литература по этой проблеме действительно огромна, поэтому отметим еще один важный обобщающий труд, в котором можно найти подробную библиографию проблемы – “Патронат в ренессансной Италии. От 1400 года до начала шестнадцатого века” М.Холлингсворт⁴³ (1994 г.). Этот труд примечателен также тем, что он отмечает рост значения “регионального” направления в изучении меценатства, ставшего в последнее время одним из ведущих направлений социальной истории искусства Возрождения. Помимо общих аспектов этой проблемы, М.Холлингсворт в своем исследовании уделяет особое внимание анализу различных форм меценатства, сложившихся в городах с республиканским устройством (Флоренция, Венеция), с одной стороны, в папском Риме, с другой, и в городах с монархической формой правления, таких, как Милан, Неаполь, Мантуя, Урбино и Феррара, с третьей.

Правители Феррары из семьи д’Эсте были яркими личностями и сыграли важную роль в истории Италии и ее культуры, поэтому есть большое количество литературы, посвященное отдельным представителям этой династии, их меценатской деятельности и заказам. Так, особое внимание ученые уделяют маркизу Леонелло⁴⁴ и герцогам Борсо⁴⁵ и Эрколе I⁴⁶, на период правления которых приходится расцвет ренессансной Феррары (1441-1505 гг.). Именно в правление Леонелло были заложены основы *политики великолетия* д’Эсте, которая получила наиболее

яркое выражение при Борсо и Эрколе I; и именно в это время феррарская культура в полной мере проявила свои самобытные черты.

Значительно меньше исследована культура ренессансной Феррары в XVI веке, что связано с тем, что в эпоху Чинквеченто Феррара, оставаясь столицей театра, музыки и литературы, постепенно перестала быть самостоятельным центром пластических искусств, оказавшись в зависимости от трех главных художественных центров Высокого и Позднего Возрождения – Венеции, Рима и Флоренции. И только в последнее время стали появляться крупные исследования, рассматривающие художественную жизнь Феррары XVI века и меценатство последних феррарских герцогов как самостоятельную проблему. Так, в 1987 году вышел сборник статей, посвященный культуре Феррары при Альфонсо II⁴⁷; в 2010 году вышла монография В. Фаринеллы, посвященная меценатской деятельности Альфонсо I⁴⁸ в сфере пластических искусств, меценатству Альфонсо I в сфере музыки посвящена докторская диссертация Тима Шефарда также 2010 года⁴⁹. При этом до сих пор нет ни одного исследования, посвященного меценатской деятельности герцога Эрколе II д'Эсте, и период его правления (1534-1559 гг.), являющийся яркой страницей культурной жизни ренессансной Феррары, остается, пожалуй, самым малоизученным по сравнению с периодами правления других правителей Феррары, чему есть ряд причин.

Во-первых, в истории искусства сложилось представление о “золотом веке” ренессансной Феррары, приходящемся на вторую половину XV - первую четверть XVI века, в то время как период с 1534 года по 1598 год, когда Феррара, после смерти сына Эрколе II, Альфонсо II д'Эсте, перешла под власть папства, считается периодом ее постепенного угасания как художественного центра⁵⁰. И если меценатство Альфонсо II д'Эсте, как последнего герцога Феррары, все же рассматривается искусствоведами как отдельная проблема, то о меценатстве Эрколе II упоминается, без подробного анализа, лишь в обобщающих работах, посвященных всей семье д'Эсте⁵¹.

Второй причиной является то обстоятельство, что Эрколе II д'Эсте как меценат и коллекционер оказался в тени славы своего младшего брата, кардинала

Ипполито II д'Эсте⁵², также видного покровителя искусств и коллекционера, хозяина прославленной виллы д'Эсте в Тиволи⁵³.

Отдельно нужно сказать об изучении меценатства и коллекционирования Изабеллы д'Эсте, дочери Эрколе I и сестре Альфонсо I. Деятельность маркизы Мантуи как мецената и коллекционера изучена подробно и давно привлекает внимание ученых⁵⁴, однако долгое время она рассматривалась как уникальный феномен, что осложняло ее понимание в общем контексте социальной истории искусства Возрождения⁵⁵.

С Леонелло, Альфонсо I и Изабеллой д'Эсте как меценатами и коллекционерами связана еще одна важная проблема – проблема ренессансного студиоло⁵⁶. Студиоло – личный кабинет правителя, место для уединения и отдыха, украшенный согласно определенной, заранее составленной гуманистической программе. Одни из наиболее известных студиоло принадлежали как раз Леонелло, Изабелле и Альфонсо I⁵⁷.

О семье д'Эсте так или иначе писали многие историки, исследовавшие культуру и общество в ренессансной Италии. Одним из первых общую характеристику политического и социального устройства Феррары дал Я.Буркхардт в своей знаменитой книге “Культура Возрождения в Италии” 1860 года⁵⁸. В главе “Главнейшие династии в XV веке” Буркхардт рисует яркую картину ренессансной Феррары, отмечая как положительные, так и отрицательные стороны правления рода д'Эсте, которое, по словам ученого, представляло собой “нечто среднее между тираническим самовластием и демократизмом”⁵⁹. О меценатстве правителей Феррары Буркхардт лишь кратко упоминает: “Меценатство, которым этот двор приобрел всемирную известность, делилось между университетом, занимавшим первое место в Италии, и людьми, полезными двору или государству, но и то и другое едва ли было связано с большими затратами”⁶⁰.

После Буркхардта интерес к социально-экономическому и политическому устройству Феррары не ослабевал, и здесь стоит отметить ряд важных исторических исследований Р.Ситты⁶¹ и Ф.Валенти⁶².

Отдельно стоит упомянуть исследование А.Пиромалли, посвященное культуре Феррары во времена Ариосто⁶³. А. Пиромали посвящает одну из глав своей книги существовавшему социальному неравенству, раздиравшему, по его мнению, феррарское общество конца XV- начала XVI века. Он критикует Буркхардта, говорившего, по его словам, “о некой социальной идиллии в эпоху итальянского Возрождения”⁶⁴ и рисует, основываясь на марксистской теории, картину противостоящих друг другу классов. Исследование Пиромалли представляет собой интерес из-за использования нового фактического материала, однако односторонность его позиции и выборочность используемых фактов были справедливо и аргументированно подвержены критике В.Гундерсхаймером в упомянутой выше статье 1968 года⁶⁵.

О неослабевающем и в настоящее время интересе к социально-экономическому и политическому устройству ренессансной Феррары говорят исследования Г.Гуэрцони⁶⁶ и Дж.Бестор⁶⁷.

Возвращаясь к истории искусства, стоит сказать, что рассмотрение меценатства семьи д’Эсте важно не только для ученых, занимающихся социальной историей искусства, но и для приверженцев других подходов искусствоведения, занимающихся искусством Феррары в целом, или творчеством отдельных мастеров и отдельными памятниками, поскольку именно представители правящей династии выступали основными заказчиками художественной продукции в Ферраре.

Большое внимание искусствоведы уделяют феррарской школе живописи. О некоторых феррарских художниках писал еще Джорджо Вазари в своих “Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих”⁶⁸, однако он как раз не выделял их в отдельную школу. Начиная повествование о Лоренцо Косте, он утверждал: “Хотя в Тоскане люди занимались искусствами рисунка всегда больше, чем во всех остальных государствах Италии, а может быть, и Европы, это еще не значит, что и в других государствах время от времени не пробуждался какой-нибудь талант, который в этих же профессиях не проявил бы себя редкостным и превосходным, как это раньше было показано во многих жинеописаниях и будет показано в дальнейшем. Правда, там, где нет школы и где люди по при-

вычке не имеют склонности учиться, нельзя так же скоро и в такой степени достичь превосходства, как в тех местностях, где художники работают и учатся в постоянном соревновании друг с другом (курсив наш – П.А.). Но коль скоро один или двое уже начали, по-видимому, всегда случается так, что и многие другие (такова уж притягательная сила, заложенная во всякой доблести) стремятся следовать за ними с честью для самих себя и для своего отечества”⁶⁹.

Отдельная книга с биографиями феррарских мастеров вышла в 1846 году, автором ее был Джироламо Баруффальди⁷⁰. В 1855 году вышла книга Джузеппе Кампори о художниках – как итальянских, так и иностранных, работавших при дворе д’Эсте⁷¹.

Одними из первых и немногих обобщающих научных трудов, посвященных феррарскому изобразительному искусству, являются книга Г.Грюйера⁷² 1897 года и книга 1911 года Э.Гарднера “Художники феррарской школы”⁷³.

В 1933 году в Ферраре была проведена большая выставка феррарской живописи и издан ее каталог⁷⁴. Такие крупные выставки периодически проводились и в дальнейшем, например, в 1964⁷⁵, в 1981⁷⁶ и в 1984⁷⁷ годах, способствуя дальнейшему изучению феррарской живописи. Кратко, но часто довольно информативно о феррарской школе написано в различных сводных трудах об искусстве Возрождения⁷⁸.

Основополагающей работой по феррарской школе живописи является книга итальянского ученого Р. Лонги “Феррарская школа” 1934 года, дважды переиздававшаяся с новыми авторскими добавлениями в 1940 и в 1956 годах⁷⁹, поводом к написанию которой послужила выставка 1933 года. Лонги не только дает периодизацию и общую характеристику особенностей, отличающих феррарскую школу живописи, но и детально, очень тонко анализирует большое количество произведений.

С 70-ых годов ученые стали больше обращать внимание не только на время расцвета феррарской школы живописи (вторая половина XV века⁸⁰), но и на более поздний период ее истории (XVI век)⁸¹. Та же тенденция заметна и в изучении феррарской архитектуры⁸²: наибольший исследовательский интерес вызывает, ко-

нечно, деятельность Бьяджо Россетти⁸³ - придворного архитектора Эрколе I, определившего современный облик Феррары, но в последнее время ученые все чаще обращаются к проблемам феррарской архитектуры Позднего Возрождения, о чем свидетельствуют труды Ф.Маттеи⁸⁴.

Отдельные исследования посвящены скульптуре⁸⁵, миниатюре⁸⁶ и искусству ткачества⁸⁷ в Ферраре.

Существует много трудов, посвященных отдельным феррарским мастерам (художникам Козимо Туре⁸⁸, Франческо дель Косса⁸⁹, Эрколе де Роберти⁹⁰, Лоренцо Косте⁹¹, братьям Доссо и Баттисте Досси⁹²) и важнейшим памятникам феррарского искусства - например, художественному ансамблю палаццо Скифаной⁹³. В исследованиях, посвященных отдельным художникам, часто встречается анализ их взаимоотношений с покровителями: так, в каталоге выставки Доссо Досси 1998 года есть большая статья А.Байер о взаимоотношениях с герцогами Альфонсо I и Эрколе II⁹⁴, а в капитальном труде Бруно Дзеви о Бьяджо Россетти⁹⁵ подробно рассматриваются особенности социального положения архитектора при феррарском дворе.

Кроме того, Феррара справедливо занимает достойное место в истории ренессансной поэзии (благодаря Боярдо⁹⁶, Ариосто⁹⁷ и Тассо⁹⁸), музыки⁹⁹ и театра¹⁰⁰, которые играли важнейшую роль в парадной жизни феррарского двора: д'Эсте уделяли постоянное внимание представительному и развлекательному аспектам культуры.

В отечественной науке об искусстве меценатство семьи д'Эсте и вообще Ренессанс в Ферраре изучены гораздо меньше. Это связано с тем, что в ней не столь сильно развит социологический подход к изучению искусства эпохи Возрождения, о чем писал в своей историографической статье В.П. Головин: "Если оценивать состояние дел в отечественной социальной истории искусства Возрождения, уже имея представление о накопленном зарубежной наукой опыте, придется констатировать явное отставание. Интересные социологические исследования 1920-х годов практически не затронули ренессансную эпоху, а после жесткой критики вульгарной социологии наступил долгий перерыв, последствия кото-

рого ощутимы и сейчас”¹⁰¹. В последние десятилетия наметилась тенденция усиления интереса отечественных искусствоведов к проблемам социологическим, и здесь нужно отметить ряд важных исследований, посвященных социальному статусу художников и их связях с гуманистами, Л.М. Баткина¹⁰², М.Т.Петрова¹⁰³, В. Н.Гращенко¹⁰⁴, В. П.Головина¹⁰⁵, В. Д. Дажиной¹⁰⁶. Об интересе непосредственно к проблемам меценатства и коллекционирования в эпоху Возрождения свидетельствует проведенная в МГУ им. М. В. Ломоносова в октябре 2013 года международная научная конференция “Собирательство, меценатство, коллекции в эпоху Возрождения”, по результатам которой был издан сборник статей¹⁰⁷. На этой конференции были прочитаны и доклады, посвященные Леонелло и Изабелле д’Эсте¹⁰⁸.

Общую картину ренессансной Феррары первым из отечественных искусствоведов представил П. П. Муратов в своем знаменитом труде “Образы Италии”¹⁰⁹, один из очерков которого называется “Феррара и ее художники”¹¹⁰. Это — не чисто научное исследование, но художественное эссе, в котором автор кратко повествует об истории города и семьи д’Эсте, дает тонкую характеристику художественной атмосферы, царившей в Ферраре в эпоху Возрождения, анализирует ряд произведений.

Как отмечалось выше, интерес к Ферраре как самобытному художественному центру стал расти с 1970-ых годов после издания книги В.Л. Гундерсхаймера, и в 1979 году в Ленинграде был издан сборник статей под редакцией В.И.Рутенбурга “Проблемы культуры итальянского Возрождения”¹¹¹, один из разделов которого, состоящий из 6 статей¹¹², был посвящен Ренессансу в Ферраре. И среди них особый интерес представляет статья Е. В. Бернадской, поскольку в ней, хотя в самых общих чертах, говорится о том влиянии, которое оказывал род д’Эсте на художественные процессы, происходившие в Ферраре: задачей автора было “показать теснейшую связь феррарского гуманизма и Возрождения с политикой синьории д’Эсте”¹¹³.

Сейчас в отечественном искусствознании, как и в зарубежном, наблюдается последовательный рост внимания к семье д’Эсте, к отдельным памятникам, заказ-

чиками которых выступали представители этой династии, к мастерам, работавшим на них, к феррарскому Ренессансу в целом. Здесь стоит отметить статьи О.Г.Махо и Т.В.Сониной о ренессансных студиоло¹¹⁴ и об Изабелле д'Эсте¹¹⁵, текст каталога эрмитажной выставки произведений Гарофало, написанный Т.Н.Кустодиевой¹¹⁶, одну из глав докторской диссертации И.И.Тучкова о ренессансных виллах, в которой подробно рассмотрена вилла кардинала Ипполита II д'Эсте в Тиволи¹¹⁷, главу докторской диссертации С.И.Козловой о ренессансных садах¹¹⁸, посвященную садам Феррары.

Завершая историографический обзор, можно констатировать несомненную **актуальность темы исследования**, обусловленную непреходящим интересом к культуре ренессансной Феррары и к истории семьи д'Эсте. В последние десятилетия, когда наблюдается последовательный рост внимания ко всем возможным и разнообразным аспектам социологических исследований ренессансного искусства и проблема меценатства стоит в центре современной научной мысли, интерес к проблеме меценатства рода д'Эсте продолжает возрастать: выходят новые монографии, посвященные различным аспектам проблемы, постоянно проводятся конференции и крупные выставки, которые активизируют научную деятельность исследователей, что способствует периодическому обобщающему пересмотру проблемы, позволяющему давать со временем все более полную характеристику Ренессанса в Ферраре. Актуальность темы объясняется и спецификой отечественной научной традиции, в которой феррарскому Ренессансу уделяется меньше внимания, чем на Западе.

Степень научной разработанности темы при всем обилии названной литературы представляется недостаточной, и здесь необходимо отметить следующее. Исследование проблемы меценатства семьи д'Эсте в Ферраре, заключающей в себе самые разнообразные аспекты, имеет долгую историю и предполагает различные научные подходы. Тем не менее, сказать, что все аспекты проблемы уже одинаково хорошо изучены, нельзя. Меценатская деятельность одних представителей династии д'Эсте изучена больше, чем других; как правило, отдельно изучается их меценатство в сфере пластических искусств и в сфере литературы, театра

и музыки. В целом художественная жизнь Феррары в XV века изучена полнее, чем в XVI веке. Кроме того, наблюдается различие в ракурсах научных исследований: либо исследование сосредотачивается на меценатской деятельности одного из членов семьи д'Эсте, когда выявляются все ее индивидуальные характеристики, либо оно носит обобщающий характер, что позволяет определить общие черты, свойственные всем правителям Феррары как меценатам, и обозначить основные направления культурной политики, проводимой ими на протяжении двух веков, но подобные исследования рассматривают проблему как законченный, цельный феномен, а не как постепенно формировавшееся явление. Исключением является упомянутая выше докторская диссертация Т. Шефарда о меценатстве Альфонсо I в сфере музыки¹¹⁹: представляется чрезвычайно удачным и перспективным выбранный ученым ракурс исследования, предполагающий подробное сравнение методов покровительства музыке Альфонсо I и других представителей семьи д'Эсте.

Сказанное выше определило **цели и задачи** нашей работы. **Главной целью** исследования является комплексное изучение меценатства семьи д'Эсте в Ферраре. В **задачи** исследования входит выявление как общих, так и индивидуальных черт меценатской деятельности правителей Феррары начиная с Леонелло д'Эсте и заканчивая Альфонсо II д'Эсте в различных сферах культуры (пластические искусства, литература, театр, музыка, образование, религия). Такое комплексное исследование позволяет не только дать общую характеристику *политики великолетия* д'Эсте, но и проследить процесс ее становления и развития на протяжении XV- XVI веков с учетом влияния на нее различных факторов – как объективных (социокультурные, политические и экономические процессы, происходившие в эпоху Возрождения), так и субъективных (особенности личности каждого конкретного правителя из семьи д'Эсте, его индивидуальные художественные пристрастия и интересы).

Рассмотрение меценатской деятельности правителей Феррары на протяжении XV-XVI веков позволит сделать выводы о процессе формирования меценат-

ства и коллекционирования как отдельного феномена ренессансной культуры, что является еще одной **задачей** исследования.

Намерение проследить эволюцию фигуры мецената и коллекционера в эпоху Возрождения и показать преемственность традиций меценатства и коллекционирования в семье д'Эсте обусловило необходимость анализа и меценатской деятельности Изабеллы д'Эсте в Мантуе. Меценатство Леонелло, Борсо и Эрколе I отражало раннюю стадию процесса формирования фигуры мецената и коллекционера в эпоху Возрождения, в то время как меценатство Альфонсо I, Эрколе II и Альфонсо II являло собой уже определенный его итог: три последних герцога Феррары представляли собой тип мецената и коллекционера, в целом отвечающий современному пониманию этих понятий. Меценатство же Изабеллы отражает переходную стадию этого процесса. Социокультурные процессы, происходившие в Италии рубеже XV-XVI веков, определили новаторские черты ее деятельности как мецената и коллекционера, которые повлияли на *политику великолетия* д'Эсте: обосновавшись в Мантуе, где существовали свои традиции покровительства культуре, Изабелла, тем не менее, воспроизводила основные принципы меценатства семьи д'Эсте и всю жизнь сохраняла тесные связи со своей семьей в Ферраре, поэтому ее меценатство не только имело в качестве образца меценатскую деятельность ее отца и двух дядей, но и само стало примером для следующих правителей Феррары. Таким образом, рассмотрение меценатства маркизы Мантуи в контексте *политики великолетия* д'Эсте позволило яснее понять несколько различный характер меценатства правителей Феррары в XV и в XVI веках, в частности, - изменения в их подходах к коллекционированию. Поэтому в **задачи** исследования входит преодоление изолированности положения Изабеллы д'Эсте в истории искусства и обоснование причин исключительного характера ее меценатской деятельности – индивидуальной, но в то же самое время типической.

Деятельность же как мецената и коллекционера еще одного видного представителя династии – кардинала Ипполито II д'Эсте – не будет рассматриваться в нашей работе, поскольку она связана с иным аспектом изучения проблемы меце-

натства в эпоху Возрождения – с меценатством церкви в лице пап и кардиналов в Риме¹²⁰.

И, наконец, **задачей** исследования - с учетом пробелов в русскоязычной историографии - является также создание общей картины культурной жизни Феррары XV-XVI веков и выявление ее специфических, в сравнении с другими художественными центрами Италии эпохи Возрождения, особенностей.

Названные цели и задачи определили **структуру работы**. Во **Введении** объяснен выбор темы, выявлена проблематика работы, обозначен объект диссертационного исследования, сформулированы его цели и задачи. Во **вступительной части** Введения приведены основные сведения, описывающее своеобразие Феррары как центра ренессансной культуры и тесную взаимосвязь художественной жизни Феррары и меценатства правившего в ней рода д'Эсте. **Обширная историографическая часть** Введения посвящена истории изучения меценатства семьи д'Эсте в рамках различных научных подходов; также в ней освещена история изучения феррарского искусства (как в целом, так и творчества отдельных мастеров и художественных памятников), литературы, музыки, театра.

В первой главе (**“Начало Ренессанса в Ферраре и формирование политики великоления д'Эсте”**) проанализирована меценатская деятельность Леонелло д'Эсте, чье правление обозначило наступление эпохи Возрождения в Ферраре и который заложил основы культурной политики д'Эсте, и Борсо д'Эсте, придавшего ей систематический характер, а также в ней обозначена специфика генезиса феррарского Ренессанса с его ориентацией на традиции позднесредневековой культуры. Во второй главе (**“Преемственность традиций меценатства и коллекционирования в семье д'Эсте и проблема эволюции фигуры мецената и коллекционера на рубеже XV-XVI веков”**) рассмотрено меценатство герцога Эрколе I, при котором *политика великоления д'Эсте* достигла своего апогея, меценатство маркизы Изабеллы д'Эсте в Мантуе и меценатство герцога Альфонсо I, что позволило, с одной стороны, показать преемственность традиций меценатства и коллекционирования в семье д'Эсте и, с другой, выявить, как повлияли на них социокультурные процессы, происходившие на рубеже XV-XVI веков. В

третьей главе (**“Позднее Возрождение в Ферраре: особенности феррарской культуры в 1534-1598 гг.”**), посвященной меценатству двух последних герцогов Феррары – Эрколе II и Альфонсо II, показано, что Феррара при них оставалась одним из важных культурных центров эпохи Возрождения. Утратив в это время свое значение как самостоятельного центра пластических искусств, она сохранила свой статус одной из главных столиц ренессансной литературы, театра и музыки. В последней четвертой главе (**“Семья д’Эсте – покровители искусства и коллекционеры: проблема формирования фигуры мецената и коллекционера в ренессансной Италии”**) меценатство семьи д’Эсте рассматривается в общеитальянском контексте.

Кроме того, исследование сопровождается двумя приложениями - переводами ряда важных источников (**приложение I**) и альбомом иллюстраций (**приложение II**), который вынесен в отдельный том.

Предметом исследования становится, в первую очередь, культурная политика семьи д’Эсте - ее направления и цели (целенаправленное создание *мифа д’Эсте*), взаимоотношения представителей династии с художниками, литераторами, музыкантами, особенности формирования коллекций произведений искусства, важнейшие художественные заказы. Кроме того, затрагивается и ряд теоретических вопросов, связанных не только с меценатством в эпоху Возрождения (формирование фигуры мецената и коллекционера), но и с социальным положением и самосознанием художников, и с феноменом ренессансного студиоло; также в нашей работе освещаются отдельные аспекты истории ренессансного театра, музыки и литературы.

В роли **объектов исследования** выступают художественные памятники - произведения живописи, графики, архитектуры, скульптуры, нумизматики, книжной миниатюры - заказчиками которых являлись члены семьи д’Эсте, произведения декоративно-прикладного искусства, входившие в состав их коллекций, тексты – различного рода документы (письма, инвентари, трактаты) и произведения художественной литературы.

Методологической основой исследования является социологический подход к изучению искусства, что обусловлено задачами и предметом исследования, однако он дополняется иконографическим, типологическим и сравнительным анализом.

Научная новизна исследования в том, что, во-первых, впервые в истории изучения меценатства и коллекционирования семьи д'Эсте в рамках одного исследования объединены два основных ракурса изучения проблемы: в диссертации последовательно рассмотрена меценатская деятельность правителей Феррары от Леонелло д'Эсте до Альфонсо II д'Эсте (и впервые дана общая характеристика меценатства герцога Эрколе II д'Эсте), а также меценатство Изабеллы д'Эсте, но, при этом, меценатство каждого из них анализируется в общем контексте *политики великолетия* д'Эсте. Во-вторых, хотя, как предполагает заявленная тема, большее внимание уделяется меценатству семьи д'Эсте в сфере пластических искусств, оно, тем не менее, изучается комплексно – то есть, в тесной взаимосвязи с меценатством в сфере других видов искусства, образования и религии, что позволяет дать общую характеристику культуре ренессансной Феррары. В исследовании собран и обобщен значительный корпус научной литературы, затрагивающей различные аспекты проблемы, при этом в нем учтена новейшая библиография и материалы последних конференций и выставок, посвященных Ренессансу в Ферраре. К рассмотрению привлекаются и широкоизвестные, и малоизученные как в отечественной, так и в зарубежной историографии, памятники и тексты.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Комплексный анализ меценатской деятельности семьи д'Эсте может стать методологическим основанием для монографического исследования культуры ренессансной Феррары и позволить наметить новые пути ее изучения;
2. Культурная политика - *политика великолетия* - рода д'Эсте, власть которого в Ферраре носила, по сути, абсолютистский характер, была одним из основополагающих факторов, определившим развитие художественной

жизни Феррары эпохи Возрождения и обусловившим ее специфические черты;

3. Рассмотрение меценатской деятельности правителей Феррары не только в сфере пластических искусств, но и в других сферах культуры позволяет полнее осветить преемственность традиций меценатства в семье д'Эсте, а также дать новую характеристику ренессансной Ферраре как художественному центру, игравшему большую роль в культурной жизни Италии не только в XV, но и в XVI веке.
4. Исследование меценатства семьи д'Эсте на протяжении XV-XVI веков позволяет на конкретном примере проследить процесс возникновения и становления фигуры мецената и коллекционера в ренессансном обществе и вывести общие закономерности этого процесса;
5. Рассмотрение меценатской деятельности Изабеллы д'Эсте в Мантуе в контексте меценатства семьи д'Эсте позволяет преодолеть сложившиеся в искусствоведении представления о ее исключительном характере и благодаря этому лучше понять процесс эволюции фигуры мецената и коллекционера в эпоху Возрождения.

Практическая значимость исследования состоит в том, что представленный материал может быть полезен искусствоведам, историкам, культурологам и литературоведам при рассмотрении широкого круга проблем, связанных с изучением пластических искусств, литературы, театра и музыки эпохи Возрождения, и в том, что оно сопровождается публикацией переводов малоизвестных в отечественной историографии документов и художественных текстов. Отдельные положения диссертации могут быть использованы при подготовке общих и специальных лекционных курсов и семинарских занятий по истории культуры эпохи Возрождения, в музейной и просветительской работе.

Апробация работы. Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Отдельные

положения и выводы диссертации нашли отражение в опубликованных научных работах автора.

Публикации по теме диссертации в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий ВАК:

1) Алешин П.А. «Пейзаж со сценами из жизни святых» Доссо Досси из ГМИИ им.А.С.Пушкина. Опыт интерпретации // Искусствознание. №3-4/2013. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 336-353.

2) Алешин П.А. Семья д'Эсте – покровители искусства и коллекционеры // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №2, 2015. С.111-118.

3) Алешин П.А. Правители Феррары как покровители искусств. Рельефы Антонио Ломбардо для «алебастровых комнат» Альфонсо I д'Эсте // Искусствознание № 1-2/2015. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С.234-249.

ГЛАВА I

НАЧАЛО РЕНЕССАНСА В ФЕРРАРЕ И ФОРМИРОВАНИЕ
ПОЛИТИКИ ВЕЛИКОЛЕПИЯ Д'ЭСТЕ

1.1. Леонелло д'Эсте: гуманист на троне

*An non Saturni sunt illic secula patris,
Bella ubi nulla fremunt, nisi quae descripta leguntur?
Semper ubi laetas populo plaudente choreas,
Intas festa sonant, et picta palatia surgunt,
Arva foris gravido locupletat Copia cornu?
Fortunati ambo, plebs praeside, plebe tyrannus.*

Janus Pannonius¹²¹

Строки венгерского поэта XV века Яна Паннония, приведенные в эпиграфе, повествуют о Ферраре времен правления маркиза Леонелло д'Эсте¹²² (1441-1450 гг.), являясь поэтическим свидетельством необычайного культурного подъема, которое переживало феррарское государство в эти годы. Превращение Феррары в важный художественный центр - яркий пример развития и распространения ренессансной культуры в Северной Италии, тесно связанного с расцветом синьорий¹²³.

Фигура мецената и коллекционера в современном ее понимании появилась именно в эпоху Возрождения, когда формировалось новое восприятие культуры в целом как самостоятельного мира со своими собственными законами. Этот процесс не был одномоментным, поэтому феномен меценатства развивался постепенно. В Италии XV-XVI веков, разделенной на небольшие государства, именно синьоры имели, с одной стороны, наибольшие возможности для ведения меценатской деятельности, и, с другой, испытывали необходимость в оказании покровительства культуре вне зависимости от личной заинтересованности в этом, поскольку культура благодаря гуманизму приобретала все большее значение в политике¹²⁴.

В случае Феррары, где установилось единоличное правление одной династии, в руках которой сосредоточилась вся полнота власти, меценатство правителей – представителей семьи д'Эсте – в эпоху Возрождения стала основополагающим фактором, определявшим вектор развития культуры.

Начало Ренессанса в Ферраре связано с правлением Леонелло д'Эсте: как справедливо заметил в своей статье современный исследователь М. Тоффанелло, именно во время краткого правления маркиза “средневековая синьория стала ренессансным принципатом”¹²⁵. Леонелло стал первым из д'Эсте, кто стал оказывать самое широкое, осознанное, постоянное покровительство зарождавшейся ренессансной культуре.

На протяжении второй половины XIII – XIV века развитие культуры не входило в число основных задач синьоров д'Эсте, озабоченных в первую очередь укреплением своей политической победы и созданием государства. За этот период единственным, но, правда, сыгравшим огромную роль в расцвете ренессансной культуры в Ферраре в XV веке шагом в направлении развития культуры было получение от папы Бонифация IX маркизом Альберто V д'Эсте в 1391 году права на основание в Ферраре университета¹²⁶. Однако шаг этот носил в большей степени политический характер. Хотя 1391 год считается традиционной датой основания феррарского университета, функционировать на постоянной основе он стал только после его повторного открытия в 1442 году во время правления Леонелло. Официально университет был открыт 18 октября 1391 года, когда начались занятия по гражданскому праву, однако уже в 1393 году занятия прекратились. В 1418 году наследник Альберто, маркиз Никколо III д'Эсте, пытался, но безуспешно из-за финансовых проблем, вновь открыть университет. Надо отметить, что создание университета не было личной прихотью маркизов д'Эсте, но было отражением важных социокультурных процессов, происходивших в Италии: помимо феррарского, во второй половине XIV – в первой половине XV века в Италии появляется целый ряд новых университетов – в Пизе (1343 г.), во Флоренции (1348 г.), в Павии (1361 г.), в Турине (1411-1413 гг.), в Катании (1445 г.)¹²⁷.

За свое долгое правление (1393-1440 гг.) Никколо III, отец Леонелло, многое сделал для укрепления власти д'Эсте: при нем “было принято новое законодательство, улучшена администрация, проводились осушительные работы (столь необходимые при болотистой почве Феррарского округа и по-

стоянных разливах По), строились дороги, дворцы, соборы”¹²⁸. Сам маркиз был воинственным, жестоким человеком, чуждым идеям гуманизма, но, будучи дальновидным правителем, он осознавал все возрастающее значение культуры в политике, и именно это объясняет его попытку повторного открытия университета, а также приглашение им в 1429 году для воспитания своего сына и наследника Леонелло¹²⁹ известного гуманиста и педагога Гуарино да Верона¹³⁰, который открыл собственную школу, посещать которую могли все феррарцы, вне зависимости от социального положения, что способствовало широкому распространению в Ферраре новой гуманистической культуры¹³¹. Подобные школы открывались и в других городах Италии: так, ранее, в 1423 году свою школу в Мантуе создал при покровительстве маркиза Джанфранческо Гонзага гуманист Витторино да Фельтре¹³².

Леонелло д’Эсте получил прекрасное образование благодаря Гуарино и стал страстным поклонником античной культуры, так что, оказавшись у власти, он явил собой живой пример “настоящего гуманиста на троне”¹³³. Он хорошо знал историю и прекрасно разбирался в латинской литературе, писал речи на латыни и стихи на итальянском языке¹³⁴, играл на нескольких музыкальных инструментах, любил искусство. Вокруг Леонелло образовался кружок ученых и поэтов¹³⁵, в котором обсуждались проблемы философии, филологии, этики, истории и искусства. Это было характерно для эпохи: возникновение таких “неформальных, свободно организованных, подчас нерегулярно собиравшихся кружков эрудитов и компаний единомышленников, участниками которых были люди, захваченные новым культурным движением”¹³⁶ было повсеместным: наиболее ярким примером подобных сообществ¹³⁷ в эпоху Возрождения может служить Платоновская академия во Флоренции¹³⁸.

О беседах, которые велись в кружке Леонелло, известно из трактата “De politia litteraria” (“Об изящной словесности”)¹³⁹ миланского гуманиста Анджело Дечембрио (рисунок 23), также обучавшегося у Гуарино да Верона. Еще в годы правления своего отца Леонелло прославился как меценат и знаток искусств, и именно “ему и его влиянию обязан, почти полностью, пере-

ход от средневековой дикости к хотя бы внешней видимости культуры и изысканности, которая отмечает последний этап правления его отца”¹⁴⁰.

Гуарино огромное внимание уделял этическому воспитанию своего ученика и, вдохновляя его примерами из античной истории, стремился воспитать идеального правителя, наделенного всеми добродетелями, трактованными в духе “Никомаховой этики” Аристотеля¹⁴¹: в своих письмах к Леонелло ученый призывает, чтобы он, “созерцая доброе, формировал себя в соответствии с ним, пороков же избегал и ненавидел их”¹⁴², и чтобы он заботился о культурном достоинстве, которое “приобретается щедростью, бескорыстием, справедливостью, заслугами перед гражданами, служением на пользу родине, умножением чести своего рода”¹⁴³. Подобное культурное достоинство проявляется благодаря такой добродетели, как великолепие (*magnificientia*), предполагающей активное покровительство культуре. Великолепие, согласно Аристотелю, предполагает траты, “которые мы считаем почетными, например затраты на [почитание] богов, посвятельные дары, постройки и жертвоприношения, так же как и все вообще связанное с божеством, а также все то, что охотно делают из честолюбия на общее благо, например, когда думают, что нужно блистательно снарядить хор или триеру или устроить пир для всего города”¹⁴⁴, хотя проявляться оно может не только в общих делах, но и в частных¹⁴⁵. Меценатская деятельность Леонелло в полной мере соответствовала этому определению: “Леонелло был первым из д’Эсте, кто щедро тратил деньги на культуру, в самом широком смысле этого слова. Он начинал строить новые дворцы и заканчивал работы, начатые Альберто и Никколо, финансировал роскошные празднества и общественные представления, нанимал дорогостоящих преподавателей в самых разных областях знаний, покровительствовал миниатюристам, ювелирам, ткачам, художникам, инженерам, архитекторам и музыкантам”¹⁴⁶.

Ввиду того, что важной составляющей политики итальянских государей Возрождения стало соперничество в области культуры, когда каждый из них “стремился переманить к себе наиболее видных ученых-гуманистов,

художников, поэтов, музыкантов”¹⁴⁷, дискуссии о великолепии, с учетом также интерпретации этого понятия Фомой Аквинским¹⁴⁸, приобрели важное значение в гуманистической среде в середине XV века¹⁴⁹, и постепенно перешли из сферы этической мысли в сферу мысли политической, и феррарские гуманисты во второй половине XV века закрепили это понятие - *великолепие (magnificentia)* – как определение культурной политики семьи д’Эсте.

Этот факт примечателен в истории Ренессанса. Определение “великолепный” было распространенным обращением, применявшимся по отношению к высоким особам, выдающимся, влиятельным персонам, обязательно подразумевавшим активное покровительство культуре: гуманист Тимофео Маффеи написал трактат о великолепии Козимо Медичи (“*In magnificentiae Cosmi Medicei Fiorentini detractores libellus*”), а внук Козимо, Лоренцо Медичи, навсегда вошел в историю как Лоренцо Великолепный¹⁵⁰. Однако только за культурной политикой семьи д’Эсте в историографии закрепилось название *политики великолепия*, что свидетельствует, с одной стороны, о том значении, какое придавали этому понятию сами д’Эсте, усматривая в нем идеальное определение своей власти, и, с другой, о том, что их культурная политика, несмотря на индивидуальные особенности каждого из представителей династии, находившегося у власти, так или иначе сказывавшиеся на его меценатской деятельности, характеризовалась постоянной преемственностью. Основные принципы этой политики оставались неизменными, а суть ее заключалась в широком использовании культуры как средства государственной пропаганды с целью возвеличивания власти династии, укрепления ее авторитета и подтверждения ее легитимности, что выражалось в целенаправленном создании с помощью культуры государственного мифа д’Эсте.

Как отмечалось во введении, особенностью этого мифа было акцентирование рыцарских традиций рода д’Эсте. Игра в рыцарство в Италии в XV и в меньшей степени в XVI веке – характерное явление не только для аристократии, но и для буржуазии¹⁵¹, ярким примером чего может служить знаме-

нитый рыцарский турнир, устроенный Медичи во Флоренции в 1475 году и воспетый в поэме Анджело Полициано “Стансы на турнир”¹⁵². Однако в случае с д’Эсте рыцарский идеал служил не просто неким красивым антуражем действительности, но был фактором, оказывавшим реальное влияние на их политику, и особенно – на их культурную политику.

Леонелло сохранял в себе черты, свойственные средневековым синьорам, и понятия рыцарской чести не были для него чем-то условным: перед тем, как он был отдан на воспитание к Гуарино, Леонелло обучался, как это было принято в семье д’Эсте, военному искусству и несколько лет провел в походах под руководством кондотьера Браччо да Монтоне¹⁵³. Черты средневекового аристократизма наложили определенный отпечаток и на деятельность Леонелло как мецената: это скажется на его вкусе как коллекционера, а также на том, что заказанные им произведения будут апеллировать в равной степени и к античному, и к средневековому наследию, способствуя таким образом тесному взаимодействию и синтезу внутри феррарского Возрождения гуманизма и идеалов позднесредневековой придворной культуры.

Тем не менее, несмотря на эти черты, маркиз, в отличие от своего отца, являл собой пример уже ренессансного правителя и во многом соответствовал образу идеального государя, созданном у гуманистами XV века¹⁵⁴. Леонелло усвоил уроки Гуарино, то, что “мирным правлением, заботой о процветании родины, щедростью, бескорыстием можно стяжать больше уважения, чем войной”¹⁵⁵, и время его правления отмечено относительным социальным благополучием¹⁵⁶ и небывалым расцветом культурной жизни. Широкое и постоянное покровительство, оказываемое Леонелло различным сферам культуры, заложило основы *политики великолетия* семьи д’Эсте, и его меценатская деятельность стала примером для следующих правителей Феррары.

Показательно, что одним из первых решений, принятых маркизом после прихода к власти, было решение об открытии университета. Леонелло стал правителем в декабре 1441 года, и уже в январе 1442 года он обсуждает этот вопрос с городской коммуной, согласившейся взять на себя большую

часть расходов, хотя известно, что и сам маркиз помогал университету финансово¹⁵⁷. Если в 1391-1393 годах занятия велись только по гражданскому праву, то начиная с 1442 года в феррарском университете стали преподаваться самые различные дисциплины, для чего были приглашены ученые и гуманисты со всей Италии, среди которых были Теодоро Газа и Джованни Ауриспа (греческий язык), Анджеоло дельи Убальди (гражданское право), Лодизио Кривелли и Франческо Аккольти д'Ареццо (каноническое право), Джованни Манарди (философия), Джованни Бьянкини и Доменико Мария Новара (астрономия). Гуарино да Верона, который прочитал речь на открытии университета 18 октября, стал преподавателем риторики. Феррарский университет, не имевший схоластических традиций, сразу стал одним из передовых центров гуманистического образования, куда приезжали учиться студенты со всей Европы.

Ярким событием культурной жизни Феррары, произошедшим в 1441 году еще при жизни Никколо III, было состязание Пизанелло¹⁵⁸ с Якопо Беллини¹⁵⁹. В Ферраре не существовало традиции устраивать подобные состязания, и его проведение связано с влиянием на художественную жизнь феррарского двора Л. Б. Альберти¹⁶⁰. Оба живописца должны были написать портрет Леонелло¹⁶¹, и Никколо III выбрал победителем венецианского художника, о чем сохранилось поэтическое свидетельство поэта Улисса Алеотти:

Quando il Pisan fra le famose imprese
 Sargumento cuntender cum natura
 E convertir l'immagine in pictura
 Dil nuovo Illustre lionel marchexe

Gia consumato havea il sexto mese
 Per dar propria forma ala figura
 Alor fortuna sdegnosa che fura
 Lumane glorie cum diverse onfexe

Strinse che da la degna e salsa riva
 Se movea il Belin summo pictore
 Novelo fidia al nostro zieccho mondo

Che la sua vera effigie feze viva
 Ala sentencia del paterno amore
 Onde lui primo et poi il pisan secondo.

Когда соревноваться Пизанелло
 С природою решил и образ в цвете
 Явить, как настоящий, на портрете
 Маркиза молодого Леонелло,

Когда шесть месяцев уж пролетело
 Труда и думал он о паритете,
 Тогда фортуна гневная, что сети
 Плетет, коль кто противиться ей смело,

Так сделала, что из другого края
 К отцу маркиза мастер превосходный,
 Беллини, вдруг приехал, новый Фидий

И что, меж двух портретов выбирая,
 Отец второй портрет, столь благородный,
 Счел лучшим и Беллини – даровитей¹⁶².

Самому Леонелло, вероятно, больше понравился портрет кисти Пизанелло¹⁶³, “в котором ориентация на античные идеалы становится едва ли не основным пафосом”¹⁶⁴. Об этом свидетельствует то, что тот еще не раз впоследствии портретировал маркиза: сохранилось несколько великолепных медалей *all’antica*, сделанных художником в 1441-1444 годах¹⁶⁵ (рисунки 4-15). Портреты Пизанелло, ориентированные на классическую традицию¹⁶⁶, нравились маркизу, поклоннику античной культуры и страстному коллекционеру античных медалей и монет¹⁶⁷.

Деятельность Пизанелло оказала большое влияние на искусство портрета в Ферраре¹⁶⁸ и на портретную иконографию семьи д’Эсте: на иконографию портретов Леонелло, созданных художником, ориентировались впоследствии мастера, которым представители семьи д’Эсте заказывали портреты, причем эта ориентация была продуманным волеизъявлением заказчиков, и она сохранялась не только в медалях. Утверждение собственного могущества через обращение к античности стало важной составляющей культурной политики д’Эсте. Хотя во второй половине XV века живописный портрет претерпевает значительные изменения, и “плоскостная-барельефная

композиция профильного портрета сменяется изображением модели в трех-четвертном повороте, нередко устремляющей свой взгляд прямо на зрителя»¹⁶⁹, традиция профильного портрета сохраняет свое значение при дворе д'Эсте: эту традицию, в частности, продолжает придворный художник герцогов Борсо и Эрколе I Бальдассаре д'Эсте¹⁷⁰, с именем которого связано создание «Генеалогии д'Эсте»¹⁷¹ (1474-1479 гг.), иллюстрированного кодекса с профильными портретами многочисленных представителей семьи д'Эсте; и даже Леонардо да Винчи в самом начале XVI века пишет профильный портрет Изабеллы д'Эсте¹⁷², что, скорее всего, было именно ее требованием, желавшей быть изображенной, с одной стороны, *all'antica*, и, с другой, что было не менее важно, с огласно уже устоявшейся портретной иконографии д'Эсте.

Одним из важнейших культурных событий первых лет правления маркиза стало проведение конкурса на конную статую¹⁷³ Никколо III д'Эсте¹⁷⁴, создание которой стало первым примером воплощения в искусстве *политики великолетия* д'Эсте. В 1442-1443 годах *Savi* (от ит. *savio* – рассудительный, опытный, мудрый), представители магистрата Феррары¹⁷⁵, решили воздвигнуть конную статую Никколо III, хотя инициатором этого, вероятнее всего, был сам Леонелло¹⁷⁶. Эта статуя являла собой также пример синтеза ренессансной и средневековой художественных традиций, характерного для феррарской культуры¹⁷⁷.

В самом деле, идея создания конной статуи не была новой для искусства Северной Италии: это т монумент задумывался как посмертный памятник, и в качестве ближайшей аналогии ему можно назвать арки Скалигеров – надгробия трех правителей Вероны XIV века. Но воплощение этой идеи было во многом новаторским. Неслучайно в качестве одного из судей для помощи в выборе победителя из двух финалистов конкурса (Антонио ди Кристофоро и Никколо Барончелли - оба флорентийские скульпторы) Леонелло в 1444 году пригласил своего друга Леона Баттисту Альберти¹⁷⁸. Менялась сама суть монумента: это должно было быть не надгробие, а именно – памятник, и еще

одним – уже античным - образцом в этом смысле для статуи Никколо стала конная статуя Марка Аврелия в Риме, что говорит и о сознательной ориентации на идеалы античности. Поэтому статуя Никколо не находится в полной зависимости от архитектуры, как в случае надгробий Скалигеров: она должна была быть установлена рядом с палаццо делла Раджоне, напротив кафедрального собора Феррары, но представлять собой свободно стоящую статую, установленную на арке. Таким образом, памятник Никколо III был первым задуманным конным монументом эпохи Возрождения: конкурс на создание конной статуи Никколо III был проведен на два года раньше, чем Донателло получил заказ на создание памятника кондотьеру Гаттамелате в Падуе¹⁷⁹.

Хотя большинством голосов победителем был признан Антонио ди Кристофоро, скорее всего, именно благодаря Альберти в итоге памятник был создан двумя скульпторами совместно: Антонио ди Кристофоро выполнил фигуру всадника, а Никколо Барончелли – фигуру коня. Возведением статуи своего отца Леонелло подчеркивал легитимность своей власти, наследуемой им от Никколо. Такое материальное воплощение преемственности власти станет характерной чертой культурной политики д'Эсте: родной брат Леонелло, герцог Борсо установит свою статую рядом с конной статуей Никколо, а их сводный брат Эрколе, ставший герцогом после Борсо, задумает создание своей конной статуи наподобие статуи Никколо.

Крупнейшим художественным проектом Леонелло, имевшим большое значение в истории искусства эпохи Возрождения, был его студиоло в несохранившемся палаццо Бельфьоре¹⁸⁰. Студиоло - это личный кабинет правителя или владетельного лица, предназначенный для интеллектуальных занятий и культурного досуга, для *vita contemplativa*. Студиоло выполнял также функции библиотеки и частного музея, в котором хранились произведения искусства и драгоценности, а также места для встречи с друзьями и для приема высокопоставленных гостей, именно поэтому большое внимание уделялось декорации его интерьера, для которой разрабатывалась специальная программа, долженствующая прославлять добродетели и достоинства

хозяина кабинета, отражать его увлечения и интересы¹⁸¹. Кабинет Леонелло в Бельфьоре – один из первых примеров подобного типа помещения в эпоху Возрождения, ставший образцом для других студиоло, среди которых наиболее знамениты студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино и в Губбио¹⁸², студиоло Изабеллы д'Эсте в Мантуе¹⁸³, студиоло Альфонсо д'Эсте в Ферраре¹⁸⁴ и студиоло Франческо I Медичи во Флоренции¹⁸⁵.

Палаццо Бельфьоре было построено еще в конце XIV века Альберто V д'Эсте как дворец, окруженный садами и охотничьими угодьями. Леонелло надстроил верхний этаж, на котором решил обустроить свой личный кабинет. Решение об обустройстве студиоло относится к 1447 году, о чем свидетельствует письмо от 5 ноября 1447 года Гуарино да Верона¹⁸⁶.

Из письма Гуарино ясно следует, что идея украсить кабинет изображением муз принадлежала самому Леонелло и что Гуарино по его просьбе разработал их иконографию. Поскольку кабинет предназначался, в том числе, и для приема высоких гостей, его программа должна была отображать добродетели и увлечения владельца не только как частного лица, но и как государственного деятеля - таким образом, рассматривать ее необходимо в рамках *политики великолетия*, ярким проявлением которой стал художественный ансамбль студиоло в Бельфьоре. Возможно, именно поэтому Гуарино, в своей трактовке образов муз опираясь на византийский комментарий к поэме Гесиода “Труды и дни” Иоанна Цеца, расширяет сферу их влияния на человеческую жизнь, не ограничивая ее покровительством искусствам и называя Талию и Полигимнию изобретательницами сельского хозяйства, а Эрато – покровительницей любви и брака. Музы в контексте художественного ансамбля выступали, с одной стороны, олицетворением добродетелей Леонелло (Гуарино называет Леонелло – *гордость Муз*), и, с другой, поскольку Леонелло был единоличным правителем, - покровительницами Феррары: “так, студиоло Леонелло стал символическим изображением правления муз в городе, реализации платонического идеала государства, управляемого правителем-философом”¹⁸⁷, государства, в котором царит гармония. Таким обра-

зом, ансамбль студиоло в Бельфьоре обозначил собой начало создания *мифа д'Эсте*.

Для изображения каждой музы, согласно с трактовкой их образов, данной им в письме, Гуарино сочинил латинскую эпиграмму¹⁸⁸, сохранились также его латинские стихи о музах¹⁸⁹.

Исполнение картин маркиз поручил художнику Анджело Макканьино из Сиены, который, по мнению Гуарино да Верона, был вместе с Пизанелло и Джентиле да Фабриано одним из лучших художников своего времени¹⁹⁰. Макканьино точно был автором двух несохранившихся картин, изображавших Клио и Мельпомену; также современные исследователи приписывают ему авторство сохранившейся картины, изображающей музу Эрато (рисунок 17) Впоследствии и другие художники участвовали в работе, которая продолжалась после смерти Леонелло, во время правления его брата Борсо д'Эсте: точно установлено участие венгерского художника Микеле Паннонио, написавшего музу Талию (рисунок 18), и феррарского художника Козимо Туры, написавшего Каллиопу (рисунок 19) и Терпсихору (рисунок 20); авторство "Полигимнии" (рисунок 21) и "Урании" (рисунок 22) на данный момент не установлено и приписывается неизвестным феррарским мастерам круга Козимо Туры. Помимо этих художников в декорации студиоло принимали участие мастера - резчики по дереву Ардуино да Баизо, Кристофоро и Лоренцо да Лендинара. Поскольку студиоло в палаццо Бельфьоре несомненно послужило образцом для студиоло других правителей, можно предположить, что, как и студиоло Федерико да Монтефельтро и студиоло Изабеллы д'Эсте, оно было украшено также различными изображениями, сделанными в технике интарсии¹⁹¹.

Нужно отметить, что изображения муз на сохранившихся картинах не полностью соответствуют описаниям Гуарино, что вполне объяснимо: письмо фиксирует возникновение замысла, а не описывает уже созданный художественный ансамбль. Хотя суть программы оставалась неизменной, отдельные детали иконографии могли меняться. О том, что изменения в иконо-

графию вносились еще при Леонелло, свидетельствует текст гуманиста Чирако д'Анкона, в 1449 году посетившего студиоло в Бельфьоре и описавшего две созданные к тому времени картины Анджело Макканьино, на которых были изображены Клио и Мельпомена, и, если изображение Клио соответствовало ее описанию у Гуарино, то Мельпомена была изображена иначе – поющей и с кифарой в руках¹⁹².

Дворец Бельфьоре, в котором Леонелло устроил свой кабинет, - одна из нескольких загородных резиденций¹⁹³ семьи д'Эсте, так называемых *делиций*¹⁹⁴ (от ит. *delizia* – наслаждение, удовольствие). Значительную часть своего времени д'Эсте проводили именно в этих резиденциях, а не в Кастелло Эстенсе (рисунок 1) в самом центре города. Хотя у каждого из правителей д'Эсте была своя любимая резиденция, декорации которой он уделял особенное внимание, ни один из них не оставлял без внимания другие резиденции, поддерживая их в хорошем состоянии и заканчивая работы по их украшению, начатые его предшественниками. Так, при Леонелло, особенно любившим палаццо Бельфьоре, продолжались работы по украшению резиденции Бельригуардо (для росписей залов дворца маркизом был приглашен Пизанелло¹⁹⁵), построенной по приказу его отца, а оформление палаццо Бельфьоре было завершено при герцоге Борсо, который, в свою очередь, предпочитал другим дворцам палаццо Скифаноя (рисунок 29). В этой заботе обо всех дворцах, являвшихся зримыми символами величия д'Эсте, тоже проявлялось утверждение идеи преемственности власти.

Кроме строительства и украшения собственных дворцов *политика великолетия* в сфере покровительства архитектуре предполагала поддержание и строительство церквей и других важных общественных зданий. При поддержке Леонелло была построена церковь Санта Мария дельи Анджели (освящена в 1440 году), по его инициативе был построен госпиталь Св. Анны и перестроены городские укрепления. Начиная с Леонелло благоустройство городской жизни стало постоянной заботой д'Эсте, что, безусловно, во многом обуславливало популярность правящей династии среди подданных.

Помимо архитектуры, особое внимание маркиз уделял покровительству живописи и декоративно-прикладному искусству. Многие аспекты его деятельности как покровителя художников и коллекционера нашли продолжение в меценатстве и коллекционировании других представителей семьи д'Эсте. Поскольку в Ферраре не было собственной живописной школы, Леонелло охотно приглашал к своему двору прославленных художников из разных художественных центров Италии и заальпийских стран. На Леонелло работали упоминавшиеся выше Пизанелло, Якопо Беллини, Анжело Макканино, Антонио ди Кристофоро и Никколо Барончелли, а также Андреа Мантенья¹⁹⁶ и Рогир ван дер Вейден¹⁹⁷, и, вероятно, Пьеро делла Франческа¹⁹⁸. Из Флоренции, из Германии и Нидерландов ко двору приглашались миниатюристы, например, Джорджо д'Алеманья, работавший как на Леонелло, так и после на его брата, герцога Борсо. То, что маркиз приглашал для работы столь отличающихся по характеру творчества мастеров говорит о гибкости его эстетических предпочтений. О вкусах Леонелло в области искусства, о его вкусах как коллекционера также позволяет судить одна из глав упоминавшегося выше трактата Анджело Дечембрио, повествующего о беседах, которые велись в дружеском кругу маркиза, - хотя и с определенными оговорками: нужно учитывать, что это не точная запись разговоров, а их художественный пересказ, стилизованный в духе "Аттических ночей" Авла Геллия, о чем говорит и сам автор¹⁹⁹. Тем не менее, этот трактат в общем отражает идеи, которые были распространены при феррарском дворе середины XV века. В главе LXVIII²⁰⁰ этого трактата участники беседы обсуждают вопросы изобразительного искусства, и главным оратором выступает Леонелло, излагающий свои взгляды на искусство. Частые отсылки к античным авторам, настоящая и, можно сказать, единственная в своем роде для теоретических текстов об искусстве эпохи Кватроченто апология изображения обнаженного тела в современном искусстве, причем исключительно с эстетической точки зрения, похвала художников, стремящихся подражать древним, понимание живописи как науки, критика заальпийской художе-

ственной традиции свидетельствуют, с одной стороны, о прогрессивных взглядах маркиза д'Эсте, о влиянии на него и его окружение эстетики Альберти²⁰¹. Об этом говорит и интерес Леонелло к творчеству Мантеньи, Беллини, Пьеро делла Франческа. С другой стороны, необходимо учитывать, что в трактате представлен несколько идеализированный образ Леонелло, с помощью которого автор излагал и свои идеи, так что критика маркизом заальпийской художественной традиции не может сразу, без должного анализа всей его меценатской деятельности, приниматься на веру.

Действительно, несмотря на высказываемую критику, трактат Дечембрио все же свидетельствует об интересе Леонелло к этой традиции, что подтверждается и его обращением с заказом к Рогиру ван дер Вейдену, и богатой коллекцией нидерландских и французских шпалер, имевшихся у него²⁰² и упоминаемых в трактате. Именно это неполное соответствие теоретических идей, ориентированных на классические идеалы античного искусства, и практической деятельности Леонелло как коллекционера позволило исследователю М.Бэксендаллу говорить о том, что Леонелло в своих предпочтениях свободно “колеблется между интернациональной готикой и флорентийским Ренессансом”²⁰³. Этим объясняется то, что одним из любимых художников маркиза был Пизанелло, чье творчество “объединяет два мира – проникнутый поэтической фантазией мир поздней готики и вобравший в себя пафос исследования мир Возрождения”²⁰⁴, и то, что он с одинаковой страстью коллекционировал как античные монеты и геммы, так и позднеготическое декоративно-прикладное искусство²⁰⁵. Также из трактата ясно, что Леонелло, представляющему ранний тип ренессансного мецената и коллекционера, свойственно характерное для эпохи Кватроченто отношение к пластическим искусствам, как к ремеслам, уступающим в своем статусе литературе (и поэзии как ее высшему проявлению), что не мешало ему высоко оценивать художников и дружить с ними.

С одной стороны, Леонелло был сторонником и покровителем новой ренессансной культуры, сам активно интересующимся теоретическими про-

блемами искусства, с другой, он, что было характерно для средневековых синьоров, видел в произведениях искусства предметы роскоши, которые свидетельствовали о богатстве их владельца, ценил, не в последнюю очередь, их именно в таком качестве. Поэтому говоря о Леонелло как о коллекционере, нужно подчеркнуть, что коллекцией в современном понимании этого слова являлась только его коллекция античных медалей и монет, которые, действительно, были для него предметом целенаправленного коллекционирования, в то время как его коллекция декоративно-прикладного искусства являлась именно собранием предметов роскоши.

Благодаря свойственной художественному вкусу Леонелло гибкости Феррара во время его правления стала местом пересечения разных изобразительных традиций, восприятие и синтез которых местными художниками привел к появлению во второй половине XV века самобытной школы живописи²⁰⁶. Большое влияние на становление местной художественной традиции оказала и коллекция античных монет, медалей и камней, собранная Леонелло: в Ферраре не было античных памятников, как в Риме, и произведения античного искусства, собранные маркизом, имели важное значение для формирования феррарской школы живописи, поскольку художники имели возможность непосредственно изучать памятники античности.

Леонелло уделял столь же пристальное внимание другим видам искусства - особенно музыке и литературе. Для литературного вкуса маркиза характерна такая же гибкость, как и для его вкуса в сфере искусства. Он заказывал для пополнения своей библиотеки как тексты античных авторов²⁰⁷, так и французские рыцарские романы; он поддерживал литераторов писавших не только на латыни, но и на *volgare* (спор о языке – принципиальный спор для литературы Италии эпохи Возрождения²⁰⁸). Как уже отмечалось выше, Леонелло и сам писал стихи на итальянском языке. Он поддерживал Альберти в желании писать и на итальянском, что известно из посвящения Альберти маркизу в трактате “Теодженио”: “Я был счастлив не только сделать вам приятное, но и убедиться, что вы, столь ученый муж, не браните

меня за то, за что меня порицают многие другие, те, кто говорят, что я нарушил достоинство литературы, написав о столь красноречивом предмете не на латинском языке»²⁰⁹. В университете Феррары в годы правления Леонелло учился мантуанский поэт Джованни Франческо Суарди, посвящавший сонеты Изотте д'Эсте, сестре Леонелло; Изотте же посвятил поэму феррарский поэт Джироламо Нигрисоли; сонеты на итальянском языке писал также Франческо Аккольти, приглашенный в университет преподавать каноническое право.

С еще большим энтузиазмом Леонелло покровительствовал музыке, что нашло отражение и в программе декорации его студиоло, где тема музыки является одним из основных лейтмотивов²¹⁰. Маркиз, сам бывший хорошим музыкантом²¹¹, организовал в Ферраре постоянно действующую капеллу, о чем известно из поэтической хроники феррарской придворной жизни, написанной Уго Калеффини:

Se lui se metea in canto o sonare,
Piacer ne prendea chi l'ascoltava
Tuta zente se havea a maraviare.

...

Quanto li piaceva li vespri con le Messe!

...

Tanti cantadori questo signore havia
Tuta soa capella ni era pino;
E sempre organiti li venia
Canti e suoni a l'officio divino
Questa era notabele signoria
Tanta zente era a oldire a capo chino
Per dovotione tuto stava rimesso;
Pare ache li anzoli fossoli da presso

Когда играть иль петь он принимался,
То каждый слушал с радостью и каждый
Его игрой и пеньем восхищался.

...

Как он любил вечерних служб звучанье!

...

Певцов при нем всегда так было много,
Полна была его капелла ими.
И славили во время службы Бога
Игрой своею органисты с ними.
Правитель славный был, каких немного.

Народ, исполнен мыслями благими,
Внимал там совершавшимся обрядам.
И ангелы, казалось, были рядом²¹²

Таким образом, Феррара при Леонелло стала не только местом притяжения художников, литераторов и ученых, но и музыкантов, которых он приглашал со всей Европы – из Англии, из Франции, из Бургундии, из Германии и Нидерландов²¹³. Для своей капеллы маркиз заказывал ноты произведений лучших композиторов эпохи, многим из которых он покровительствовал (в частности – Гийому Дюфаи, посвятившему маркизу несколько произведений²¹⁴). Активно в Ферраре развивалась не только церковная музыка, но и светская²¹⁵, а также – искусство танца²¹⁶: Леонелло пригласил к своему двору Доменико да Пьяченца, известного хореографа и автора первого трактата Нового времени о танцах²¹⁷. Доменико создал несколько танцев в Ферраре: два танца носили названия двух делиций д’Эсте – Бельфьоре и Бельригардо, и два танца были посвящены Леонелло (*balli Leoncello*).

Музыка²¹⁸, поэзия и впоследствии театр²¹⁹ играли первостепенную роль в парадной жизни феррарского двора, поэтому все следующие правители Феррары после Леонелло продолжали покровительствовать этим видам искусства.

Активное покровительство самым разным сферам культуры позволило маркизу Леонелло за свое недолгое правление превратить Феррару в обитель муз - в город наук и искусств, в значимый центр ренессансной культуры, что явилось следствием не только политической необходимости, но и во многом его личной заинтересованности и приверженности гуманизму, которые не всегда впоследствии разделялись другими представителями рода д’Эсте. В отличие от следующих правителей Феррары, сохранявших определенную дистанцию в отношениях с представителями творческой интеллигенции и воспринимавших последних как слуг²²⁰, Леонелло общался с ними на равных, не как правитель, озабоченный процветанием своего государства, но

в большей степени - как частное лицо, как поэт, музыкант и знаток искусств. Личная дружба связывала маркиза с Пизанелло и с Альберти²²¹. Альберти писал Мелиадузу, брату Леонелло, что именно по просьбе последнего он решился написать свой знаменитый труд “О зодчестве”²²², также он посвятил маркизу несколько произведений: еще в 1436 году он посвятил ему свою пьесу “Филодокс”, в 1441 году - упомянутый выше трактат “Теодженио”, позднее - трактат о лошадях “De equo animante”, написание которого его вдохновил конкурс на статую Никколо III. Во вступлении к трактату он благодарит маркиза за оказанное ему гостеприимство во время его пребывания в Ферраре²²³.

Искренняя дружба, связывавшая Леонелло со многими гуманистами, литераторами и художниками служит его яркой характеристикой как мецената, покровительствовавшего наукам и искусствам не только с целью личной выгоды или из-за государственного интереса. Следствием этого стало то, что при нем свободно “развивалась единая гуманистическая культура и ее представители занимали первое место как при дворе, так и в университете”²²⁴.

Хотя в дальнейшем в культурной политике д’Эсте все большее значение будут иметь утилитарные интересы и взаимоотношения д’Эсте с представителями творческих профессий будут строиться совсем иначе, главные принципы меценатства Леонелло будут воспроизводиться следующими правителями Феррары. Именно подобная сознательная преемственность позволит Борсо, брату Леонелло, несмотря на совершенно иное собственное отношение к культуре, в полной мере воспользоваться теми благоприятными условиями для ее развития, которые сформировались благодаря меценатству Леонелло, и реализовать ее творческий потенциал так, что время его правления будет считаться “золотым веком” ренессансной Феррары.

1.2. Борсо д'Эсте и “золотой век” Феррары

*Salve, Estense decus, terrarum Gloria, Borsi;
Quo duce, sideribus terras Astrea relictis
Incolit, et prisci rursus, quo principe, mores
Aureaque aeterni redierunt otia veris.
Salve, Estense decus, sub quo fulgentia Martis
Agmina et horrendo nescimus classica cantu.*
M.M.Boiardo²²⁵

То, что время правления Борсо д'Эсте (1450-1471), первого герцога в роду д'Эсте²²⁶, стало восприниматься “золотым веком” Феррары уже в эпоху Возрождения, было не только следствием продуманной культурной политики Борсо, последовательно создававшего подобный образ своего правления. Это обусловлено и объективными причинами: время его правления – наиболее благополучный период в истории ренессансной Феррары. Феррара в эти годы богатела, укрепляла свое положение в Италии, не знала войн в течение целых 20 лет и благодаря щедрому меценатству Борсо продолжала развиваться как важнейший художественный центр эпохи Возрождения²²⁷.

Меценатская деятельность Борсо по своим масштабам превзошла меценатство Леонелло, несмотря на то, что он не испытывал, как его брат, глубокого личного интереса к высокой культуре²²⁸. Действительно, Борсо не был таким утонченным и культурным человеком, каким был Леонелло. Гуманистическое образование Борсо не сравнимо с образованием Леонелло: он даже не знал латыни. Хотя Борсо учился у гуманистов²²⁹, акцент был сделан на его военном образовании²³⁰. Он предпочитал не ученые беседы на философские и литературные темы, но охоту, не одинокие часы в библиотеках, но шумные празднества, устроенные, желательнее, в его честь. Примечательна характеристика, данная Борсо Энеа Сильвио Пикколомини, ставшего папой Пием II:

Borsius egregio corpore fuit, statura plus quam mediocri, crine pulchro et aspectu grato; multiloquus auscultavit se ipsum dicentem, ut qui siti magis quam auditoritus placeret. Multa in eius ore blandimenta commixta mendaciis. Magnificus ac liberalis videri magis quam essere

cupiebat... nihil enim Borsio laude non fuit dulcius... numquam non gemmis ornatus in publicum prodiit.

У Борсо была красивая фигура, ростом он был выше, чем большинство, с красивыми волосами и привлекательным лицом. Словоохотливый собеседник, он *любил звучание собственного голоса* (здесь и далее курсив наш - П.А.)... В его устах льстивые речи смешивались с ложью. *Он хотел казаться великолепным и щедрым - скорее, чем быть таковым на самом деле... ничто не было приятней для Борсо, чем хвала ему...* он никогда не появлялся на публике без драгоценностей²³¹.

Хотя совершенно иным человеком, исполненным всяческих добродетелей, Борсо предстает в многочисленных панегирических текстах, посвященных ему - таких, как трактат придворного врача Борсо Микеле Савонарола “De felici progressu Illusstrissimi Borsi Estensis ad Marchionatum Ferrarie”, трактат Лудовико Аргентео “Oratio de laudibus Illustrissimi Principis et excellentissimi Domini D.Borsi” и поэма Гаспара Трибрако да Модена “Divi ducis Borsii estensis triumphis per Tribrachum Mutinensem”. В действительности эти два образа не противоречат, но дополняют друг друга, и именно из их сочетания вырисовывается реальный облик первого герцога Феррары, Модены и Реджо.

С одной стороны, Борсо был, несмотря на полученные им титулы, демократичным в общении с народом, и, если его старший брат, аристократичный Леонелло, предпочитал высокообразованное общество гуманистов и литераторов, а младший брат, будущий герцог Эрколе I, всегда сохранял дистанцию в отношениях с подданными, акцентируя свое превосходство над ними, Борсо спокойно ходил по улицам Феррары, общаясь с простыми людьми, что мог позволить себе не каждый итальянский государь. О человеческих качествах Борсо свидетельствует, в частности, письмо, написанное им Лоренцо Медичи по случаю смерти отца последнего, Пьеро Медичи²³², а также его искренняя дружба с одним из его ближайших советников, Лудовико Казеллой²³³. Также Борсо был религиозным человеком: он каждый день обязательно посещал церковную службу²³⁴ и был известен своим целомудрием²³⁵.

С другой стороны, Борсо, безусловно, были присущи и те качества, которые отметил Энеа Сильвио Пикколомини, - любовь к роскоши, самовлюбленность, тщеславие, стремление к театральным эффектам. Примечательно, что, когда умер Лудовико Казелла, был объявлен общегородской траур, и, таким образом, все подданные должны были разделить скорбь герцога²³⁶.

Исходя из различий между Леонелло и Борсо, исследователи, как правило, отмечают изменение характера феррарского Ренессанса после прихода к власти Борсо²³⁷, противопоставляя Леонелло, настоящего “гуманиста на троне”, Борсо, которому было свойственно утилитарное отношение к культуре, привлекал лишь ее развлекательный и парадный аспекты. Однако это противопоставление не совсем верно, и особенности личности Борсо скажутся лишь на частных моментах его меценатства. Уже при Леонелло Феррара стала городом “существовавшим от двора и для двора”²³⁸ и Возрождение в Ферраре с самого начала имело придворно-аристократический характер, поэтому расцвет феррарской культуры при Борсо стал логическим продолжением того, что началось при его старшем брате. Это понимали в эпоху Возрождения, и не зря в своей поэме “Неистовый Орландо” Лудовико Ариосто в строках, прославляющих Борсо, подчеркивает неразрывную связь его правления и правления его брата:

Вот Леонелл и вот славный Борс,
Первый меж князей, герой меж сверстных, -
На мирном престоле громче его триумф,
Чем иные ищут в дальних землях;
Марсу не даст он взвидеть света,
Ужасу скрутит руки за спиной;
И одна у него будет властная забота –
Чтобы жил в довольстве его народ²³⁹.

Борсо как государственный деятель осознавал огромное значение культуры в политике, так что в целом его меценатство стало прямым продолже-

нием меценатской деятельности Леонелло, и при нем изменилось лишь то, что он придал меценатству д'Эсте систематический характер.

Меценатская деятельность Леонелло, заложившая основы культурной политики д'Эсте, была продуманной, но носила несистематический характер, и преследование утилитарных интересов не было ее главной целью. Борсо же, талантливый администратор, оставшийся в памяти феррарцев как один из лучших правителей²⁴⁰, сделал культуру одним из основополагающих инструментов своей политики, и именно во время его правления феррарскими гуманистами понятие *великолепие* было закреплено как определение культурной политики д'Эсте. Как верно отметил В. Гундерсхаймер, если для Леонелло примером для подражания мог быть Марк Аврелий, то для Борсо – император Август²⁴¹. Причем это было обусловлено не только различием характеров, но и сознательной установкой Борсо: он продолжил все начинания брата, но последовательно создавал при этом иной свой образ как правителя. “Когда он вернулся в Феррару²⁴², он был - и, безусловно, знал об этом – относительно необразованным и недостаточно рафинированным для окружения Леонелло. Для человека гордого, энергичного и активного, понимание этого оставляло две альтернативы. Он мог попытаться приобрести качества и интеллектуальную утонченность, необходимые, чтобы соревноваться с Леонелло, или же следовать собственному характеру, собственным склонностям и навыкам, и продолжать формировать в себе иной тип личности и создавать совершенно другой образ”²⁴³. Борсо не интересовала слава философа, знатока искусств и поэзии: в своей деятельности он ориентировался не на идеал правителя-философа, который был разработан гуманистами, но на тот идеал, который традиционно существовал в народном сознании – образ правителя справедливого, щедрого, заботящегося о своих подданных. Именно поэтому его как мецената интересовали гораздо больше крупные проекты, которые имели бы широкое общественное значение. Каждое начинание Борсо как мецената служило реализации конкретных политических целей. Важнейшую роль в достижении этих целей он отводил пласти-

ческим искусствам, поскольку он хорошо понимал их возможности и эффективность в деле государственной пропаганды.

Первой задачей, вставшей перед Борсо по приходу к власти, стало решение проблемы легитимации своей власти. Легитимация власти, причем как всей правящей династии, так и (вплоть до Альфонсо I) отдельных ее представителей, была одной из важнейших задач культурной политики д'Эсте. Для Борсо она будет иметь первостепенное значение.

Как уже отмечалось во введении, положение семьи д'Эсте в Ферраре не было прочным с юридической точки зрения: Феррара была папским леном, и каждый правитель получал подтверждение своего титула викария от папы, а титул маркиза технически ему предоставлялся членами магистрата Феррары, *Savi* и подтверждался императором Священной Римской Империи, хотя оба титула, по сути, со второй половины XIII века были закреплены за семьей д'Эсте и передавались по наследству. Положение же Борсо осложнялось тем, что легитимность его власти была еще более спорной, чем легитимность власти Леонелло, все-таки, признанного официальным наследником маркиза Никколо III. Борсо, родной брат Леонелло, также был незаконнорожденным; поэтому формально больше прав на власть после смерти Леонелло имели законные сыновья Никколо III, младшие братья Борсо, Эрколе и Сиджизмондо, и также Никколо ди Леонелло, сын Леонелло, который должен был стать правителем Феррары согласно воле своего отца. Однако сыну Леонелло было всего двенадцать лет, и Борсо убедил членов правящего совета, что тот еще слишком юн для управления государством, а Эрколе и Сиджизмондо, мало известные феррарцам, на момент смерти Леонелло отсутствовали в Ферраре и находились в Неаполе, поскольку предусмотрительно не были оповещены Борсо о болезни Леонелло. В самой же Ферраре положение Борсо было прочным: еще при жизни Леонелло Борсо активно принимал участие в государственных делах и был популярен как среди знати, так и среди простого народа - так, что воспринимался ими, по словам Пия II, почти что богом²⁴⁴, поэтому феррарцы именно в нем сразу же признали нового правителя, о чем

сообщает одна из феррарских хроник: “Прославленный государь господин Борсо... въехал в Феррару²⁴⁵ с пышной и великолепной свитой... приветствуемый всем народом: да здравствует, да здравствует прославленный господин Борсо, свободный господин; и так, согласно воле народа Феррары, он стал синьором Феррары, Модены и Реджо”²⁴⁶. Магистрат Феррары (хотя, как было отмечено выше, это была формальность) официально признал его маркизом Феррары²⁴⁷, а вскоре папа Николай V подтвердил его право на титул викария²⁴⁸.

Необходимость легитимации своей власти определила настойчивое стремление Борсо получить герцогские титулы (титул герцога Модены и Реджо и графа Ровиго он получил от императора Священной Римской Империи Фридриха в 1452 году, а титул герцога Феррары – в 1471 году от папы Павла II) и то, какое большое внимание он уделял меценатской деятельности, укреплявшей его позиции как среди подданных, так и среди других государей Италии, создавая образ Борсо как щедрого, внимательного к подданным, справедливого правителя и покровителя культуры. Придя к власти, Борсо последовательно создавал образ своего правления как наступившего “золотого века”.

Сначала Борсо сосредоточил свое внимание на общественных проектах, долженствующих укрепить его популярность, в том числе продолжая проекты, начатые Леонелло. Первым делом он проследил, чтобы было завершено создание конной статуи Никколо III, что становилось наглядным свидетельством преемственности его власти как от Леонелло, так и от Никколо III, глубоко почитаемого феррарцами как *pater patriae*.

Практически одновременно с этим магистрат Модены принял решение возвести подобную конную статую самого Борсо (идея принадлежала, скорее всего, ему), заказ на которую сначала был поручен Никколо да Барончелли, а после был передан Донателло по причине того, что первый был занят в Ферраре завершением статуи Никколо III²⁴⁹. Хотя этот проект не был осуществлен, идея создания собственной статуи не покидала Борсо, и, уже на следую-

ший год, в ознаменование получения им титула герцога Модены и Реджо, магистрат Феррары постановил установить статую Борсо на площади перед Палаццо делла Раджоне²⁵⁰. Таким образом, статуя Борсо, создание которой было завершено в 1457 году²⁵¹, находилась в одном пространстве и соотносилась с конной статуей Никколо III и со статуей Альберто V, отца Никколо III, установленной в нише собора феррарцами в благодарность за основание университета, что наглядно демонстрировало то, что Феррара обязана своим благополучием правящей в ней династии.

Решение проблемы легитимации своей власти, кроме того, что требовало от Борсо наглядной демонстрации преемственности, вынуждало его всячески акцентировать собственные заслуги, и статуя стала первым примером того, как Борсо с помощью пластических искусств создавал в обществе свой идеальный образ – то есть, в рамках *мифа д'Эсте* он создавал также свой собственный миф. Герцог был представлен сидящим на троне, в герцогском облачении, вершащим правосудие, а на основании статуи, представлявшем собой колонну, были высечены стихи, сочиненные поэтом Тито Веспасиано Строцци:

Hanc tibi viventi Ferrara grata columnan
Ob merita in patriam princeps iustissime Borsi
Dedicat Estensi qui dux a sanguine primus
Excipis imperium et placida regis Omnia pace.

Эту колонну, живому, тебе посвящает Феррара,
О, справедливейший Борсо, правитель достойнейший града
Этого, первый в роду ставший герцогом, титул почетный
От императора ты получил и всегда в мире правил²⁵².

В четверостишии Строцци заключены основные идеи, которые так или иначе будут проявляться во всех художественных проектах Борсо, поскольку их наглядное воплощение являлось важнейшей задачей культурной политики герцога. Поэт перечисляет главные заслуги Борсо: он - справедливый правитель, благодаря которому в государстве воцарились мир и процветание; он

же укрепил положение государства на внешнеполитической арене, добившись титула герцога. В совокупности это являет образ идеального правителя, и именно таким Борсо хотел остаться в памяти современников и потомков.

Эффект, производимый статуей усиливался тем, что она была установлена прижизненно (это подчеркивает и Строцци в своих стихах). Борсо, решивший создать и установить свою статую на главной площади города, тем самым уподоблял себя римским императорам. Герцог, безусловно, рассчитывал на то, что такая прямая отсылка к античности будет ясно прочитываться.

Прославлению Борсо, укреплению его власти способствовала и чеканка новых монет с его идеализированным профильным портретом, поводом для которой также послужило получение им герцогского титула. Образцом для этих монет стали медали с портретами Леонелло, созданные Пизанелло в античном духе. Но если медали Пизанелло были уникальны и предназначались для показа только избранному кругу лиц, то монеты Борсо имели самое широко распространение, и образ герцога буквально присутствовал в домах всех его подданных. Таким образом, Борсо последовательно закреплял практику Леонелло обосновывать и прославлять собственное могущество посредством обращения к античности.

Популярности Борсо способствовало и активное покровительство церкви²⁵³, в котором он следовал примеру своих предшественников. Борсо не только продолжал, как и Леонелло, выделять деньги существовавшим в Ферраре монастырям – монастырю Тела Христова, монастырю Санта Мария дельи Анджели, основанному Никколо III в 1403 году, и женскому монастырю Сант Антонио, основанному в 1249 году блаженной Беатриче д'Эсте – но и основал в 1452 году новый картезианский монастырь, Чертозу Сан Кристофоро, недалеко от палаццо Бельфьоре, в котором он будет, согласно его воле, захоронен. На территории монастыря у Борсо были и личные покои (они не сохранились), украшенные фресками со сценами из жизни трех

святых отшельников - св.Антония, св.Павла и св.Макария²⁵⁴. При Борсо было завершено также строительство колокольни кафедрального собора Феррары.

Еще одним важным начинанием Борсо в сфере градостроительства стало расширение по его приказу в 1451 году средневековой части города на юг (район *via della Ghiara*) и включение в состав города Сант Антонио ин Полезино, острова в реке По (канал, отделявший остров от основной части города, был осушен и засыпан). Хотя это начинание - *Расширение Борсо* – было продиктовано практическими соображениями (росло городское население), оно также стало еще одной возможностью для Борсо продемонстрировать преемственность своей власти: первое подобное расширение города (*Первое Расширение*) было осуществлено в 1386 году по приказу маркиза Никколо III (в районе современной *via Voltapaletto*, называвшейся тогда *strada di San Francesco*).

Упрочив свое положение подобными, имевшими широкое общественное значение проектами, Борсо сосредоточил свое внимание на более частных проектах.

Первым частным заказом Борсо стала великолепно иллюстрированная миниатюрами “Библия Борсо д’Эсте”²⁵⁵ (1455-1461 гг., Модена, Библиотека Эстенсе, Lat.422-423 / MS V.G.12-13). Над иллюстрированием этого манускрипта (рисунки 27-28), считающимся самым богато украшенным среди созданных в Италии в XV веке, работало около десяти мастеров, среди которых был Таддео Кривелли, один из лучших феррарских миниатюристов²⁵⁶. Борсо не поскупился на затраты, и заказ этот обошелся ему в 2 тысячи дукатов²⁵⁷, в полной мере удовлетворяя его страсть к роскоши. По краям страницы “Библии Борсо д’Эсте” украшены сложными растительными орнаментами, изображениями животных; почти каждую страницу текста сопровождает иллюстрация на соответствующий сюжет, и повсеместно встречаются *imprese* – эмблемы - как самого Борсо, так и рода д’Эсте²⁵⁸. Подобные эмблемы - характерные черты рыцарской культуры – также играли важную роль в прославлении правителей Феррары: ими украшались самые различные произведе-

дения (религиозные образы, предметы декоративно-прикладного искусства), заказанные не только самими д'Эсте, но и дворянами, желавшими подчеркнуть свою верность правящему роду. Постоянные изображения эмблем в “Библии Борсо д'Эсте” подчеркивают, сколь важно было для герцога, что манускрипт ассоциировался бы лично с ним. “Библия Борсо д'Эсте” предназначалась для показа друзьям, приближенным и высокопоставленным гостям: так, в 1467 году Борсо демонстрировал манускрипт болонским послам, а в 1471 году герцог взял его с собой в Рим, отправляясь на церемонию посвящения в герцога Феррары. Стоит отметить, что, несмотря на свою уникальность, этот заказ не выходит за рамки традиций меценатства семьи д'Эсте. Заказывая этот манускрипт, Борсо следовал примеру своего отца, Никколо III, заказавшего себе иллюстрированную Библию, которую высоко оценили кардинал Виссарион и Энеа Сильвио Пикколомини, в то время папский секретарь²⁵⁹.

“Библия Борсо д'Эсте” стала важной вехой в истории феррарской живописи и способствовала развитию искусства миниатюры в Ферраре, став примером для подражания: подобные иллюстрированные манускрипты стали заказывать себе феррарские дворяне, яркий пример чего - “Часослов Гуаленги – д'Эсте” (1469-1473 гг., Лос-Анджелес, Музей Гетти), миниатюры для которого исполнили Таддео Кривелли и Гильельмо Джиральди²⁶⁰.

Борсо продолжал также активно заниматься декорацией загородных резиденций д'Эсте – делиций. При нем была завершена работа над студиоло Леонелло во дворце Бельфьоре. Работу над студиоло продолжал возглавлять Анджело Макканьино, которого затем сменил Козимо Тура. Продолжалась при Борсо и декорация делиции Бельригуардо, построенной Никколо III: таким образом, герцог поддерживал в надлежащем состоянии постройки своих предшественников, что также служило свидетельством преемственности его власти.

Важно то, как при Борсо меняется положение представителей творческих профессий. Подобно тому, как Борсо упорядочил работу чиновников,

так же он стремился упорядочить и регулировать работу ученых, литераторов, художников, включая их в систему государственного аппарата : при Борсо они, по сути, являлись государственными служащими.

Говорить о придворных художниках при Леонелло можно весьма условно: художники, к которым он обращался с заказами, не состояли у него на службе, а выполняли индивидуальные заказы. Такая форма заказа сохранялась, но при Борсо художник также мог получить официальный статус придворного мастера, которому могли давать самые разные поручения, связанные не только с его основной деятельностью. Именно при Борсо в практику правителей Феррары вошло назначение главного придворного мастера, который должен был курировать все художественные работы, несмотря на то, участвует ли он в них сам или нет.

Таким придворным художником в 1455 году стал Анджело Макканьино, а после него - Козимо Тура, основатель феррарской школы живописи, высоко ценимый при феррарском дворе, что отразилось и в эпитетах, которыми сопровождалось его имя в различных документах: “nobilem et praestantem virum Cosimum pictorem” (“благородный и достойный муж Козимо художник”), “egregius et nobilis Pictor” (“превосходный и благородный Художник”), “praestantissimum pictorem omnium nostri temporis” (“достойнейший художник нашего времени”)²⁶¹. Придворным феррарским портретистом был Бальдассаре д’Эсте²⁶², незаконнорожденный сын Никколо III, который в документах назывался “nobil pittore et familiare di Sua Eccellenza” (“благородный художник и родственник Его Светлости”) и занимал и другие должности в герцогской администрации.

Тем не менее, социальный статус художников в целом оставался невысоким. Даже ценимый герцогом Козимо Тура, получивший в награду от него дом, оставался на положении ремесленника, исполнителя воли герцога. Для Борсо было немыслимо обращение с учеными, литераторами и художниками как с равными себе, что было характерно для Леонелло, дружившего с Альберти и Пизанелло.

Примечателен в этой связи знаменитый эпизод с художником Франческо дель Косса²⁶³, еще одним выдающимся представителем феррарской школы живописи, расписавшим фресками восточную стену в Зале Месяцев в Палаццо Скифанойя²⁶⁴ (рисунки 31-33). Художник, осознававший себя уже не просто ремесленником, но свободным творцом, остался недоволен оплатой за работу, поскольку получил за свой труд столько же, сколько рядовые мастера, о чем он пожаловался герцогу в письме²⁶⁵.

Это письмо – важный документ, свидетельствующий о происходящих изменениях в самосознании ренессансных художников. Хотя никакого документа, сообщающего об ответе Борсо, не сохранилось, ясно, что герцог отказался выполнить просьбу художника, поскольку Косса вскоре покинул Феррару и уехал в Болонью. Этот эпизод обычно упоминается исследователями, чтобы представить Борсо в невыгодном свете, человеком, не умеющим понять искусство, и неблагодарным меценатом, однако в данном случае стоит учитывать, что процесс изменения восприятия художников в ренессансном обществе был сложным и постепенным (он завершился в XVI веке), и ясное нам теперь возмущение мастера был о непонятным его заказчику: меценатство Борсо отражает собой ту же – раннюю – стадию процесса формирования фигуры мецената и коллекционера, что и меценатство Леонелло, поэтому пластические искусства он воспринимал как ремесла, а художников – как ремесленников, а не как носителей духовных ценностей.

В XV веке с художниками составлялся договор, в котором прописывались условия заказа и заранее предусматривалась плата, причем что-то из нее могло быть даже вычтено, если заказчик останется недовольным исполнением работы. Интересно, что и сам Франческо дель Косса не отрицает существующие порядки: в конце письма он говорит, что доплата может быть представлена как индивидуальный дар герцога, чтобы у других художников не было основания тоже просить о пересмотре своей оплаты. Тем не менее, Косса, в отличие от своего патрона, осознает, что живопись –

это не ремесло, а высокое искусство, и что его работа – лучше, и потому достойна большей оплаты, и в этом он пытается убедить герцога, ссылаясь, в том числе, на мнение своих коллег.

Знаменитые росписи в Зале Месяцев в Палаццо Скифанойя (рисунок 30), любимой делиции Борсо, стали последним и крупнейшим художественным проектом герцога. Сложная программа фресок подробно изучена исследователями, поэтому обратим внимание лишь на некоторые ее аспекты, связанные с проводимой герцогом культурной политикой и ставшие причинами новаторского характера этого ансамбля, с первого взгляда традиционного. Действительно, хотя можно найти аналогичные ему памятники, он уникален тем, что в нем синтезированы темы, характерные для типологически разных художественных ансамблей.

Фрески Зала Месяцев, в нижнем регистре которых изображены сцены из придворной и городской жизни Феррары, продолжали давнюю традицию декоративных росписей, которыми украшались загородные резиденции д'Эсте, изображающих самих д'Эсте и их приближенных²⁶⁶. Подобные росписи заказывали и другие итальянские государи, желавшие прославить свой род²⁶⁷. При этом во фресках палаццо Скифанойя акцентируется значение одного образа – образа Борсо, который представлен на них многократно. Герцог изображен как вершащим государственные дела, так и во время досуга, изображены также ключевые события правления герцога. Сцены придворной и городской жизни сопровождают изображения сельскохозяйственных работ, соответствующих каждому месяцу, и вместе они создают образ идеального государства.

С другой стороны, важнейшую роль в ансамбле играет астрологический аспект (верхний и центральный ярусы росписей), и здесь также можно провести ряд параллелей²⁶⁸. Но и он подчинен той же задаче, что и сцены, изображенные в нижнем ярусе (изображение идеального правления), и в этом программа росписей Зала месяцев имеет общие черты с программой студиоло Леонелло в Бельфьоре, хотя они являются помещениями различно-

го назначения (парадный зал и личный кабинет). Верхний регистр фресок представляет собой изображения триумфов языческих богов, покровительствующих месяцам, но в то же время являющихся добродетели Борсо²⁶⁹, подобно тому, как музы в студиоло в Бельфьоре являли добродетели Леонелло. Таким образом, все в этом художественном ансамбле подчинено главной задаче - прославлению конкретного человека - Борсо. Фрески Зала месяцев – наиболее яркое и разработанное визуальное воплощение создаваемого Борсо мифа о “золотом веке”.

В своей меценатской деятельности в сфере искусства Борсо, таким образом, следовал примерам своего брата и отца, но придавал ей систематический и гораздо более утилитарный характер: достижение определенных политических целей стало преобладающим фактором его меценатства. Все художественные заказы герцога имели аналоги среди заказов его предшественников, отличаясь от них, главным образом, масштабом и тратами на них. Важной отличительной чертой меценатства Борсо в сфере пластических искусств является редкое обращение с заказами к иностранным мастерам. Это объясняется появлением ярких местных художников, становление творческой манеры которых пришлось на период правления Леонелло, во время которого были созданы благоприятные условия для возникновения самобытной феррарской школы живописи. Борсо охотно пользуется их услугами, подавая пример феррарской знати, тем самым стимулируя рост количества художественных заказов, что способствовало развитию местной школы: именно на время правления Борсо приходится расцвет творчества Козимо Туры, Франческо дель Косса, Таддео Кривелли и начало творческого пути последнего из великих феррарских мастеров Эрколе де Роберти.

Что касается меценатства Борсо в других сферах культуры, то и здесь он следовал примеру своих предшественников. Как уже говорилось выше, герцог активно покровительствовал церкви. Огромное внимание Борсо уделял развитию образования в Ферраре, поддерживая дотациями из

герцогской казны университет, который должен был способствовать его славе. При Борсо увеличивается количество студентов: за время его правления почти 600 студентов получили ученые степени. Оказывая покровительство университету, Борсо старался регулировать его деятельность (управлять университетом он назначил своего придворного Агостино Виллу), однако в целом науки развивались довольно свободно, и феррарский университет являлся одним из передовых университетов эпохи Возрождения, куда приезжали учиться студенты из разных стран Европы: “Воспитанники Гварино сохраняли приверженность платонизму, который проповедовался с кафедр Франческо Патрици, Джаннини. Они вели лингвистические исследования, изучали логику. Увеличилось число ученых-гуманистов. Здесь трудились астрономы Никколо Леоничено, Доменико Мария Новара, Джованни Бьянкини, Джованни Манарди, врач Микеле Савонарола, философы Кремонини, Маджи, Монтекатини, Марчело Паллиндженио Стеллато, автор “Zodiacus Vitae”. Никколо Леоничено и Джованни Манарди подвергали резкой критике выдумки астрологов. В частности, Никколо Леоничено, преподававший в течение 60 лет (1464-1524), смело осуждал средневековую науку и выводы Плиния и Авиценны. В университете устраивались ученые диспуты, в которых студенты принимали активное участие”²⁷⁰.

Период правления Борсо имел также важное значение для развития литературы, музыки и театра, и в его меценатстве в этой сфере большую роль, нежели в его меценатстве в сфере пластических искусств, сыграли личные его пристрастия. Борсо, как уже говорилось выше, не знал латыни, поэтому придворные литераторы, соглашаясь со вкусом герцога и его окружения, все чаще стали создавать произведения на итальянском языке и также активно переводить произведения, написанные на латыни. Феррарские литераторы активно отстаивали права родного языка. Так, гуманист Полисманья при посылке герцогу своего перевода труда Пьеро Кандидо Дечембрио “Laudi della Citta di Milano” в сопроводительном письме к Борсо писал:

Смиренно я молю и прошу тебя, мой дорогой Государь, чтобы ты, снизойдя с присущей тебе милостью, извинил мое невежество вместе с теми, кто будет укорять меня, и особенно в том, что касается слов, использованных в этом переводе. *Я знаю, что ты феррарец; и я феррарец; и Феррара, прославленный город Италии, взрастила нас, воспитала нас, и я не могу пользоваться иным языком, кроме как феррарским, который, на мой взгляд, не уступает в изяществе ни одному другому в Италии* (курсив наш – П.А.). Так что если ты будешь доволен [моим переводом], я думаю, и все остальные будут²⁷¹.

В 1459 году в Ферраре прошли публичные лекции, посвященные “Божественной комедии” Данте, на которых присутствовал сам герцог. Впрочем, как и при Леонелло, феррарские гуманисты продолжали изучать античную литературу и историю. Поэты продолжали писать стихи на латыни, например, Тито Веспасиано Строцци, посвятивший герцогу поэму “Борсиада”²⁷² а, ученый Лудовико Карбоне, ученик Гуарино да Верона, “стал при Борсо профессором красноречия и поэзии в университете, перевел Саллюстия на итальянский язык и способствовал тому, что среди феррарских гуманистов возрос интерес к римской республиканской истории”²⁷³. Тем не менее, сам Борсо предпочитал французскую рыцарскую литературу²⁷⁴, которая пользовалась большим успехом при дворе и которой все активнее стали подражать местные поэты. Хотя время правления Борсо не дало значительных имен в поэзии, оно создало ту атмосферу, которая породит трех великих итальянских поэтов XV – XVI веков - Маттео Мария Боярдо, Лудовико Ариосто и Торквато Тассо.

Время правления Борсо во многом подготовило также расцвет театрального искусства в Ферраре в конце XV - XVI веках. Хотя театр как таковой появится в Ферраре при Эрколе I, при Борсо каждый праздник, каждое торжество по какому-либо важному поводу превращалось в настоящее театральное представление. Подобные торжества не только служили популярности Борсо среди его подданных, но и имели важное политическое значение, являясь одним из важнейших проявлений *политики великоления* д’Эсте. Так, встретив в 1452 году у Ровиго Фридриха Габсбурга, отпра-

лявшегося на свою коронацию в Рим, Борсо пригласил его и его свиту в Феррару, где в течение десяти дней продолжались различного рода празднества, устроенные в честь высокого гостя. Это так впечатлило будущего императора, что он обещал Борсо герцогский титул. Возвращаясь с коронации, Фридрих вновь посетил Феррару, где и провозгласил Борсо герцогом Модены и Реджо. Церемония была тщательно подготовлена и она стала настоящим триумфом Борсо. После мессы в кафедральном соборе император и его свита отправились на главную городскую площадь и расположились на специально построенной платформе. Тут же присутствовали послы ведущих итальянских государств. Толпа заполнила не только площадь, но и прилегающие улицы; Микеле Савонарола, придворный врач д'Эсте, так описывал это событие: “Фридрих, увидев бесчисленность народа, был изумлен, и, поразившись богатству нарядов [феррарской] знати, он обратился к своим приближенным: “Истинно это город, достойный империи”. Остальные немцы, сидевшие на трибунах чуть вдали от него, также были столь поражены количеством людей и роскошными одеждами из з олоота и шелка, что они говорили друг другу, что во всей Германии нет столько богатых одежд. И они восхищались красотой и миловидностью мужчин и женщин, показавшими им, что те, кто ругают воздух Феррары, не правы”²⁷⁵. Сам Борсо, одетый в роскошные одеяния, появился в сопровождении четырех сотен всадников, приветствуемый феррарцами, кричавшими “Борсо!” и “герцог!”. Приблизившись к платформе, на которой восседал император, Борсо один подошел к нему и преклонил колени, и тот торжественно провозгласил его герцогом. Вскоре после этого Борсо отправился в Модену и Реджо, где в его честь были устроены театрализованные представления. При въезде в Модену его встречали триумфальные колесницы, на которых ехали актеры, один из которых изображал Святого Джиминьяно, покровителя Модены, а другие – окружавших его ангелов и Добродетели. В Модене празднества в честь герцога продолжались в течение двенадцати дней. Еще с большим размахом своего герцога встречали жители Реджо²⁷⁶.

При Борсо Феррара продолжала оставаться важным центром ренессансной музыки²⁷⁷; но, если Леонелло покровительствовал как светской, так и религиозной музыке, то Борсо отдавал предпочтение светской музыке. На службе Борсо состояло много музыкантов, среди которых можно отметить Пьетробоно дель Читтарино, Никколо Тедеско и Блазио Монтолино. Однако герцог не стал содержать придворную капеллу, как его старший брат, которую впоследствии восстановил следующий герцог, Эрколе I.

Если пластические искусства (в частности, живопись и миниатюра) в Ферраре при Борсо переживали свой расцвет, подготовленный в годы правления Леонелло, то для других видов искусств (прежде всего, для литературы и театра) время его правления стало своеобразным подготовительным периодом, давшим свои плоды при следующих герцогах. И в том, и в другом определяющую роль сыграла меценатская деятельность Борсо. В отличие от меценатства Леонелло, имевшего в целом свободный, несистематический характер и обусловленного во многом личными интересами маркиза, а не государственными нуждами, меценатство Борсо носило гораздо в большей степени утилитарный характер: Борсо, умелый политик и мудрый государственный деятель, прекрасно сознавал значение культуры в усилении влияния своего государства и в укреплении собственной власти.

Политика великолетия д'Эсте, направлявшая развитие феррарской культуры, сложилась, таким образом, еще на раннем этапе становления Ренессанса в Ферраре, пришедшемся на период правления Леонелло и Борсо д'Эсте. Леонелло был первым из д'Эсте, кто стал оказывать постоянное и осознанное покровительство культуре. Положение, которое заняла Феррара в культурной жизни Италии за недолгое правление маркиза, необходимость демонстративной преемственности политических традиций и ретроспективность государственной идеологии д'Эсте определили то, что его деятельность как мецената и коллекционера стала образцом для следующих правителей Феррары. Это имело два важных последствия.

Во-первых, несмотря на то, что меценатство Леонелло отражало раннюю стадию процесса формирования фигуры мецената и коллекционера, основные принципы покровительства культуре, заложенные им, стали общими для всех представителей этой династии вплоть до последних герцогов Феррары. Хотя меценатство феррарских герцогов в XVI веке будет являться отражением уже иной, завершающей стадии названного процесса, главные направления и цели *политики великолепия*, окончательно оформившейся при Борсо, будут оставаться неизменными. В ней можно выделить четыре основных направления:

- Покровительство художникам и использование пластических искусств – живописи, скульптуры, архитектуры – как средств государственной пропаганды: загородные резиденции семьи, алтарные образы, церкви, возведенные и украшенные по заказу д'Эсте, статуи, установленные в городе, должны были являться зримым воплощением величия династии. Причем относительно покровительства архитектуре важно отметить, что не только отдельные здания строились по заказу правителей Феррары, но “они, что беспримерно в Италии, строили даже самый город”²⁷⁸: наиболее ярко это проявилось во время правления Эрколе I, при котором архитектор Бьяджо Россетти разработал единую планировку города и построил новую большую часть города – *Расширение Эрколе*²⁷⁹. Однако этот грандиозный проект, вдохновленный, безусловно, ренессансной концепцией идеального города, имел два прецедента – соответственно, *Первое Расширение* и *Расширение Борсо* - первый из которых относится еще к эпохе Средневековья.

- Покровительство литературе, музыке и театру, игравшим важнейшую роль в парадной жизни феррарского двора.

- Покровительство образованию и наукам: университет Феррары постоянно поддерживался дотациями семьи д'Эсте.

- Покровительство религии.

Культурная политика, проводимая д'Эсте, на протяжении всего времени нахождения этой династии у власти в Ферраре сохраняла такой всеобъемлющий характер.

Вторым же важным следствием того, что Леонелло как меценат и коллекционер стал примером для своих преемников, явилась неизменность общего вектора развития феррарской культуры, обусловившего специфические черты феррарского Ренессанса - его придворно-аристократический характер “с выраженной направленностью на “высокую” культуру в лучших вариантах ее воплощения, тем не менее, не чурающуюся традиций и связей с народной культурой”²⁸⁰, и его двойственность, заключающуюся, с одной стороны, в открытости новым культурным веяниям эпохи Возрождения, и, с другой, в консерватизме, проявлявшемся в осмыслении этих веяний сквозь призму идеалов позднесредневековой культуры, что, в частности, особенно сказалось на искусстве Феррары, сохранявшем на протяжении XV-XVI веков постоянные тесные контакты с заальпийской художественной традицией.

ГЛАВА II

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ МЕЦЕНАТСТВА И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В СЕМЬЕ Д'ЭСТЕ И ПРОБЛЕМА ЭВО- ЛЮЦИИ ФИГУРЫ МЕЦЕНАТА И КОЛЛЕКЦИОНЕРА НА РУБЕЖЕ XV-XVI ВЕКОВ

2.1. Эрколе I д'Эсте и новый облик Феррары

И какой правитель, высочайший и мудрейший, в заботах об увековечивании своего имени и своей славы в потомстве не вспомнит прежде всего о зодчестве?

Л.Б.Альберти²⁸¹

Правители Феррары из рода д'Эсте всегда понимали значение архитектуры как инструмента укрепления своей власти. Их дворцы, возведенные ими церкви и городские укрепления становились зримыми символами их могущества. В 1385 году маркиз Никколо II начал строительство Кастелло Эстенсе – главной резиденции д'Эсте, мощной крепости, ставшей главным символом власти династии. В 1385-1391 годах при Никколо II и его преемнике Альберто V были построены Палаццо Парадизо, а также две загородные резиденции – Скифанойя и Бельфьоре. При Никколо III и Леонелло проводились работы по улучшению дорог, строились общественные здания. Дважды по приказу правителей Феррары (Никколо III и Борсо) город был расширен за счет строительства новых районов. Однако то, что было сделано придворным феррарским архитектором Бьяджо Россетти при герцоге Эрколе I д'Эсте²⁸² уникально и по масштабу, и по срокам реализации, и по замыслу. В 1492 году Россетти спроектировал по воле герцога²⁸³ новую часть городской застройки Феррары, *Расширение Эрколе*, или *Terra Nuova*²⁸⁴, территория которого едва ли не больше всей средневековой части города, и основная часть строительных работ была завершена к 1501 году²⁸⁵. *Расширение Эрколе* стало самым ярким и монументальным воплощением политики великолетия д'Эсте, определившим современный облик Феррары.

Такое масштабное начинание, хотя обусловленное, в том числе, и внешними факторами²⁸⁶, стало результатом необходимости решения новой задачи культурной политики, вставшей перед герцогом Эрколе.

Эрколе I д'Эсте стал правителем Феррары после смерти своего сводного брата Борсо в 1471 году. Эрколе было уже 40 лет. С 1460 года, когда он вернулся в Феррару из Неаполя, где провел свою юность, он принимал активное участие в управлении государством. На момент смерти Борсо Эрколе был губернатором Модены, второго по значению города Феррарского герцогства, и возглавлял тайный совет - орган, созданный при Борсо и представлявший собой группу ближайших советников герцога. Это сыграло важную роль в обеспечении преемственности политического курса феррарского государства²⁸⁷, в том числе и в сфере культуры.

Хотя он правил до 1505 года, меценатство Эрколе, чья юность пришлась на середину XV века, отражает собой ту же стадию процесса формирования фигуры мецената и коллекционера в эпоху Возрождения, что и меценатская деятельность его старших братьев, что проявилось, в частности, в его отношении к пластическим искусствам как к ремеслу и к художникам – как к ремесленникам. Также - и это роднило его с Борсо - в своей меценатской деятельности он руководствовался практическими политическими интересами, а как частное лицо интересовался, в первую очередь, развлекательным аспектом культуры.

С другой стороны, меценатство Эрколе носило несколько иной характер, нежели меценатство его братьев, что объясняется, помимо субъективного фактора - различия характеров братьев, проявившегося в их разных художественных пристрастиях - новыми политическими условиями, в которых оказалось феррарское государство, и социокультурными процессами, происходившими в Италии на рубеже XV- XVI века.

Одной из важных проблем, с которой столкнулись в начале правления Леонелло и Борсо, была проблема легитимации власти. Легитимность власти Эрколе не была столь спорной, как легитимность власти его предшественни-

ков. Эрколе, в отличие от Леонелло и Борсо, был законнорожденным сыном маркиза Никколо III. Поэтому, хотя власть Эрколе оспаривал его племянник, Никколо ди Леонелло, что вылилось в попытку государственного переворота²⁸⁸, у Эрколе не было необходимости в наглядной общественной демонстрации своего права на наследование титула. Впрочем, как и его предшественникам, ему требовалось формальное подтверждение этого права главным магистратом Феррары, римским папой и императором Священной Римской Империи. Угроза, представляемая Никколо ди Леонелло, была реальной, но проблема легитимации власти Эрколе была проблемой не внешней политики, но внутренней: была опасность, что часть населения и дворянства может поддержать притязания сына Леонелло. Понимая стабильность своего положения с внешнеполитической точки зрения, Эрколе не стал сразу же, по приходу к власти, начинать крупные общественные художественные проекты; популярности горожан и дворян он добился ослаблением налогового обложения, помилованием ряда заключенных, выдачей наград и отказом от монополии д'Эсте на торговлю в герцогстве солью²⁸⁹.

Первостепенное же значение для пришедшего к власти Эрколе имел тот факт, что он стал первым из д'Эсте, унаследовавшим герцогский титул. Титул герцога Феррары подразумевал больший авторитет среди других государств Италии и гораздо более высокий статус, нежели титул маркиза, которому нужно было соответствовать. Таким образом, главной проблемой культурной политики Эрколе стала проблема репрезентации власти²⁹⁰.

Это повлияло и на масштабы меценатской деятельности герцога, и на тот образ, в котором он хотел предстать перед своими подданными и который последовательно создавался трудами его придворных художников и поэтов. На этом сказалось и его долгое пребывание в Неаполе: безусловно, на становление его понимания самого характера власти, понимания того, каким должно быть поведение государя, оказал сильное влияние король Альфонсо V Великодушный²⁹¹, при дворе которого он воспитывался. Эрколе появлялся перед своими подданными гораздо реже, чем его предшественники, и, как

правило, его появление носило церемониальный характер: он не позволял себе, подобно Борсо, просто прогуливаться по городу и общаться с горожанами.

Осознание своего высокого статуса повлияло на то особое внимание, которое Эрколе уделял в своем меценатстве искусствам, являвшимся неотъемлемой частью парадной жизни двора – музыке, литературе и театру. Действительно, первым проявлением *политики великолетия* при Эрколе стало проведение торжеств, посвященных принятию им титула герцога Феррары, Модены и Реджо. Празднование было устроено 20 августа 1472 года:

В этот день мессу Святому Духу пело духовенство Феррары в присутствии двора; была торжественная процессия, как на праздник Тела Христова в Ферраре, когда члены дома д'Эсте, идут, одетые в золотые одежды... Пушки гремели на площади, колокола звонили, лавки и мануфактуры были закрыты, как это бывает по воскресеньям²⁹².

Еще роскошнее Эрколе отпраздновал свою свадьбу с Элеонорой Арагонской²⁹³, дочерью неаполитанского короля Ферранте, в 1473 году. Эрколе понимал значение этого события с политической точки зрения, и не зря, чтобы жениться, он ждал того момента, когда станет герцогом, что позволило ему договориться о выгодном браке: женитьба на представительнице королевского рода служила отражением и его высокого статуса²⁹⁴.

Примечательным и уникальным, и это так же говорит об осознании герцогом своего положения, было его намерение отмечать дату своего прихода к власти ежегодно, подобно тому, как ежегодно справляются религиозные праздники, и это уподобление не могло остаться незамеченным его подданными: оно должно было свидетельствовать о сакральном характере власти герцога. Примечательно, что в приведенном выше отрывке из феррарской хроники подчеркивается, что была “торжественная процессия, как на праздник Тела Христова”. Такое своеобразное “обожествление” своей персоны было одной из целей его культурной политики. В этой связи интересно отметить, что Эрколе был единственным правителем эпохи Кватроченто, че-

канившим монеты, на которых его изображение сопровождал эпитет *divus* (“божественный”)²⁹⁵, что должно было служить уподоблению Эрколе римским императорам в глазах его подданных. И неслучайно болонский гуманист Джованни Сабадино дельи Арьенти посвятил герцогу трактат с говорящим названием “*De triumphis Religionis Ad Illustrissimum Principem Herculem Estensem Ferrariae Compatrem suum Colendissimum Ioannes Sabadinus Argentus bononiensis*”, в котором перечисляет все его добродетели:

Как трава и растения при свете солнца, Великодушие, Стойкость, Великолепие, Милосердие, Щедрость, Справедливость, Доброта, Любезность, Кротость, Благоразумие, Терпение, Умеренность, Целомудрие, Любовь, Милость, Надежда и Вера. Эти божественные добродетели объединяются в Твоем Превосходительстве этим качеством...²⁹⁶

Примечательно, что такое “обожествление” самого себя, бывшее одной из задач культурной политики Эрколе, не противоречило его искренней, почти фанатичной, склонной к мистицизму, религиозности²⁹⁷, демонстрация которой также давала возможности для репрезентации собственной власти в рамках творимого правителями Феррары мифа *д’Эсте*. Эрколе, как никто из д’Эсте, заботился также и о своей репутации христианского правителя, что было напрямую связано с идеей рыцарства, лежавшей в основе этого мифа: образ рыцаря как защитника не только мира и справедливости, но и защитника христианской веры – важнейшая черта идейного мира Средневековья. Именно как государь-рыцарь, воин Христов, Эрколе часто изображался на портретах, как живописных, так и скульптурных²⁹⁸. Известно, что в церкви Санта Мария дельи Анджели были скульптурные, в полный рост, портреты герцога в доспехах: они не сохранились, но о них сообщает в своем трактате Джованни Сабадино дельи Арьенти²⁹⁹ и некоторое представление о них можно составить по живописному портрету, написанному уже после смерти герцога и приписываемому Доссо Досси (рисунок 34).

Эрколе I тратил большие средства на покровительство церкви, при нем в Ферраре строились и украшались новые храмы, а также было создано

четыре религиозных братства³⁰⁰, которые должны были помогать бедным. Также в Ферраре вновь стала развиваться церковная музыка³⁰¹. Эрколе, подобно Леонелло, содержал целую капеллу³⁰² и заказывал для своих музыкантов произведения лучшим композиторам эпохи, один из которых, Жоскен Дебре, сочинил мессу “Hercules dux Ferrariae”, посвященную герцогу³⁰³. При Эрколе пышно справлялись религиозные праздники, в которых герцог принимал порой прямое участие, что должно было наглядно являть его подданным добродетель его веры³⁰⁴. Все важные торжества, как правило, сопровождались распространенными в Италии эпохи Возрождения “священными представлениями”³⁰⁵.

Великолепные театрализованные зрелища способствовали популярности герцога. Эрколе очень хорошо это понимал, и при его активном покровительстве в Ферраре появляется театр: помимо “священных представлений” в Ферраре стали ставить античные пьесы. Феррара не была первым городом, где начали ставить пьесы классиков: идея воссоздать античный театр принадлежала римскому гуманисту Помпонио Лето, который в 70-ых годах XV века со своими учениками организовал постановки пьес Сенеки, Плавта и Теренция у себя дома. “Весть об опытах Помпонио скоро разнеслась по всей Италии. Труппу Помпонио стали приглашать в сановные и княжеские дома. В других городах, например, во Флоренции, появились самостоятельные попытки постановок античных спектаклей в гуманистических кружках. Римский театр стал модным. В 80-ых годах и позднее уже ни одно сколько-нибудь торжественное празднество в синьориальных резиденциях Италии не обходилось без каких-нибудь античных представлений”³⁰⁶. Но именно Феррара надолго стала столицей театральной Италии. Эти античные представления предназначались в Ферраре не для узкого круга придворных, но для всех слоев населения, и, поскольку смотреть пьесы приходили простые горожане, пьесы ставили в итальянских переводах³⁰⁷. Первым таким представлением стала постановка пьесы Плавта “Менехмы” в переводе Никколо да Корреджо в 1486 году во дворе замка д’Эсте на специально построенной сцене. Подоб-

ные представления, которые должны были развлекать и отвлекать население от повседневных забот, стали регулярными при дворе д'Эсте³⁰⁸, являясь, в том числе, поводом для герцога предстать перед своими подданными в блеске своего величия и богатства. Активное развитие театра в Ферраре, его демократический характер, работа придворных литераторов над переводами античных произведений создали предпосылки для появления современной драматургии – в 1487 году было поставлено “Сказание о Кефале” Никколо да Корреджо³⁰⁹.

Важно отметить, что покровительство Эрколе театру было обусловлено не только данью моде и политической необходимостью, но и его личным интересом к античности. Герцог интересовался древнеримской историей, и показателен факт, что он отказался прислать в Милан по просьбе Лодовико Моро книгу Диона Кассия, объяснив это таким образом: “Должны Вам сказать, что мы читаем это сочинение почти каждый день и получаем огромное удовольствие от такого чтения”³¹⁰. Однако, не являясь столь же образованным, как Леонелло, Эрколе, подобно Борсо, от культуры требовал, в первую очередь, развлечения (о чем говорят и выше приведенные его слова) и к его культурному уровню ее нужно было адаптировать. Поэт Маттео Мария Боярдо³¹¹ переводил для него на итальянский язык труды Геродота, Ксенофонта и Корнелия Непота. Примечателен выбор авторов: Эрколе больше интересуется занимательностью изложения событий, а не его достоверность, поэтому он предпочитает читать “Историю” Геродота, сочинения Ксенофонта с его выразительным литературным стилем, и морализирующие биографии Корнелия Непота, а не исторические труды Тацита. Также Боярдо перевел для Эрколе “Метаморфозы” Апулея, который “превратился в его переводе в занимательный приключенческий роман, утратив как свою философско-мистическую подоплеку (в частности, благодаря тому, что переводчик заменил последнюю книгу с ее мистериальной инициацией на свободную переделку лукиановского “Луция”), так и изысканное стилистическое оформление”³¹².

С другой стороны, Эрколе, что характерно для всех д'Эсте, с таким же удовольствием читал французские рыцарские романы и итальянский романизированный эпос. При Эрколе значительно пополнилась библиотека д'Эсте как произведениями античной литературы, так и современной. В 1478 году герцог хотел скорее заполучить себе только что изданного “Морганте” Луиджи Пульчи³¹³. А за два года до этого Боярдо, опираясь на традиции каролингского эпоса и бретонского романа, стал сочинять свою поэму “Влюбленный Орландо”³¹⁴, первое издание которой вышло 1483 году³¹⁵. Маттео Мария Боярдо прославлял д'Эсте не только в своей незаконченной поэме³¹⁶, но и в других произведениях. В 1462-1474 годах он сочиняет на латинском языке книгу панегириков “Carmina de laudibus Estensium”, в которых прославляет наиболее славных представителей династии и особенно – Эрколе. Эрколе также прославляется в его латинских энкомиастических эклогах и в восьми эпиграммах, описывающих подавление переворота, который намеревался совершить Никколо ди Леонелло. При этом Боярдо не был придворным поэтом: третий граф Скандиано, он принадлежал к высшей феррарской аристократии. Хотя ввиду происхождения Боярдо положение его при дворе было исключительным (в сравнении с положением придворных литераторов), тем не менее, его взаимоотношения отражают традиционный для правителей Средних веков и Нового времени обычай давать поэтам и художникам поручения, не связанные с их творческой деятельностью, в том числе рассчитывая, что слава последних может принести пользу в достижении определенных политических целей. Так, Боярдо сопровождал Борсо в Рим в 1471 году, а в 1473 году он сопровождал невесту Эрколе Элеонору из Неаполя в Феррару, в 1485 году – самого Эрколе в Венецию; в 1480-1483 годах поэт был губернатором Модены, а с 1478 года и до своей смерти в 1494 году – губернатором Реджо. Сочинения Боярдо, в особенности его поэма “Влюбленный Орландо”, сыграли большую роль в создании *мифа д'Эсте*: в своей поэме Боярдо изобразил прародителем рода д'Эсте Руджеро, одного из персонажей поэмы, через которого возвел происхождение династии

феррарских герцогов к троянцам, поскольку предком Руджеро в поэме назван Гектор. Тем самым Боярдо положил начало мифологической родословной д'Эсте.

Те же цели - создание *мифа д'Эсте*, репрезентация и сакрализация своей власти – были основополагающими для меценатской деятельности Эрколе в сфере искусства. Как и Борсо, Эрколе руководствовался в первую очередь утилитарными интересами, и его художественные проекты были обусловлены теми или иными событиями внутренней и внешней политики, являлись реакцией на них.

Первым художественным заказом Эрколе, который должен был увековечить факт его прихода к власти и наследования титула герцога, стал заказ на создание кодекса “Генеалогия д'Эсте” (1474-1479 гг.), иллюстрированного художником Бальдассаре д'Эсте и содержащего 169 портретов представителей семьи д'Эсте начиная с Альберто Аццо I (умер в 1029 г.) и заканчивая самим Эрколе (рисунок 35) и его детьми. Портреты исполнены в антикизирующем духе: изображения помещены в медальоны; большая часть портретов написана в профиль, с ориентацией на иконографию, созданную Пизанелло в его медалях, изображавших маркиза Леонелло. На отдельной странице изображен в полный рост - и тоже в профиль - Борсо д'Эсте (рисунок 24). Под его изображением - подробная надпись, в которой объясняется, что Борсо стал первым герцогом Модены и Реджо, а затем – Феррары. Тем самым изображение Эрколе и его семьи, следующее за этой страницей, отделено от портретов остальных д'Эсте: вновь Эрколе важно подчеркнуть свой герцогский титул, унаследованный им от Борсо, который, как первый герцог, изображается не так, как остальные.

К концу 1470-ых годов - самому началу 1480 года у Эрколе возникла идея создания своей конной статуи: в 1480 году огромная мраморная колонна была привезена в окрестности Феррары из Вероны. Возникновение этого замысла, возможно, связано с подавлением восстания Никколо ди Леонелло в 1476 году, или с тем, что в 1480 году Эрколе стал членом Благороднейшего

Ордена Подвязки. Безусловно, статуя перекликалась с конной статуей Никколо III и, как и та, отсылала к античности. Каким был изначальный замысел, неизвестно, поскольку работа над статуей была прервана войной Феррары с Венецией. Впоследствии, когда Бьяджо Россети уже активно строил новую часть города, герцог вернулся к этой идее: Эрколе де Роберти в 1498 году разработал проект статуи³¹⁷, была уставлена колонна на Пьяцца Нуова, главной площади на территории *Расширения Эрколе*, но сама статуя так и не была создана³¹⁸.

Обращение к античности в искусстве служило свидетельством и утверждением могущества правителя: так и монеты Эрколе, о которых говорилось выше, отсылают к монетам с портретами римских императоров. Тем не менее, оно не было, как и в случае с театром, продиктовано только политическими соображениями, но и являлось отражением личных художественных пристрастий герцога. Так, по желанию Эрколе в начале 1490-х один из залов его любимой загородной резиденции – делиции Бельригуардо, построенной в 1435-1440 гг. по приказу его отца, маркиза Никколо III - был расписан фресками, изображающими историю Амура и Психеи³¹⁹, источником иконографии для которых послужили “Метаморфозы” Апулея, а на росписях в другом зале были изображены Триумфы Гименя.

Хотя делиция Бельригуардо не сохранилась, о фресках известно из текста Джованни Сабадино дельи Арьенти, который подробнейшим образом их описывает, уделяя особое внимание фрескам с изображением истории Амура и Психеи:

На стенах видна с необыкновенною нравственною чистотою, под поэтическим покровом, рассказанная прекраснейшей живописью история Психеи, дочери одного царя Ионии, бывшей такой красоты, что сама Венера стала ей завидовать, и отчего она приказала своему сыну Купидону наказать ее. Виден и бедный отец, по совету милетского оракула отправивший дочь с похоронной процессией на уступ крутой горы, с которого Зефир поднял ее и перенес на цветущие луга у тенистого леса, где находился дворец, по-

добный этому, удивительной красоты. И где Купидон, желавший выполнить поручение матери, сам влюбился в прекраснейшую Психею...³²⁰

Сабадино описывает росписи в мельчайших деталях, и - как отмечает В.Л.Гундерсхаймер, написавший комментарий к тексту гуманиста - каждый “читатель вынужден заключить, что это описание одного из самых важных фресковых циклов эпохи Возрождения, возможно, одного из самых разработанных и детализированных изображений классического мифа, когда-либо выполненного в европейском искусстве”³²¹. Свое описание Арьенти завершает так:

Эти случаи и дела чистой любви, исполненные исключительных чувств, написаны так искусно, что и Зевксис, и Паррасий, который изображением занавеси, покрывавшей виноград, превзошел Зевксиса, не смогли бы своими руками написать то, что написал своей рукой лучший феррарский художник согласно твоим предписаниям, рассудительнейший, мой славный государь...³²²

Автором фресок был Эрколе де Роберти³²³, который заменил Козимо Туру в должности придворного живописца: герцог не только заказывал художнику произведения, но и давал ему дипломатические поручения³²⁴. Выше приведенная цитата из трактата болонского гуманиста свидетельствует и о восприятии художника как ремесленника, исполнителя воли заказчика, что характерно для меценатов эпохи Кватроченто и являлось отражением практики их взаимодействия с художниками: из письма Эрколе I к Федерико Гонзага известно, что он очень долго обсуждал с Эрколе де Роберти композицию и все детали фресок, объясняя художнику, что должно быть изображено³²⁵.

Эрколе I д’Эсте не только реализовывал свои художественные проекты, но заботился о том, что было сделано при его предшественниках, что было свойственно всем д’Эсте. После разрушений, принесенных войной с Венецией (венетские войска дошли до Феррары), Эрколе принялся за

восстановление пострадавших делиций д'Эсте. Особенно сильно повреждено было палаццо Бельфьоре, которое было подожжено венецианскими войсками. По приказу Эрколе дворец не только был заново отстроен, но и расписан новыми фресками, о которых также сообщает Джованни Сабадино дельи Арьенти в своем трактате. На фресках были изображены сцены из придворной жизни, что традиционно для декорации дворцов д'Эсте: первые подобные росписи были сделаны в том же Бельфьоре в XIV веке, на них был представлен маркиз Альберто д'Эсте и его придворные за разными занятиями. На новых фресках, среди прочего, были сцены охоты, торжественный въезд герцогини Элеоноры в Феррару, паломничество Эрколе в Сантьяго-де-Компостела³²⁶, а также феррарские сады с различными экзотическими животными³²⁷. Когда Бельфьоре отстраивалось и расписывалось заново, оно перестало быть загородной резиденцией, поскольку было включено в территорию *Расширения Эрколе*, новой части Феррары, ставшей самым ярким воплощением *политики великолетия* д'Эсте.

Проект, начатый Эрколе в 1492, имел конкретные практические цели. Во-первых, война с Венецией показала необходимость в усилении обороноспособности города, и проект предусматривал укрепление старых и строительство новых стен так, чтобы весь город оказался целиком внутри них³²⁸. Во-вторых, как Эрколе было важно подчеркнуть свой статус герцога, так же ему было важно, чтобы сама Феррара соответствовала статусу столицы герцогства: на главных улицах *Terra Nuova* дворяне были обязаны строить новые дворцы, тем самым создавая парадный облик города. Примером, на который дворяне могли ориентироваться, стало знаменитое Палаццо Диаманти (рисунок 37), построенное Россетти для брата Эрколе Сиджисмондо, и Палаццо Проспери Сакрати, построенное архитектором для Франческо Каstellи, придворного врача герцога. Кроме дворцов, Россетти спроектировал несколько церквей, среди которых ц.Сан Франческо, ц.Санта Мария ин Вадо, ц.Сан Бенедетто, ц.Сан Кристофоро в феррарской Чертозе (рисунок 26).

Бьяджо Россетти, как справедливо отмечает первый и главный исследователь его творчества, Бруно Дзеви, нельзя назвать выдающимся архитектором, сравнимым, например, с Брунеллески, Альберти, Микеланджело или Палладио. Он не придумал новых форм, не был настоящим поэтом от архитектуры, вся его архитектурная лексика, хотя он оригинально с ней обращается, заимствована из разных известных источников: по сути, он приспособил принципы флорентийской архитектуры эпохи Кватроченто к местной средневековой архитектурной традиции³²⁹. Но Россетти был великим градостроителем: его шедевр – не конкретное палаццо или церковь, но сам город Феррара, осмысленный им как единое целое³³⁰ согласно ренессансной концепции идеального города³³¹. Архитектор на практике реализовал “принципы подобия и взаимосвязи части и целого, лежащие в основе неоплатонических представлений о макро- и микрокосме”³³², перенесенные в область архитектуры и градостроительства Леоном Баттистой Альберти, трактат которого, безусловно, должен был быть известен Россетти³³³. Однако важно отметить самостоятельность замысла Россетти: концепцию идеального города, существовавшую в теории, он органично приспособил к существовавшей архитектуре Феррары.

Территория *Расширения Эрколе* расположена к северу от средневековой части города и спроектирована согласно регулярному плану. Первым делом была засыпана канава Джовекка, бывшая северной границей старого города, и на ее месте был проложен широкий проспект. Символическим центром новой территории была задумана Пьяцца Нуова (сейчас – Пьяцца Ариостеа), в центре которой должна была быть установлена, как отмечалось выше, конная статуя герцога. Основу регулярной сетки улиц образовывали две главные пересекающиеся под прямым углом улицы – улица деи Приони, переходящая в улицу дельи Экуиноци (сейчас – проспект Порта По и проспект ди Порта Маре) и улица Ангелов (сейчас – проспект Эрколе I д’Эсте). Такая планировка, в основе которой пересечение двух главных улиц, была характерна для многих итальянских городов и моделью ей служил

римский каструм³³⁴. Однако Россетти нарушает один их основных принципов этой планировки, подразумевавший акцентирование места пересечения этих улиц площадью: Пьяцца Нуова отнесена несколько в сторону от этого пересечения и примыкает только к проспекту ди Порта Маре. Такое решение было продиктовано желанием архитектора оставить главным (и географическим, и символическим) центром всего города Каstellо Эстенсе, являвшееся символом власти д'Эсте, от которого начиналась как раз одна из главных улиц *Terra Nuova*, нынешний проспект Эрколе I д'Эсте. Кроме того, по проекту Россетти новые улицы, спроектированные регулярными, но не с жестким соблюдением прямых углов в их пересечениях³³⁵, плавно переходили в средневековые; загородные постройки, оказавшиеся на территории *Расширения Эрколе*, - палаццо Бельфьоре, палаццо Скифанойя, феррарская Чертоза - были органично включены в новую городскую территорию; скупое применение ренессансного декора, строгий характер конкретных построек, напоминающий о военной средневековой архитектуре, также позволили сгладить контрасты между старой и новой частями города. Россетти - и в этом сказывается гений архитектора, - таким образом добился, чтобы *Расширение Эрколе* не воспринималось как что-то чужеродное и противоречащее средневековой части города: он продуманно соединил обе части.

Эрколе стремился подчеркнуть, чтобы этот грандиозный проект навсегда остался в памяти современников и потомков связанным с его именем: это сказалось и в названии, и в идее поставить в сердце новой части города свой памятник, и даже в чеканке новых монет. На одной стороне этих монет был изображен сам герцог, на другой - Лернейская гидра, что было символично: победа над Лернейской гидрой, обитавшей в болотах, была одним из подвигов Геракла (изображение которого было распространенной эмблемой Эрколе, названного в честь античного героя); это, бесспорно напрямую указывало на герцога, усмирившего природу, построив на болотистой феррарской земле величественное *Расширение Эрколе*.

Безусловно, это масштабное строительство, явившее собой, по словам Я.Буркхардта, первый “образец новейшего городского благоустройства в Европе”³³⁶, произвело огромное впечатление на современников и, действительно, воспринималось, как чудо. В “Неистовом Орландо” Ариосто один из персонажей, рыцарь Ринальдо, проплывает мимо Феррары, на момент действия поэмы бывшей маленьким городком, и предвидит будущее величие города:

... Из этих ли процвести
Топей цвету благородных наук?

Этому ли малому посаду
Просиять меж прекраснейших городов,
А затонам и заводям вокруг
Простереться плодоносными пажитями?
Город, город, пред тобою встаю я, чтобы почтить
И любовь, и благородство, и вежество
Государей твоих, и доблесть
Славных рыцарей и нарочитых мужей.

Вечно мирно, вечно любовно
Да блюдут тебя в радостном обилии
По неизреченной Господней милости
Праведность и мудрость твоих князей.
И да оградишься ты от врагов,
И да сокрушатся их козни,
И да страждут они, взирая, завистью,
А тебе не завидовать им вовек³³⁷.

А для Джованни Сабадино дельи Арьенти *Расширение Эрколе* послужило поводом сравнить герцога с императором Августом:

Но какой божественной хвалой, мудрейший государь, можно прославить твое Великолепие за великое и славное дело, которое совершил ты с таким чудесным разумением во благо твоего выдающегося города Феррары, что заслуженно о тебе можно сказать, как о самом августейшем Цезаре было сказано, который нашел Рим кирпичным, а оставил мраморным. Также и, твое высочество, по добродетели Великолепия будет признана в будущем твоя великая слава, ведь, найдя Феррару кирпичной, оставишь ты ее (смело тобой разделенную) из неколебимого мрамора сотворенной. И потому уже можно судить, что

этот твой город, сияющий более, чем драгоценные камни востока, будет одним из чудеснейших городов мира³³⁸.

Выше речь шла, в основном, о меценатской деятельности Эрколе как правителя, о проектах, имевших широкое общественное значение, и в таком контексте субъективные причины – характер, личные художественные пристрастия – наименьшим образом сказывались на особенностях этой деятельности. Говорить же о меценатстве герцога как частного лица, то есть, в первую очередь, о нем, как о коллекционере, довольно трудно: не сохранилась коллекция произведений искусства, собранная им, почти не сохранилось никакой документации. Тем не менее, определенные выводы можно сделать по косвенным данным. В его интересы, как и его братьев, входило декоративно-прикладное искусство³³⁹ и античные медали и монеты.

Кроме того, Эрколе, как и Борсо, особенно ценил искусство миниатюры: кроме “Генеалогии д’Эсте” известен еще один заказанный им дорогостоящий иллюминированный кодекс – “Бревиарий Эрколе д’Эсте” (1502 г.), миниатюры (рисунок 38) которого исполнил приглашенный в Феррару ломбардский мастер Маттео да Милано, воспринявший в своем творчестве опыт мастеров Северного Возрождения – в частности, Дюрера. Это может свидетельствовать об интересе Эрколе, характерном для всех д’Эсте, к заальпийской художественной традиции. Однако в целом, у герцога практически не было необходимости обращаться к иностранным мастерам. В истории феррарской живописи период правления Эрколе является, по сути, единым с периодом правления Борсо, когда сформировалась самобытная феррарская школа, поэтому он привлекает для работы уже пожилого Козимо Туру, Бальдассаре д’Эсте и особенно – Эрколе де Роберти, расцвет творчества которого приходится именно на время правления Эрколе I и который стал главным исполнителем крупнейших его художественных заказов.

Безусловно, масштабы меценатской деятельности и размах затрат, потраченных герцогом Эрколе на поддержание и развитие культуры³⁴⁰, са-

мым ярким свидетельством чего явился новый облик Феррары, превзошли масштабы меценатства его братьев. Тем не менее, меценатство Эрколе I д'Эсте было прямым продолжением меценатства Леонелло и Борсо. Преемственность и последовательный характер *политики великолетия* д'Эсте на протяжении более чем полувека создали условия для расцвета Феррары как уникального центра ренессансной культуры, апогеем которого может считаться время правления Эрколе. Однако важно отметить, что консерватизм *политики великолетия* д'Эсте не делал Феррару изолированным культурным центром. При сохранении общего вектора своего развития феррарского Возрождения, подразумевавшего синтез ренессансной и позднесредневековой художественной традиции, во время правления Эрколе I заметно усиление внутри него классической традиции, которое сказывалось в большем внимании к наследию античности, что было характерно и для других культурных центров Италии. Это проявилось и в меценатстве герцога: в его активном покровительстве зарождавшемуся театру и в отдельных его художественных заказах (фрески с изображением истории Амура и Психеи), свидетельствующих о его интересе к античности. При этом Эрколе I представлял собой тот же тип мецената и коллекционера, что и его предшественники, что видно и из его отношения к художникам и практики взаимодействия с ними, и из его интересов как коллекционера (античные медали, декоративно-прикладное искусство). Значение же классической традиции станет еще больше для феррарской культуры в XVI веке, при следующих герцогах, которые будут представлять собой иной тип мецената и коллекционера. Чтобы понять процесс эволюции фигуры мецената и коллекционера в эпоху Возрождения и через это – разницу меценатства правителей Феррары в XV и XVI веках, необходимо обратиться к меценатской деятельности Изабеллы д'Эсте, отражающей переходный этап этого процесса.

2.2. Изабелла д'Эсте: “d'opere illustri e di bei studii amica”

*De la tua chiara stirpe uscira quella
D'opere illustri e di bei studii amica,
Ch'io non so ben se piu saggia e pudica,
Liberale e magnanima Isabella,
Che del bel lume suo di e notte aprica
Fara la terra che sul Menzo siede,
A cui la madre d'Ocno il nome diede:*

*Dove onorato e splendido certame
Avra col suo dignissimo consorte,
Chi di lor piu le virtu prezzati et ame,
E chi meglio apra a cortesia le porte.
S'un narrera ch'al Taro e nel Reame
Fu a liberar da Galli Italia forte;
L'altra dira: “Sol perche casta visse,
Penelope non fu minor d'Ulisse.*

Ludovico Ariosto³⁴¹

Маркиза Мантуи Изабелла д'Эсте (рисунок 39) – единственная из всех женщин эпохи Возрождения, занимавшихся коллекционированием произведений искусства и меценатством, постоянно привлекающая внимание искусствоведов³⁴², чему есть ряд объективных причин. Одной из причин является богатейшая сохранившаяся документация³⁴³, предоставляющая многочисленные возможности и поводы для исследования, другой, и более важной, – уникальность деятельности Изабеллы д'Эсте как коллекционера и покровительницы искусств. Уникальность эта заключается в том, что ее деятельность охватывала, в том числе, сферы, бывшие прерогативой коллекционеров и меценатов-мужчин: маркиза всю жизнь страстно и целенаправленно собирала античные медали и монеты, предметы декоративно-прикладного искусства, скульптуру и живопись. Для хранения своей коллекции она сначала в Кастелло ди Сан Джорджо, а затем в Корте Веккио обустроила студиоло, с примыкающим к нему помещением, специально предназначенным для хранения произведений искусства, – *Grotta (грот)*³⁴⁴.

Эти факты порождают противоположные интерпретации и оценки. Не отрицая значительную роль, которую играла маркиза в культурной жизни Мантуи, исследователи расходятся в оценке ее личности, что обусловило не-

кую двойственность образа Изабеллы, сложившегося в истории искусства. Столь прославляемая в свою эпоху, казавшаяся идеалом ренессансной женщины для историков конца XIX – начала XX века³⁴⁵, Изабелла д'Эсте в трудах многих искусствоведов часто предстает своевольной, алчной и даже жестокой, и при сравнении с другими коллекционерами и меценатами ей ставится в упрек консерватизм, нетерпение и желание полностью контролировать работу художников³⁴⁶. С другой стороны, как реакция на подобные отрицательные характеристики появлялись и продолжают появляться работы апологетического характера³⁴⁷.

Камнем преткновения для многих ученых и проблемой, на которой всегда заостряется внимание, является тот факт, что Изабелла была женщиной. Исследовательница Р.М.Сан Хуан заметила, что из-за этого в научной литературе «Изабелла д'Эсте занимает чрезвычайно неудобную позицию, оставаясь исключением (не только среди ренессансных женщин, но также и среди ренессансных покровителей искусства)»³⁴⁸. Именно это становилось причиной частых отрицательных характеристик, даваемых маркизе искусствоведами в прошлом при противопоставлении ее ренессансным меценатам-мужчинам. Примером такой характеристики могут служить слова Дж. Аслопа: «Хотя сейчас рискованно быть нелестивым по отношению к какой-либо выдающейся женщине в долгой драме прошлого, я должен признать, что никогда не находил прославленную маркизу Мантуи в самом деле достойной приязни. Ее гуманистическая культура, хотя и известная в ее времена, оставляет впечатление показной. Она могла быть поразительно хладнокровной в получении того, что она хочет, не в последнюю очередь в ее коллекционировании искусства»³⁴⁹. Это же является и причиной возникновения в последнее время новых подходов к изучению деятельности маркизы как покровительницы искусств и коллекционера, стремящихся преодолеть обособленность ее положения в истории искусства благодаря новым ракурсам исследования: так, упомянутая Р. М. Сан Хуан³⁵⁰, а также Л. К. Реган³⁵¹ рассматривают ее в контексте общественного положения знатных женщин эпохи

Возрождения, предписывавшего им определенные правила поведения; М.Борн – во взаимодействии маркизы с ее мужем, Франческо II Гонзага, часто остающимся в тени своей прославленной супруги³⁵², С. А. Хиксон – в контексте женского покровительства искусствам в ренессансной Мантуе³⁵³. Несмотря на многие положительные результаты этих подходов, они все равно акцентируют свое внимание на гендерном вопросе, что представляется нам неверным.

Положение женщин в эпоху Возрождения – отдельная, сложная проблема³⁵⁴, однако еще Я. Буркхард справедливо отмечал (по крайней мере, в случае женщин из высших слоев общества) потенциальное равенство их социального положения с мужчинами. Эпоха Возрождения – период, когда уже почти перестали функционировать средневековые общественные порядки и еще не сформировались новые, что создавало предпосылки для максимального раскрепощения личности, вне зависимости от пола. И для женщин “главные понятия о нравственности и поведении основывались тогда, конечно, не на женственности, как ее понимают теперь, а на энергии, красоте и сознательном отношении к окружающей действительности”³⁵⁵, и “женщина, занимавшая положение в обществе, должна была, в силу обстоятельств, стремиться к совершенствованию своей личности во всех отношениях, подобно мужчине, - путь к этому заключался в таком же образовании ума и утонченности”³⁵⁶. Эпоха Возрождения, в первую очередь, - время ярких индивидуальностей, раскрывавшихся в рамках подвижных социальных норм. Не стоит забывать также, что фигуры мецената и коллекционера в современном понимании возникли именно в эпоху Возрождения в результате долгого процесса, поэтому важно рассматривать каждого мецената и коллекционера, учитывая конкретные изменяющиеся условия, в которых складывались его художественные вкусы и представления об искусстве, а не только с позиций утвердившихся в итоге форм коллекционирования и меценатства. Так что причины уникальности Изабеллы д’Эсте как мецената и коллекционера, на наш взгляд, необходимо искать, исходя не из гендерной теории³⁵⁷, но

исходя из более широких аспектов истории меценатства и коллекционирования.

Приведенные в эпитафии знаменитые строфы Лудовико Ариосто из поэмы “Неистовый Орландо”, славящие Изабеллу д’Эсте, точно передают, вне зависимости от того, насколько искренни слова поэта³⁵⁸, репутацию мантуанской маркизы, сложившуюся, и не без оснований, при ее жизни, - репутацию “подруги благородных искусств”, во многом благодаря которой Мантуя стала одним из значительных центров ренессансной культуры³⁵⁹. Кроме того – и это принципиально важно – строки Ариосто акцентируют принадлежность Изабеллы семье д’Эсте, которую маркиза всегда сама сознательно подчеркивала; своим меценатством она последовательно создавала свой индивидуальный миф - свой идеальный образ покровительницы искусства - именно в рамках *мифа д’Эсте*. Понимание этого позволяет по-новому взглянуть на меценатство самой Изабеллы, обычно рассматриваемое в науке как уникальное явление, а также на меценатство семьи д’Эсте в целом.

Изабелла д’Эсте, первая и любимая дочь феррарского герцога Эрколе I и Элеоноры Арагонской, родилась в 1474 году. Она получила прекрасное гуманистическое образование³⁶⁰: ей преподавали музыку (она хорошо пела, аккомпанируя себе на лютне, и играла на клавикорде³⁶¹), латынь, греческую и римскую историю, классическую литературу. Важно отметить, что, в отличие от братьев и сестры, долгое время живших и воспитывавшихся в детском возрасте при неаполитанском дворе, она почти все свое детство провела в Ферраре, что во многом определило интерес Изабеллы к пластическим искусствам. При феррарском дворе, начиная с правления Леонелло д’Эсте, широко обсуждались проблемы искусства; безусловно, Изабелле должен был быть известен трактат гуманиста Анджелио Дечембрио “De Politia litteraria”, о котором шла речь в первой главе. На глазах Изабеллы разворачивалась яркая художественная жизнь Феррары последней четверти XV века, поддерживаемая покровительством ее отца, герцога Эрколе I. Все это нашло отражение во

взглядах будущей мантуанской маркизы – в ее любви к античному искусству и в особом внимании к содержательной стороне произведений, и, в то же время, в глубоком интересе к современному художественному процессу.

В 1490 году Изабелла прибывает в Мантую, где выходит замуж за Франческо II Гонзага. Там она становится соправительницей своего мужа, на равных с ним принимая участие в государственных делах, и сразу же оказывается в центре культурной жизни двора: согласно духу эпохи, маркиза была ее вдохновительницей³⁶². Изабелла активно покровительствует литературе: она дружила со многими известными литераторами, которых принимала при своем дворе и с которыми переписывалась, среди них – Пьетро Бембо, Бальдассаре Кастильоне, Парис Черезаре, Лудовико Ариосто, Марио Эквикола, Джан Джорджо Триссино, Биббиена³⁶³. Особое внимание маркиза уделяла музыке³⁶⁴, наследуя в этом своему отцу и двум дядям. Масштаб ее покровительства, действительно, сопоставим с масштабом меценатства в этой сфере Леонелло д'Эсте: за первые годы своего нахождения у власти ей удалось превратить Мантую в один из главных европейских центров ренессансной музыки, подобно тому, как Леонелло превратил в такой центр Феррару. Таким образом, в сфере музыки покровительство Изабеллы следует традициям меценатства семьи д'Эсте.

Уникальность же маркизы как мецената и коллекционера в науке констатируется именно в сфере пластических искусств, которая нашла свое конкретное воплощение в ее студиоло и *grote*. Практически сразу после того, как она обосновалась в Мантуе, Изабелла обдумывает проект обустройства в Каstellо ди Сан Джорджо студиоло, своего личного кабинета, в котором она могла бы предаваться культурному досугу и где бы она могла хранить свою коллекцию - это важный факт, свидетельствующий о том, что собирать свою коллекцию произведений искусства Изабелла начала еще в Ферраре³⁶⁵. Начиная с 1498 года в документах упоминается *grot*³⁶⁶.

История формирования студиоло и *гроды* Изабеллы рассматривается исследователями как исключительный случай, когда заказчиком подобного

рода помещений выступила женщина. Однако необходимо учитывать, что в данном случае она выступает в качестве правительницы государства, поэтому ее решение иметь подобное помещение не является чем-то исключительным, а вполне согласуется с политической традицией: свой кабинет она обустроивала по примеру студиоло Леонелло д'Эсте в палаццо Бельфьоре и студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино³⁶⁷. Исключительным же является то, как ее замысел был реализован, то, как она видоизменила идею студиоло.

Изабелла д'Эсте была первой в эпоху Возрождения среди создавших в своих апартаментах такое помещение, как студиоло, задумавшей отдельное, сопутствующее ему помещение, предназначенное исключительно для хранения коллекции произведений искусства - *grot*. Таким образом, именно студиоло Изабеллы знаменует переломный момент в истории ренессансного студиоло, отражая процесс его перехода от кабинета для занятий и библиотеки к частному музею³⁶⁸. Поэтому феномен студиоло Изабеллы д'Эсте связан, в первую очередь, с ее деятельностью как коллекционера. Вдохновленная примерами своего отца и его братьев, Изабелла была, как и они, страстным коллекционером. Предметом особого интереса Изабеллы как коллекционера стала античная скульптура (в основном, мелкая пластика), и, что было принципиально ново, современное искусство: живописные полотна, которые она заказала для украшения своего студиоло (рисунки 41-47), были важны ей не только как воплощение декоративной программы, но сами по себе, как самоценные произведения, что подчеркивается ее новаторской, не до конца реализованной идеей сделать свой кабинет местом соревнования ведущих мастеров эпохи, - идею, которую повторит при обустройстве своего студиоло ее брат, Альфонсо I д'Эсте³⁶⁹. Это стало возможным благодаря изменению статуса пластических искусств на рубеже XV-XVI веков, когда за произведениями стали признавать высокую чисто эстетическую ценность. Кроме того, Изабелла сознательно формировала свою коллекцию как некое

единое целое, о чем свидетельствует, например, ее письмо скульптору Джан Кристофоро Романо³⁷⁰:

...Мы думаем, что вы уже слышали, что мы приобрели древний агатовый сосуд из коллекции Вианелло вместе с его Фараоном, тонущим в Красном море, Яна ван Эйка. Тогда же Андреа Мантенья продал нам свою голову Фаустины, и так мало-помалу мы продвигаемся с нашей коллекцией. Что касается вас, мы поручаем вам быть бдительными в возможности приобретения каких-либо древних бронзовых монет или других прекрасных вещей. Будьте осторожны, добывая точную информацию, касающуюся цены и качества каждого предмета, но не дожидайтесь [нашего] разрешения покупать монеты, так как, если, по вашему мнению, они хорошего качества, мы без промедления возместим вам затраты³⁷¹.

Студиоло Изабеллы, как и другие ренессансные студиоло, - кабинет правительницы, декоративная программа которого прославляет добродетели и отражает интересы своей владелицы. Но Изабелла – первая, кто акцентировала музейную функцию студиоло, его значение как места хранения коллекции произведений искусства.

Стремление Изабеллы воплотить свою новаторскую идею порой могло противоречить составленной программе живописной декорации: желая получить мифологическую картину кисти Джованни Беллини, в своих, хотя не увенчавшихся успехом, переговорах³⁷² маркиза в конце концов согласилась предоставить художнику право самому выбрать сюжет, в то время как Перуджино получил в письме инструкции к заказу³⁷³. В письме Изабелла подробно, в деталях, излагает то, какой она хочет видеть картину “Битва Любви и Целомудрия” (рисунок 43), выступая, по сути, как автор замысла, который должен реализовать художник.

Именно корреспонденция Изабеллы, касающаяся оформления студиоло, лежит в основе характеристик маркизы как мецената и коллекционера, и часто – отрицательных характеристик, представляющих ее требовательной, нетерпеливой, не желающей предоставлять мастерам творческую свободу,

стремящейся полностью контролировать творческий процесс и даже жесткой. Все это имеет место быть: действительно, Изабелла предстает в своих письмах как сложная, противоречивая, яркая и сильная личность, оценивать которую можно по-разному.

Однако при оценке Изабеллы как мецената и коллекционера нужно исходить не только из характеристики ее личности, но также учитывать контекст социокультурных процессов, происходивших в эпоху Возрождения. Детство и юность Изабеллы, время, когда формировались ее взгляды в том числе и на искусство, приходится на последнюю четверть XV века. Искусство эпохи Кватроченто сохраняло во многом ремесленный характер и исходило, в первую очередь, из заказа, отношение к художникам как к ремесленникам оставалось главенствующим в обществе; кардинально ситуация начинает меняться как раз на рубеже XV-XVI веков и только в XVI веке художников начинают воспринимать как свободных творцов.

То, что Изабелла включает в сферу своих интересов как коллекционера современное искусство, а также ее корреспонденция свидетельствует о ее проницательности и внимании к происходящим процессам. Именно поэтому в отношении Перуджино, по своему самосознанию являющегося представителем искусства Кватроченто, маркиза позволяет себе навязывать тому свое видение произведения, как это видно из ее письма - это была характерная практика взаимодействия заказчика с художником в XV веке. И совершенно иначе она выстраивает свои отношения с ведущими художниками вроде Мантеньи и Беллини, обладающими развитым творческим самосознанием. Подтверждением таких разных подходов к художникам могут послужить письма Изабеллы к Леонардо да Винчи, которого она сначала просила написать ее портрет, а затем долго упрашивала написать для нее религиозную картину, желая иметь хоть какую-то работу кисти великого флорентийца³⁷⁴.

Эти и другие письма, касающиеся Леонардо, свидетельствуют и о том, что Изабелле было важно, кто будет исполнять ее заказы, и опровергают мнение, что в живописи ценным для нее было только содержание, которое

она называла “прекрасным значением”³⁷⁵. Перед тем, как пригласить к себе в Мантую Леонардо в 1499 году, Изабелла в 1498 году написала Чечилии Галлерани в Милан, спрашивая последнюю о ее портрете, написанном художником. Маркиза объясняла, что видела портреты кисти Беллини (которому она, вероятно, думала заказать свой портрет) и что она хотела бы увидеть какой-нибудь портрет кисти Леонардо, чтобы иметь возможность сравнить манеры художников. По просьбе маркизы Чечилия отправила в Мантую свой портрет, который Изабелла скоро вернула³⁷⁶.

Во всех крупнейших городах Италии Изабелла держала агентов, которые сообщали ей известия о важнейших художественных событиях и вели от ее имени переговоры с художниками. Она чутко реагировала на изменения в современном художественном процессе, стремясь заполучить для себя работы лучших художников: так, в начале XVI века она особенно интересуется венецианской живописью, пытаясь приобрести произведения не только известного ей Джованни Беллини, но и, хотя безуспешно, работы Джорджоне³⁷⁷.

Другой сферой интересов Изабеллы как коллекционера были различные природные редкости, декоративно-прикладное искусство и искусство античности: помимо огромного количества оригиналов (медалей, монет, скульптур³⁷⁸), маркиза заказывала для себя копии прославленных античных произведений. Их коллекционирование было страстью Изабеллы, которую она сама называла “*lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*” (“ненасытное желание наше древних вещей”). Судить о результатах этой страсти позволяет инвентарь драгоценностей, хранившихся в студиоло и *grote* 1542 года, составленный уже после смерти маркизы Одоардо Стивини, нотариусом, служившим семье Гонзага в Мантуе (так называемый “инвентарь Стивини”³⁷⁹). Инвентарь этот имеет первостепенное значение для понимания деятельности Изабеллы как коллекционера, особенно учитывая, что ее коллекции были рассеяны.

Коллекция маркизы, хранившаяся в *grotte*, была уникальной, что было признано и прославлено еще ее современниками. Панегирик *grottu*, располагавшемуся тогда еще в Кастелло ди Сан Джорджо, написал гуманист Марио Эквикола в своем трактате “Книга о природе любви”³⁸⁰

Для Изабеллы д’Эсте как коллекционера характерна гибкость эстетических предпочтений, как и для других представителей семьи д’Эсте, что позволяло ей собирать и античное искусство, и современное, привлекая при этом для работы самых разных и непохожих друг на друга художников, внимательно отслеживая изменения в современном художественном процессе: именно по совету Изабеллы в Мантую был приглашен Джулио Романо, ставший придворным художником ее сына, герцога Федерико II.

Как и другие д’Эсте, Изабелла интересовалась искусством заальпийских стран. В 1506 году она приобрела картину Яна ван Эйка, о чем известно из ее процитированного выше письма Джан Кристофоро Романо; об интересе маркизы к искусству Северного Возрождения свидетельствует и письмо Карло Бембо 1502 года. В письме он обещает доставить Изабелле картины с изображением св. Иоанна Крестителя и св. Вероники работы северных мастеров которые “не смогут не быть приятными взору Ее Светлости”³⁸¹. Известно, что позднее Джулио Романо помог маркизе приобрести не менее 22 картин нидерландских мастеров³⁸².

Несмотря на интерес маркизы к пластическим искусствам, результатом которого стала ее знаменитая коллекция, в Мантуе им главным образом покровительствовал ее муж Франческо II Гонзага, а после его смерти – его сын герцог Федерико II³⁸³. Изабелла же выступала в роли знатока искусства, их советчицы, и она охотно задействовала в своих проектах художников, которым покровительствовали ее муж и затем сын. Изабелла не была покровительницей художников, которых она хотела привлечь к работе над живописной декорацией своего студиоло: патроном Мантеньи и Лоренцо Косты был ее муж Франческо; к Беллини, Перуджино и позднее к Корреджо она обращалась с единичными конкретными заказами. Поэтому ее отношения с

ними – не отношения патрона и художника. Если же говорить об Изабелле именно как о покровительнице художников, то в этом случае можно отметить двух мастеров – скульптора и медальера Джан Кристофоро Романо и скульптора Пьеро Якопо Алари-Бонакольси, прозванного Антико³⁸⁴, которые были приближенными людьми при дворе маркизы и, помимо работы по своей специальности, выполняли самые разные ее поручения: Романо был также придворным поэтом и музыкантом, а Антико занимался реставрацией приобретенных маркизой античных статуй, и оба были ее советчиками при покупке новых вещей для коллекции.

Случай Изабеллы д'Эсте, безусловно, уникальный в истории меценатства и коллекционирования в эпоху Возрождения, однако это случай, причины которого объяснимы и который, в действительности, был закономерным явлением. Случай Изабеллы – исключение, подтверждающее правило. Рассмотрение его в контексте меценатства и коллекционирования семьи д'Эсте доказывает, что во многом она следовала утвердившимся традициям, опираясь на примеры других представителей рода д'Эсте. Именно в Ферраре сформировался ее художественный вкус, определился ее интерес к пластическим искусствам, ее любовь к античности и, с другой стороны, ее стремление быть в курсе современного ей художественного процесса, желание иметь в своей коллекции произведения лучших мастеров своего времени. Много внимания она уделяла также покровительству музыке и литературе. Художественный вкус Изабеллы, как и других д'Эсте, отличается гибкость эстетических предпочтений. Она пользовалась услугами художников, представлявших феррарскую школу живописи и близкую ей болонскую школу – Эрколе де Роберти, Лоренцо Косты, Франческо Франчи, Доссо Досси; для строительства загородного палаццо она пригласила Бьяджо Россетти³⁸⁵, служившего при феррарском дворе; в то же время она охотно привлекала к работе и приобретала произведения мастеров из других художественных центров Италии и заальпийских стран.

С другой стороны, некоторые аспекты меценатства и коллекционирования мантуанской маркизы являлись уникальными, поскольку имели новаторский характер: это было связано с особенностями ее личности и происшедшими на рубеже XV-XVI веков социокультурными процессами. Изабелла д'Эсте одной из первых сделала современное искусство предметом сознательного коллекционирования. Собранная ею коллекция свидетельствует о том, с начала XVI века все большее значение в коллекциях приобретают не предметы декоративно-прикладного искусства и античные медали и монеты, как это было в XV веке, а скульптура (прежде всего, античная, или же копии с античных статуй) и живопись.

Принадлежность маркизы семье д'Эсте, ее воспитание и образование, условия, в которых она росла в Ферраре, и примеры, которым она могла следовать, определили особенности ее меценатства, а независимость ее положения в Мантуе, где она была соправительницей мужа, в равной степени принимавшей участие в государственных делах, позволили реализоваться им в полной мере. То, что маркиза постоянно сохраняла связи со своей семьей в Ферраре, обусловило то, что новаторские черты ее деятельности как мецената и коллекционера сразу же были переняты в Ферраре ее братом, герцогом Альфонсо I д'Эсте. Таким образом, Изабелла д'Эсте не только следовала традициям меценатства и коллекционирования семьи д'Эсте, но и сама влияла на них.

2.3. Альфонсо I д'Эсте: меценатство во время войны

*Il grande amor di questa bella coppia
renderà il popul suo via più sicuro,
che se, per opra di Vulcan, di doppia
cinta di ferro avesse intorno il muro.
Alfonso è quel che col saper accoppia
sì la bontà, ch'al secolo futuro
la gente crederà che sia dal cielo
tornata Astrea dove può il caldo e il gielo...*

*...E quante volte uscirà giorno o notte
col suo popul fedel fuor de la terra,
tante sconfitte e memorabil rotte
darà a' nimici o per acqua o per terra.
Le genti di Romagna mal condotte,
contra i vicini e lor già amici, in guerra,
se n'avedranno, insanguinando il suolo
che serra il Po, Santerno e Zanniolo.*

Ludovico Ariosto³⁸⁶

Воином-победителем, выдающимся полководцем, защищающим свой народ от врагов герцог Альфонсо I д'Эсте предстает в знаменитой поэме Лудовико Ариосто³⁸⁷ “Неистовый Орландо”. В таком же образе предстает он и на портретах: так, на несохранившемся портрете работы Тициана, но известном по копиям³⁸⁸, Альфонсо изображен опирающимся на пушку. В доспехах, также опирающимся на пушку и на фоне сражения он изображен на портрете кисти Доссо Досси³⁸⁹ (рисунок 48).

Участник бесконечных Итальянских войн, вынужденный постоянно спасать свое государство от притязаний папства, герцог большое количество времени проводил в военных походах, и его образ как воина и полководца активно культивировался в искусстве, безусловно, с его согласия. Это, любовь Альфонсо к артиллерийскому делу³⁹⁰, а также отдельные факты его биографии³⁹¹ способствовали формированию в истории представления об Альфонсе I как о грубом и малообразованном человеке, интересующимся лишь войной, ярким примером чего могут служить слова историка Фердинанда Грегоровиуса:

[Альфонсо] не был ни расточительным, ни любящим представления, и его не заботил блеск двора. Он был равнодушен к внешности, даже к собственной одежде. Его главной заботой было обеспечение эффективности армии, строительство крепостей и литье пушек. Когда государственные дела оставляли ему хоть какое-то время для досуга, он развлекал себя работой за установленным им токарным станком и росписью керамических сосудов, в чем он был чрезвычайно искусен. Он не имел склонности к более высокой культуре – ее он оставлял своей жене³⁹².

В самом деле, изящество культуры феррарского двора первой половины XVI века долгое время связывалось историками исключительно с именами Лукреции Борджиа, жены Альфонсо, и кардинала Ипполито I³⁹³, его брата, бывшего первым покровителем Лудовико Ариосто, а затем с именем его сына, будущего герцога Эрколе II. Примечательно, что, считавшийся грубым и необразованным, Альфонсо огромное внимание уделял образованию своего сына.

Отчасти из-за того образа, который сложился в истории, меценатская деятельность Альфонсо, одного из самых значительных меценатов и коллекционеров своего времени, с чьим именем связаны великие произведения искусства, изучена значительно меньше, чем меценатство его предшественников. Хотя огромное число исследований посвящено произведениям, заказанным герцогом, в особенности тем, что украшали его личные покои на Виа Коперта в Кастелло Эстенсе, так называемым *алебастровым комнатам*³⁹⁴, меценатство Альфонсо рассматривается в них, как правило, лишь как внешний априорный фактор: внимание исследователей сосредотачивалось на самих произведениях, которые благодаря этому сейчас хорошо изучены. Только в последнее время наметилась тенденция изучения меценатской деятельности герцога как отдельной проблемы, и здесь стоит отметить три работы. Во-первых, статью Андреа Байер “Публика Доссо: Двор д’Эсте в Ферраре” для каталога выставки Доссо Досси 1998 года³⁹⁵, в которой, хотя и кратко, впервые в общих чертах представлен образ герцога как мецената и коллекционера. Во-вторых, докторскую диссертацию Тима Шефарда 2010

года “Альфонсо I д’Эсте: музыка и идентичность в Ферраре”³⁹⁶. Несмотря на то, что основной задачей Т. Шефарда являлось изучение меценатства Альфонсо д’Эсте в сфере музыки, в его диссертации уделяется внимание и другим аспектам меценатской деятельности герцога. И, в-третьих, особенно стоит выделить двухтомную монографию 2010 года итальянского ученого Винченцо Фаринеллы “Альфонсо д’Эсте, образы и власть: от Эрколе де Роберти до Микеланджело”³⁹⁷. Фаринелла подробнейшим образом рассматривает меценатство герцога в сфере пластических искусств в связи с его политической деятельностью, прослеживает формирование художественных вкусов герцога и детально анализирует его крупнейшие заказы, углубляя или предлагая новые интерпретации отдельных произведений. Этот труд представляет собой на данный момент наиболее полное исследование меценатства Альфонсо I д’Эсте, и единственным его недостатком можно назвать порой излишне тесную соотнесенность художественных заказов и политических событий³⁹⁸. Важной заслугой ученого является опровержение долго бытовавшего в истории образа Альфонсо исключительно как человека войны, хотя при этом он акцентирует интерес герцога к искусствам только как к средству государственной пропаганды, сравнивая его в этом с его дядей, Борсо д’Эсте.

В самом деле, как и его предшественники, Альфонсо уделял внимание статусу Феррары как центра культуры, о чем свидетельствует программа рельефов, созданных Антонио Ломбардо и его мастерской для *мраморной комнаты*, являвшейся частью *алебастровых комнат*. Программа этого скульптурного ансамбля подразумевала сравнение Феррары с Афинами, а герцога – сразу с тремя мифическими персонажами.

Среди рельефов ансамбля есть 4 тематических рельефа – “Кузница Гефеста” (ризунок 49), “Спор Афины с Посейдоном” (рисунок 50), “Наяда между двух тритонов” и “Триумф Геракла”. Первые два – самые большие по размерам, и именно в них заключен главный символический смысл всего скульптурного убранства. Определенные сомнения до сих пор связаны у

исследователей с рельефом “Кузница Гефеста”, на котором, как принято считать, изображена сцена рождения Афины из головы Зевса. С.О. Андросов пишет в эрмитажном каталоге итальянской скульптуры: “Во время показа рельефа из Эрмитажа на выставке в Лондоне в 1983 г. обсуждалось еще одно его возможное толкование, которое, вероятно, не было опубликовано. Согласно этой гипотезе, сцена изображает Прометея, сковываемого в кузнице Гефеста”³⁹⁹. Эта гипотеза представляется нам верной, и она позволяет иначе взглянуть на весь скульптурный ансамбль в целом⁴⁰⁰.

Действительно, внимательное рассмотрение рельефа “Кузница Гефеста” подтверждает, что на нем изображен именно Прометей, сковываемый в кузнице Гефеста, а не сцена рождения Афины из головы Зевса. В пользу интерпретации рельефа как сцены рождения Афины исследователями, как правило, приводится описание Парфенона Павсания, где два сюжета – спор Афины и Посейдона и рождение Афины – упомянуты вместе. Это согласуется с идеей о том, что программа скульптурной декорации подразумевала уподобление Феррары Афинам как городу, где благодаря мудрому правлению процветают науки и искусства. Однако изображенная на рельефе сцена не соответствует античному мифу о рождении богини. Отсутствует изображение самой Афины и других богов, в присутствии которых она родилась на Олимпе, о чем, например, повествует XXVIII гомеровский гимн.

Гефест, чья фигура находится в центре, изображенная в пол-оборота, держит в руках не секиру, которой, согласно мифу (об этом, например, говорится в VII “Олимпийской песне” Пиндара), он расколол голову Зевса, а металлические щипцы, с помощью которых, вероятно, он изготавливает оковы. В левом углу, слева от сковываемого Прометея, есть изображение пламени огня на столе (намек на похищение Прометеем огня из кузницы Гефеста). Рельеф никак не соотносится и с описанием античной картины в “Картинах” Филострата, текста, известного в эпоху Возрождения, ставшего впоследствии главным источником иконографии для картин студиоло Альфонсо I, а еще

раньше – для картин студиоло его сестры, Изабеллы д’Эсте, которая заказала для себя перевод этого произведения на итальянский язык⁴⁰¹.

Если же принять предположение о том, что на рельефе изображена сцена с Прометеем, то оно разъясняет то, что на дальнем плане, в арке, виднеется гора (намек на скалы Кавказа, к которым был прикован Прометей), и то, что справа изображены Гермес (посланник Зевса) и орел, посланный Зевсом клевать печень Прометея. В таком случае еще две мужские фигуры – одна в центре, рядом с Гефестом, и вторая за Прометеем, – можно трактовать как Власть и Силу, слуг Зевса: именно Власть и Сила следили за исполнением воли Зевса в трагедии Эсхила “Прометей прикованный”.

Так, в этом скульптурном ансамбле герцог Альфонсо уподоблялся, с одной стороны, Кекропу, мудрому правителю, заботящемуся о процветании своего города; с другой – Гераклу, могучему герою-победителю; а также – Прометею, ученому, стремящемуся познать тайны природы, создателю наук и ремесел, покровителю искусств⁴⁰².

Таким образом, для герцога было важно не только создание собственного образа воина-победителя, но и поддержание своей репутации покровителя культуры.

Альфонсо во всех сферах своей меценатской деятельности продолжал начатое своими предшественниками, однако два фактора определили изменения, характеризующие проводимую им культурную политику. Во-первых, он был законным наследником (впервые в эпоху Возрождения власть в Ферраре передавалась от отца к родному сыну, рожденному в законном браке), и потому, когда он стал герцогом в 1505 году, перед ним не стояла проблема легитимации своей власти. У Альфонсо не было необходимости в начале своего правления и в дальнейшем показательно акцентировать свое право на наследие власти.

Второй фактор, оказывавший влияние на политику Альфонсо на протяжении всего его правления, – войны, в которых он участвовал, и в которых у него постоянно возникал конфликт с папством⁴⁰³, что отразилось на том,

как мало внимания, по сравнению со своими предшественниками, уделял Альфонсо покровительству церкви - монастырям и религиозному искусству: эту сферу меценатства он оставлял за своей женой, Лукрецией, чьим придворным художником, в частности, был Бенвенути Тизи, известный под именем Гарофало⁴⁰⁴, и своему брату кардиналу Ипполито, под покровительством которого придворный феррарский архитектор Бьяджо Россетти строил церкви. Сам Альфонсо очень редко заказывал религиозные картины – как правило, в случае ознаменования своих военных побед. Постоянная военная угроза определила также сосредоточение внимания герцога в архитектурной сфере на фортификационных сооружениях, а не на общественных зданиях. При нем оборонительные сооружения Феррары были значительно усилены: было обнесено стенами созданное при Эрколе I *Расширение Эрколе*, а также круглые башни XV века были заменены многоугольными бастионами, в результате чего Феррара к 1530 году превратилась в одну из лучших крепостей своего времени, укрепления которой изучали Антонио да Сангалло и Микеланджело⁴⁰⁵.

Участие в войнах делит меценатскую деятельность герцога хронологически на два этапа, что было отмечено Тимом Шефардом на примере его меценатства в сфере музыки⁴⁰⁶. Разделительной чертой становятся 1512-1513 годы. На первом этапе (1505 - 1512/1513 гг.), ввиду сложной политической ситуации, у Альфонсо не было достаточных средств и возможностей, чтобы начинать какие-то новые крупные проекты. Исключением является лишь декорация *мраморной комнаты*⁴⁰⁷, однако известно, что свои покои на Виа Коперта Альфонсо начал обустраивать, будучи еще наследником. Поэтому до 1512-1513 годов он завершал проекты, не завершённые при его отце. Как и все д'Эсте, он поддерживал в хорошем состоянии все делиции д'Эсте, отдавая предпочтение палаццо Бельригуардо, построенному при Никколо III, и только на втором этапе (1512/1513 – 1534 гг.) герцог начал активное строительство палаццо Бельведере, которое станет его излюбленной резиденцией, и строительство еще одного палаццо – Монтанья (Монтаньоне) ди Сан

Джорджио. Хотя, как свидетельствует письмо Марио Эквицолы, автора программы студиоло Альфонсо, Изабелле д'Эсте, идея обустроить студиоло возникла у герцога уже в 1511 году⁴⁰⁸, ее реализация пришлось на следующие годы.

Если говорить о других видах искусства, то Альфонсо так же, как и все правители Феррары, уделял большое внимание музыке, литературе и театру. И, как и в случае с пластическими искусствами, на первом этапе он поддерживал начатое предшественниками. Альфонсо до 1511 года содержал, не изменяя состав, хор, созданный Эрколе I, однако из-за финансовых затруднений он был вынужден в декабре 1511- марте 1512 отпустить 12 певцов капеллы на службу к маркизу Франческо II Гонзага⁴⁰⁹, после чего в Ферраре активнее, как при Борсо д'Эсте⁴¹⁰, стала развиваться светская музыка: Альфонсо старался приглашать к своему двору самых прославленных композиторов и исполнителей. В меценатстве в сфере музыки и литературы Альфонсо многое делил со своей женой и братом. На службе у Лукреции Борджиа⁴¹¹, а затем у Ипполито д'Эсте состоял с 1505 по 1518 год Бартоломео Тромбочино, один из наиболее известных итальянских композиторов, сочинявших фроттолу; на службе у кардинала состоял в 1515-1527 годах Адриан Вилларт⁴¹², ведущий представитель франко-фламандской полифонической школы и основоположник венецианской школы.

От брата Альфонсо унаследовал покровительство над поэтом Лудовико Ариосто, когда тот отказался ехать вместе со своим первым патроном в Венгрию. Присутствие при феррарском дворе великого поэта, известного во всей Италии, имело огромное значение для культурной политики герцога. Если в сфере пластических искусств в XVI веке Феррара не могла похвастаться такими именами, как во второй половине XV века именами Козимо Туры, Франческо дель Косса и Эрколе де Роберти (что восполнялось обращением с заказами к самым прославленным художникам Италии из Венеции, Флоренции и Рима), то в сфере литературы благодаря Ариосто ей принадлежало первое место. Это верно отметил в своей книге об Ариосто М.Каталано:

Альфонсо был, в действительности, государем-воином, и это его качество оказалось очень ценным в том, чтобы сохранить государство за собственным домом. В отношении культуры противопоставление периода Эрколе I и последовавшего периода его сына не в пользу последнего. Но великолепие имени Ариосто окружает таким светом двор Альфонсо и ставит его на такое высокое место в истории культуры, что оно позволяет утверждать, что Феррара в первые десятилетия XVI века оспаривала у Флоренции интеллектуальное первенство в Италии⁴¹³.

Поэма Ариосто “Неистовый Орландо”, восхваляющая род д’Эсте, играла важную роль в создании *мифа д’Эсте*. В “Неистовом Орландо”, которым зачитывалась вся Италия, Ариосто не только славил отдельных представителей рода д’Эсте, но вслед за Боярдо утверждал его древнее происхождение, развивая легендарную родословную династии.

Кроме того, с именем Ариосто неразрывно связана история театра в Ферраре⁴¹⁴. Ариосто был устройтеlem празднеств и комедиографом. В первое десятилетие XVI века, как и в конце XV века при Эрколе I, в Ферраре, во дворе герцогского замка продолжались постановки античных пьес, а в 1508 году состоялась постановка первой ренессансной комедии - “Шкатулки” Ариосто (где впервые были декорации с использованием законов перспективы⁴¹⁵): эта постановка является своеобразной точкой отчета в истории европейского театра Нового времени. А в 1528 году при Альфонсо I в Ферраре был построен первый общественный театр⁴¹⁶.

Взаимоотношения герцога и поэта показательны: Альфонсо, как и другие д’Эсте, использовал славу деятелей культуры в политических целях. Так, Ариосто выполнял долгое время обязанности дипломата⁴¹⁷, а в 1522 году был назначен губернатором небольшого городка Гарфаньяно, хотя всю жизнь добивался своего официального признания именно как придворного поэта⁴¹⁸.

Несмотря на сохранение такой практики использования деятелей культуры, характеризующей Альфонсо-правителя, для Альфонсо как человека характерно принципиально иное, чем у его предшественников, отношение к ним (и, в частности, к художникам), что подтверждает его биография.

Альфонсо д'Эсте родился в 1476 году и был сыном герцога Эрколе I д'Эсте и его жены Элеоноры. Как и другие их дети, за исключением старшей, Изабеллы, он провел детство при дворе своего деда, в Неаполе. Альфонсо, как старший сын, должен был унаследовать титул герцога, и потому, главным образом, уделялось внимание его образованию как будущего правителя. В Неаполе он обучался военному искусству, а также, уже будучи взрослым, в 1504 году по желанию своего отца Альфонсо путешествовал по Европе: он посетил Нидерланды, Францию и Англию, знакомясь с государственным устройством и экономикой этих стран.

В самом деле, будущий герцог отличался с юности некоторой грубостью в манерах, буйным нравом. Тем не менее, с раннего возраста Альфонсо проявлял интерес к пластическим искусствам, чему способствовало, вероятно, его общение с художниками. В юности он был дружен с Эрколе де Роберти, вместе с которым он в 1492 году посетил Рим, и до самой своей смерти он дружил с Доссо Досси, бывшим его придворным художником с 1512 года⁴¹⁹. Альфонсо, как известно из двух биографий, написанных его современниками Паоло Джовио⁴²⁰ и Агостино Мости⁴²¹, сам занимался разными ремеслами. Он был художником-любителем: в 1493 году, в возрасте 17 лет, он просил своего агента в Венеции прислать ему красок для рисования⁴²². Уже став герцогом, Альфонсо приспособил одну из комнат своих покоев под мастерскую, где он мог в свободное от государственных дел время отдыхать и что-то делать своими руками. В этой комнате он, согласно тексту Джовио, создавал “деревянные флейты, шахматные доски и фигуры, прекрасные и искусные коробки, и много других подобных предметов”⁴²³, и “также порой делал прекраснейшие керамические сосуды, которые могли использоваться в домашнем хозяйстве”⁴²⁴. Одна деревянная коробочка, сделанная герцогом, была в коллекции его сестры Изабеллы и хранилась в знаменитом *grotte*⁴²⁵.

Из биографий также известно, что Альфонсо I д'Эсте предпочитал общение с мастерами, выдающимися в каком-нибудь ремесле, общению с

придворными, однако при этом он умел ценить и высокообразованных людей: он дружил с гуманистом, ученым Челио Кальканьини⁴²⁶, который некоторое время был его секретарем, с врачом Никколо Леончино; другой секретарь и приближенный герцога, Бонаventura Пистофильо, был коллекционером медалей и владельцем обширной библиотеки⁴²⁷.

Вообще, Альфонсо всегда находил время для искусства. Даже во время тяжелых переговоров в Риме, грозивших ему чуть ли не гибелью, с папой Юлием II, отлучившим его от церкви, он нашел время, чтобы посетить Сикстинскую капеллу, в которой Микеланджело только закончил роспись сводов. Об этом сообщает в письме к Изабелле д'Эсте Гроссино, один из ее придворных:

И тогда господин Герцог вошел под своды [Сикстинской капеллы] со многими людьми, и, когда все постепенно ушли, господин Герцог остался там с Микеланджело, потому что не мог налюбоваться этими фигурами и достаточно похвалить их [...] и он [Герцог] поговорил с ним [Микеланджело] и предложил денег и получил обещание от него сделать для него что-нибудь⁴²⁸.

О добром отношении Альфонсо к Микеланджело, создавшего для феррарского герцога несохранившуюся “Леду с лебедем”⁴²⁹, сообщает Вазари⁴³⁰.

Верить словам Вазари о том, что Альфонсо и Микеланджело по-настоящему подружились, нельзя. Однако этот эпизод, приведенный “Жизнеописаниях...”, а также перечисленные выше факты свидетельствуют о том, как изменилось отношение в ренессансном обществе к художникам и к пластическим искусствам в XVI веке по сравнению с XV веком, что качественно сказалось на социальном статусе художников. На протяжении XV-XVI веков происходят кардинальные перемены в самосознании и социальном положении художников, и переломным моментом в этом процессе стал рубеж веков: “сначала он [художник] лишь представитель одной из многих ремесленных специальностей; потом, к концу XV столетия, его профессия приближается к

разряду свободных искусств; затем, уже XVI в веке, наступает время признания экстраординарности мастера»⁴³¹.

Эти процессы сказались на личности герцога и обусловили его принципиальное новое отношение к искусству в сравнении с тем, что было свойственно Леонелло, Борсо и Эрколе, и это повлияло на меценатскую деятельность Альфонсо, являющуюся отражением уже иной, завершающей, стадии процесса формирования фигуры мецената и коллекционера в эпоху Возрождения. Именно поэтому Альфонсо сам мог позволить себе заниматься живописью и гончарным делом, что было немислимо для правителей эпохи Раннего Возрождения. Именно поэтому с необыкновенными почестями он принимал в Ферраре Микеланджело и Тициана.

Подобное не могло бы произойти ни при Эрколе I, ни при Борсо, которыми художники воспринимались исключительно как ремесленники и слуги, ни при Леонелло. Хотя для последнего не характерно, как для его братьев, отношение к художникам как к слугам (Леонелло общался с ними в большей степени, как частное лицо и знаток искусств, а не как правитель), само искусство воспринималось им, все же, как ремесло, уступающее по своему статусу литературе.

Также герцог Альфонсо был неплохим музыкантом и любил играть на виоле, о чем известно от второго его биографа, Агостино Мости:

Государь обычно играл на виоле в зимнее время года перед ужином, с одним из своих слуг или личным капелланом, и так проходило время не только перед, но и после ужина, в пении двух или трех мотетов, французских песен, и других, и так же происходило в летнее время на Вилле или в [садах] Боскетто, пока они ели, музыканты исполняли четыре или шесть очень легких песен...⁴³²

Боскетто – это остров на реке По, расположенный недалеко от Феррары. На этом острове, с которого открывался замечательный вид на город, архитектор Бьяджо Россетти построил для Альфонсо новую резиденцию⁴³³, виллу Бельведер, слава о которой в XVI веке распространилась по всей Ев-

ропе. Делиция эта, была, к сожалению, как и многие другие памятники, связанные с семьей д'Эсте, разрушена. Ее воспел в своей поэме Лудовико Ариосто:

...Этот остров станет лучшим из всех,
Облегаемых морями ли, озерами ли, реками ли,
И кто взвидит его, уж тот забудет
Восхвалять Навсикаин отчий край.

Было сказано: красою дворцов
Превзойдет он остров, милый Тиберию,
Небывалостью цветущих порослей
Не уступит удолию Гесперид,
Столького животного множества
И в Цирцеиных не сыщется паствах,
А Венера с Купидоном и грациями
Для сих мест оставит и Кипр и Книд⁴³⁴.

Это было любимое место отдыха герцога, о чем писал его сыну Эрколе II секретарь последнего, Джованни Баттиста Джиральди Чинцио:

... с помощью чего [отдыха на вилле Бельведер] он мог освободиться от многих забот, и где он мог забыть о ненависти своих могущественных врагов, или по крайней мере приглушить ее, так что, наконец, после многих горьких войн и после многих тяжелых трудов, он мог наслаждаться миром и спокойствием. Чтобы иметь возможность оставить наследникам мирным и спокойным государство, которое с неукротимой и непобедимой доблестью он восстановил и укрепил вопреки дерзкому гневу неблагоприятной судьбы⁴³⁵.

Отдельное стихотворение этой вилле посвятил другой поэт, Сципион Бальбо, начинавшееся такими строками:

Est locus Eridani mediis natus in undis
Arboribus quondam rigidis incultus et asper
Non longe hydriferam spatio porrectus ad urbem.
Huc oculos flexit, positus Dux inclytos armis,
Cum licuit laxare animos, et concedere pulchrum
Est meditatus opus...

Место одно есть средь волн Эридана, засушливым было
 Прежде что, диким, деревья где вовсе не знали ухода,
 Недалеко от водой окруженного дивного града.
 Герцог прославленный взгляд свой сюда обратил, отдыхая
 Духом, оставив на время оружие, решил здесь построить
 Дивное это творение он...⁴³⁶.

Выше приведенные цитаты свидетельствует об отношении Альфонсо к созерцанию искусства и занятию им как к отдыху и удовольствию, как к средству уйти от забот. Это передано Доссо Досси на картине “Меркурий, Юпитер и Добродетель” (рисунок 51), на которой Альфонсо изображен в образе Юпитера, оставившего божественные дела, чтобы рисовать бабочек⁴³⁷. Подобное отношение к искусству имеет не меньшее значение для понимания крупнейших задуманных герцогом художественных проектов, чем политические мотивы. В первую очередь для отдыха предназначалась и упомянутая выше *мраморная комната*, о чем говорит надпись на одном из декоративных рельефов: APARTV VIRG[INIS] / M.D. VIII ALF[ONSVS] D[VX] / III НОС SIBI ОСИ/ ET QVIETIS / ERGO COND[IDIT] (“От рождения девы в 1508 году Альфонс, герцог III это основал, ради своего досуга и отдохновенья”)⁴³⁸. С той же целью был чуть позднее создан студиоло герцога, в программе которого явно виден гедонистический аспект: во всех картинах главенствует вакхическая тема. Студиоло был украшен такими знаменитыми полотнами, как “Пир богов” Джованни Беллини (рисунок 52), “Праздник Венеры”, “Вакх и Ариадна”, “Андрейцы” Тициана (рисунки 53-55) и “Вакханалия” Доссо Досси⁴³⁹, а также фризом из картин с пейзажами Досси на сюжеты из “Энеиды” Вергилия⁴⁴⁰.

Желая создать подобное помещение, Альфонсо опирался на пример студиоло Изабеллы д’Эсте в Мантуе, переняв, в том числе, ее новаторскую идею сделать свой кабинет местом соревнования ведущих мастеров эпохи, своеобразным небольшим музеем современного искусства. Хотя в итоге кабинет был декорирован работами Беллини, Тициана и Досси, герцог привлекал для работы над украшением своего студиоло также Рафаэля⁴⁴¹ и Фра Бартоломео⁴⁴². Как и студиоло Изабеллы, с примыкающим к нему *гротом*,

так и примыкавшие друг к другу *мраморная комната* и студиоло Альфонсо были местом хранения его коллекции живописи, декоративно-прикладного искусства и мелкой пластики (коллекция не сохранилась).

Несмотря на то, что многое объединяет студиоло Изабеллы и Альфонсо, история их создания свидетельствуют о том, что Альфонсо, как и его сын и внук, уже в полной мере представляет собой современный тип мецената и коллекционера, в отличие от его сестры, чье меценатство отражает переходный этап в процессе формирования фигуры мецената и коллекционера. Это отразилось, в частности, на том, как велись переговоры с художниками. Несмотря на то, что Изабелла д'Эсте была первой, кто включила в сферу своих интересов как коллекционера современную живопись, для нее в целом характерно отношение к искусству, бытовавшее в XV веке: она считала художников исполнителями своей воли; ей было важно, чтобы художники точно следовали ее инструкциям, и она требовала их исполнения. Точная реализация художественной программы ее студиоло имело для нее первостепенное значение. Для студиоло Альфонсо тоже была составлена программа, о чем известно из упомянутого выше письма ее автора Марио Эквикола. Альфонсо д'Эсте также давал четкие указания художникам, однако он готов был от них отказаться и вносить изменения в программу ансамбля, лишь бы получить себе картину того или иного конкретного мастера. Так, Альфонсо заказал Рафаэлю в 1517 году картину "Триумф Вакха". Художник выполнил три картона, однако из-за недоразумения отказался закончить работу: Рафаэль отправил герцогу картон, который был одобрен, но до него дошли слухи, что по его картону написал картину другой художник, Пелегрино да Сан Даниелле, и попросил иной сюжет. Тогда герцог заказал ему "Охоту Мелеагра" и, после того как недоразумение разрешилось, в 1519 году Рафаэль заново подтвердил готовность написать также и "Триумф Вакха"⁴⁴³. Художник умер 6 апреля 1520 года, не успев приступить к завершению первого заказа и начать работу над новой картиной, и хотя его ученики предложили герцогу исполнить этот заказ, последний отказался, предпочтя заказать еще одно по-

лотно Тициану. В этой связи показателен также и упомянутый выше эпизод с Микеланджело, когда герцог при встрече с ним попросил мастера сделать для него что-нибудь на свое усмотрение. Это свидетельствует о том, насколько важным для коллекционеров в XVI веке становится обладание произведением прославленных и признанных художников, и о том, как поменялась оценка произведений: стал в гораздо большей степени цениться именно талант художника, его творческая индивидуальность и замысел произведения⁴⁴⁴.

Эти два важнейших ансамбля – *мраморная комната* и *студиоло* – ставшие самым ярким воплощением *политики великолетия* д'Эсте при Альфонсо, в полной мере отражают художественные вкусы герцога. Рельефы Антонио Ломбардо и его мастерской, полные античных реминисценций⁴⁴⁵, классические по духу, свидетельствуют об интересе герцога к антикизирующей пластике⁴⁴⁶, свойственном представителям семьи д'Эсте. Живописные заказы для *студиоло*, как исполненные, так и нереализованные, говорят о предпочтении герцогом венецианской школы живописи, но при этом и о его интересе к римской и флорентийской школе. Важно также участие в этом проекте Доссо Досси⁴⁴⁷.

Доссо Досси недаром был главным придворным художником Альфонсо: одной из характерных его черт была эклектичность манеры, которая, однако, не затеняет его яркой самобытной индивидуальности. П.П. Муратов верно писал о нем: “Во времена смешения всех школ и стилей, несмотря на эклектичность его собственной манеры, он все-таки остался каким-то образом одинокой фигурой, не зачисленной в подражатели признанных веком гениев... Доссо отличается от других внутреннее беспокойство, вечное брожение, которое нельзя называть иначе как романтизмом. Надо добавить, что романтизм Доссо был явно литературного склада и что скорее он почерпнул его у своего друга, тонко скептического Ариосто, чем у наивного Боярдо”⁴⁴⁸. Легкий талант художника импонировал феррарскому герцогу. Досси, как и его друг Ариосто, с которым его часто сравнивают, с наслаждением отда-

вался свободной игре своей фантазии, и он прославился как мастер таких пейзажей, которые гуманист Паоло Джовио называл *parerga*⁴⁴⁹, обозначая этим термином небольшие живописные произведения декоративного характера, созданные, чтобы радовать взор. В этой связи также важно отметить преимущественный интерес герцога именно к светскому искусству, а не религиозному.

Мир, изображенный на полотнах Досси, – это исключительно мир живописи, рожденный фантазией автора, уподобляющегося в своей работе “Богу – художнику Возрождения, который неустанно и никогда не повторяясь, вызывает к новой жизни все новые и новые индивидуумы и до бесконечности разнообразит формы”⁴⁵⁰. Творчество Досси нравилось Альфонсо еще и потому, что тому удалось соединить в нем венецианскую художественную традицию⁴⁵¹ с традицией искусства Северного Возрождения, интерес к которому, благодаря постоянным контактам Феррары с заальпийскими странами, проявляли все представители семьи д’Эсте. Этот интерес герцога к заальпийской художественной традиции подтверждает и другое произведение, заказанное им – “Часослов Альфонсо д’Эсте”⁴⁵², миниатюры которого исполнил Маттео да Милано, в чьем творчестве сильно сказывается влияние заальпийских мастеров, в частности, Дюрера⁴⁵³.

То, каких художников привлек Альфонсо для декорации своих покоев характеризует не только художественные вкусы герцога и его желание иметь у себя произведения самых прославленных мастеров своего времени, но и отражает начало процесса переориентации феррарского искусства на традиции венецианского и римского искусства. После смерти Козимо Туры, Франческо дель Косса и Эрколе де Роберти самобытная феррарская школа живописи в конце XV века пришла в упадок. Новое поколение художников Феррары стало отправляться на обучение к ведущим мастерам Венеции и Рима: в кругу Джорджоне и молодого Тициана учился Доссо Досси, в мастерской Рафаэля работали Гарофало и брат Доссо Досси – Баттиста Досси.

Это отражало общий процесс, характерный для итальянского искусства XVI века: малые художественные центры попадали во всю большую зависимость от трех главных центров пластических искусств эпохи Чинквеченто – Венеции, Флоренции и Рима, постепенно теряя свои самобытные черты. Этот процесс переориентации феррарского искусства продолжится при следующем герцоге, Эрколе II, хотя в сфере литературы, театра и музыки Феррара не только сохранит свои ведущие позиции, но в ней благодаря *политике великолетия* д'Эсте будут созданы предпосылки и условия для нового расцвета этих искусств во второй половине XVI века.

Сравнение же герцогов Эрколе I и Альфонсо I как меценатов наглядно демонстрирует, как изменилось меценатство и коллекционирование в XVI веке по сравнению с XV. Понять, как произошла такая быстрая эволюция фигуры мецената и коллекционера, позволяет анализ меценатской деятельности Изабеллы д'Эсте, отражающей переходную стадию этого процесса. Отличия эти были обусловлены формированием нового отношения в обществе к пластическим искусствам в целом и к художникам в частности, что проявилось в принципиально ином восприятии произведений искусства. В XVI веке стало повсеместным восприятие их в качестве самоценных творений, а не только в качестве предметов культа или предметов роскоши. Искусство – и шире вся культура – стало восприниматься как самостоятельный, самодостаточный, самобытный мир. Поэтому живопись и скульптура стали предметами сознательного коллекционирования, что способствовало активному формированию художественного рынка в Италии⁴⁵⁴: таким образом, в XVI веке можно говорить уже о коллекционировании в современном понимании этого понятия. Еще одним следствием этого стало развитие светской живописи: если в XV веке основную массу художественной продукции составляли религиозные произведения, то в XVI веке значительно растет количество картин на мифологические сюжеты, которые, вместе с портретами, и составляли основу живописных коллекций.

Хотя надо отметить, что подобная, казалось бы, секуляризация восприятия искусства относительна, поскольку само искусство обретало в общественном сознании божественные качества. Поэтому появление нового произведения прославленного мастера становилось значительным событием не только культурной, но и всей общественной жизни. Следствием утверждения божественности искусства, которое было закреплено теорией искусства XVI века⁴⁵⁵, было признание божественности художников: так, например, Микеланджело, всегда отказывавшийся от каких-либо титулов, пренебрегавший почестями, тем не менее, получил высшее признание у современников, и назывался ими божественным (“divino”). Конечно, лишь самые выдающиеся мастера удостоивались подобного эпитета, однако сам факт такого обожествления личности художников говорит о многом⁴⁵⁶. Цениться начинает в первую очередь творческая индивидуальность. Все это способствовало возникновению новой формы заказа: если Эрколе I детально обсуждал с Эрколе де Роберти программу росписей и напрямую участвовал в проектировании *Расширения Эрколе*, выступая, по сути, в качестве соавтора замысла (что было обычно для взаимодействия заказчика и художника в эпоху Кватроченто), то уже Изабелла д’Эсте не всегда могла навязывать свою волю художникам (в случае с Беллини она согласилась предоставить ему право самому выбрать сюжет), а Альфонсо I д’Эсте заказывает я Микеланджело произведение, изначально предоставляя ему полную свободу в выборе сюжета и материала, лишь бы иметь что-то созданное рукой великого флорентийца, и соглашается на предложение Рафаэля исполнить для него картину на выбранный художником сюжет. То есть, воля заказчика перестает быть основополагающим фактором, определяющим замысел произведения. Хотя подобные случаи в процентном соотношении составляли в XVI веке незначительную часть заказов, появление такой формы заказа и развитие художественного рынка обозначили возникновение новой, актуальной до сих пор, практики работы художника, не зависимой от внешних факторов. В эпоху Чинквеченто меняется, таким образом, модель взаимоотношений мецената и ху-

дожника: в них акцентируется факт покровительства художнику как личности, его таланту⁴⁵⁷.

Несмотря на процесс эволюции фигуры мецената и коллекционера, меценатство и коллекционирование в семье д'Эсте характеризовалось преемственностью традиций, о силе которых говорит и то, что Изабелла д'Эсте воспроизводила их в условиях другого культурного центра, Мантуи, и при этом сама как меценат и коллекционер стала образцом для своего брата, герцога Альфонсо I.

Такая преемственность была обусловлена неизменностью целей и направлений проводимой правителями Феррары *политики великолетия*, определявшей общий вектор развития феррарского Возрождения, основанного на синтезе идей Ренессанса и идеалов позднесредневековой культуры. Хотя уже во время правления Эрколе I в нем наблюдается усиление значения классической традиции, ставшей основополагающей при Альфонсо I, консерватизм и ретроспективизм государственной идеологии д'Эсте позволяли культуре Феррары сохранять свои самобытные черты и в XVI веке, когда главным ориентиром для всех итальянских центров культуры стали Венеция, Рим и Флоренция. Идеалы рыцарства оставались доминантой создаваемого феррарскими герцогами *мифа д'Эсте*. Поэтому в Ферраре процветала рыцарская поэзия; поэтому наряду с постановками античных и современных пьес важнейшее значение в парадной жизни феррарского двора занимали рыцарские турниры; поэтому феррарское искусство, несмотря на то, что оно постепенно оказывалось в орбите влияния искусства Венеции, Рима и Флоренции, сохраняло тесные связи с заальпийской художественной традицией⁴⁵⁸, интерес к которой был характерной чертой представителей семьи д'Эсте как коллекционеров.

ГЛАВА III

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ФЕРРАРЕ: ОСОБЕННОСТИ
ФЕРРАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ В 1534-1598 ГГ.

3.1. Эрколе II д'Эсте и переориентация феррарского искусства

*Le fatiche, i travagli, i fatti egregi
d'Ercole, i' canto e le sue fiamme accese,
e quante palme egli ebbe e quali pregi
e per colto e per lo stran paese;
come via piu' ch'imperatori e regi
il nome suo per ogni parte estese;
com'al fine arse di celeste foco
e merito di aver tra gli dei loco.*

G.B.Giraldi Cinzio⁴⁵⁹

Герцог Эрколе II д'Эсте⁴⁶⁰ (рисунок 56), как и его предшественники, активно покровительствовал культуре, и культурная жизнь Феррары в годы его правления была очень насыщенной и интенсивной. Хотя Феррара перестала быть самостоятельным центром пластических искусств, она не стала второстепенным художественным центром, и говорить о ее угасании – неверно⁴⁶¹. Кроме того, она сохраняла свой статус одного из ведущих центров литературы, театра и музыки.

Эрколе II, родившийся в 1508 году, был старшим сыном Альфонсо I д'Эсте и Лукреции Борджиа. Желанный наследник, Эрколе получил замечательное образование: для его воспитания был приглашен гуманист Никколо Ладзарино, с детства прививший ему любовь к античности. В возрасте десяти лет он свободно владел латынью, читал латинских классиков, переводил Вергилия⁴⁶². Вообще, Эрколе имел явную склонность к литературе: он обладал ораторским даром⁴⁶³ и, подобно Леонелло д'Эсте, писал стихи, сочиняя как эпиграммы на латыни, так и сонеты на итальянском языке⁴⁶⁴. Ценил он и современную литературу, особенно – творчество Лудовико Ариосто⁴⁶⁵. Также, что было принято в семье д'Эсте, с детства будущий герцог обучался музыке: Франческо далла Виола обучал его игре на флейте⁴⁶⁶. Характером Эрколе также напоминал Леонелло, который “мир предпочитал войне и ученых - солдатам”⁴⁶⁷: Эрколе, обучавшийся, впрочем, и военному делу, отли-

чался миролюбием и неохотно принимал участие в военных конфликтах, предпочитая решать внешнеполитические проблемы с помощью дипломатии, считая главной добродетелью правителя терпение⁴⁶⁸, аллегорическое изображение которой стало его эмблемой⁴⁶⁹. Эрколе продолжал политику своего отца, лавируя между главными политическими силами, определявшими сложную политическую ситуацию, сложившуюся в Италии в XVI веке, – папством, Францией и Священной Римской Империей⁴⁷⁰.

Меценатская деятельность Эрколе II следовала принципам *политики великолетия* д'Эсте, однако личные художественные пристрастия герцога и сложная политическая ситуация, сложившаяся в Италии в это время⁴⁷¹, определили ряд ее особенностей.

Когда Эрколе стал герцогом, конфликты Феррарского герцогства с папством были на время разрешены⁴⁷², так что перед ним, законным наследником, не стояла проблема легитимации своей власти. Поэтому сначала новый герцог спокойно завершал проекты, начатые его отцом, в частности, – работу над декорацией виллы Бельригуардо, а также над декорацией отдельных помещений Кастелло Эстенсе, и лишь затем обратился к собственным проектам.

Однако приход к власти Эрколе очень быстро повлиял на художественную жизнь Феррары, ускорив и задав новый вектор процессу переориентации феррарского искусства. Этот процесс начался уже при его отце, но если при Альфонсо I новое поколение художников Феррары ориентировалось, прежде всего, на традиции венецианского искусства, при этом, все же сохраняя некоторые самобытные черты, то при Эрколе II феррарское искусство переориентировалось на традиции искусства Центральной Италии. Свободная, поэтичная, основанная на игре фантазии манера Доссо Досси, главного придворного художника Альфонсо I, не соответствовала строгому, классицизирующему вкусу Эрколе II, поэтому он стал привлекать мастеров, ориентированных, в первую очередь, на римское искусство. Досси продолжал получать заказы от герцога⁴⁷³, трудился и над декорацией Палаццо Бель-

ригуардо⁴⁷⁴, но уже в 1535 году герцог приглашает для консультаций Джулио Романо⁴⁷⁵, и с начала 1537 года основные работы, в которых чувствуется влияние Романо, в делиции выполняют Гарофало (которого современники называли “ феррарским Рафаэлем”⁴⁷⁶), Баттиста Досси⁴⁷⁷ и молодой Джироламо да Карпи⁴⁷⁸.

В 1540-ых годах эти художники работают над росписями еще одной загородной резиденции д’Эсте - делиции Коппаро, построенной по заказу герцога архитектором Терцо Терци⁴⁷⁹ на месте разрушенного венецианцами в 1482 году охотничьего замка. Это был один из многих загородных охотничьих замков д’Эсте: построен он был при Никколо III, а при Леонелло его залы были расписаны фресками. Замок был разграблен и разрушен венецианскими войсками в 1482 году. По приказу Эрколе II на его месте был построен великолепный дворец с регулярным планом, с башнями по углам и просторными залами.

Выбор места для строительства новой резиденции символичен, и отражает стремление Эрколе II, характерное для всех д’Эсте, показать преемственность своей власти и подчеркнуть знатность и древность своего рода. Этому же служили и росписи: хотя они не сохранились из-за пожара 1808 года, сильно повредившего дворец⁴⁸⁰, известно, что Джироламо да Карпи выполнил для одного из залов серию портретов правителей Феррары из семьи д’Эсте начиная с Альберто Аццо II д’Эсте⁴⁸¹. То, что для Эрколе II была важна демонстрация древности своего рода, а не только его связи с предшественником, как это было важно, например, для Леонелло, Борсо и Эрколе I, объясняется иной политической ситуацией. В связи с начавшимся процессом рефеодализации итальянского общества⁴⁸² в Италии в XVI веке знатность и древность династии того или иного государя приобрели большее значение, чем в XV веке, поскольку это укрепляло его положение среди правителей других европейских государств: от этого, в частности, зависел порядок старшинства при папском и императорском дворах. Таким образом, вопрос преемственности власти, всегда стоявший перед д’Эсте, приобрел в XVI веке

иное звучание: если в XV веке он был связан с проблемой легитимации власти конкретного правителя, то теперь он был связан с проблемой статуса династии. Поэтому в отличие от Борсо и Эрколе I, заказывавших росписи, прославлявших лично их⁴⁸³, Эрколе II заказывает росписи, представляющие своеобразный аналог манускрипта “Генеалогия д’Эсте”, но – в монументальной форме. Этим же объясняется развитие во второй половине XVI века легендарной родословной, созданной Боярдо, Ариосто и другими поэтами⁴⁸⁴, и попытка ее научного обоснования придворными историографами: так, секретарь Эрколе II, Джованни Баттиста Джиральди Чинцио⁴⁸⁵, написал труд о происхождении семьи д’Эсте⁴⁸⁶, в котором излагает не только сложившиеся легенды о происхождении династии, согласно которым род д’Эсте восходит к троянцам, но и утверждает, что среди их предков был сам Геркулес⁴⁸⁷.

Образ Геркулеса и раньше имел большое значение для государственной пропаганды д’Эсте (особенно при Эрколе I), но начиная с правления Эрколе II Геркулес стал считаться непосредственно предком д’Эсте. Эрколе II активно использовал для своего прославления этот образ: сразу по приходу к власти, он заказывает Гарофало картину “Аллегория Геркулеса с видом на Феррару” (рисунок 57), а позже во дворе Кастелло Эстенсе Доссо и Баттиста Досси, как сообщает Вазари, по приказу герцога “изобразили светотенью историю Геркулеса”⁴⁸⁸.

Стоит отметить, что Эрколе II, в отличие от своих предшественников, уделял особое внимание главной резиденции д’Эсте – Кастелло Эстенсе. Как уже говорилось, еще в начале его правления были украшены росписями парадные залы. Также значительные работы, внесшие изменения и непосредственно в облик здания, были выполнены под руководством Джироламо да Карпи после крупного пожара в 1554 году, повредившего большую часть замка. Помимо восстановления поврежденных частей замка, Джироламо да Карпи спроектировал новые апартаменты герцога – так называемые “покои Терпения” (*l'appartamento della Pazienza*)⁴⁸⁹, для декорации которых была со-

ставлена сложная, рафинированная иконографическая программа, долженствующая прославлять любимую добродетель герцога – терпение. В работе над украшением покоев принимали участие и другие художники, в них находилось несколько аллегорических картин, семантически связанных с программой росписей: “Аллегория терпения” Камилло Филиппи (рисунок 58), “Аллегория случая и раскаяния” Джироламо да Карпи (рисунок 59), “Аллегория мира” (рисунок 60) и “Аллегория справедливости” Баттисты Досси (обе – 1544 г. Дрезденская галерея)⁴⁹⁰. Примечательно, что “Аллегория терпения” Камилло Филиппи иконографически воспроизводило картину “Аллегория терпения” Джорджо Вазари и Гаспара Бесерры⁴⁹¹ (1550 г., Флоренция, Палаццо Питти), что было условием заказчика. Это свидетельствует об интересе, проявляемом герцогом к флорентийскому маньеризму. Известно также, что с заказами герцог обращался к Бенвенуто Челлини⁴⁹², скульптору и ювелиру, одному из главных представителей флорентийского маньеризма. О медали, сделанной Челлини для Эрколе II, известно со слов самого скульптора: о своем пребывании в Ферраре и этом заказе он писал в седьмой главе второй книги своей автобиографии⁴⁹³. Кроме того, в герцогской коллекции была шкатулка, сделанная флорентийским мастером (“еще одна шкатулка с портретом Е[го] Пр[евосходительства] из стукко руки Бенвенуто флорентийца”⁴⁹⁴). Интерес герцога Эрколе II к флорентийскому маньеризму был обусловлен не только художественными пристрастиями герцога, но и взаимным притяжением придворных культур Феррары и Флоренции, оказавшихся, после того, как Медичи получили титул герцогов, в ситуации идейного противостояния⁴⁹⁵.

Многое, что было сделано в Кастелло Эстенсе и других резиденциях д’Эсте при Эрколе II, не сохранилось, но о том, что в 50-ые годы XVI века по приказу герцога велись масштабные работы, свидетельствуют сохранившиеся документы (в частности, расписки об оплате), из которых известно о целом штате художников, работавших при дворе герцога⁴⁹⁶). Герцог активно привлекал для работы и заальпийских мастеров⁴⁹⁷, что всегда было харак-

терно для представителей семьи д'Эсте. С двумя нидерландскими ткачами, Яном и Николасом Кархерами, связано одно из важнейших художественных предприятий герцога – создание собственной шпалерной мануфактуры⁴⁹⁸.

Еще Леонелло и Борсо покупали французские и нидерландские шпалеры; коллекция шпалер правителей Феррары была весьма внушительной⁴⁹⁹, и как раз для их реставрации в Феррару в 1517 году были приглашены Ян и Николас Кархеры. Шпалеры предназначались не только для украшения герцогских резиденций, но и для многочисленных празднеств, которыми славился феррарский двор⁵⁰⁰. По желанию Эрколе II в 1536 году этими мастерами была организована феррарская придворная мануфактура, которая активно работала в течение всего его правления⁵⁰¹. Эскизы композиций для шпалер феррарской мануфактуры выполняли различные художники, среди которых были Доссо и Баттиста Досси, Джироламо да Карпи, Леонардо да Брешиа, Джулио Романо и Порденоне⁵⁰².

То, каких художников привлекал для работы Эрколе II, свидетельствует о том, что, несмотря на предпочтение классицизирующих мастеров, герцог следил за различными тенденциями в современном искусстве. Последовательно же его художественный вкус и его любовь к античности проявились в его деятельности как коллекционера. Коллекция Эрколе II, как и других д'Эсте, была рассеяна, но судить о ней позволяют сохранившиеся документы, наиболее важные из которых – инвентарь коллекции медалей герцога, составленный Челио Кальканьини⁵⁰³, и так называемый “инвентарь Антонелли”⁵⁰⁴.

Исходя из этих документов, можно сделать несколько выводов. Из них ясно следует, что основным объектом коллекционирования герцога были медали и монеты, что было традиционно для правителей эпохи Возрождения. Также герцог собирал и декоративно-прикладное искусство, при этом отдельным и последовательным направлением его коллекционирования стала мелкая пластика, что отражает как личный интерес герцога к скульптуре, так

и общую тенденцию роста в XVI веке интереса коллекционеров к мелкой пластике и, в первую очередь, к антикизирующей пластике⁵⁰⁵.

Собирал Эрколе II и картины на мифологические сюжеты: так, Гарофало написал для герцога по рисункам Рафаэля две картины⁵⁰⁶ - “Триумф Вакха” (1540, Дрезден, Картинная галерея) и не сохранившуюся “Клевету Апеллеса”. Кроме того, ему досталась по наследству коллекция Альфонсо I д’Эсте.

Художники, которым оказывал покровительство герцог, играли определяющую роль в художественной жизни Феррары: с заказами к ним обращались дворяне и духовенство (в период правления Эрколе II активно украшались церкви⁵⁰⁷). Наиболее востребованными мастерами были Гарофало и Джироламо да Карпи⁵⁰⁸.

Джироламо да Карпи, творческим ориентиром для которого было искусство Рафаэля и его круга, стал ключевой фигурой художественной жизни Феррары во время правления Эрколе II (в 40-50-х годах он занимает ведущее место при феррарском дворе: он задействован во всех главных художественных проектах герцога и занимает при нем место, которое при Альфонсо I занимал Доссо Досси) и сыграл значительную роль в процессе переориентации феррарского искусства на традиции искусства Центральной Италии.

Джироламо да Карпи начал обучаться живописи у своего отца Томмазо, художника-декоратора, а затем попал в мастерскую Гарофало⁵⁰⁹, в которой сформировался его классицизирующий стиль. В 20-х годах XVI века он посещал Рим, а также некоторое время работал в Болонье⁵¹⁰, где он испытал влияние Корреджо. С 30-ых годов он постоянно работает в Ферраре, не только как живописец, но также как театральный художник⁵¹¹ и архитектор.

Если влияние традиций римской школы на феррарскую живопись постепенно усиливалось уже с начала XVI века, что видно на примере Гарофало, то феррарской архитектуре придал новый вектор развития именно Джироламо да Карпи. Архитектурный облик Феррары конца XV - первой четверти XVI века определялся стилем главного придворного архитектора

Бьяджо Россетти⁵¹², приспособившего принципы флорентийской архитектуры эпохи Кватроченто к местной архитектурной традиции. После же смерти Россетти (1516 г.) и особенно начиная с 1530-х годов феррарская архитектура начала усваивать принципы, разработанные в Риме в кругу Браманте и Рафаэля. Этому способствовало также присутствие при феррарском дворе Челио Кальканьини, изучавшего наследие Витрувия⁵¹³. Образцом адаптации принципов римской архитектуры на феррарской почве стало Палаццо Джулиано Назелли, спроектированное Джироламо да Карпи в 1527-1538 годах⁵¹⁴.

Важно отметить, что, несмотря на утрату самобытности, феррарское искусство не превратилось сразу в явление местного характера, о чем свидетельствует творчество мастера. Примечательно, что он был востребован и в Риме. Брат герцога, кардинал Ипполито II, привлекает к работе художника: в 1549 году он призывает его для обустройства садов своей римской резиденции⁵¹⁵, а также для проведения археологических раскопок виллы Адриана в Тиволи (именно к этому периоду относится знаменитый альбом мастера с рисунками античных памятников⁵¹⁶). При кардинале в Риме, успев в 1550 году по его рекомендации поработать в качестве архитектора на папу Юлия III, Джироламо да Карпи остается до 1553 года, после чего возвращается в Феррару, где, как было отмечено выше, возглавляет работы, проводимые в Кастелло Эстенсе.

Таким образом, итогом меценатства герцога Эрколе II в сфере пластических искусств стала переориентация искусства Феррары, образцом для которого стало искусство Центральной Италии и прежде всего – Рима, что, с одной стороны, субъективно определялось художественным вкусом Эрколе II, и, с другой, отражало объективный процесс усиления зависимости многих, прежде самостоятельных художественных центров, от трех главных художественных центров Италии XVI века – Венеции, Рима и Флоренции. Однако, при этом, что было традиционно для Феррары, поддерживались активные контакты с заальпийской художественной традицией.

Страсть герцога к античности, ко всему классическому имела важнейшее значение для развития в Ферраре театра и литературы. При покровительстве Эрколе II впервые была поставлена на сцене современная трагедия⁵¹⁷ – “Орбекка” Джиральди Чинцио. И раньше итальянские авторы писали трагедии, вдохновляясь древнегреческими трагиками, но они предназначались скорее для чтения и не ставились на сцене⁵¹⁸. Чинцио же ориентировался на трагедии Сенеки и создал первый образец трагедии, которая должна была “воздействовать на зрителя – именно на зрителя, а не читателя – нагромождением всевозможных ужасов”⁵¹⁹. Всего Чинцио написал девять трагедий, опыт написания которых приведет его также к созданию нового жанра – драматической пасторали⁵²⁰. Своей драматической пасторалью “Эгле”, образцом для которой послужил “Киклоп” Эврипида, он “завершил реставрацию античной драматической системы, представив на суд феррарского двора во главе с герцогом Эрколе II и кардиналом Ипполито д’Эсте свой вариант сатирической драмы”⁵²¹. Вообще, Чинцио исходил в своем творчестве из теории⁵²², чем и объясняется некая искусственность его творений. Эта же искусственность характерна для его эпической поэмы о Геркулесе, посвященной Эрколе II⁵²³ и ставшей попыткой создать новый образец эпической поэзии⁵²⁴. Однако нельзя отрицать значения его произведений и теорий, от которых будут отталкиваться впоследствии другие авторы. Так что хотя время правления Эрколе II не ознаменовано появлением таких литературных шедевров, как “Неистовый Орландо” Лудовико Ариосто, оно создало ту живую атмосферу литературной среды, которая позволит впоследствии, при Альфонсо II, проявиться гению Торквато Тассо⁵²⁵.

Феррара при Эрколе II не только оставалась одним из ведущих центров литературы и театра Италии, где регулярно ставились новые пьесы, где постоянно велись теоретические споры о литературе; продолжала развиваться в Ферраре и музыка. Феррарская капелла была одной из лучших в Европе⁵²⁶. Эрколе приглашал, как и его предшественники, лучших музыкантов со всей Европы, среди которых был и Чиприано де Роре, родоначальник так называ-

емой “второй практики” – нового направления в музыке Позднего Возрождения и раннего Барокко⁵²⁷. Чиприано де Роре был капельмейстером при феррарском дворе в 1546-1559 годах. Он сочинял как светскую, так и церковную музыку, в частности, он посвятил Эрколе II две мессы⁵²⁸.

Все выше сказанное опровергает утверждение о том, что с правления Эрколе II началось постепенное угасание Феррары как центра ренессансной культуры. Неверно это, если говорить о пластических искусствах. Безусловно, феррарская живопись и архитектура утратили свои самобытные черты, что было вызвано их переориентацией, главным образом, на традиции искусства Рима, но интенсивность художественной жизни Феррары была очень высокой: продолжали украшаться герцогские резиденции, церкви; эффективно работала шпалерная мануфактура. Хотя очень многое не сохранилось, архивные документы позволяют говорить о том, что герцог постоянно держал при себе целый штат самых разных мастеров. Но, главным образом, это утверждение неверно, если говорить о литературе, театре и музыке: при Эрколе II Феррара оставалась театральной, литературной и музыкальной столицей Италии; более того, период правления герцога подготовил новый расцвет этих искусств в Ферраре, который придется на время правления его сына, Альфонсо II, и который будет связан с именами Торквато Тассо, Джованни Баттисты Гуарини, Луццаско Луццаски и Карло Джезуальдо да Веноза.

3.2. Альфонсо II д'Эсте: последний герцог Феррары

*Tu, magnanimo Alfonso, il quale ritogli
al furor di fortuna e guidi in porto
me peregrino errante, e fra gli scogli
e fra l'onde agitato e quasi absorto,
queste mie carte in lieta fronte accogli,
che quasi in voto a te sacrate i' porto.
Forse un di fia che la presaga penna
così scriver di te quel ch'or n'accenna.*

Torquato Tasso⁵²⁹

Эти строки Торквато Тассо, обращенные к Альфонсо II д'Эсте⁵³⁰ (рисунк 61), могут послужить образным эпиграфом к последнему взлету куль-

туры в ренессансной Ферраре, пришедшему на самый драматичный период в истории феррарского герцогства, закончившийся присоединением Феррары к Папской области в 1598 году⁵³¹. Действительно, благодаря меценатству герцога Феррара, несмотря на все испытываемые герцогством трудности, как объективного, так и субъективного характера, оставалась важнейшим культурным центром Италии на протяжении всего его правления. Комплексное покровительство различным искусствам и наукам - *политика великолетия* д'Эсте - стало для Альфонсо II делом первостепенной государственной важности.

Альфонсо II стал герцогом в 1559 году. Поскольку он был законным наследником Эрколе II, его власть над Феррарой не оспаривалась римскими папами, желавшими отнять Феррару у семьи д'Эсте⁵³². Однако перед Альфонсо с самого начала правления встал вопрос о преемнике, поскольку он не мог иметь детей. Хотя герцог был трижды женат, все три его брака заключались из политических соображений: первый - с Лукрецией Медичи (1558 г.), второй - с Барбарой Австрийской (1565 г.), и третий - с Маргаритой Гонзага (1579 г.). В качестве преемников Альфонсо II рассматривал Чезаре д'Эсте, приходившегося ему двоюродным братом⁵³³, и Филиппо д'Эсте, маркиза ди Сан Мартино ин Рио, с которым он был в более далеком родстве⁵³⁴, но в итоге свой выбор Альфонсо остановил на первом: официально герцог объявил наследником Чезаре в своем завещании в 1595 году. Закрепление власти династии над Моденой и Реджо, имперскими феодами, не являлось проблемой: еще в 1559 году герцог отправил Филиппо д'Эсте в Испанию, чтобы тот добился договоренности о подтверждении имперской инвеституры, а в 1594 году император Рудольф II, получив от Альфонсо II четыреста тысяч скуди, официально подтвердил право Чезаре на наследование титула герцога Модены и Реджо. Сохранение же за династией д'Эсте власти над Феррарой, которую римские папы хотели присоединить к своему государству, являлась главной проблемой герцога Альфонсо II, усугубившейся из-за буллы *Prohibitio alienandi et infeudanti*

civitates et loca Sanctae Romanae Ecclesiae от 23 марта 1567 года папы Пия V, согласно которой была запрещена передача феодалов церкви незаконным наследникам и которая напрямую была направлена против дома д'Эсте. В итоге многочисленные попытки Альфонсо решить эту проблему не увенчались успехом⁵³⁵, и после смерти Альфонсо в 1597 году папа Климент VIII отказался признать Чезаре наследником герцога. Феррарское герцогство прекратило свое существование, став в 1598 году частью Папской области, тогда как Чезаре д'Эсте перенес столицу своего государства в Модену.

Положение Феррарского Герцогства на политической арене Италии во второй половине XVI века осложнялось также постоянным соперничеством с Герцогством Тосканским, начало которому было положено в 1541 году, когда император Карл V в Лукке посадил справа от себя герцога Эрколе II д'Эсте, а слева – Козимо I Медичи⁵³⁶. В этом соперничестве императоры Священной Римской Империи поддерживали, как правило, семью д'Эсте, а римские папы – семью Медичи. Прекращению соперничества должен был послужить брак Альфонсо II на Лукреции Медичи, заключенный в 1558 году, но Лукреция умерла спустя три года, и в конце 60-ых годов XVI века соперничество возобновилось с новой силой, когда папа Пий V пожаловал Козимо I Медичи титул великого герцога Тосканы, что было подтверждено имперским декретом 26 января 1576 года. Примирение было достигнуто в 1583 году благодаря заключению брака между Чезаре д'Эсте и Вирджинией Медичи, дочери Козимо I Медичи и Камиллы Мартелли.

Таким образом, как и его предшественникам, герцогу Альфонсо II приходилось все время лавировать между главными силами, определявшими политическую ситуацию в Италии – папством, Габсбургами и Францией. Сам герцог склонялся к союзу с Францией, поскольку его мать была француженкой, а сам он, будучи юношей, состоял на службе короля Генриха II, но ввиду выше названных обстоятельств он был вынужден искать поддержки Священной Римской Империи в своем споре с папством⁵³⁷.

Помимо этих политических проблем Альфонсо II пришлось постоянно сталкиваться с проблемами природного характера, сказывавшимися на экономике герцогства: дважды в Ферраре - в 1560 и 1562 годах из-за неурожая возникала угроза голода, в 1576 году в городе была эпидемия чумы, а в 1561, с 1570 по 1576 и в 1591 годах Феррару сотрясали землетрясения, самым тяжелым из которых было землетрясение 1570 года, повлекшее многочисленные разрушения в городе⁵³⁸. Еще одной проблемой стало осложнение навигации в том рукаве реки По, который проходит через Феррару, обусловленное его заболачиванием, из-за которого зимой 1572 года вода под городскими стенами даже покрылась льдом. Это наносило большой вред торговле, зависевшей от транспортировки товаров по реке. В 1564 - 1580 годах для улучшения навигации по приказу Альфонсо II были прорыты пять каналов, однако эти работы не принесли необходимого результата.

В подобных сложных политических и экономических условиях *политика великолетия* служила не только возвеличиванию герцога Альфонсо II и всего рода д'Эсте, но помогала решать практические задачи: роскошь двора⁵³⁹ и пышные празднества должны были свидетельствовать другим государствам о силе герцогства, а также отвлекать население от повседневных тягот; слава придворных поэтов, художников и музыкантов использовалась, что было характерно для всех д'Эсте, в дипломатических целях. Так, например, во время поездки Альфонсо II в Рим в 1573 году его сопровождали Пирро Лигорио и Торквато Тассо. А драматурга Баттисту Гуарини герцог дважды отправлял в качестве посла в Польшу в 1574 и 1575 годах с целью добиться от польского сейма избрания его королем Польши.

Все выше сказанное определило важную особенность меценатской деятельности Альфонсо II: он уделял меньше внимания, чем его предшественники, покровительству пластическим искусствам⁵⁴⁰. Это было обусловлено как объективными причинами (сложная экономическая ситуация, необходимость справляться с последствиями землетрясений), так и особенностями ха-

рактера и личными художественными пристрастиями герцога: как коллекционер он интересовался антиквариатом, но не современным искусством.

Если говорить о количестве художественной продукции, производимой в Ферраре в годы его правления, то оно не уступает тому же показателю при предыдущих герцогах, а в некоторых аспектах даже превышает: так, во второй половине XVI века возникло несколько местных скульптурных мастерских, организованных, как правило, как семейные предприятия, примером чему может послужить мастерская Никколо Карибони, вместе с которым работали его сыновья Томмазо и Оттавиано и племянники Алессандро и Джорджо. Подобные ремесленные мастерские занимались украшением общественных и частных зданий, церквей. Феррарская скульптура второй половины XVI века была однородной и вдохновлялась классицизирующим стилем Антонио Ломбардо, который работал на герцога Альфонсо I⁵⁴¹.

С другой стороны, в начале 1560-х годов закрылась феррарская шпалерная мануфактура, организованная Эрколе II, поскольку не было средств для ее финансирования⁵⁴². Больших расходов требовало поддержание в должном состоянии городских укреплений, многочисленных герцогских резиденций, в том числе главной – Кастелло Эстенсе, поэтому у последнего герцога Феррары не было возможности начинать новые крупные художественные проекты.

Когда Альфонсо II пришел к власти, сразу же были продолжены работы, начатые при его отце Эрколе II, о чем известно из сохранившихся документов⁵⁴³. Альфонсо пользовался услугами художников, работавших на его отца, а также стал привлекать для работы молодых феррарских художников, наиболее востребованным из которых во второй половине XVI века стал Себастьяно Филиппи, по прозвищу Бастианино⁵⁴⁴, что свидетельствовало о продолжении процесса переориентации феррарского искусства, начавшегося при Эрколе II, на искусство Рима. Однако если при Эрколе II ориентиром для феррарских мастеров было искусство Рафаэля и его учеников, то во второй половине XVI века еще одним ориентиром становится для них искусство

позднего Микеланджело. Бастианино, начав обучаться живописи у своего отца, Камилло Филиппи, для дальнейшего обучения отправился в Рим, где учился у великого флорентийца. Влияние Микеланджело на художника было очень сильным, о чем свидетельствует и его зрелое произведение – фреска “Страшный суд” в апсиде феррарского собора Св. Георгия 1577 – 1581 гг., вдохновленная фреской Микеланджело в Сикстинской капелле.

Микеланджеловские формы сказываются и в сохранившихся росписях нескольких залов Кастелло Эстенсе - зала Авроры, маленького зала Игр и большого зала Игр (рисунки 62-64), - выполненных в 1570-х годах Бастианино вместе с Лудовико Сеттевекки и Леонардо да Брешиа согласно программе, составленной антикваром герцога, Пирро Лигорио⁵⁴⁵, который стал центральной фигурой художественной жизни Феррары при герцоге Альфонсо II.

Лигорио, поступил на службу к герцогу в 1568 году как антиквар, сменив на этой должности знаменитого Энео Вико⁵⁴⁶. Благодаря антикварам Альфонсо II и без того значительная нумизматическая коллекция д’Эсте, собиравшаяся предыдущими герцогами, стала еще больше и славилась по всей Италии⁵⁴⁷.

Однако Лигорио не только занимался герцогской коллекцией, но исполнял самые разнообразные поручения Альфонсо II: он был также и архитектором, художником, инженером, библиотекарем, сценографом и ученым⁵⁴⁸. Именно Лигорио возглавлял работы по реставрации Кастелло Эстенсе, проектируя новые помещения, среди которых - библиотека Альфонсо II и специальное помещение для хранения коллекции герцога⁵⁴⁹. Он же составлял программу декораций, в том числе и программу несохранившихся росписей во дворе Кастелло Эстенсе, на которых были изображены парные портреты двухсот представителей рода д’Эсте⁵⁵⁰.

Этот цикл, выполненный по рисункам Лигорио⁵⁵¹ художником Лудовико Сеттевекки⁵⁵², перекликался с подобным генеалогическим циклом в делении Коппаро, заказанным герцогом Эрколе II. Как и тот, этот цикл нагляд-

но являл знатность и древность рода д'Эсте, и его создание было вызвано спором о превосходстве между д'Эсте и Медичи, о котором говорилось выше. Программа была разработана Лигорио на основе трактата «История синьоров д'Эсте» герцогского секретаря Джованни Баттисты Пинья, опубликованного в 1570 году⁵⁵³. Пинья, в отличие от Джиральди Чинцио, написавшего подобный генеалогический трактат при Эрколе II, кратко упоминает среди предков д'Эсте троянцев⁵⁵⁴, но главным образом утверждает, что род д'Эсте восходит к римскому роду Аттиев, что вслед за ним сделал и Тассо в своей поэме «Освобожденный Иерусалим»⁵⁵⁵, и доказывает связь рода д'Эсте с немецкой знатью, чего требовала сложившаяся политическая ситуация.

Различные работы в Кастелло Эстенсе стали главным проектом герцога Альфонсо II, на котором он сосредоточил свое внимание и который служил своеобразным катализатором художественной жизни в Ферраре во второй половине XVI века. Меценатство Альфонсо II в сфере пластических искусств уступало по масштабам меценатству его предшественников, но оно также оставалось примером для знати и местного духовенства, которые обращались с заказами к мастерам, работавшим на герцога. Кроме выше упомянутых художников, в Ферраре в годы правления Альфонсо активно работали несколько архитекторов – Галассо Альгизи, Альберто Скьятти, Маркантонио Пази, Алессандро Бальби, Джованбаттиста Алеотти, которые получали заказы как от герцога, так и от его ближайшего окружения⁵⁵⁶. Архитектурное строительство в Ферраре особенно активизировалось после землетрясений в 70-ых годах XVI века и следовало направлению, заложенному во второй четверти XVI века Джироламо да Карпи.

Однако, несмотря на интенсивность деятельности различных мастеров в Ферраре - живописцев, скульпторов, архитекторов - в годы правления Альфонсо II Феррара перестала быть важным центром пластических искусств: феррарской живописи, архитектуре и скульптуре второй половины XVI века свойственен эпигонский характер, что было обусловлено не только частными

проблемами собственно феррарской культуры, но и общим кризисом пластических искусств в эпоху Позднего Возрождения.

Иначе обстояло дело с литературой, театром и музыкой: во второй половине XVI века Феррара была одним из ведущих центров этих искусств, новый расцвет которых был подготовлен периодом правления герцога Эрколе II. Альфонсо II не жалел средств на парадную жизнь двора, которая должна была создавать иллюзию процветания государства, и каждое важное событие придворной жизни становилось поводом для проведения торжественных празднеств, превосходивших по масштабам те, что раньше устраивались при феррарском дворе. Наиболее великолепными были празднества, устроенные по случаю каждого из трех браков Альфонсо⁵⁵⁷, а также торжества, устроенные зимой 1561 года по случаю получения Луиджи д'Эсте, братом Альфонсо, кардинальского сана⁵⁵⁸. Во время таких празднеств устраивались многочисленные театральные представления, музыкальные концерты и рыцарские турниры⁵⁵⁹.

Рыцарские турниры в Ферраре были обязательной и важнейшей составляющей придворной жизни, служа наглядной демонстрацией приверженности д'Эсте идеалам рыцарства. Так что в Ферраре и на закате Возрождения, в отличие от других дворов Италии, уже целиком ориентированных на классическую культуру, обращение к традициям рыцарства неизменно сохраняло свою актуальность⁵⁶⁰. Неслучайно именно в Ферраре был написан последний шедевр ренессансной эпической поэзии – героическая поэма “Освобожденный Иерусалим” Торквато Тассо⁵⁶¹, в основе которой лежат события первого крестового похода.

Тассо родился в Сорренто, но навсегда связал свою жизнь с Феррарой и феррарским двором, когда в 1565 году поступил на службу к кардиналу Луиджи д'Эсте, а затем в 1571 году – стал придворным поэтом герцога Альфонсо II, которому и посвящена его великая поэма. В связи с Тассо важно отметить, что он официально занимал должность придворного поэта (его обязанностью было сочинение стихов на заказ), в отличие, например, от Боярдо и Ариосто,

занимавших различные административные и дипломатические посты на службе у д'Эсте. Этот факт отражает процесс регламентации деятельности представителей творческих профессий, начавшийся в эпоху Позднего Возрождения, характеризующийся в том числе созданием различных академий; в 1570 году академия, подобная флорентийской, была учреждена и в Ферраре, и инаугурационную речь на ее открытии произносил именно Тассо⁵⁶².

С именем Тассо связана и слава феррарского театра. Феррара на протяжении всего XVI века была одной из главных театральных столиц Италии. В первой половине века в Ферраре благодаря Ариосто возникла современная комедия, а в середине века на феррарской сцене появились трагедия и пасторальная драма, и два этих жанра активно развивались здесь во второй половине XVI века⁵⁶³. Как было отмечено в прошлом параграфе этой главы, в Ферраре постоянно ставились трагедии Джованни Баттисты Джиральди Чинцио, создавшего и один из первых образцов пасторальной драмы. В 1545 году на сцене была представлена его пасторальная драма “Эгле”, за которой последовали произведения других авторов. “В 1554 г. Во дворце Франческо д'Эсте и в присутствии герцога Эрколе II было сыграно “Жертвоприношение” (Sacrificio) Агостино Беккари... За “Жертвоприношением” последовали “Аретуза” (Aretuza) Альберто Лоллио (ок.1508-1568), представленная во дворце Скифаноя в 1563 г., и “Несчастливец” (Lo Sfortunato) Агостино Ардженти (ок.1510-1576), представленный в мае 1567 г. в присутствии герцога Альфонсо II и кардинала Луиджи д'Эсте”⁵⁶⁴. Свои образцы трагедии и пасторальной драмы создаст и Тассо – прогремевшую на всю Европу пасторальную драму “Аминта”, впервые сыгранную одной из первых профессиональных театральных трупп “Джелози” 13 июля 1573 года в делиции Бельведере, и опубликованную в 1587 году трагедию “Торрисмондо”. Оба произведения – знаковые для итальянской литературы эпохи Позднего Возрождения. “Аминта” – безусловный шедевр, хотя и являющийся благодаря простоте сюжета некоторым отклонением в истории развития пасторальной драмы; к дотассовской традиции пасторальной драмы с ее композиционной сложно-

стью намеренно вернется Баттиста Гуарини, еще одна яркая фигура феррарской культуры второй половины XVI века⁵⁶⁵. “Торрисмондо” же Тассо – опыт менее удачный, но предвосхитивший дальнейшее развитие европейской трагедии: Тассо преодолевает новеллистичность “трагедии ужасов”, образец которой создал Джиральди Чинцио, “относя все результативные события (кроме самоубийства главных героев) в преамбулу трагедии, а само ее время превратив в пространный и постоянно возрастающий в интенсивности эмоциональный на них отклик”⁵⁶⁶.

Театральные представления в Ферраре при Альфонсо II устраивались как на временных сценах, так и в специальном новом театральном помещении, построенном по заказу герцога архитектором Галассо Альгизи в Палатцо делла Раджоне⁵⁶⁷ в 1565 году для проведения торжеств по случаю бракосочетания герцога и Барбары Австрийской.

Не меньше внимания Альфонсо II уделял и покровительству музыке. Сведений о том, что сам герцог умел играть на музыкальных инструментах, нет, но в семье д’Эсте было принято обучать детей музыке⁵⁶⁸: точно известно, что прекрасное музыкальное образование получили сестры Альфонсо, Лукреция и Элеонора. При Альфонсо II в Ферраре, ставшей центром музыкального экспериментаторства, развивалась и церковная, и светская музыка. В капелле герцога было сорок певцов. Кроме того, по желанию Альфонсо в 1580 году был организован первый в истории музыки профессиональный женский ансамбль – так называемый “концерто делле донне” (“concerto delle donne”), появление которого стало одним из знаковых событий в истории европейской музыки конца XVI века⁵⁶⁹. Создание этого ансамбля было вдохновлено любительским ансамблем, сложившимся в 70-х годах, в который входило несколько придворных дам – сестры Лукреция и Изабелла Бендидо, Леонора Санвитале и Виттория Бентивольо, к которым присоединился в 1577 году бас Джулио Чезаре Бранкаччо. Профессиональный же женский ансамбль был задуман герцогом для развлечения своей новой молодой жены, Маргариты Гонзага д’Эсте. Создание его Альфонсо поручил Луц-

цаско Луццаски, феррарскому композитору и музыканту-виртуозу, ученику Чиприано де Роре, одному из самых значительных мадригалистов XVI века. Луццаски служил капельмейстером и главным органистом феррарского двора с 1561 года. В 1576-1586 годах в Ферраре жил Эрколе Боттригари, знаменитый болонский теоретик музыки, а в 1594-1596 годах – один из самых ярких и самобытных композиторов Позднего Возрождения Карло Джезу-альдо да Веноза⁵⁷⁰, который породнился с герцогской семьей, женившись на Элеоноре, сестре Чезаре д'Эсте.

Смерть герцога Альфонсо II в 1597 году и последовавший за ней переход Феррары под власть папства в 1598 году резко прервали этот последний взлет феррарской культуры. Безусловно, больше всего это сказалось на литературе, театре и музыке, которые служили украшением пестрой парадной жизни д'Эсте: с уходом д'Эсте Феррара перестала быть хоть сколько-нибудь значимым центром этих искусств, поскольку герцоги были единственными заказчиками в этой сфере культуры. Что касается пластических искусств, то при папских наместниках в XVII веке продолжалось строительство и украшение церквей⁵⁷¹, развивалось частное коллекционирование⁵⁷², однако художественная жизнь уже не была столь интенсивной, как при д'Эсте: Феррара превратилась в провинциальный город и, по образному выражению П.П.Муратова, умолкла, явив собой “благородное зрелище естественного умирания вещей, в которых некогда воплощались человеческие верования, страсти и способности”⁵⁷³. В Феррарском Герцогстве, бывшем, по своей сути, абсолютистским государством, развитие культуры было связано с потребностями двора, именно поэтому такое большое значение имела *политика великоления* герцогов д'Эсте, задававшая единый вектор этого развития.

Комплексное рассмотрение меценатства двух последних феррарских герцогов, таким образом, опровергает принятые представления об упадке Феррары как центра ренессансной культуры и позволяет говорить о неизменной идейной цельности феррарского Возрождения, несмотря на переориентацию феррарского искусства на художественные традиции Центральной

Италии и утрату им самобытности: примечательно в связи с этим, что при Альфонсо II должность главного куратора всех художественных проектов занимает не главный местный придворный живописец, как это было при его предшественниках начиная с Борсо⁵⁷⁴, а приглашенный ко двору как антиквар Пирро Лигорио.

Приглашение Пирро Лигорио, работавшего сначала на кардинала Ипполито II и заменившего на посту хранителя коллекций д'Эсте другого известного антиквара, Энеа Вико, свидетельствует о том, какое значение последний феррарский герцог придавал своей коллекции античных произведений и о том, что д'Эсте были одними из главных покупателей на стремительно развивавшемся во второй половине XVI века антикварном рынке Италии. Интерес к произведениям античности был характерен для всех правителей Феррары⁵⁷⁵, но нужно отметить, что до Альфонсо II при феррарском дворе не было специальной должности антиквара, отвечавшего не только за хранение, но и за пополнение и систематизацию коллекции: роль агентов, занимавшихся покупкой антиквариата, исполняли, как правило, послы⁵⁷⁶.

Классическое начало, в самом деле, стало доминирующим в феррарской культуре в 1534-1598 гг., что особенно проявилось при Эрколе II, когда это было заметно не только в сфере пластических искусств, но и в литературе и театре: Джованни Баттиста Джиральди Чинцио, главный придворный литератор Эрколе II, посвящает герцогу поэму, повествующую о деяниях Геракла, и пишет трагедии на античные сюжеты (“Дидона”, “Клеопатра”).

Однако, несмотря на это, в феррарском Возрождении сохранялось (благодаря преемственности *политики великолетия* д'Эсте, главной целью которой было создание *мифа д'Эсте*) стремление к синтезу ренессансных и позднесредневековых традиций: идеалы рыцарства оставались его важной составляющей, и вектор развития феррарской культуры, заложенный Леонелло, оставался неизменным. Стоит отметить, что в 1532 году вышло последнее прижизненное (третье) издание “Неистового Орландо” Ариосто, и в дальнейшем поэма неоднократно переиздавалась⁵⁷⁷, а поэма Джиральди Чин-

цию “О Геркулесе”, хоть и описывает деяния античного героя, написана в духе рыцарских поэм. Во время правления же Альфонсо II, когда усилилось соперничество д’Эсте и Медичи, ставших великими герцогами Тосканы, идеологическое акцентирование рыцарских традиций династии вновь приобрело важнейшее значение с политической точки зрения, о чем, в частности, говорит регулярное проведение рыцарских турниров в Ферраре и то, что важнейшим художественным проектом последнего феррарского герцога стал цикл росписей в Кастелло Эстенсе, изображавших его средневековых предков. Годы правления Альфонсо II освещены славой последнего шедевра ренессансной поэзии – рыцарской поэмы “Освобожденный Иерусалим” Торквато Тассо. Тассо же первым вводит средневековые сюжеты в итальянскую драматургию⁵⁷⁸.

Таким образом, именно изначальные специфические черты феррарского Возрождения (консерватизм, обусловленный ретроспективизмом государственной идеологии д’Эсте, и литературоцентризм) позволили Ферраре оставаться одним из важнейших центров ренессансной культуры во второй половине XVI века при том, что как центр пластических искусств она утратила свое значение. Это соответствовало глобальным процессам, характеризующим эпоху Позднего Возрождения, - общему кризису пластических искусств, завершению их культурной гегемонии и выдвиганию на рубеже XVI-XVII веков на передний план культуры театра, литературы и музыки⁵⁷⁹. Феррара, благодаря постоянному вниманию, которые оказывали ее правители этим искусствам на протяжении полутора веков, сохраняла в этой сфере свое ведущее положение вплоть до прекращения существования Феррарского герцогства.

ГЛАВА IV

**СЕМЬЯ Д'ЭСТЕ – ПОКРОВИТЕЛИ ИСКУССТВА И
КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ: ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ФИГУРЫ
МЕЦЕНАТА И КОЛЛЕКЦИОНЕРА В РЕНЕССАНСНОЙ ИТАЛИИ***Patriae decus, familiae amplitudo, incrementum artium.*

Lorenzo Medici

В семье д'Эсте благодаря постоянной преемственности в культурной политике сложились собственные традиции меценатства. Об их устойчивости свидетельствует то, что они воспроизводились в Ферраре всеми правителями из рода д'Эсте. Показательно в связи с этим также меценатство Изабеллы д'Эсте, которая в Мантуе, где у правящей династии Гонзага были свои традиции покровительства культуре, не только следовала традициям меценатства д'Эсте, но и сама оказала влияние как на них, так и на меценатские традиции семьи Гонзага: ее деятельность как мецената и коллекционера станет примером для ее брата, герцога Альфонсо I, и для ее сына, герцога Мантуи Федерико II Гонзага. Тем не менее, несмотря на специфические черты, характеризующие меценатскую деятельность рода д'Эсте, она является отражением общего процесса становления феномена меценатства в эпоху Возрождения.

Одной из важнейших причин возникновения в эту эпоху феномена меценатства в современном его понимании было изменение отношения к культуре как самоценному миру со своими законами: развитие культуры стало сознательной целью меценатства. Конечно, у меценатов – как правителей, так и частных лиц – были при этом и корыстные интересы, но в обществе возникло новое восприятие культуры как самостоятельной сферы человеческой деятельности, появилось осознание необходимости ее развития. Этому способствовало и соперничество итальянских государств между собой: культура стала одним из важнейших факторов политической жизни Италии. “Поддержка наук и искусств становится на протяжении ренессанс-

ной эпохи обязательной чертой политики и репрезентации власти – светской и духовной, монархической и республиканской. Папы, церковные князья и учреждения, правящие итальянскими государствами дома Медичи, Сфорца, д’Эсте, Гонзага, Монтефельтро, Малатеста, неаполитанские короли Арагонской династии, городские власти домедичейской Флоренции, Венеции, Болоньи берут к себе на службу секретарями, учителями и в других качествах гуманистов, заказывают им исторические, литературные, философские, богословские труды, организуют переписку для своих собраний книг или приобретение печатной продукции, принимают у себя архитекторов, финансируют их работу, а также живописцев, ваятелей, мастеров мелкой пластики и прикладного искусства, произведения которых употребляются не только для оформления церковных или дворцовых интерьеров, лоджий, портиков, но и со временем все больше и больше служат объектами целенаправленного коллекционирования, в котором определяющее значение имеют эстетические и познавательные мотивы⁵⁸⁰. Недаром Лоренцо Медичи утверждал, что в своих делах он руководствуется тремя принципами: *patriae decus, familiae amplitudo, incrementum artium* (“польза отечества, величие семейства, возрастание искусств”)⁵⁸¹; хотя искусствоведы высказывают различные мнения о меценатстве Лоренцо⁵⁸², сама формулировка этих принципов показательна для эпохи.

Учитывая разнообразную и меняющуюся политическую, экономическую и социальную ситуацию, характеризующую Италию XV - XVI веков, развитие меценатства происходило неравномерно и нелинейно: Италия в эти века представляла собой мозаику из различных, больших и малых, государств, отличавшихся друг от друга и по своей истории, и по формам политического устройства⁵⁸³.

Свои условия для развития меценатства были в государствах с республиканской формой правления – во Флоренции, Венеции, Болонье, Сиене⁵⁸⁴. В этих государствах меценатством в основном занимались богатейшие купеческие и аристократические семьи, соперничавшие между собой, что создавало

предпосылки, если говорить о пластических искусствах, для возникновения активной конкуренции в художественной среде (в XV веке между мастерскими, а в XVI - между отдельными мастерами). При том, что одним из главных импульсов деятельности того или иного мецената всегда является прославление себя и своей семьи, в таких государствах важной составляющей меценатства являлось поддержание престижа местного искусства, что особенно заметно на примере Флоренции и Венеции. Так, Лоренцо Медичи сознательно занимался пропагандой флорентийского искусства, отправляя флорентийских мастеров в другие города⁵⁸⁵; поддержка и пропаганда своего искусства были постоянной заботой и венецианских властей: венецианская живопись, можно сказать, была составляющей частью поддерживаемого властями республики “венецианского мифа”, так что “коллекция полотен Дворца дождей носила сакральный характер”⁵⁸⁶. И Флоренция, и Венеция на протяжении всей эпохи Возрождения будут важнейшими центрами пластических искусств, и неудивительно, что в XVI веке одной из основных тем трактатов по теории искусства стало противопоставление флорентийской и венецианской живописных школ⁵⁸⁷.

Свои особенности имело меценатство пап в Риме⁵⁸⁸, сменившем на рубеже XV-XVI веков Флоренцию как ведущий центр итальянской культуры. Безусловно, главные достижения Ренессанса в Риме связаны с церковным искусством, но не только: папы, возглавлявшие католический мир, являлись правителями государства – Папской области, и потому стремились сделать Рим не только духовным центром, но и главной политической силой Италии⁵⁸⁹. Это обусловило, в том числе, действительно грандиозный размах меценатства римских пап⁵⁹⁰ и превращение Рима в место притяжения лучших творческих сил Италии. Таким образом, римская культура эпохи Возрождения⁵⁹¹ формировалась за счет ассимиляции культурных традиций других центров ренессансной культуры, которые преобразовывались на основе классической традиции⁵⁹².

И, наконец, иные условия для развития меценатства были в государствах, подобных феррарскому, где у становилась единоличная власть одной династии. Ситуация, схожая с феррарской, была в Мантуе, в Урбино, в Милане и Неаполе⁵⁹³. В синьориях и принципатах главными меценатами выступали правители, а также члены их семей, и именно их меценатство целиком определяло культурную жизнь; безусловно, и придворные, и представители верхушки купечества занимались меценатской деятельностью, однако ориентиром для них в этом служило меценатство правителей. Как и в случае с папами, меценатство государей - как единоличных правителей - носило всеобъемлющий характер, вне зависимости от их личных художественных пристрастий. Кроме того, статус единоличного правителя требовал от них следования – действительного или показного – определенному поведению, соответствующему сложившимся в эпоху Возрождения представлениям об идеальном государе, основополагающей составляющей которых было претворение такой добродетели как великолепие⁵⁹⁴. Поэтому “проявления патронажа, выставление напоказ своей огромной свиты, величие дворцов и слава произведений искусства, украшавших их, стали показателями их монархического статуса”⁵⁹⁵. Необходимость соответствовать монархическому статусу определила, что в Ферраре и подобных ей центрах культуры Возрождение имело придворно-аристократический характер, и “в этих условиях дворы – независимо от того, были ли они порождением городской олигархии или феодальных владений, управляемых представителями церкви или кондотьерами, местными дворянами или иностранными завоевателями – стали играть решающую роль повсюду как особая сцена, на которой новые государи могли демонстрировать проявления великолепия (первой из королевских добродетелей), предназначенных, в первую очередь, для них самих и их окружения, и только во-вторых для их подданных и конкурентов, дальних или близких”⁵⁹⁶.

Еще одним существенным отличием меценатства в государствах с монархической формой правления было иное соотношение идеологических целей меценатства: если в республиках на первом плане было прославление

государства, то в синьориях и принципатах первоочередной задачей было прославление государя и правящей династии, что обусловило различие создаваемых в этих центрах культуры государственных мифов, а также то, что в государствах с монархическим строем, в отличие от республик, поддержание престижа собственной культуры не было основной задачей культурной политики: так, если говорить о пластических искусствах, в случае отсутствия местных выдающихся мастеров, правители охотно звали к себе на службу прославленных художников из других городов Италии и заальпийских стран.

Однако условия в разных центрах ренессансной культуры могли со временем меняться: так, пока Флоренция оставалась, пусть и формально, республикой, Медичи активно поддерживали миф Флоренции – “Новых Афин”, после же создания Тосканского Герцогства для них, как и для д’Эсте в Ферраре, более важным стало создание собственного династического мифа⁵⁹⁷. Примечательно в этом отношении сравнение с идейной точки зрения знаменитого письма Марсилио Фичино к Павлу Миддельбургскому⁵⁹⁸ и двух текстов Джорджо Вазари – его “Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих” и “Рассуждений”⁵⁹⁹, представлявших собой комментарий к росписям в Палаццо Веккио, выполненным при Козимо I. Фичино, входивший в ближайшее окружение Лоренцо, в письме, написанном спустя несколько месяцев после его смерти⁶⁰⁰, говоря о своем времени как о “золотом веке”, прославлял Флоренцию, и у него не было необходимости как-то подчеркивать особую роль Медичи в расцвете культуры: “Итак, если мы должны называть какой-нибудь век золотым, то это, без сомнения, такой век, который всюду порождает золотые дарования. И тот не усомнится, что таков наш век, кто захочет рассмотреть великие открытия сего века. Этот наш век, как Золотой век, вернул к жизни почти уже угасшие свободные искусства, т. е. грамматику, поэзию, ораторское искусство, живопись, скульптуру, архитектуру, музыку, древнее искусство распевать стихи под аккомпанемент орфической лиры: и все это, что у древних почиталось, но было уже почти утрачено, — во Флоренции”⁶⁰¹. В “Рассуждениях” же Вазари,

придворного мастера герцога Козимо I, “золотой век” Флоренции напрямую связан с меценатством Лоренцо Великолепного, и в уста Франческо Медичи, будущего герцога, автор вкладывает такие слова: “Не думаю, Джорджо, что когда-либо град сей столь изобиловал искусными людьми в словесности греческой, и латинской, и народной, также и в скульптуре, архитектуре, ремеслах, столярном и скобяном, в искусстве бронзовом, ни что кто-либо из нашего дома так стоял на их высоте, так награждал и поощрял их, как Лоренцо”⁶⁰². Такое подчеркивание исключительной роли меценатства Лоренцо являлось важной задачей культурной политики Козимо I: в “Жизнеописаниях...” Вазари проводится прямая параллель между эпохой Лоренцо и временем правления герцога Козимо⁶⁰³. Таким образом, на смену мифу Флоренции как “Новых Афин” во второй половине XVI века приходит *миф Медичи*, подобный *мифу д’Эсте*, и место в нем Лоренцо напоминает место, занимаемое в *мифе д’Эсте* маркизом Леонелло.

Интересно, что ставшие герцогами Медичи реализовывали художественные проекты, в которых ясно видны идейные точки пересечения с разными художественными проектами правителей Феррары. Так, герцог Козимо задумал перестройку и декорацию Палаццо Веккио. По сути, Палаццо Веккио⁶⁰⁴ должно было стать символом власти Медичи, подобно тому, как Каstellо Эстенсе было символом власти д’Эсте. Зал Пятисот, расписанный фресками Вазари, можно сравнить с Залом месяцев в Палаццо Скифанойя: и в том, и в другом случае цель росписей – изобразить триумф и добродетели государя (Козимо I и Борсо д’Эсте, соответственно); а фрески в герцогских апартаментах, на которых были изображены деяния выдающихся представителей рода начиная с Козимо Старшего⁶⁰⁵ преследовали ту же цель, что и цикл росписей с изображением представителей рода д’Эсте в делиции Коппаро, созданный при Эрколе II д’Эсте, и подобный же цикл росписей в Каstellо Эстенсе, созданный при Альфонсо II, - то есть, утверждали преемственность и легитимность власти правящего рода.

Тем не менее, несмотря на указанные выше различия развития меценатства в разных по своему государственному устройству художественных центрах, имелись общие тенденции этого развития. Благодаря тому, что д'Эсте правили в Ферраре на протяжении всей эпохи Возрождения, на примере их меценатства можно проследить различные стадии этого феномена и его основные характеристики.

Развитие феномена меценатства в эпоху Возрождения в его современном понимании стало возможным благодаря формированию нового отношения к культуре: “конечно, собирательство и меценатство в каких-то видах можно найти и в средние века, но в эпоху Возрождения и то и другое сильно отличалось и по своим объектам, и по целям, и по масштабам”⁶⁰⁶. Сильнее всего новое отношение к культуре повлияло на пластические искусства. Начался процесс их эмансипации: живописцы, архитекторы, скульпторы стали восприниматься не ремесленниками, но, наравне с поэтами, носителями духовных ценностей, свободными творцами (о чем, например, говорит эволюция образа художника в ренессансной литературе), что сказалось и в новом восприятии их творений. Процесс этот был постепенным, и завершился в XVI веке, когда, в том числе, за произведениями искусства стали признавать высокую чисто эстетическую ценность вне зависимости от их характера – религиозного или светского. Эти изменения в восприятии художников и искусства в целом напрямую сказывались на деятельности меценатов: “ни в коем случае нельзя утверждать, будто меценатам эпохи Возрождения не свойственно естественное для средневековых заказчиков художественных работ стремление “послужить Богу”, но невозможно игнорировать и то, что в покровительстве искусствам и наукам они все больше искали удовлетворения своим эстетическим и познавательным запросам, а также надежный способ прославить себя и увековечить в памяти человечества”⁶⁰⁷. Постепенно менялись в связи с этим и их взаимоотношения с художниками, наглядным свидетельством чему являются различия, харак-

теризующие феррарских правителей из рода д'Эсте как меценатов в XV и в XVI веке.

“Искусство Кватроченто сохраняет еще в целом ремесленный характер, из-за которого раз за разом приспособляется к природе заказа. Так что часто нужно искать исток произведения не в творческом импульсе, не в субъективной воле выражения и не в спонтанной идее художника, но в точных требованиях заказчика”⁶⁰⁸. Таким образом, для XV века в целом было характерно еще средневековое отношение к художникам как к ремесленникам, чем был обусловлен их неравный статус с поэтами и философами. Даже Альберти, в своих теоретических взглядах намного опередивший существующую в годы его жизни практику взаимодействия художников с обществом и говоривший о необходимости сотрудничества художников с литераторами и учеными, считал, что их общение – не общение равных: “Я советую, чтобы каждый живописец поддерживал близкое общение с поэтами, риториками и другими подобными людьми, искушенными в науках, ибо они либо дадут ему новые замыслы, либо, во всяком случае, помогут ему красиво скомпоновать историю...”⁶⁰⁹. Талант художника в XV веке, даже для представителей ренессансной культурной элиты, не равнялся таланту поэта: примечательны в этой связи слова, приписанные гуманистом Анджело Дечембрио маркизу Леонелло д'Эсте в 68 главе его трактата “Об изящной словесности”:

Поэты, Гомер и Вергилий особенно, часто описывают вид природных объектов: гаваней, пастбищ, островов, деревьев, диких животных, людей и фигур самого разного рода. *И, кроме того, те вещи, что не могут быть показаны живописью, но могут быть только постигнуты разумом* (здесь и далее курсив наш, - П.А.) – вещи, которые одна природа может создать, - они представляют с такой точностью, что искусство поэтов в описании, как и искусство художников в передаче цвета или скульпторов в резьбе, ясно, словно оно явлено вашим глазам. *В действительности, даже более ясно и тонко. Какой художник мог бы написать грозу и молнии, облака и ветра и другие элементы бури так же хорошо, как и поэт? Какой художник мог бы изобразить шипение змей, пение птиц, крики сражающихся, стоны умирающих? Какой художник мог бы воспроизвести хоть один из стольких различных звуков, даже и неодушевленных вещей? Или цвета восхода,* в одно мгно-

вение красного, в следующее желтого? Или восходящее или заходящее солнце? *Они могут иногда пытаться изобразить эти вещи, но тщетно.* Кто когда-либо сможет благодаря умению передавать цвет показать тьму ночи, или сияющую луну, разнообразные движения звезд, изменения времени суток или времен года? *Но не будем больше говорить о таланте (ingenium) писателей: это божественное явление, и оно недоступно художникам.* Вернемся к тем вещам, что доступны способностям человеческой руки⁶¹⁰.

Леонелло у Дечембрио оговаривает разницу между божественным вдохновением поэтов и ремесленным мастерством художников.

Таким образом, во взаимоотношениях мецената и художника в эпоху Кватроченто подчиненное положение последнего было неоспоримо. Поэтому часто или сам заказчик, или нанятый им ученый-литератор, мог быть автором замысла произведения, в то время как художнику отводилась роль исполнителя этого замысла: так, Гуарино да Верона разрабатывал иконографию Муз для студиоло Леонелло, Пеллегрини Пришани - программу росписей палаццо Скифанойя, а Эрколе I лично обсуждал с Эрколе де Роберти то, как должно изобразить историю Амура и Психеи, а с Бьяджо Россети – план *Расширения Эрколе*.

Однако это видно не только на примере художественной жизни Феррары во второй половине XV века. Даже во Флоренции, передовом центре ренессансной культуры, где на теоретическом уровне гораздо раньше, чем в других центрах, был осознан новый статус художников⁶¹¹, на практике, при заключении контрактов⁶¹², в конце эпохи Кватроченто сохранялось их подчиненное положение. Так, сохранился договор 1485 года на написание алтарного образа⁶¹³, заключенный между Доменико Гирландайо и приором Воспитательного дома во Флоренции⁶¹⁴, где подробным образом оговорено, как и в какие сроки художником должна быть выполнена работа, и где также предусмотрены штрафы за нарушения тех или иных пунктов контракта; более того, согласно документу, составитель договора фра Бернардо, назначенный приором своим доверенным лицом, имел право снизить размер оплаты работы мастера, в случае, если он посчитает ее неудовлетворительной.

Тем не менее, все большее общественное внимание к искусству и художникам влияли на самосознание последних⁶¹⁵. Появление в XV веке художников с развитым самосознанием, опережавшим изменения в их восприятии обществом, становилось причиной возникновения конфликтов между ними и меценатами, подобных конфликту между Франческо дель Косса и Борсо д'Эсте⁶¹⁶, обусловленному разницей в их оценке того, что представляет собой мастерство. Если Франческо дель Косса уже осознавал, как это видно из его письма⁶¹⁷, значение собственной творческой индивидуальности, то Борсо не воспринимал ее как один из критериев оценки работы.

Переломным моментом, изменившим взаимоотношения между меценатами и художниками, становится рубеж XV-XVI веков, и качественное изменение самосознания и социального статуса художников, в свою очередь, повлияло и на меценатов. Об этом свидетельствует уже меценатская деятельность Изабеллы д'Эсте. Заказчик все равно продолжал выставлять свои условия мастеру, однако новый статус художника в обществе способствовал более равному диалогу между ними. Для Изабеллы характерно то же отношение к искусству как к ремеслу, что и для Леонелло, Борсо и Эрколе I, но, делая заказы, она уже должна была учитывать новые реалии. Если Перуджино она подробнейшим образом объясняет, что и как должно быть изображено, то, обращаясь с заказами к мастерам с высоким уровнем самосознания, таким как Джованни Беллини и Леонардо да Винчи, маркиза Мантуи была вынуждена ограничиваться лишь выбором замысла и не касаться вопросов его ремесленного воплощения, и даже, в отдельных случаях, предоставлять полную творческую свободу. Так будет поступать и ее брат, Альфонсо I д'Эсте, делая заказы Беллини, Тициану и Рафаэлю, хотя для него точное исполнение его замысла уже не будет столь принципиальным. Случай исключительный, но ясно показывающий происходящие перемены в ренессансном обществе, представляет собой обращение герцога с Микеланджело. Прибывшего в Феррару скульптора герцог встречал как почетного гостя и, желая иметь произведение, созданное рукой великого мастера, по-

просил его сделать что-нибудь на свое усмотрение. Этот случай важен как факт общественного признания права художника на свободу творчества: именно в XVI веке художники начинают работать, исходя не только из заказов, но из собственных творческих импульсов, когда произведение изначально создается для себя⁶¹⁸.

В то же время, нужно учитывать, что процесс эмансипации художников приобретает общую направленность лишь “по мере того, как их личные судьбы сливаются в коллективную судьбу”⁶¹⁹. Процесс этот, конечно, был сложным и неоднородным, и в среде самих художников не было единства ни в один из периодов эпохи Возрождения. В эпоху Раннего Возрождения “существует дистанция между ренессансной “элитой”, не желающей мириться с полуремесленным положением цеховых мастеров, и значительной массой художников, которых это положение устраивает, - именно такими цеховыми мастерами они осознают себя”⁶²⁰. В первой половине XVI века расслоение среди них, уже освободившихся от цеховой зависимости и еще не оказавшихся пока полностью в новой зависимости — от власти, происходит в первую очередь на другом уровне - не социальном, а творческом: отдельно можно говорить о художниках первого ряда - общепризнанных мастерах, обладавших своими неповторимыми, индивидуальными манерами, отдельно — о художниках второго и третьего ряда, которые выступали эпигонами по отношению к первым. Этим объясняется особое положение, которое занимали в обществе ведущие мастера эпохи.

С другой стороны, условия для такого, относительно свободного положения художников не были повсеместными, а характерны, прежде всего, для государств с республиканской формой правления. Такие условия были во Флоренции (до создания Тосканского Герцогства) и в Венеции, где активно начинали формироваться художественные рынки, что способствовало конкуренции между мастерами. Иначе дело обстояло в итальянских государствах с монархической формой правления, и пример Феррары в данном случае является показательным.

Поскольку в Ферраре власть была сосредоточена в руках одной династии – д’Эсте, художники, работавшие на них на постоянной основе, по сути, состояли на государственной службе и потому становились придворными. Уже во второй половине XV века при феррарском дворе появляется фигура главного придворного художника, курирующего все художественные проекты, вне зависимости, принимает ли он в них личное участие или нет: при Борсо таким художником стал Козимо Тура, при Эрколе I Козимо Туру сменил Эрколе де Роберти (в сфере архитектуры при нем главным мастером был Бьяджо Россетти), при Альфонсо I таким художником был Доссо Досси, при Эрколе II – Джироламо да Карпи, при Альфонсо II – архитектор, художник и антиквар Пирро Лигорио. То, что художники становились придворными, обуславливало отношение к ним правителей Феррары как к слугам. Этому способствовала социальная дистанция между д’Эсте и художниками – большая, чем, например, во Флоренции XV века между художниками и купцами и банкирами, выступавшими основными заказчиками художественной продукции. “Художник не смел, впрочем, как и кто-либо другой, относиться к синьору как к клиенту или просто работодателю. В конце концов, д’Эсте не были обычными горожанами, банкирами или торговцами. Они были синьорами и требовали иного типа уважения”⁶²¹. Помимо своих прямых обязанностей придворные художники д’Эсте – как и литераторы, и ученые, и музыканты – могли выполнять и другие поручения, не связанные с их творческой деятельностью, как правило – дипломатические. Такое отношение к представителям творческих профессий, за исключением Леонелло, было свойственно всем д’Эсте и являлось характерной чертой их меценатской деятельности, хотя и не было исключительным; более того, оно станет более распространенным и в других художественных центрах Италии в XVI веке в связи с начавшейся рефеодализацией итальянского общества.

Важно отметить, что процесс эмансипации художников не произошел одномоментно и имел свои сложности. Новый социальный статус художников как носителей духовных ценностей, как свободных творцов закрепился в

общественном сознании, но на практике не всегда реализовывался. Социальный фактор играл значительную роль в жизни художников: “на время освободившись от давления церковного авторитета и практически утратив организационные и профессиональные связи с цехом, художник часто попадал в зависимость от случайных обстоятельств, в лучшем случае находил богатого покровителя”⁶²². Необходимость искать покровителя имела два последствия: либо художник становился придворным и оказывался в зависимости от своего покровителя, но тем самым обретал определенную стабильность своего общественного положения, либо он пытался отстаивать свою независимость, что приводило к конфликтным ситуациям, вынуждая его постоянно переезжать от одного двора к другому⁶²³. Во второй половине XVI века благодаря возникновению академий вновь усиливается расслоение художников на социальном уровне, а “к концу века наблюдается процесс стабилизации, т.е. социальное положение художника приобретает устойчивые черты; складываются не только новые организационные формы его труда и обучения, но и вырабатываются определенные стереотипы общественного поведения, возникает градация академических званий, что означало закрепление в среде художников социального неравенства”⁶²⁴.

Несмотря на сложность процесса эмансипации художников, в общественном сознании все же утвердилось новое, сохраняющее актуальность до сих пор, отношение к культуре в целом и к искусству в частности. Это стало важным фактором развития феномена коллекционирования.

В XV веке главным предметом коллекционирования было декоративно-прикладное искусство и античные медали и монеты, к которым к концу века добавляется и античная скульптура⁶²⁵, причем, не имея возможности заполучить оригиналы интересующих коллекционера античных скульптур, он заказывал себе их копии: так поступали Изабелла д’Эсте и Эрколе II д’Эсте, о чем свидетельствуют инвентари их коллекций⁶²⁶.

Эта ситуация меняется на рубеже XV - XVI веков: новое отношение к искусству обусловило то, что современная живопись и скульптура становятся

предметами сознательного коллекционирования, что хорошо видно на примере Изабеллы д'Эсте. Известно, например, что и мать Изабеллы, феррарская герцогиня Элеонора, покупала работы Мантеньи и Беллини⁶²⁷, однако для нее они не были предметами коллекционирования: она покупала их в связи с их изначальной функцией молельных образов.

В связи с утверждением значения творческой индивидуальности художников в XVI веке предметом коллекционирования становится также рисунок. Еще с начала эпохи Чинквеченто рисунок начал превращаться из вспомогательного средства в самостоятельный вид творческой деятельности: рисунок - это мгновенно зафиксированная мысль художника. Этому превращению способствовала, во-первых, идея того, что рисунок лежит в основе остальных искусств⁶²⁸ и, во-вторых, изменения в социальном положении и в психологии художников: цениться стал замысел, возникающий в уме художника, а рисунок как раз являлся его прямой, непосредственной фиксацией. Следствием этого стало появление рисунков, не предполагающих переведение их в другие материалы⁶²⁹ и то, что даже за подготовительными рисунками стали признавать особую эстетическую ценность⁶³⁰.

Пример Изабеллы д'Эсте отражает также еще один существенный аспект феномена меценатства в эпоху Возрождения - сложную взаимосвязь меценатства и коллекционирования. Коллекционирование возникло как составляющая часть меценатства, однако к началу XVI века стала возрастать тенденция дифференциации этих явлений: рядом с фигурой мецената, являющегося в то же время коллекционером, возникает также самостоятельная фигура коллекционера, который может не быть меценатом: "Есть историческая взаимосвязь между фигурой коллекционера и фигурой художника, работающего независимо от заказов; в течение эпохи Возрождения они появляются одновременно, одна рядом с другой. Появление это не неожиданное, а, наоборот, являющееся результатом длительного процесса"⁶³¹. Оно создало предпосылки для формирования художественных рынков⁶³².

Для придворных мастеров, находившихся на службе маркизы, Изабелла выступала в роли мецената, и соответствующим образом выстраивались их взаимоотношения; иначе дело обстояло с художниками, к которым она обращалась как коллекционер с частными заказами. Это предполагало более равный диалог с художниками, чем и объясняется, в частности, неудача переговоров Изабеллы с Джованни Беллини. То же самое прослеживается на примере Альфонсо I д'Эсте: для Доссо Досси герцог был покровителем, и таким образом художник находился в зависимом положении. Обращаясь с заказами к Беллини, Тициану, Рафаэлю и Микеланджело, Альфонсо выступал, в первую очередь, в роли коллекционера.

Само коллекционирование меняет свою суть и начинает реализовываться по-новому - меняется подход к созданию коллекций: они превращаются из собраний предметов роскоши, чем в большей степени были коллекции в XV веке, в собрания тщательно подбираемых произведений искусства. Возникает системный подход к объектам коллекционирования.

Необходимость обеспечения взаимодействия между коллекционерами и художниками привела к появлению посредников – агентов, которые должны были следить за ситуацией на художественном рынке, а также сообщать своим нанимателям о наиболее важных событиях культурной жизни. Таких агентов, имевших право вести переговоры, отправляли в различные города Изабелла д'Эсте и Альфонсо I д'Эсте. Возникает со временем и фигура профессионального антиквара и хранителя коллекции, который, как правило, выступал также в роли главного советника коллекционера: хотя деятельность Пирро Лигорио при дворе герцога Альфонсо II д'Эсте была разнообразной, к нему на службу он нанимался именно как антиквар, который должен был отвечать за хранение и пополнение герцогской коллекции античных медалей и монет. Лигорио долгое время состоял на службе у кардинала Ипполито II д'Эсте, дяди Альфонсо II, и кардинал, скорее всего, сам предложил своему племяннику взять его на службу. Переговоры об этом вели послы Альфонсо в Риме – сначала Джулио Гранди,

а з атем Франческо Приорати. Сохранилось письмо последнего к герцогу Альфонсо, в котором он представляет тому Лигорио, как “антиквара, самого первого в Риме, которому 51 год и которого есть жена и дети... превосходнейшего не только в деле медалей, но и в фортификациях и во многих других вещах, который руководил строительством римских крепостных сооружений и служил всему миру и главным образом кардиналу Феррары”⁶³³.

Становление феномена коллекционирования в современном его понимании сказалось и на эволюции ренессансного студиоло: в нем постепенно акцентируется музейная функция, что проявилось в появлении примыкающего к нему специального помещения, предназначенного для хранения произведений искусства. Эта эволюция четко прослеживается на примере трех студиоло представителей семьи д’Эсте – Леонелло, Изабеллы и Альфонсо I, ключевым из которых для понимания эволюции студиоло становится студиоло Изабеллы д’Эсте: она первой задумала присоединить к своему кабинету подобное специальное помещение, а картины, заказанные ей для украшения помещения, не только выполняли декоративную функцию, но являлись частью ее тщательно собиравшейся коллекции⁶³⁴. Завершением этой эволюции станет студиоло Франческо I Медичи, который представляет собой одно помещение и в котором музейная функция становится главной: “в Палаццо Веккьо он непосредственно примыкает к Залу Пятисот и создан явно не для ученых занятий и размышлений, а чтобы быть демонстрируемым, как одна из своего рода драгоценностей своего хозяина”⁶³⁵. Таким образом, студиоло Франчески Медичи уже не является ни кабинетом правителя для интеллектуальных занятий, как студиоло Леонелло и Изабеллы д’Эсте, ни местом отдыха, как студиоло Альфонсо I д’Эсте.

Следствием эволюции студиоло стало изменение программ, составлявшихся для украшения таких помещений: постепенно политическая составляющая теряет в них свое первостепенное значение. Если художественная программа кабинетов Леонелло и Изабеллы д’Эсте подразумевает прославление их добродетелей как правителей, то уже программа убранства сту-

диоло Альфонсо I, который украшают картины на вакхические темы, носит подчеркнуто гедонистический характер (прославление его как правителя является целью скульптурного ансамбля другого помещения его покоев – *мраморной комнаты*). Совершенно новое идейное наполнение имеет убранство студиоло Франческо I Медичи: “особенности художественного решения и программы декорации студиоло Франческо I знаменуют новый этап в понимании ренессансного студиоло, когда его гуманистические идеи о совершенном ренессансном правителе сменяются сложной и эзотерической натурфилософской конструкцией, предвещающей характерные для следующих этапов европейской культуры Кабинеты редкостей и Кунсткамеры”⁶³⁶.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: МИФ Д'ЭСТЕ

*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto...*
Ludovico Ariosto⁶³⁷

На примере семьи д'Эсте четко прослеживается процесс формирования феномена меценатства в сфере пластических искусств, в котором можно выделить два этапа, приходящихся на XV и XVI век соответственно, и который неразрывно связан с формированием нового отношения к этим искусствам.

В XV веке они все еще воспринимались как ремесла. Поэтому в сфере интересов меценатов как коллекционеров входили в основном произведения декоративно-прикладного искусства, которые ценились в качестве предметов роскоши. А покровительство архитектуре, живописи, скульптуре было связано не только с личными интересами конкретного мецената, но и обуславливалось социальными и политическими соображениями. Действительно, в XV веке уже возникает понимание ценности культуры как самостоятельной сферы человеческой деятельности, но необходимо отметить, что речь идет о мнении интеллектуальной элиты, о “теоретических суждениях, ситуации скорее желаемой и сознательно создаваемой для общественного мнения, чем реальной”⁶³⁸. И хотя Леонелло д'Эсте, настоящий “гуманист на троне”, в отличие от своих братьев, Борсо и Эрколе I, искренне мог в своей меценатской деятельности исходить из принципа *incrementum artium*, для всех них главной целью покровительства культуре было, в первую очередь, достижение политических целей и взаимодействие с обществом.

В XVI веке, в связи с теми социокультурными изменениями, о которых говорилось выше, границы между этими двумя аспектами меценатства – общественным и частным – постепенно стираются. Принцип *incrementum artium*, хоть и не стал самоцелью, явился действительным ориентиром деятельности меценатов. В общественном сознании, а значит и в сознании меценатов, окончательно формируется новое отношение к пластическим искус-

ствам и художникам, которые начинают восприниматься носителями духовных ценностей.

Пример меценатства семьи д'Эсте показателен и в сфере других видов искусства – литературы⁶³⁹, театра и музыки⁶⁴⁰. Именно при дворах, где был постоянный запрос на них, создавались благоприятные условия для их развития, поскольку они были неизменной частью как повседневной, так и парадной жизни дворов. Кроме того, эти виды искусства в государствах с монархической формой правления были важны не только своим развлекательным аспектом, но также имели большое политическое значение, служа государственной пропаганде. Особенно это касается литературы, благодаря широким возможностям ее распространения, связанными с развитием книгопечатания в Европе. Правители итальянских государств, особенно те, что, как д'Эсте, сталкивались с проблемой легитимации власти, осознавали значение литературы для поддержания создаваемых ими государственных мифов. Это обусловило появление большого количества панегирических текстов⁶⁴¹; правителям посвящали и художественные произведения, и, безусловно, поэмы Боярдо, Ариосто и Тассо, которыми зачитывалась вся Италия, сыграли определяющую роль в сотворении *мифа д'Эсте* и свидетельствуют о том, какое сильное влияние на культуру оказывала государственная идеология: только при дворе феррарских герцогов, последовательно культивировавших рыцарские традиции, стало возможным появление этих шедевров – ренессансных версий средневекового рыцарского романа⁶⁴². Стоит отметить, что в Ферраре и в XV веке активнее развивалась литература именно на итальянском языке, а не на латыни, поскольку целевой аудиторией авторов были придворные⁶⁴³: и даже Леонелло в годы своего правления, когда латынь была главным языком гуманистов, поддерживал литературу, написанную на *volgare*⁶⁴⁴.

Покровительство музыке и театру также имело политический аспект. Капеллы, которые государи создавали при своих дворах, также были предметом их соперничества в области культуры: каждый стремился иметь самую многочисленную капеллу и приглашать ко двору лучших музыкантов и ком-

позиторов. “Певцы и музыканты выполняли две разные задачи: те, кто проживали за пределами дворца (более многочисленные и анонимные) были задействованы для литургических нужд, в официальных и ритуальных случаях, в то время как меньшая группа – выделявшиеся на социальном и профессиональном уровне (они могли и играть на инструментах, и петь, и жили при резиденции правителя) – служили как придворные музыканты”⁶⁴⁵.

Д’Эсте уделяли покровительству музыке постоянное внимание, и им удалось сделать Феррару одним из главных музыкальных центров эпохи Возрождения⁶⁴⁶. Кроме того, особенности *мифа д’Эсте*, включавшего в себя индивидуальные мифы каждого из них, способствовали тому, что композиторы не просто посвящали им произведения, но сочиняли произведения о них: например, Гийом Дюфай сочинил светское вокальное произведение о Леонелло⁶⁴⁷, а Жоскен Дебре - мессу, прославляющую Эрколе I д’Эсте – “*Missa Hercules Dux Ferrariae*”. Эта месса - разновидность распространенного при итальянских дворах XV века жанра *Missa L’homme arme*, представлявшего собой полифоническое произведение, о сновой мелодии для которого служили французские песни *L’homme arme*, прославлявшие рыцарей; однако отличительной особенностью произведения Дебре является то, что в нем прославляется герцог Эрколе как защитник веры (это было отличительной чертой образа Эрколе I, создававшегося с помощью разных видов искусств⁶⁴⁸), более того, его имя обыгрывается в структуре самого произведения⁶⁴⁹, и таким образом “музыкальное произведение становится звуковым монументом *aere perennius* особой святости герцога д’Эсте”⁶⁵⁰. Так, пример покровительства д’Эсте музыке показывает, что при итальянских дворах она не только являлась неременной составляющей жизни двора, но и была еще одним символом власти.

То же самое касается и театра. Помимо развлекательной функции (как правило, представления приурочивались к праздникам, к каким-либо важным событиям придворной жизни, будь то свадьба кого-то из членов правящей семьи или встреча высокопоставленного гостя), у театра в государствах с мо-

нархической формой правления была также функция репрезентации власти: спектакли давали возможность правителям явиться перед подданными во всем своем величии и служили демонстрацией роскоши двора.

Меценатская деятельность семьи д'Эсте, обладая специфическими чертами, в то же время представляет собой отражение общего процесса формирования феномена меценатства и коллекционирования в ренессансной Италии в нынешнем понимании этих понятий, кратко характеризовать который можно тем, что идея *incrementum artium* действительно стала одним из сознательных посылов меценатской деятельности. Тем не менее, основополагающим свойством феномена меценатства в эпоху Возрождения был его общественный характер: “Очень малая часть жизни ренессансного мецената была частной в современном смысле слова. Его самоощущение во многом было связано с тем, что сегодня рассматривается как общественные взаимоотношения; его [меценатства] выражение предусматривало обширную аудиторию”⁶⁵¹. Пример меценатской деятельности феррарских герцогов – яркое тому подтверждение.

“Каждая семья или группа, которой удается управлять населением в течение времени, измеряемого веками, склонна к формированию собственных мифов и идеологии. Как правило, эти мифы в конечном счете определяют те слагаемые, посредством которых такие группы хотели бы, чтобы их воспринимали современники и последующие поколения, и часто они достигают этой цели”⁶⁵². Таким мифом является и созданный культурной политикой правителей Феррары *миф д'Эсте*. Безусловно, хотя он позволяет представить некий идеальный образ правления д'Эсте в Ферраре, скрывая суровую политическую действительность⁶⁵³, нельзя не учитывать его, пытаясь воссоздать объективную картину феррарского Возрождения, так как “мечту о прекрасном, грезу о высшей, благородной жизни история культуры должна принимать в расчет в той же мере, что и цифры народонаселения и налогообложения”⁶⁵⁴. Поэтому П.П. Муратов верно заметил, что “Феррара <...> есть отечество той мечты о вечном празднике придворной жизни, кото-

рую так настойчиво преследовали потом поэты и художники на протяжении трех столетий”⁶⁵⁵. *Миф д’Эсте* оказывал прямое влияние на становление феррарской ренессансной культуры: именно его создание было главной целью *политики великолетия* д’Эсте, задавшей общий вектор ее развития и определившей ее особенности.

С одной стороны, Феррара – типичный центр культуры с монархической формой правления, поэтому ее можно рассматривать – при исследовании феномена меценатства - в одном ряду с подобными центрами, такими, как Мантуя, Милан, Неаполь, Урбино⁶⁵⁶. Во всех этих центрах Возрождение имело придворно-аристократический характер. Главными меценатами в них выступали единоличные правители (а также члены их семей), и поэтому их меценатская деятельность была всеобъемлющей (она охватывала все или почти все сферы культуры) и являлась ориентиром для аристократов и буржуазии. Кроме того, в их меценатстве был акцентирован политический аспект: культура, в связи с изменением отношения к ней в ренессансном обществе, стала полем соперничества государей. Каждый из правителей с помощью покровительства культуре создавал свой идеальный образ и поддерживал миф своей династии.

С другой стороны, Феррара как центр ренессансной культуры обладала специфическими чертами, связанными с особенностями создаваемого ее правителями династического мифа. В основе *мифа д’Эсте* – и в этом он был уникален в Италии - лежали рыцарские традиции. Сознательное культивирование этих традиций, проявлявшееся в ретроспективизме государственной идеологии д’Эсте, определило консерватизм и литературоцентризм феррарского Ренессанса, его тесные контакты с заальпийской культурой: во время его становления (годы правления Леонелло и Борсо) ориентиром для него была позднесредневековая культура Франции и Бургундии. Консерватизм не сделал его закрытым для новых культурных веяний: он обусловил в нем стремление к их синтезу с идеалами “Осени Средневековья”, что отразилось в разных областях культуры. Хотя надо отметить, что в ряде случаев он

никак не сказывался (например, в образовании): так, феррарский университет, право на основание которого добился маркиз Альберто V и который на протяжении всего времени нахождения у власти в Ферраре д'Эсте, не имея схоластических традиций, быстро стал одним из самых передовых центров гуманистического образования во всей Европе⁶⁵⁷. Но большое влияние этот консерватизм оказал на сферу искусства.

При том, что в Ферраре активно развивался современный театр, в ней регулярно, вплоть до конца XVI века, проводились рыцарские турниры.

Ретроспективизм государственной идеологии и постоянные контакты с заальпийской художественной традицией определили самобытность феррарской школы живописи. «В середине [XV] века Феррара становится местом слияния по крайней мере четырех течений изобразительного искусства: историзма Леона Баттисты Альберти, весьма отличного от него историзма Мантеньи, формального универсализма Пьеро делла Франческа и противоположных поисков экспрессивной выразительности деталей, предпринятых великим фламандцем Рогиром ван дер Вейденом»⁶⁵⁸. Творческое переосмысление этих течений породило сложное, полное драматизма искусство Козимо Туры, ставшего родоначальником феррарской школы, более телесную, исполненную света и воздуха, живопись Франческо дель Косса и являющий «огромную нервную силу и тонкую артистичность»⁶⁵⁹ стиль Эрколе де Роберти, которых, тем не менее, объединяла любовь к тщательной и аккуратной проработке деталей, что объясняется влиянием искусства миниатюры, также активно развивавшегося в Ферраре при покровительстве д'Эсте. И даже в XVI веке, когда главными ориентирами для феррарской живописи будут венецианская и римская школы, неизменными будут ее контакты с заальпийской художественной традицией, о чем свидетельствует, например, творчество Доссо Досси⁶⁶⁰ и то, что феррарские герцоги охотно привлекали к себе на службу заальпийских мастеров.

На службе у д'Эсте состояли и заальпийские музыканты и композиторы. При их дворе «певцы составляли самую многочисленную и разнообраз-

разную в национальном, региональном и языковом планах группу профессионалов внутри всего штата феррарского двора”⁶⁶¹.

Своеобразием отличалась и архитектура Феррары: самый выдающийся феррарский архитектор, Бьяджо Россетти, также синтезировал в своем творчестве местную средневековую традицию с новаторскими идеями флорентийской архитектуры эпохи Кватроченто.

Самым же гармоничным примером синтеза идей Ренессанса с идеалами позднесредневековой культуры является феррарская рыцарская поэзия, которая “пережила в Ферраре все стадии: сказания у странствующих певцов, эпического пафоса у Боярдо, романтической иронии у Ариосто, сантиментальной театральности у Тассо”⁶⁶².

Именно культивирование сначала маркизами, а затем герцогами д’Эсте рыцарских традиций, сделало возможным такое взаимодействие старого и нового, ренессансного и средневекового. Поскольку д’Эсте являлись единичными правителями, Ренессанс в Ферраре был теснейшим образом связан с их меценатством, и его развитие направлялось *политикой великолетия*, проводимой ими на протяжении полутора столетий. Поэтому преемственность традиций меценатства в семье д’Эсте на протяжении XV - XVI веков стала одним из важнейших факторов, способствовавших последовательному и цельному развитию феррарской культуры, ставшей яркой страницей в истории итальянского Возрождения благодаря ореолу рыцарских идеалов, окружающего ее.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

1.1. Сонеты Леонелло д'Эсте⁶⁶³

Lo Amor me ha facto cieco, e non ha tanto
De charita', che me conduca en via,
Me lassa per despecto en mea balia,
E dice: hor va tu, che presciumi tanto.

Et eo perche me scento en forze alquanto,
E stimo de trouvar chi man me dia,
Vado, ma puoi non scio' dovo mi sia,
Tal che me fermo driccto in su d'un canto.

Allora Amore, che me sta quatando,
Me mostra per desprezzo, et me obstenta,
Et me va canzonando en altro metro.

Ne 'l dice tanto pian, ch' eo non lo senta:
Et eo respondo cosi borbottando:
Mostrame almen la via che torna indietro.

Из-за любви ослеп когда я только,
Любовь меня отправила в дорогу
Нарочно одного, сказав мне строго:
“Теперь ступай, ты, кто хвалился столько”.

Я, силы чувствовал в себе поскольку,
Пошел, еще надеясь на подмогу.
Но вскоре одолеть не мог тревогу,
Ведь где я был, не понимал нисколько.

Тогда Любовь, все больше издеваясь,
Неясные мне речи повторяя,
Усиливала муку многократно.

И слушал шепот я, не разбирая
Ни слова, но в ответ сказать пытаюсь:
“Хотя бы путь мне укажи обратно”.

Batte el Cavallo su la balza alpina,
 Et scaturir fa d'Helicone fonte,
 Dove chi le man bagna et chi la fronte,
 Secondo che piu honore, o amor lo enchina.

Anche' eo m'accosto spexso alla divina
 Acqua prodigioxa de quel monte:
 Amor ne ride, ce 'l sta li con promte
 Le sagipte en forma pellegrina;

E mentre el labro a ber se avanza et stende,
 Ello con el venen della pontura
 Macola l'onda, e venexosa rende.

Si che quell'acqua, che de soa natura
 Renfrescar me dovrebbe, piu m'accende,
 E piu che bagno, piu cresce l'arsura.

Ударил Конь в вершину Геликона
 Копытом - и источник вмиг пробился,
 И тот, водою кто его омылся,
 Свободен от любовных чар полона.

И я, попавший в сети Купидона,
 К воде той чудотворной устремился.
 Ему ж – смешно: он тут как тут явился
 И странником вдруг вышел из-за склона.

Пока тянулся я к воде устами,
 Он незаметно вылил яд мученья
 В волну, ее тем сделав ядовитой.

Искал в заветной влаге я спасенье,
 Но разжигалось только страсти пламя
 С глотком все новым мной воды испитой.

1.2. Анджело Дечембрио “Об изящной словесности”

Глава 68⁶⁶⁴

Трактат Анджело Дечембрио “Об изящной словесности”, состоит из семи книг и повествует о беседах в кружке ученых и поэтов, образовавшемся вокруг Леонелло д’Эсте, и его можно датировать 1447 - 1462 гг.: 1447 годом датируется манускрипт Дечембрио, хранящийся в Амброзианской библиотеке в Милане (“De supplicationibus maiis”, Codex Z.184 sup.), включающий в себя раннюю версию трактата⁶⁶⁵, 1462 годом датируется манускрипт, хранящийся в Ватиканской библиотеке⁶⁶⁶, принадлежавший Пию II и представляющий окончательную версию текста; сохранилось также два печатных издания XVI века⁶⁶⁷.

Беседы в кружке Леонелло велись в основном на филологические темы, однако ниже приведенная глава VI книги трактата посвящена проблемам изобразительного искусства, и именно она больше всего привлекает внимание ученых благодаря своей уникальности на фоне других текстов об искусстве эпохи Раннего Возрождения. Это не текст, написанный для профессионалов, какими были, например, трактаты Альберти; но не похож он и на тексты других гуманистов этого времени о художниках, где, как правило, перечисляются факты из биографии мастеров и кратко описываются знаменитые произведения: показательным примером такого рода текстов может послужить раздел трактата Бартоломео Фацио “О знаменитых мужах” 1456 г., посвященный художникам и скульпторам. В беседе, о которой идет речь в 68 главе IV книги трактата Дечембрио, затрагивается ряд теоретических вопросов; суждения, высказываемые во время разговора маркизом Леонелло, - это суждения знатока, он размышляет, в том числе, о проблеме изображения обнаженного тела, о проблеме создания цельного художественного образа, о проблеме зрительного восприятия, пытается сформулировать принципы античного искусства и сравнивает с ним искусство современное. В интересе феррарских гуманистов к таким вопросам, безусловно, сказывается влияние Альберти, с которым Леонелло дружил.

Эта глава интересна не только как уникальный текст эпохи Раннего Возрождения об искусстве, но и как источник, благодаря которому можно судить о художественных вкусах Леонелло д’Эсте как коллекционера⁶⁶⁸.

О распространенности рассказов про грифонов, накапливающих сокровища в своих логовах – Как можно этим интересоваться при том, что, хотя Вергилий, Овидий и греческие авторы говорят о грифонах и вампирах, Плиний полностью отвергает их существование - О древних образах, статуях и изображенных фигурах; и об искусстве живописи, несколько не чужой искусству поэзии.

Много разных видов гравированных камней и колец было привезено для Леонелло из Венеции – *corniole*, как они называются на итальянском языке, *murrinos* по-испански – так же, как и много великолепных гемм и больших жемчужин; поскольку Леонелло хотел, чтобы были сделаны для него кольцо и ожерелье для его супруги, дочери короля Альфонсо. Вскоре кто-то упомянул грифонов, которые, как говорят, копят свои драгоценные жемчужины, словно драконы из рассказов поэтов, что охраняют золотые яблоки Гесперид; но пока одни утверждали, что они существовали в горах на Севере, другие настаивали, что – в Верхней Индии, где живут пигмеи.

“Относительно грифонов”, сказал рыцарь из Риети, “у меня такие же сомнения, Гуарино, что и у вас относительно той пирамиды в Риме⁶⁶⁹, которую вы обсуждали недавно. Вергилий, как и многие другие, говорит, что они враждебны лошадям⁶⁷⁰; а Сервий ясно свидетельствует в связи с этим в своем “Комментарии” об их составном внешнем облике⁶⁷¹. Но Плиний полностью отвергает их существование и даже обвиняет тех, кто верит, что они есть на самом деле, в легкомыслии и безумии⁶⁷². Существование вампиров, которых мы боимся как ужасных крылатых созданий, он равным образом отрицает⁶⁷³. Все же даже у нас есть суеверие, что это старые ведьмы принимают такой облик в глухую ночь, как ты отметил, Леонелло, во вчерашней беседе, и что они заколдовывают и даже убивают маленьких детей: есть замечательное описание этого в “Фастах” Овидия⁶⁷⁴. Что я нахожу странным, так это то, что Плиний исключает существование грифонов и вампиров, но не бородатых оленей, или единорогов, или гиен, или других столь же редких

животных. Хотя Вергилий рассказывал о грифонах, как мы это увидели, и Овидий – о вампирах. Но, возможно, они говорили о них в поэтическом плане, в соответствии с народными поверьями”.

“Для меня”, сказал Никколо Строцци, “есть несколько вещей у Плиния, которые вызывают еще большие сомнения, хотя он решительно настаивает на них. В большинстве случаев он безоговорочно проницательный советчик, как мне кажется, но невежество переписчиков сделало непонятными его высказывания. Он говорит, например, что можно одновременно видеть не одну луну и не одно солнце⁶⁷⁵, - высказывание, которое может быть только что лепетом невежественного мечтателя или результатом обмана зрения. Ведь люди порой клянутся в том, что совершенно невероятно, скажем, в том, что они видели собственными глазами, как солнце упало с небес. Так, кто-то же может верить в историю о Нуме Помпилии и его жене⁶⁷⁶, или в оливковое дерево, которое Паллада заставила вырасти из земли при основании Афин и которое до сих пор цветет”⁶⁷⁷.

“Мне кажется”, сказал Фельтрино, “что у замыслов художников тот же источник, который ты описал, Никколо, что и у рассказов о грифонах и вампирах. Ибо художник может, несомненно, на многое осмелиться в своих картинах так же свободно, как и поэт в своих песнях, и нарисовать барана, летящего на крыльях, скажем, или козу, одетую в женские одежды. На этой гемме можно видеть, например, льва, стоящего на задних лапах и держащего меч в передних. Когда художники или резчики по камню рисуют и представляют известные истории своего времени, их изображения сохраняются надолго; и следующее поколение может вновь пустить в обращение то, что было создано художниками давным-давно, прежде всего, изображения животных”.

Итак, некоторые выгравированные изображения на этих кольцах и геммах представляли только головы людей, а другие – только обнаженные и неодетые фигуры. Когда все присутствовавшие изучали их, подробно обсуждали их и состязались друг с другом в наблюдательности, Леонелло спросил, понял ли кто-нибудь, почему на геммах изображены лишь головы

или обнаженные фигуры. Старшие молчали, не потому что они не знали, к чему ведет Государь этим вопросом, но потому что на него тотчас ответили, почти в один голос, младшие члены собрания. Кажется, сказали они, это связано с ограниченными, малыми размерами гемм. На них обычно изображены только обнаженные фигуры в полный рост или головы (хотя последние рассмотренные геммы были большого размера), потому что они менее пригодны для изображения фигур с одеждами и головными уборами. Среди же мраморных статуй, или статуй, вылитых из бронзы, или сделанных из гипса, одни представляют собой большие фигуры, другие, к тому же, еще и с драпировками, поскольку они больше. В равной степени Гуаленго и Гуарино, старшие, ждали теперь лучшего объяснения от их Государя, и Леонелло вновь заговорил.

“Я не думаю” - сказал он, - “что причины столь просты. В действительности, даже в случае отлитых или мраморных скульптур, кто-то находит, что лучшие статуи или полностью, или частично обнажены. Так, фигуры богинь Минервы, Дианы и Венеры, или Нимф, изображаются обнаженными, иногда немного задрапированными, но только такими прозрачными драпировками, что можно различить через них выпуклости груди, ягодиц и живота. В первую очередь, можно вспомнить работы Праксителя и Фидия; фигуры укротителей коней⁶⁷⁸ в Риме того же рода, обнаженные или слегка прикрытые драпировками. Недалеко, на Via dei Cornelli на Эсквилинском холме, есть две еще большие статуи полуобнаженных мужчин, лежащих на земле – один из них древний Сатурн, как считается, другой – Вакх, оба языческие боги. И часто мы видим Геркулеса в образе гиганта, как и нашего святого Христофора, носящего накидку из козлиной шкуры, называвшуюся в древние времена эгидой, или шкуру льва, которую он добыл позднее, и все равно большая часть его тела обнажена.

В те благородные древние времена художники и поэты ценились и награждались с почти одинаковой щедростью. Творцы показывали друг другу свои работы и затем исправляли их, в то время как в наши дни, как мы

знаем, они охвачены чувством соперничества. Вы помните, как Пизанелло и Беллини, лучшие живописцы нашего времени, недавно разошлись во мнении о том, как написать мой портрет. Один добавил моему лицу красоты, другой представил его бледнее, хотя и не менее стройным; и едва мне удалось помирить их своими мольбами.

В заключение: не только у голов, вырезанных на геммах (некоторые из них лысые, как у старых императоров, но у большинства – нет), но и на портретах в полный рост не видно какого-либо облачения. И это несомненно, потому что они, художники, в те времена понимали, что прекраснейшие произведения искусства будут лучшим образом оценены, если они будут изображать наготу. История с богинями, представшими перед Парисом, связана с той же идеей. Восхитительный пример этого дает известная статуя Венеры, которую вы должны помнить, обнаженную и в верхней части едва законченную; никто не пытался завершить ее, и все равно было решено, что она, под названием *Венеры Анадиомены*, должна быть установлена Августом в храме божественного Цезаря и должна быть посвящена ему⁶⁷⁹. Ибо это не любой вид одежды доставляет удовольствие последующим поколениям или народам: некоторые виды обуви или плащей и поясов и даже доспехов становятся смешными даже на картинах. Но искусство Природы – высшее, никакие изменения во вкусах не изменят отношения к нему. Львы, орлы, драконы и различные излюбленные животные; леса, реки, горы, деревья, птицы, океаны, вздымающиеся моря, рыбы, морские берега, облака в небесах, башни и другие вещи подобного рода – вот что, как правило, самые умелые художники главным образом рисуют, и ничто кроме естественного вида вещей не подходит для них более. Так что если вы увидите орла, увенчанного короной, или двуглавого орла, смотрящего в обе стороны, или слона, несущего замок, или необыкновенного прекрасного барана с золотым ожерельем, или гирлянды на оленьих рогах, или леопардов и тигров, запряженных в колесницу торжествующего Вакха, а его увидите полуобнаженным, то больше внимания вы уделите чертам лица и нагому телу, чем одеждам и внешним атри-

бутам. Вы будете изучать то, каким образом соединены сухожилия и мускулы, как напрягаются вены, как изображена кожа, волосы или перья. Хотя часто художники знают об этом меньше, чем обычные люди с их изменчивыми вкусами, и изображают это все неверно; они заняты лишь цветом, линиями и силуэтами, и не уделяют никакого внимания пропорциям разных частей тела.

Что я хочу сказать о незнании художников, которые делают столько же ошибок, как книжники и копиисты, верно не только по отношению к настенной живописи, но и в отношении гобеленов из Заальпийской Галлии, которые вы видите висящими на стенах. Конечно, есть много умения в этих работах, но ткачи и рисовальщики гораздо более сосредоточены на изобилии цвета и на поверхностной красоте гобелена, чем на науке живописи. Как правило, они изображают широко распространенные бессмыслицы, угождая экстравагантности правителей или глупости толпы. Вот на этом гобелене, например, вы видите легенду об императоре Траяне: о том, как его сын был казнен по его воле за убийство сына некой вдовы, хотя по другим версиям сын императора был отдан женщине взамен ее умершего сына. Но какой историк упоминает об этом? И, получается, из-за безмолвного языка историка и из-за того, что эта версия всегда считалась верной, что даже с открытием, столетия спустя, жизнеописания Траяна, эта версия, как и некоторые небылицы о Папе Григории, ходит среди необразованного народа как отсылка к поразительной середине, достигнутой Императором в своем решении между Справедливостью и Милосердием. Затем они вновь и вновь изображают, например, Буцефала, коня Александра, не с челюстями быка, как его описывал Курций и тем самым объясняя его имя, но охотнее как адского коня Плутона или Харона, или к зак огнедышащих быков, скованных Ясоном. И так и продолжается, когда кто-то смотрит на все сквозь глупость этого северного народа.

У художников и поэтов есть равное право на свободу⁶⁸⁰; даже Гораций, при том, что поэты и художники соотносимы между собой, насколько

это возможно, настаивает, что даже несмотря на эту свободу, никакое изображение не должно быть за рамками реальности или воображения. Конечно, гораздо лучше изобразить эти сюжеты, какими бы легендарными они не были, точно, даже если и с помощью одной быстрой линии карандаша или кисти.

Есть некоторые художники, хотя их немного, которые стараются подражать древним. Сначала они тщательно работают со всеми измерениями тела, которое они собираются изобразить, так что ни одна часть его не могла бы быть ближе или дальше от другой части, чем это предписано Природой. Затем, с не меньшим умением, они рассчитывают, какие части тела должны быть напряжены и сжаты, а какие расслаблены и опущены, так что их почти не заметно; так, хоть фигура стоит, сидит, лежит, изображение любого движения тела будет естественно. И затем, в конце концов, они добавляют одежды и другие внешние атрибуты. Если, например, вы соберетесь написать Аякса и Гектора, борющихся друг с другом, сначала вы должны будете быстро и умело написать их нагими, и затем, следуя своему наброску, дописать одежды и доспехи только после того, как бы вы проработали положения, свойственные действиям героев. Как много ошибок было сделано, как мы можем предположить, в этом соотношении художниками и скульпторами, и это не всегда легко видно глазу. Ведь об изображениях, что соответствуют нашему повседневному опыту - об изображении маленького ребенка, или молодого человека, или скорчившегося старика, - большинство людей, даже не имея опыта в живописи, судят, как они нарисованы согласно их естественным пропорциям, исходя из того, как объем тела расположен относительно пространства фона. Но когда большие объекты должны быть выгравированы на малых поверхностях, это становится делом большого умения, как вы это можете видеть на этих геммах. Нужно долго обучаться, чтобы представить фигуру одного из этих бородатых стариков в полный рост так, чтобы каждая часть тела точно соотносилась с другими. Даже изображение головы ребенка требует многих знаний.

То, что я сказал о самых малых по форме произведениях искусства, как самые пронизательные зсудьи могли бы отметить, также справедливо и по отношению к произведениям большого размера, даже к тем, что больше натуральной величины. Например, мы видим некоторые редкие следы римского прошлого, бронзовые и мраморные статуи цезарей и языческих богов, лежащие на земле, а некоторые их них до сих пор стоят на вершинах храмов или башен. В последнем случае, хотя фигуры могут быть сами по себе огромных размеров, с расстояния они полностью удовлетворяют взор зрителя; у них есть все то же самое, что было бы, если бы они были сделаны в нормальном размере и виде, хотя вблизи можно не разглядеть не только ресницы, но и отдельные особенности лица и рук. В подобных же обстоятельствах, чтобы обратиться на мгновение к теме нашей беседы – к изящной словесности (*politia litteraria*), вы могли бы прочитать надписи размером с локоть, так же просто, как если бы они были написаны в книге, которая перед вашими глазами. Но насколько это яснее видно на примере изображения обнаженных фигур!

Поэты, Гомер и Вергилий особенно, часто описывают вид природных объектов: гаваней, пастбищ, островов, деревьев, диких животных, людей и фигур самого разного рода. И, кроме того, те вещи, что не могут быть показаны живописью, но могут быть только постигнуты разумом – вещи, которые одна природа может создать, - они представляют с такой точностью, что искусство поэтов в описании, как и искусство художников в передаче цвета или скульпторов в резьбе, ясно, словно оно явлено вашим глазам. В действительности, даже более ясно и тонко. Какой художник мог бы написать грозу и молнии, облака и ветра и другие элементы бури так же хорошо, как и поэт? Какой художник мог бы изобразить шипение змей, п зение птиц, крики сражающихся, стоны умирающих? Какой художник мог бы воспроизвести хоть один из стольких различных звуков, даже и неодушевленных вещей? Или цвета восхода, в одно мгновение красного, в следующее желтого? Или восходящее или заходящее солнце? Они могут иногда пытаться изобразить

эти вещи, но тщетно. Кто когда-либо сможет благодаря умению передавать цвет показать тьму ночи, или сияющую луну, разнообразные движения звезд, изменения времени суток или времен года? Но не будем больше говорить о таланте (*ingenium*) писателей: это божественное явление, и оно недоступно художникам. Вернемся к тем вещам, что доступны способностям человеческой руки.

Я уже сказал, что в любой картине вещам лучше всего представлять обнаженными. То, что стыдно видеть, надлежащим образом явленное с достаточной скромностью и умением не уродливо и не вне границ природы. Когда Теренций говорит *о новом выражении лица...крепком теле, полном жизненных сил*, он не описывает ни одежды, ни части тела⁶⁸¹; и когда он говорит: *я устал от этих обычных красавиц, ...чьи матери для стройности затягивают им плечи и грудь*⁶⁸², вы видите, сколь он искусен, изображая как внешность, так и внутренние порывы. Или возьмите одну строку Вергилия: *изведут живые из мрамора лики*⁶⁸³. Но это отсылка к искусству скульптора, который через полировку мрамора, слоновой кости, или отливая бронзу, воспроизводит внешний облик людей. Но какой скульптор в камне, или художник на картине, мог бы изобразить лицо Энея более точно, чем Вергилий на бумаге:

И появился Эней, возблистав в сиянии светлом,
Ликом и станом подобен богам, - озаботилась ибо
Кудри красивые сыну и юности пурпурный облик
Матерь сама даровать и в очах благородную радость⁶⁸⁴.

Или, вновь из Энеиды:

И огнепламенный взор признайте; какая в ней сила,
Что за лик, что за звуки гласа, походка идущей!⁶⁸⁵

И нет предела подобным описаниям у поэтов: будет небольшим преувеличением сказать, что все в поэзии и живописи обнажено, и это потому что их обязанность – соответствовать искусству Природы.

Почему же скульптор сделал старика, отливая его фигуру, столь подробно описанную Плинием Младшим⁶⁸⁶ среди украшений своей библиотеки, обнаженным, согнутым, ссохшимся, и, цитируя Теренция, *слабым, дряхлым и больным, желтым*⁶⁸⁷ и с большой бородой, чем у молодого человека? Вы предполагаете, что это из-за недостатка пространства и материала он изобразил старика лишенным волос, голого, слабого и трясущегося всем телом, вместо того, чтобы изобразить его одетым в лохмотья, каковы многочисленные нищие старики? Хотя можно увидеть головы с волосами и венками даже на самых маленьких геммах, как я повторяю вновь и вновь, украшения, которые соответствуют вкусу людей одного времени, не будут казаться привлекательными для других поколений. Они только будут мешать как взору культурного человека, так и старательности художника. (Воспроизведение частей тела старого человека, конечно, гораздо выразительнее, чем юного, по причине слабости крови).

Вы найдете эмблемы (*impresae*) и портреты великих людей, выгравированные на самых обычных кольцах, тем не менее, ограничивающих пространство. На одной стороне вот этой геммы голова Горгоны, со змеями, обвивающими друг друга; на другой стороне корабль с парусами в открытом море и с гребцами. Обе стороны считаются работы Праксителя, и, конечно, они были высечены на этой малой поверхности с большим старанием. И у Плавта вы можете прочитать о подобной гемме в “Амфитрионе”⁶⁸⁸, изображающей Феба, поднимающегося на колеснице в небо. Посмотрите на царя на этой гемме, сидящем на своем троне со скипетром в руке, вся вещь не больше пчелы. И, в самом деле, часто можно найти на геммах изображение маленьких насекомых (паука, борющегося с мухой, или пчелу, борющуюся с жуком, или муравья, борющегося с комаром), изображенных так точно, как если бы они были настоящими, заключенными в капле янтаря, как описывал в одном месте чудесный Марциал⁶⁸⁹. Когда Природа дает нам такие уроки изобразительности, это только подтверждает, что и человек способен на та-

кую работу. Вспомните писца, который, как Плиний рассказывает, написал “Илиаду” так мелко, что смог уместить текст на паре ореховых скорлупок⁶⁹⁰.

Тем не менее, даже самые непримечательные поэты описывают все, что они хотят, более точно и полно, чем на это способны художники или резчики по камню. Что Поликлет по сравнению с ними, или Евфранор, или Атенодор, прозванный Палладием за изящество моделировки, или даже Пирготелес, со всем внутренним пламенем его таланта? Александр, как говорят, позволил Пирготелесу изобразить его на гемме. Ибо, за несколько дней до этого, он так страстно принялся за миниатюрные изображения, что скопировал благодаря своему природному умению на сардониксе размером не больше человеческого ногтя сцену, которую, как говорят, можно было увидеть на кольце царя Пирра: Аполлон с лирой и увенчанный лавровым венком, играющий на лире и поющий, стоящий в окружении хора из девяти Муз, некоторые из которых были изображены полностью, другие наполовину, а у некоторых видна была только голова⁶⁹¹. Но какой искусный мастер сможет изобразить в своем творении сети столь же тонкие, как те, что описал Овидий, созданные Вулканом, хромым мастером и кузнецом, что были тоньше паутины⁶⁹²?

Вы можете сказать, что образы поэта, как правило, являются преувеличением, например, часто, когда он говорит, что лошадь или девушка белее снега. Но это указывает только на то, о чем я уже несколько раз сказал: о том, что талант (*ingenium*) поэтов, зависящий в большей степени от интеллекта, превосходит труд художников, созданный только умением рук. Не могут быть в живописи представлены вещи в точности такими, каковы они в Природе. Какой художник когда-либо изображал мельчайшие части блохи или рот комара, как это делает Плиний Старший, когда он описывает чудесное искусство Природы, явленное в насекомых⁶⁹³? Так что и самые маленькие изображения требует такой же способности суждения, как и в их оценке, так и в их исполнении, как и те, что поражают людей, как я сказал, своими размерами. Так как эти мельчайшие вещи превышают возможности наших чело-

веческих чувств и напрягают зрение. Вещами же среднего размера, с другой стороны, мы по естественной привычке легко пренебрегаем”.

Все сразу же выразили согласие с тем, что сказал государь Леонелло, кроме одного из участвовавших в беседе, кто затем высказался, экстравагантным образом своими словами отсылая к изящной словесности (*politia litteraria*). У него есть, сказал он, множество книг, но он никогда не знал ничего о такого рода картинах и статуях, так как он считал, что их изучение никак не сравнится с чтением книг. Странно, сказал он, что некто, столь ученый, как Плиний Младший, уделял столько внимания статуэтке из Коринфа в своей библиотеке. Это замечание рассердило Гуарино, так как казалось, что тот клеветает на Плиния, его соотечественника.

“Наоборот” - возразил он, - “некоторые могут наслаждаться обоими видами *изящества (politia)*. Так как и живопись, и литература стремятся к единой цели: к поощрению учения и жажды знаний. Именно поэтому и греки, и римляне относили и то, и другое к сочинительству (*scriptura*). Если Леонелло вспомнит, мы тщательно рассмотрели этот момент, когда он объяснял, что почти что один и тот же принцип обосновывает талант (*ingenium*) как поэтов, так и художников. Рассмотрение и изучение, как сейчас мы рассматриваем эти геммы, портретов правителей, итальянских или иностранных, и, в особенности, когда это портреты древних правителей, вы должны согласиться, полезно и приятно и с литературной точки зрения”.

“Конечно” - вмешался Леонелло, - “я часто получаю большое удовольствие, рассматривая головы цезарей на бронзовых монетах (бронзовые сохранились в большей степени, нежели золотые или серебряные), и они впечатляют меня не меньше, чем описания их облика у Светония и других авторов. Хотя последние постигаются только разумом”.

“В самом деле, государь” - сказал риетинец, когда Леонелло закончил говорить, - “с тем же доводом выступал сатирик против тех, *что себя выдают за Куриев, сами ж — вакханты*; также он говорит о том, кто *бюстам Клеанфа прикажет стеречь свои книжные полки*⁶⁹⁴. Как мы хорошо пом-

ним, Леонелло, ты не оставил без внимания эту цитату, когда мы обсуждали обустройство библиотек в прошлом году. Ювенал ясно говорит также в другом месте: *Дом полыхает еще, а уж други бегут и в подарок мраморы тащат с собой; обнаженные статуи блещут; этот творенья несет Евфранора иль Поликлета*⁶⁹⁵; Это хорошо показывает, как серьезно относились к статуям и картинам древние, особенности к тем, что находились в их библиотеках”.

“Что касается меня” - сказал старый Джованни, - “я храню дома с особым благоговением изображение св. Иеронима, вытаскивающего занозу из лапы льва”.

“А что касается меня” - добавил Тито, остроумно подводя итог беседе, - “я храню, в этом маленьком ларце, изображение златовласой девушки, - не древний римский памятник, но свидетельство нынешней славы наших феррарских девушек. Не так давно я написал печальную элегию на ее смерть, и теперь я берегу как сокровище это доказательство сладкой и вечной памяти: в нем есть все, кроме ее голоса”. И, как только он это сказал, он открыл ларец, в котором хранился образ девушки, всем показавшийся прелестным.

1.3. Письмо Гуарино да Верона Леонелло д'Эсте⁶⁹⁶

Письмо Гуарино да Верона – один из ранних сохранившихся примеров гуманистической программы декорации художественного ансамбля. Письмо было написано 5 ноября 1447 года в ответ на письмо Леонелло, который сообщил своему наставнику о желании украсить свой кабинет картинами с изображениями муз. Следовательно, изначальный общий замысел, вероятно, принадлежал самому маркизу, но он попросил Гуарино разработать его детально. Гуарино описывает, как и с какими атрибутами должны быть изображены музы, чтобы они соответствовали предложенной им интерпретации их образов.

Иконография муз, разработанная гуманистом, примечательна: несмотря на прямую отсылку к античным образам, музы трактованы с учетом их средневековой интерпретации как аллегорий Свободных искусств и Добродетелей (“Музы, так сказать, это – понятия и образы, которыми благодаря человеческим стараниям и усердию обозначены многие виды деятельности и искусства”), что является примером синтеза идей гуманизма и средневековой культуры внутри феррарского Возрождения. Так, Талия и Полигимния у Гуарино представлены покровительницами сельского хозяйства, которое было важнейшей составляющей экономики Феррары.

Славнейший государь и прекрасный господин!

Когда недавно я узнал из письма твоей Светлости о твоём благородном и великолепном намерении иметь у себя картины с изображением Муз, я понял, что верно и правильно, что я должен похвалить это твое намерение, и так достойное государя, который не забивает себе голову глупыми мыслями о безнравственных изображениях; но моему перу следует продолжать, и свиток будет развернут даже дальше, чем ты ожидал; и необходимо объяснить количество Муз, касательно которого многие давали разные комментарии. Одни настаивают, что их - три, другие, что их - четыре, некоторые, что их - пять, еще одни, что их – девять; оставим остальных и последуем за теми, кто говорит, что их было девять. Если коротко, то следует понимать, что Музы, так сказать, это – понятия и образы, которыми благодаря человеческим стараниям и усердию обозначены многие виды деятельности и искусства. Они так называются, потому что они пытаются найти все вещи или потому что

они искомы всеми людьми, ибо у человека врожденная жажда знаний. Ведь *μῶσθαι* значит *искать* на греческом, так что *Μούσαι* значит - *ищущие*.

Итак, Клио исследовательница истории и вещей, которые имеют отношение к славе и прошлому; поэтому пусть она держит трубу в одной руке и книгу в другой; одежды ее, подобные шелковым драпировкам на античный манер, пусть будут разных цветов и с разнообразными узорами. Талия открыла ту часть сельского хозяйства, которая включает в себя посадку растений, как, в самом деле, и показывает ее имя, происходящее от слова *θάλλειν*, то есть, *цветение, цветок*; так что пусть она держит в руках разные саженцы и пусть ее одежды будут украшены изображением цветов и листьев. Эрато заботится о брачных узах и об истинной любви; пусть она держит с одной стороны от себя мальчика, а с другой – девочку, которые обмениваются кольцами и держатся за руки.

Эвтерпа, изобретательница духовых инструментов, показывает, как играть на одном из них, о бучая музыканта, несущего музыкальные инструменты; ее лицо должно быть особенно веселым, что делает ясным происхождение ее имени. Мельпомена придумала песни и искусство их исполнения; по этой причине у нее в руках должна быть книга с написанными в ней музыкальными нотами. Терпсихора установила правила танцев и движений, использовавшихся во время жертвоприношений богам: поэтому пусть вокруг нее танцуют мальчики и девочки, а сама она жестом направляет их. Полигимния изобрела пахоту; пусть она будет подпоясана и рядом будут расставлены мотыги и горшки с семенами, и пусть она держит в руках початки кукурузы и гроздья винограда. Пусть Урания держит в руках астролябию и смотрит в звездное небо над ее головой, ведь она открыла его структуру, называемую Астрологией. Каллиопа, создательница обучения и хранительница искусства поэзии, предоставляет также голос и другим искусствам; пусть она держит лавровый венок, а еще три будут сплетены вместе, так как она объяснила природу людей, героев и богов.

Я знаю, что многие отметят другие функции Муз. Им я отвечу высказыванием Теренция: *quot capita, tot sententiae*. Прощай, благородный государь, гордость Муз; позволь мне просить тебя благосклонно отнестись к делам и трудам Мануила, моего сына.

Феррара,

5 ноября, 1447

Единственное, о чем смиренно взываю к твоей милости: если ты будешь что-то писать его королевскому величеству⁶⁹⁷, не мог бы ты по-дружески рекомендовать ему моего сына Джироламо; это будет большим благодеянием. Прощай.

1.4. Письмо Франческо дель Косса Борсо д'Эсте⁶⁹⁸

Письмо Франческо дель Косса написано по завершению им работ в Зале Месяцев в Палаццо Скифанойя. Это важный документ, подтверждающий, что Косса был автором фресок на восточной стене (“Март”, “Апрель”, “Май”) и свидетельствующий как о росте самосознания художников, так и о постепенном изменении в эпоху Возрождения критериев оценки произведений. Художник жалуется на недостаточную оплату его труда. Контракт, заключенный с художником, не сохранился, однако для контрактов XV века характерно, что “главным образом оговаривается качество исполнения”⁶⁹⁹, и именно о качестве работы художник говорит сначала, аргументируя свою позицию: он подчеркивает, что росписи он выполнил целиком собственноручно, а затем указывает, что использовал более дорогостоящие материалы, нежели другие мастера⁷⁰⁰. Тем не менее, главным доводом Франческо дель Косса становится его превосходство над другими художниками в мастерстве, причем оно понимается им уже не как “ремесленная мастеровитость”⁷⁰¹, а как характеристика его творческой индивидуальности; такое понимание понятия мастерства окончательно сформируется только в XVI веке.

Славнейший Государь и Великолепнейший Господин, мой единственный Господин. Недавно вместе с другими художниками я обращался к Вашей Светлости насчет оплаты за роспись зала в палаццо Скифанойя, на что Ваша Светлость ответили, что оплата была установлена. Славнейший Государь, я не хочу быть одним из тех, кто докучает Пеллегрино да Пришано и другим⁷⁰². Поэтому я сам решил обратиться прямо к Вашей Светлости, поскольку через их посредничество могло бы показаться, что я из числа тех, кто могут быть довольны и кто могут даже считать, что им переплатили, выплатив 10 болоньини. И напоминаю, обращаясь к вам, что я - Франческо дель Косса, который сам целиком расписал 3 стенные секции около антикамеры. И поэтому, Славнейший Государь, если Ваша Светлость не пожелает дать мне не более 10 болоньини за фут, и даже если я потеряю от 40 до 50 дукатов, так как я продолжаю жить все время за свой счет, я мог бы быть счастливым и довольным. Но так как есть другие обстоятельства, это причиняет мне страдания и печаль. И особенно учитывая, что я, чье имя уже стало до-

вольно прославленным, был воспринят и оценен, и сопоставлен с самыми худшими подмастерьями в Ферраре. И что мое мастерство, которому я продолжаю обучаться, не может в таком случае получить большего вознаграждения, и особенно от Вашей Светлости, чем работа тех, кто уклоняется от такого обучения. Конечно, славнейший государь, это не может не питать внутри меня мои страдания. И поскольку мой труд показывает то, что я сделал и что я использовал золото и хорошие краски более дорогостоящие, чем те, что использовали другие, обошедшиеся без стольких усилий и затрат, мне это кажется удивительным. И я утверждаю, Государь, поскольку все фрески я писал именно так, усердно, что моя работа хорошая и превосходит другие, и это известно всем мастерам искусства. Тем не менее, Славнейший Государь, я припадаю к ногам Вашей Светлости. И прошу, даже если у вас возникнет подобное возражение, которое вы могли выразить такими словам: “я не хочу делать это для тебя, поскольку буду вынужден сделать это для остальных”, мой Государь, оценено должно быть именно это. И если Ваша Светлость не пожелает расценить именно так, я прошу, чтобы вы пожелали дать мне, если не все, что я заслужил, хотя бы часть этого, какую вы сочтете возможной по вашей милости и великодушию, как дар: и как милостивый дар я приму это и таковым [это вознаграждение] объявлю. Рекомендую себя Славнейшей Вашей Светлости,

Феррара,

в 25 день марта 1470,

Славнейшего Господина, вашей Светлости, нижайший слуга

Франческо дель Косса

1.5. Письмо Изабеллы д'Эсте Перуджино⁷⁰³

Письмо Изабеллы д'Эсте к Перуджино – один из важных сохранившихся документов, связанных с декорацией студиоло маркизы⁷⁰⁴. Письмо прилагалось к контракту, заключенному художником с агентом маркизы Франческо Малатеста 19 января 1503 года. За свою работу Перуджино должен был получить 100 дукатов⁷⁰⁵.

Считается, что составителем программы декорации студиоло был придворный гуманист Париде де Черезара, однако это письмо, в котором Изабелла сама излагает художнику, какой она видит будущую картину, доказывает, что маркиза, так или иначе, сама принимала участие в разработке программы. Маркиза оговаривает все детали изображения; более того, из письма следует, что подробнейшее описание картины сопровождалось рисунком, которому Перуджино должен был следовать.

Наш поэтический замысел, который мы очень желаем, чтобы вы изобразили - это битва Целомудрия и Любви, то есть, решительное сражение Паллады и Дианы против Венеры и Купидона. Паллада должна быть показана почти победившей Купидона, сломавшей золотую стрелу и бросившей на землю его серебряный лук, держащей его одной рукой за ленту, которую этот слепой носит на своих глазах, а другой рукой поднявшей копье, которым она готова поразить его. А Диана, сражающаяся с Венерой, должна явить себя, чтобы показать, что она равна с ней [Палладой] в своей победе; ею должна быть поражена в одном месте кожа Венеры, ее корона и гирлянда, или же только небольшое покрывало, скрывающее ее тело; у Дианы должны загореться одежды из-за прикосновения Венеры, но никак иначе ни одна из них не должна быть ранена. После этих четырех божеств самые целомудренные нимфы, следующие за Палладой и Дианой, в разных позах и с разными жестами, какие покажутся вам приятными, должны ожесточенно сражаться с могучей толпой фавнов, сатиров и тысячью разных Купидонов. И эти амурсы должны быть меньше, чем первый, и не с серебряными луками или золотыми стрелами, но из каких-то более простых материалов, например, из дерева или железа, как вы решите. И чтобы добавить больше выразительности и декоративности изображению, за Палладой пусть будет оливковое дерево, посвя-

щенное ей, на котором будет висеть ее щит с головой Медузы и на ветвях которого будет сидеть сова, ведь эта птица Паллады. Позади Венеры пусть будет мирт, как дерево более всего ей любезное. Но для большей красоты нужен просторный пейзаж, то есть река, или море, откуда видно, как спешат на помощь Амуру фавны, сатиры и многочисленные купидоны; одни могут быть изображены плывущими, другие летящими или едущими на белых лебедях, все стремящиеся принять участие в этом деле. На берегу этой реки или моря – Юпитер с другими богами, как враг Целомудрия, превратившийся в быка, который несет на себе прекрасную Европу, и Меркурий, который, словно орел над своей добычей, кружится над нимфой Паллады по имени Глауцера, держащей в руках ларец с вещами, посвященными этой богине. И циклоп Полифем, который одним глазом смотрит на Галатею, а Феб - на Дафну, почти превратившуюся в лавровое дерево, и Плутон, который схватил Прозерпину и тащит ее в свое подземное царство, и Нептун, который схватил нимфу, что почти полностью превратилась в ворона. Я присылаю вам все эти детали в маленьком рисунке, так чтобы сразу и из написанного, и из рисунка вы поняли мои желания в этом предмете. Но если вам покажется, что получается слишком много фигур для одной картины, вы можете сокращать их количество до тех пор, пока неизменным остается главный замысел, воплощенный в этих первых четырех фигурах: Паллады, Дианы, Венеры и Амура. Если никаких неудобств не возникнет, я буду довольна. Вы свободны в сокращении количества фигур, но ничего не добавляйте к ним. Пожалуйста, придерживайтесь этой договоренности.

19 января 1503 г.

1.6. “Инвентарь Стивини”⁷⁰⁶

Инвентарь представляет собой последовательное перечисление содержания шкафов и предметов на карнизах в *гротте* (они значатся под номерами 1-197 и 221-236 в инвентаре), и произведений, хранящихся в студиоло (198-220), которое позволяет восстановить систему расположения коллекции⁷⁰⁷, подтверждающую, насколько серьезно подходила Изабелла д’Эсте к ее составлению и к декорации помещений в целом.

Важно отметить, что предметы из коллекции были частью декоративного убранства апартаментов маркизы: мантуанский художник Лоренцо Леонбруно⁷⁰⁸ использовал их в качестве мотивов росписей залов и стукковых рельефов, предваряющих вход в студиоло и *гротт*⁷⁰⁹, что давало представление о ее ценности и хранящихся там драгоценностях даже тем, кто не имел возможности посетить эти помещения, куда допускались только самые приближенные люди и высокие гости.

Инвентарь вещей, находящихся в центральном шкафу в *Гротте* Госпожи в Кортэ Веккиа

1. Первое.

Большая камея, оправленная в золото, с двумя рельефными головами Цезаря [Августа] и Ливии, с золотой гирляндой вокруг, с листьями лавра, покрытыми зеленой эмалью, с жемчужиной внизу, с реверсом, сделанном в технике черни, и табличка с именем покойной славнейшей Синьоры Госпожи.

2. И далее, сосуд с камеей, с рельефной разноцветной фигурой, с позолоченными ручкой, основанием и венчиком.

3. И далее, сосуд из агата яв форме груши, с ручкой из того же камня, единой с ним, с горлышком, венчиком и основанием из золота.

4. И далее, вытянутый кубок с камеей, с золотым основанием и золотыми краями, то есть с основанием в виде золотого лебедя, чьи крылья поддерживают сосуд.

5. И далее, чаша из красной яшмы с краями, ножкой и двумя ручками из золота с орнаментом в виде листьев винограда.

6. И далее, чаша из цельного празема, с краями, основанием и ручками из золота, с орнаментом в виде листьев винограда.

7. И далее, золотая медаль с изображением покойной Госпожи, когда Ее милость была молодой, с буквами, украшенными алмазами, складывающими имя “Изабелла”, с розетками, покрытыми красной эмалью между буквами, с завитками вокруг, с розетками, покрытыми белой и голубой эмалью, и с изображением Победы на реверсе.

8. И далее, 14 камней, оправленных в золото, одни - с изображением голов, другие - с изображением фигур, все на золотых цепочках.

9. И далее, сердоликовый оникс с двумя углубленными фигурами, с оправой вокруг, с розетками и листьями [на оправе], покрытыми эмалью разного цвета.

10. И далее, изображение головы из хризопраза, оправленное в золото, исполненное в среднем рельефе, на цепочке.

11. И далее, сосуд из яшмы, с 12 гранями, с шейкой, ручкой и основанием с рельефными листьями, с лицом Сатира целиком из позолоченного серебра.

12. И далее, сосуд из яшмы, с крышкой с орнаментом из колосьев, позолоченной, частично покрытой эмалью.

13. И далее, маленький сосуд из халцедона с крышкой, ручкой и основанием из золота, с основанием треугольным, с тремя гарпиями, у каждой из этих гарпий на голове 3 жемчужины и на груди 3 драгоценных камня, то есть алмаз, рубин и изумруд, с двумя ручками с маленькими картушами с двумя фигурами и алмазом на вершине крышки.

14. И далее, солонка с сосудом для соли из халцедона, с крышкой, украшенной рельефным изображением античных листьев, с дельфином, с Нептуном на лошади, изображенным в детском возрасте, с треугольным основанием, с тремя морскими коньками на серебряном основании, частично позолоченном, частично чистом.

15. И далее, другой сосуд из яшмы, оправленный в золото, покрытый эмалью, с рельефным изображением 4 голов баранов на горлышке, то есть с венчиком, основанием и горлышком, сделанными из золота.

16. И далее, маленький сосуд из яшмы другого цвета, с днищем, основанием, шейкой и ручками, сделанными из золота и покрытыми эмалью разного цвета.

17. И далее, две маленьких сосуда из агата, без крышек и с горлышками в виде чаши, с резьбой по основанию и краям, с двумя выемками и двумя желобками из золота, одинаковыми.

18. Далее, маленький сосуд из хрусталя, оправленный в золото, то есть, в золото оправлены горлышко, ручки и основание с двумя масками, полностью покрытыми эмалью.

19. И далее, два маленьких сосуда, один из лазурита и другой из прагема, с золотым орнаментом на ручках, горлышке и основании, не покрытых эмалью.

20. И далее, восьмигранный маленький сосуд из агата, оправленный в золото, с 4 ручками, не покрытыми эмалью.

21. И далее, два других агатовых маленьких сосуда, один с резьбой на горловине, двумя ручками и резьбой на не покрытом эмалью основании, другой с горлышком, ручками и основанием, покрытыми эмалью, с двумя серафимами на ручках, оба с крышками из одного и того же камня.

22. И далее, два маленьких сосуда без позолоты, в форме баночек, один из агата, другой из сердолика.

23. И далее, маленький сосуд из халцедона с 13 гранями, оправленный в золото, то есть на основании и крышке [золотой] рельеф в виде листьев.

24. И далее, маленький сосуд из яшмы с орнаментом в виде колосьев снизу и сверху, по диаметру на внешней стороне с золотом и двумя покрытыми эмалью ручками.

25. И далее, маленький сосуд из агата, оправленный в золото, то есть в золото оправлены горлышко, ручки и основание тулова этого сосуда с орнаментом в виде виноградных лоз, и крышка сосуда тоже из названного камня.

26. И далее, два золотых просверленных шарика, покрытых эмалью, отличные друг от друга, с золотыми цепочками.

27. И далее, золотое, сделанное в немецком стиле, кольцо, с 13 сапфирами, большими и маленькими, и несколькими маленькими рубинами.

28. И далее, два золотых кольца, покрытых голубой эмалью, на одной золотой цепочке, в которые вделаны два древних сердолика.

29. И далее, два золотых кольца на одной цепочке с 3 древними камнями, вставленными в нее: на одной рельефное изображение 4 путти, на другой – Купидон, играющий на флейте, и на третьей – собачка.

30. И далее, два кольца на золотой цепочке, покрытые черной эмалью, с двумя вставленными древними камнями; одна с 4 фигурами, другая с 2 лошадьми.

31. И далее, два золотых отполированных кольца, без эмали, одно с [вставленным] древним праземом, на котором изображены 2 фигуры, другое с ониксом, на котором изображена одна фигура.

32. И далее, большой пятнистый сосуд с изображением трофеев, без какого-либо украшения, древний.

33. И далее другой сосуд поменьше из пятнистого камня, древний, с двумя изображениями из того же камня.

34. И далее, плиточка из яшмы.

35. Также, две новых серебряных пороховницы, частично позолоченные, частично чистые, сделанные с орнаментом в виде колосьев и листьев, со своими цепочками.

36. И далее, 4 корзиночки из серебряной проволоки, на венецианский манер, одна из которых с тремя перекрытиями.

37. И далее, длинный ларец из серебра, с фигурами и листьями, сделанными в среднем рельефе, с 4 картушами на основании.

38. И далее, две фигурки без ног, одна из белого мрамора, другая из красного камня.

39. И далее, два маленьких сосуда из фарфора, в форме чаш, с оправленными в золото краями и основанием, с двумя колечками, с одним на каждую из ручек.

40. И далее, древняя бронзовая голова, с буквой ипсилон, которая ее поддерживает.

41. И далее, 4 белые морские ракушки.

Шкаф на правой стороне вышеназванного Грота

42. Первое.

Большой хрустальный ящик с серебряным орнаментом, квадратный по форме, с кораллами внутри, с 4 хрустальными шарами внизу.

43. И далее, 5 хрустальных сосудов, все с крышками, оправленные в серебро, позолоченные.

44. И далее, два других маленьких хрустальных сосуда в форме закрытых солонок, с основанием из позолоченного серебра.

45. И далее, две другие солонки из чистого хрусталя, восьмигранные, с крышками, с основаниями обработанными и позолоченными.

46. И далее, солонка из хрусталя, закрытая и оправленная в серебро, с 4 побегами виноградной лозы, поддерживающими ее, вся позолоченная.

47. И далее, сосуд с древним туловом из морской ракушки, позолоченный, с 2 ручками.

48. И далее, сосуд из халцедона, позолоченный, с 8 рубинами вокруг.

49. И далее, сосуд из хрусталя, позолоченный, в виде древней скульптуры, с двумя остроконечными рубинами на основании.

50. И далее, ларец из хрусталя, позолоченный, с 30 жемчужинами, то есть с 6 на каждом углу и с 6 на ручке, с золотой цепочкой на ручке.

51. И далее, два маленьких сосуда в форме чаш, то есть, один - из агата, другой - из желтого сердоликового оникса, оба без какого-либо украшения.

52. И далее, хрустальный сосуд в форме пороховницы с крышкой, с золотой цепочкой.

53. И далее, литургическая табличка из хрусталя, с рельефным позолоченным изображением Волхвов.

54. И далее, 9 камней, одни - с изображением голов, другие - с изображением фигур, древние, позолоченные, с цепочками, чтобы носить их.

55. И далее, два полых халцедона, с позолоченным изображением двух голов, похожие на описанные выше [камни].

56. И далее, жертвенный сосуд из красной яшмы, срезанной до белого цвета, позолоченный.

57. И далее, три пары позолоченных часов, две из которых показывают время, а другие песочные.

58. И далее, две ложечки, одна из празема, другая из лазурита, необработанных.

59. И далее, маленький сосуд из агата в форме чаши, без украшения.

60. И далее, другой маленький сосуд из агата, закрытый, для смешивания.

61. И далее, золотая книжечка молитв, покрытая белой и красной эмалью.

62. И далее, кулон в форме груши, просверленный, с нитью, для хранения духов.

63. И далее, другой кулон, просверленный, с золотой нитью.

64. И далее, другой кулон, золотой, в форме шишки, покрытый белой и красной эмалью.

65. И далее, маленькая хрустальная трубочка с позолоченным орнаментом.

66. И далее, ночной горшок, из зеленого камня, тяжелый, в виде толстого чана.

67. И далее, корзинка из тростника, сделанная по-турецки, с сеткой, покрытой золотой нитью.

68. И далее, две ветки больших красных кораллов, и у одной из них есть белая веточка.

69. И далее, длинный маленький сосуд из пятнистого камня, без какого-либо украшения.

70. И далее, длинная хрустальная чаша, без какого-либо украшения, отшлифованная.

71. И далее, хрустальный шар с небольшим треугольным отверстием посередине.

72. И далее, маленький сосуд из отшлифованного халцедона, в виде чаши, без какого-либо украшения.

73. И далее, маленькая солонка из халцедона, шестигранная, без ножек, с золотой нитью по краю.

74. И далее, древняя фигурка из красного камня.

75. И далее, два кусочка хрусталя в виде двух отшлифованных крышек.

76. И далее, маленький сосуд из фарфора в форме колокольчика, с золотыми краями и основанием.

77. И далее, квадратный серебряный ларец, с [серебряными] нитями.

78. И далее, две серебряные корзиночки, одна плетеная по-венециански, другая шестигранная, плетеная, обе с крышками.

79. И далее, два маленьких сосуда в форме чернильниц, то есть один из хрусталя с позолоченным орнаментом, другой из серебра, покрытого голубой и белой эмалью, и расписанный.

80. И далее, фигурка из красного камня, без рук и ног.

81. И далее, маленький сосуд из красной яшмы, в форме солонки.

82. И далее, маленький сосуд из пятнистого камня, с рельефным изображением Бога-Отца посередине.

83. И далее, песочные часы с орнаментом из эбенового дерева, сделанным в технике насечки.

84. И далее, большой хрустальный бокал без какого-либо украшения.

85. И далее, треугольный кусок хрусталя, и цельный хрустальный шар, без отверстий.

86. И далее, зеркало из железной смеси, которое подарил Кобос, секретарь его величества, покойной славнейшей Госпоже, без какого-либо украшения, с отверстием, через которое проходит веревочка.

87. И далее, продолговатый кусок из чистой яшмы.

88. И далее, маленькая корзина, плетеная по-венециански, из серебра.

89. И далее, кусочек хрусталя с обоймой каштанового цвета из позолоченного серебра.

Третий шкаф, с левой стороны.

90. Первое.

Большая чаша из яшмы с основанием из позолоченного серебра, с чеканным орнаментом в виде листьев.

91. И далее, большой сосуд из яшмы в форме древней скульптуры, с гарпиями у основания и с краями, отделанными листьями, выходящими за их границы, все из позолоченного серебра.

92. И далее, чаша из яшмы без какого-либо украшения.

93. И далее, чаша из халцедона с выступающими листьями под днищем, с основанием из того же камня, с отломанным в одном месте краем.

94. И далее, сосуд из яшмы в форме чаши с крышкой и с основанием и краями, оправленными в позолоченное серебро, частично с орнаментом в виде чешуи рыбы и частично с орнаментом в виде листьев.

95. И далее, сосуд из фарфора разного цвета, на мавританский манер, оправленный в золото, то есть, в золото оправлены края, ручки и основание, с ручками, сделанными в виде змей.

96. И далее, две солонки из яшмы с краями и основаниями, оправленными в серебро, позолоченные, то есть края с орнаментом в виде колосьев и основания с картушами, шестигранные.

97. И далее, две другие солонки из яшмы, поменьше, с краями, основанием и ручкой из позолоченного серебра, то есть края с орнаментом в виде роз и листьев роз, с ручками в виде стеблей, и с треугольными основаниями в виде трех стеблей.

98. И далее, другая маленькая солонка с краями и основанием из позолоченного серебра, восьмигранная, с 8 головами баранов на восьми углах.

99. И далее, чашечка из агата с краями, основанием и ручками из серебра, позолоченными и отшлифованными.

100. Далее, две чашечки из празема, одна высокая, другая низкая, чистые, без какого-либо украшения.

101. И далее, маленький сосуд из халцедона, закрытый, в форме шара с основанием из того же камня, с короной, которая его венчает, с основанием из позолоченного серебра.

102. И далее, маленькая корзинка из серебряной нити, сделанная по-венециански.

103. И далее, два яблока с резьбой из яшмы, одно красное, круглое, другое зеленое, обрезанное в форме треугольника.

104. И далее, 4 медали, то есть, с изображениями Папы, Императора, короля Франции и Турка [турецкого султана], из тонкого золота, с фоном из черного сердоликового оникса.

105. И далее, 6 древних сердоликов с изображением фигур в технике углубленного рельефа, с ободками вокруг и цепочками, чтобы привешивать их.

106. И далее, два празема, оправленные в золото, один с ободком с углубленной фигурой, с изображением жертвоприношения, другой с изображением головы Александра, с ажурным орнаментом и покрытый эмалью, оба со своими цепочками.

107. И далее, два цельным камня, то есть один с одним отверстием, это халцедон, с изображенными внутри деревцами, другой – празем, с изображением листьев, оба привязаны к цепочкам.

108. Далее, желтый сердоликовый оникс, с древним углубленным изображением Медведя, и буквами на реверсе - “гemma”, с ободком и золотой цепочкой.

109. И далее, 6 привязных камей, древних, из золота, четыре - с изображением голов и две - с фигурами, 5 со своими цепочками, и одна – со шнуром.

110. И далее, голова из цветного хрусталя, то есть изображение головы на одной стороне хрусталя, оправленного в золото, с изображением Св.Клары на другой стороне, покрытым эмалью.

111. И далее, оникс с углублением на обратной стороне, и с углубленным изображением фигуры на передней стороне, с золотым ободком и цепочкой.

112. И далее, круглый халцедон с ободками из того же камня, без какой-либо резьбы, и с золотой нитью вокруг и цепочкой.

113. И далее, аметист, большей частью белый и в немногих местах черный, с углубленным изображением фигуры на коне, с золотым ободком, покрытым эмалью, и со своей цепочкой.

114. Зеленая яшма с красными вкраплениями, с изображением головы и с греческими буквами на передней стороне и с изображением скорпиона на обратной, с ободком и золотой цепочкой.

115. И далее, голова из празема, в среднем рельефе, в золотом обрамлении, сделанном в виде лавра, покрытом зеленой эмалью, с привязанным шнуром.

116. И далее, два молитвенника, оправленные в золото, с плиточками, покрытыми эмалью, то есть, одна - с рельефным изображением Святого Иоанна Крестителя с одной стороны и с изображением Святого Павла с другой, с каймой вокруг, с рельефным изображением листьев, другой – с написанным изображением Мадонны с одной стороны и Святого Иоанна Крестителя с другой.

117. И далее, два золотых шара, частично просверленных, частично покрытых эмалью, проволочные, в перуджинском стиле, со своими шнурами, с золотыми бантами и черным шелком.

118. И далее, два сосуда из агата, маленьких, как орех, оправленные в золото, со своими цепочками и ручками для ношения их.

119. И далее, кусок агата, оправленный в золото, в форме подсвечника, который использовала покойная Госпожа Синьора.

120. И далее, сосуд из агата, с крышкой из агата, и ручками из того же камня, и 4 остроконечными рубинами на названных ручках.

121. И далее, клеточка, в мавританском стиле, со своей золотой сеткой, с веткой коралла внутри.

122. И далее, большой сосуд из яшмы в форме шкатулки, оправленный в позолоченную сеть, с несколькими камнями вокруг круглых цветных кристаллов.

123. И далее, сосуд из зеленоватого пятнистого камня, с крышкой из того же камня, с ящичком внутри из позолоченного серебра, с несколькими отделениями.

124. И далее, 3 сосуда из яшмы, то есть, один - маленький, другой - средний, и третий - большой с позолоченными рамками, два, то есть, средний и большой, - с зеркалами в крышках, и сделаны в виде шкатулок.

125. И далее, сосуд наподобие древнего рога, сплюснутый, и цвета подобно агату.

126. И далее, пороховница из серебра для воды и духов, отделанная в технике барельефа, с буквой "ипсилон" с одной стороны, где замок, и с рельефным изображением головы Клеопатры на другой стороне.

127. И далее, проволочный ларец в перуджинском стиле, с 4 расписанными плиточками смальты и позолоченными рамками.

128. И далее, квадратный ящичек из эбенового дерева, с серебряными рамками и с перламутровыми ложечками внутри.

129. И далее, две корзиночки в венецианском стиле, из серебряных нитей.

130. И далее, перламутровая ложка с ручкой из серебра, с клеймом, с отверстием в центре черенка.

131. Далее, ложка с черенком из сердолика, с золотой ручкой, частично покрытой красной эмалью.

132. И далее, фрагмент мраморной плиты с древним рельефным изображением фигур, с греческими буквами.

133. И далее, маленькая баночка из желтого янтаря.
134. И далее, 4 ветки кораллов, среди которых одна – белая.
135. И далее, древняя фигурка богини Цереры из бронзы.
136. И далее, две большие морские ракушки, желто-белые.
137. И далее, рог единорога длиной в 7,5 ладоней, установленный над шкафом на двух изогнутых крюках.
138. И далее, Купидон, который спит на львиной шкуре, сделанный Праксителем, поставленный в шкаф с одной стороны от левого окна.
139. И далее, другой спящий Купидон, из каррарского мрамора, сделанный рукой Микеланджело, флорентийца, поставленный в шкаф с другой стороны окна.
140. И далее, статуэтка мертвой Клеопатры, из каррарского мрамора, поставленная над описанным шкафом.
141. Далее, древняя рука из металла, положенная на скамеечку около древнего Купидона.
142. И далее, большой сосуд из древнего порфира, поставленный на названную скамеечку.
143. И далее, два ящичка из слоновой кости, один - сделанный словно плетеным, разноцветный, и другой - сделанный с фигурами в технике барельефа, частично позолоченный и раскрашенный, а частично чистый, тоже поставленный на названной скамеечке.
144. И далее, другая древняя металлическая рука, поставленная на другую скамеечку около другого Купидона.
145. И далее, два ящичка, сделанные в виде двух шкатулок, из слоновой кости, обрамленные, с замками и ручками из позолоченного серебра, поставленные на той же описанной выше скамеечке.
146. И далее, три древние мраморные ноги под названными скамеечками.
147. И далее, 6 древних глиняных сосудов, то есть 2 больших и 4 маленьких.

148. И далее, рыба челюсть над окном, длиной в 3 ладони.
149. И далее, серебряный флакон для духов, со своим колпачком, корпус с арабской резьбой и в нижней части с рельефом в виде колосьев, и с резным основанием с отверстиями, частично позолоченный, частично чистый.
150. Далее, маленький сосуд в мавританском стиле, из металла, оправленного в золото и серебро сверху, для воды, в форме кружки.
151. И далее, над вышеназванным шкафом посередине, древний бюст Октавиана, с бюстом Луциллы по правую руку от него и с бюстом Фаустины по левую руку.
152. А с другой стороны *Грота* бюст Клавдия с бородой, бюст Ливии Августы, бюст молодого Германика и бюст Фаустины Старшей.
153. И далее, над дверью, древняя мраморная фигура сидящей Венеры, держащей в руках сосуд с двумя бронзовыми головами путти, с одной с каждой стороны.
154. И далее, над той же дверью, две современные мраморные фигуры, то есть одна – Леда, другая – Венера.
155. И далее, на карнизе около двери, справа - бюст Луция Вера и, с другой стороны той же двери, - бюст старика.
156. И далее, на карнизе, с другой стороны, мраморная фигура обнаженной сидящей женщины.
157. Далее, около окна [на карнизе], с одной стороны бюст Тиберия из мрамора, с другой – бюст Марка Антония, и рядом с этим бюстом [Марка Антония] по одну сторону сидящий бог Пан, играющий на свирели, и по другую Купидон с луком в руке. И на стороне, где бюст Тиберия, мраморный обнаженный Марс по одну сторону, и по другую, - Лаокоон, современной работы.
158. И далее, еще одна мраморная Леда той же величины [рядом с Лаокооном].

159. И далее, маленький Силен, древний, из мрамора [рядом с сидящим Паном].

160. И далее, древние нога и рука, из мрамора [нога рядом с Силеном, рука рядом Ледой].

Бронзовые вещи на карнизах

161. Первое.

Два Сатира, которые используются как подсвечники.

162. И далее, две обнаженные мужские фигуры с жезлами.

163. И далее, Аполлон, похожий на того, что в Риме [Аполлона Бельведерского].

164. И далее, два бронзовых тондо в технике барельефа.

165. И далее, обнаженная фигура, опирающаяся на ствол.

166. И далее, маленькая бронзовая ручка.

167. И далее, Геркулес и Антей.

168. И далее, Меркурий, который учит читать Купидона.

169. И далее, еще один Лаокоон из бронзы.

170. И далее, большая статуэтка Победы из бронзы.

171. И далее, две опавшие ветки из бронзы.

172. И далее, Аполлон со своим музыкальным инструментом.

173. И далее, черепаха с фигурой на ней, служащая чернильницей.

174. И далее, Нептун на чудовище с трезубцем.

175. И далее, голова, служащая светильником.

176. И далее, сатир стоящий на коленях, с улиткой в руках.

177. И далее, голова бога садов.

178. И далее, обнаженная фигура на позолоченном основании.

179. И далее, другой древний светильник, с фигуркой на лошади, и этот светильник над головой лошади, покрытый зеленой эмалью.

180. И далее, фигура с чернильницей под ногами и с жезлом в руке.

181. И далее, другая древняя фигура, обнаженная, без одной руки.

На карнизе, который выше.

182. И далее, 16 предметов, фигуры, полуфигуры, головы древние и современные, из бронзы.

183. И далее, порфирная доска, вставленная в интарсию, с фризом во круг, с тонкой резьбой в виде листьев и животных разных видов, с некоторым количеством кристаллического стекла над названной резьбой.

184. И далее, на названной доске, железная чернильница, внутри которой золото, обработанное в технике насечки, с 4 точилками, с ножницами, обработанными в той же технике, с двумя перьями, то есть, с одним из слоновой кости и другим из железа, обработанные тем же способом, с песком для засыпки чернил, и еще одна чернильница, обработанная так же, с кольцом-печатью с гербом покойной Госпожи, и с маленькими песочными часами из хрусталя.

185. И далее, 4 пары песочных часов, то есть три пары - из эбенового дерева и одна пара - из серебра.

186. И далее, две другие пары часов, оправленные в серебро, с табличками, указывающими час, одни [часы] из которых поставлены на серебряный ящичек, другие - в бархатном мешочке, обе пары часов – восьмигранные, частично позолоченные, частично чистые.

187. И далее, 4 пары часов, легированные серебром, позолоченные и сплюсненные... поставленные на коробочку, покрытую черным покрывалом, восьмигранную, с серебряными навершиями.

188. И далее, покрывало из шелка в турецком стиле, над названной доской.

189. И далее, квадратная коробочка из орехового дерева, обрамленная, в которой 12 дощечек, в которые вставлены 5 различных золотых медалей и 7 различных серебряных, и у этой коробочки - две серебряные цепи.

190. И далее, квадратная коробочка из слоновой кости, с инкрустациями разных цветов.

191. И далее, шкатулка из слоновой кости с круглой крышкой, сделанной с инкрустациями разных цветов.

192. И далее, другая коробочка из восточного тростника, с листьями и фигурами на ней из перламутра, с висячим замком, обработанном в технике насечки.

193. И далее, две большие шкатулки, сделанные из восточного тростника, расписанные золотом.

194. И далее, шар, сделанный в виде двух соединенных тарелок из восточного тростника, расписанный золотом.

195. Далее, стул из орехового дерева, с рельефной резьбой, покрытый черным покрывалом, с бахромой из черного шелка.

196. И далее, два зеркала из хрусталя, одно - с рамкой из эбенового дерева, квадратное, и другое - с рамкой из эбенового и еще одного дерева, круглое.

197. Так же, коробочка из эбенового дерева с серебряными ключами.

Нижеследующие вещи находятся в Студиоло, в Корте Веккиа, рядом с *Гротом*.

198. Первое. Мраморный бюст, изображающий Брута, что по левую сторону от окна, с Медузой, высеченной на груди, с пьедесталом из того же камня.

199. Далее, другой мраморный бюст, изображающий Антонина Каракаллу, по правую сторону от названного окна.

200. И далее, древний мраморный барельеф, с Плутоном и Прозерпиной, Меркурием и Цербером, заделанный в стену над этим окном.

201. И далее, живописная картина, написанная рукой покойного мессера Лоренцо Косты, художника, с различными фигурами, справа от этого окна, с растениями и изображением коронования.

202. И далее, другая живописная картина, около выше описанной, такого же размера, написанная рукой покойного Пьетро Перуджино, на кото-

рой изображены многочисленные амуры и много других фигур нимф, подстрекаемых этими амурами, и некоторое количество деревьев и растений.

203. И далее, живописная картина рядом с выше описанной, такого же размера, написанная рукой покойного мессера Андреа Мантеньи, на которой изображены Марс и Венера радующиеся, с Вулканом и Орфеем, который играет [на лире], с 9 нимфами, которые танцуют.

204. Далее, две картины, помещенные со стороны двери, при входе, написанные рукой покойного Антонио Корреджо, на одной из которых изображена история Аполлона и Марсия, на другой – 3 Добродетели, то есть Справедливость и Умеренность [и Сила], которые обучают девушку рассчитывать время, чтобы потом она была коронована лавром и заслужила пальмовую ветвь.

205. И далее, монохромная картина [гризайль], над названной дверью, написанная рукой мессера Андреа Мантеньи, с 4 фигурами.

206. И далее, другая картина с левой стороны от окна, написанная рукой мессера Лоренцо Косты, на которой изображена триумфальная арка, и много музицирующих фигур, с историей Леды.

207. И далее, монохромная картина [гризайль], помещенная над дверью, ведущей в Грот, написанная рукой названного Мантеньи, на которой изображен морской корабль, с несколькими фигурами, одна из которых падает в море.

208. И далее, живописная картина, расположенная слева от входа в Грот, написанная рукой Андреа Мантеньи, на которой изображена Добродетель, прогоняющая Пороки, среди которых Праздность, ведомая Лениью, и Глупость, поддерживаемая Неблагодарностью и Скупостью.

209. И далее, над венчающим карнизом двери в Грот 3 алебастровых сосуда.

210. И далее, над венчающим карнизом входа Студиоло 3 других алебастровых сосуда современной работы с 2 древними мраморными бюстами двух путти.

211. И далее, сосуд и мраморный пьедестал, поставленные на выступающую ступеньку окна в Студиоло.

212. И далее, плита, установленная слева от окна, из пятнистого мрамора, полированная, привезенная из Рима, вставленная в деревянную раму с орнаментом в виде листьев.

213. И далее, другая плита, справа от названного окна, из пятнистого мрамора, вставленная в деревянную раму, привезенная из Рима.

214. И далее, железная чернильница, сделанная в виде ноги гарпии, на крышке которой Купидон с луком в руках.

215. И далее, 3 коробочки, обрамленные буком, две из которых сделаны мастером Мериго Тедеско [немцем], а третья – покойным господином Альфонсо, герцогом Феррары.

216. И далее, коробочка из грушевого дерева, сделанная мастером Гаспарино да Санто Якомо, с инкрустациями желтого дерева.

217. И далее, 4 скамьи из слоновой кости, с разноцветными инкрустациями, покрытые ярко-красными покрывалами, с белой и красной бахромой.

218. И далее, стальное зеркало, закрепленное в короб из орехового дерева.

219. И далее, астролябия, положенная в кожаную коробочку.

220. И далее, ларец из орехового дерева с перспективными изображениями и с резьбой, поставленный слева от двери Студиоло.

Нижеследующие медали хранятся в *Гротте*.

221. Первое.

В шкафу около окна, в котором [шкафу]- Купидон работы Праксителя, 11 пластинок, инкрустированных, с 5 бронзовыми медалями на каждой пластинке, итого 55 медалей.

222. И далее, в другом шкафу около окна, в котором [шкафу] Купидон работы Микеланджело, похожие 11 пластинок, с 5 бронзовыми медалями на каждой, всего 55 медалей.

223. И далее, большой ларец из восточного тростника с инкрустацией, из перламутра, то есть внутри этого ларца - шкатулка поменьше, где маленькие серебряные медали, разного вида, древние, количеством 181, все вместе весом в 20,5 унций.

224. В названной шкатулке, то есть в шкатулке поменьше, серебряные медали количеством 37 штук, все вместе весом в 4 унции и 6 динаров.

225. И далее, в названном ларце, в еще одной шкатулке внутри него, серебряные медали количеством 32, все вместе весом в 4 унции.

226. И далее, в другой шкатулке, в этом ларце, серебряные медали количеством 46 штук, все вместе весом в 6 унций.

227. И далее, в другой шкатулке, золотые медали количеством 16 штук, древние, одна из которых обрамлена эбеновым деревом, все вместе весом в 4 унции и еще 3 денария.

228. И далее, в той же шкатулке, маленькие золотые монеты количеством 13 штук.

229. И далее, большие серебряные медали, одна из которых с изображением головы синьора Лодовико, другая – императора Максимилиана, одна - с идолом на одной стороне и с надписью “S.P.Q.R.” на другой, и другая - с изображением синьора Джан Франческо, все вместе весом в 6 унций.

230. И далее, денарий с изображением св.Алоизия.

231. И далее большая серебряная медаль, с позолоченным фоном, с изображением покойного синьора маркиза, и еще одна большая медаль из чистого серебра с изображением головы императора Максимилиана, все вместе весом в 5 и $\frac{3}{4}$ унции.

232. И далее, две серебряные медали, обрамленные эбеновым деревом.

233. И далее, медаль из меди с изображением Господа нашего Иисуса Христа, обрамленная в сандаловое дерево.

234. И далее, юбилейная серебряная монета, и другие монеты количеством 7, все вместе весом в 2 унции, и еще 3 денария.

235. И далее, в футляре из слоновой кости 14 серебряных медалей, древних, все вместе весом в 1 и $\frac{6}{8}$ унции.

236. И далее, в квадратной шкатулке из слоновой кости, которая в названном ларце, 548 маленьких серебряных монет, и все вместе весом в 64 унции.

1.7. Челио Кальканьини. “Эпитома о Прометее и Эпиметее”⁷¹⁰

Текст “Эпитомы о Прометее и Эпиметее” Челио Кальканьини был обнаружен П.О.Кристеллером в кодексе, хранящемся в Ватиканской библиотеке (Cod.Vat.lat.7192), содержащем 58 различных текстов. “Эпитома о Прометее и Эпиметее” (листы 203-210 кодекса) написана как своеобразная справка для поэта Никколо да Корреджо и представляет собой краткий пересказ мифа и перечисление его интерпретаций различными авторами – таким образом, она позволяет судить об источниках о мифе о Прометее, известных в эпоху Возрождения⁷¹¹. В этом Кальканьини следовал примеру Боккаччо, который в своем трактате “Генеалогия языческих богов”, также проанализировав ряд древних источников, первым сформулировал новое ренессансное толкование мифа о Прометее, из которого затем исходили и другие авторы, разбиравшие этот миф⁷¹², в том числе и Кальканьини. Прометей у Боккаччо - “символ науки и мудрости, которые требуют от человека многих усилий и многих лишений, заставляют часто страдать, уединяться и создавать науки”⁷¹³. Такая интерпретация мифа присутствует и у Кальканьини.

Славному и великолепному государю, синьору Никколо да Корреджо,
Эпитома Челио Кальканьини о Прометее и Эпиметее

Рождение Прометея и Эпиметея

Климена, дочь Океана, от союза с Япетом родила четырех сыновей: Атланта, на чьи плечи водружено небо; Менетия, поскольку он слишком возгордился, погиб, сраженный перуном; и затем Прометея, человека, известного своим великим умом и чудесной образованностью; и последним она родила Эпиметея, который был во много раз глупее и необразованнее.

Почему Прометею и Эпиметею была поручена забота о животных

Однажды, когда боги были одни, и еще не появились на свет никакие виды смертных существ, уже стал приближаться час, установленный судьбой, для их создания; в недрах земли, из четырех элементов, они создали живых существ, и когда они захотели, чтобы те увидели свет, они поручили Прометею и Эпиметею наделить каждое из них соответствующими силами. Тогда Эпиметей попросил Прометея предоставить ему одному это распреде-

ление; и тот согласился. Затем Эпиметей придал одним животных силу без скорости; другим, которые были слабее, дал скорость. Некоторым он предоставил оружие, а безоружным придумал разные способы выживания: он сделал так, чтобы часть тех, кого он заключил в маленькие тела, взлетала в небо с помощью крыльев, а другая часть ползала по земле. Тех же, которых он, наоборот, заставил вырасти большими, сделал он сильными согласно их размерам; затем, чтобы они легко переносили тепло и холод, наделил их шерстью, волосами и шкурами; и с помощью когтей и грубой кожи сделал стойкими их ступни, которые должны были поддерживать их тела.

Затем он распределил одним определенные средства к существованию, другие – другим, чтобы они не съели все друг друга; после он сделал так, чтобы один вид был менее плодовитым, а другой – более; так, в самом деле, требовало чувство равновесия.

Но поскольку Эпиметей не был достаточно осмотрительным, он по неосторожности распределил дары и все блага среди диких зверей; так что после столь щедрого одаривания, не осталось больше ничего: и, когда он перевел взгляд на человека, он устыдился, поскольку тот один из всех остался лишенным какого-либо средства [к существованию].

Пока он был в сомнениях, что с этим делать, Прометей, который присутствовал при этом распределении и наблюдал за ним, увидел всех других животных, наделенных своими дарами, и только одного человека голым, безоружным и неподготовленным к защите самого себя, и это более всего беспокоило его [Прометея]. Был неизбежным день, назначенный судьбой, в который все живые существа должны были выйти на свет; и поскольку Прометей, поразмыслив, не нашел другого пути для спасения человечества, он украд у Вулкана и Минервы знание искусств вместе с огнем; действительно, без огня не было возможности следовать этой мудрости, чтобы кто-то мог ей воспользоваться. Такой дар сделал Прометей человеческому роду, и таким образом мы получили мудрость, которая позволяет выжить.

Тем не менее, людям не хватало еще мудрости политической; она находилась при Юпитере, и на его гору Прометей не мог подняться; страшные стражи Юпитера, окружавшие его крепость, не подпускали Прометея.

Ее [политическую мудрость] в действительности Юпитер тут же передал людям через Меркурия; но Прометей, за ошибку, которую допустил Эпиметей, был наказан.

На этом настаивает Платон; но другие утверждали, наоборот, что мудрые люди были сотворены Прометеем, в то время как глупые были сотворены искусством Эпиметея; эту мысль выразил нежнейший Поэт такими стихами:

*Ведь двойные, рекут, от единого семени братья
Иапетиониды начальников нашего рода
Не одинакой ваяли рукой: те, коим соделал
Зрак Прометей, со бреньем эфир свивая нескудный, -
Эти грядущее издали зрят, наготове сретая
Случай сомнительный, искусником быв отделаны лепшим.
Коих из худшей извел скудели зиждитель превратный,
Названный Эпиметей от пиитов греческих верно,
В уды их не расточив ничего от эфирных силы, -
Эти, как сродно скоту, не бегут нависшего бедства,
Дел заране не зрят, но роицут, стерпевши несчастье,
И о свершившемся поздно степенут⁷¹⁴.*

Он говорит так, но платоники древнее сказание объясняют иначе.

Объяснение древнего сказания

Юпитер, то есть Бог-творец мира, из элементов сотворил живых существ, но воспользовался трудом Прометея и Эпиметея, то есть помощью высших и низших демонов, чтобы обеспечить жизнь живых существ необходимыми средствами: Эпиметей заботился о животных; и что странного в том, что низшие демоны выказывают предпочтение телесной природе?

Эпиметей и низшие силы благоприятствовали животным в том, что касалось тела, в то время как Прометей и высшее провидение заботились о людях, помогая в том, что касалось души. Поэтому из мастерской Минервы и

Вулкана он взял также искусство вместе с огнем, то есть ум и духовную силу небесных идей.

В действительности, Прометей, наказанный страданием за этот дар, означает этого же самого демона, который заботится о нас, в котором также могут быть страсти; он может быть сострадательным по отношению к нам с того момента, как он понимает, что, из-за этого дара разума, который он дал или породил в нас, мы осуждены на земле на жизнь более несчастную, чем жизнь животных, более беспокойную и жаждущую.

И, конечно, учитывая это, Пифагор противопоставляет, именно на основе этого, Эпиметея и Прометея. И это в чем-то похоже на библейское изречение: “Я сожалею, что создал человека”.

Тем не менее, провидение демона ограничено. Поэтому он не может подняться на гору Юпитера. Но Юпитер, через посредничество Меркурия, то есть ангела божественной воли, выразителя политической науки, запечатлел в наших умах законы, то есть, указы своей воли, целью которых является спасение человеческого общества и нашего рода.

Почему Прометей пострадал

Боги справляли праздник, и Прометею было поручено распределить мясо между людьми и богами. Юпитер, чтобы избежать бесполезных трат, попросил, чтобы не вся жертва была отдана богам. Тем не менее, он [Прометей] безмерно покровительствовал людям, ради них прибегнул к такому обману: он отделил лучшие части жертвы и укрыл их кожей и костями; и, наоборот, худшие части усердно укрыл жиром и костями так, что они казались лучшими, и предоставил Юпитеру возможность выбрать из предложенного то, что ему больше нравится. Он выбрал то, что было покрыто жиром, но, тотчас поняв обман, решил навредить людям большим несчастьем. Он приказал Вулкану сотворить фигуру прекраснейшей девушки, которую потом, названную Пандорой, Паллада украсила разными талантами, и на которую она надела пояс, серебряные одежды и головной убор, сплетенный из

чудеснейших цветов, и также корону. После от нее произошли женщины, рожденные во вред мужчинам, поскольку с мужчинами они соотносятся, как пчелы и трутни. Без женщины невозможно долго жить, но и жить с ней нелегко. Кроме того, Юпитер забрал огонь, чтобы люди не могли больше есть мясо, поскольку без огня нельзя его приготовить.

Но Прометей, привыкший к хитростям, размышлял, как вмешаться, чтобы вернуть смертным отнятый огонь. Тогда, удалившись на вершину горы Кавказ, с солнечной колесницы, проезжавшей по небу, он тайно взял огонь, спрятав в сухой стебель, и вернулся с ним к людям. От этого установился обычай, согласно которому посланники хороших вестей бегут с факелами.

Тогда Юпитер, сильно разгневанный, приказал, чтобы тот был привязан железными цепями к горе Кавказ, так, чтобы он не мог никогда сесть и отдохнуть. После он направил орла, рожденного Ехидной от Тифона, или, как говорят, порожденного Землей от Тартара, чтобы тот питался его печенью, которая каждый день снова вырастала.

Некоторые утверждают, что причиной этого заключения было то, что Прометей создал человека, и поэтому он был наказан Момом за то, что создал преступнейшее животное, которое может легко всех обмануть, так как на груди у него нет никакого отверстия, через которое можно было бы разглядеть его сердце. Поэтому, вероятно, Прометей был осужден на такое наказание на Кавказе.

Объяснение легенды древними

Они считают, что Прометей был мудрым человеком, исследователем законов природы, который обнаружил много вещей и открыл свет истины людям. Более того, в действительности это именно он сделал людьми тех, кого до этого едва ли можно было назвать разумными. Они ни о чем не имели понятия.

Поэтому его терзал орел, то есть длительное размышление и тревожная жажда знать и исследовать сокровенные тайны природы. Соглашается с этим мнением и греческий автор Суды, который утверждает, что он изобрел грамматику, философию и музыку так же, как Атлант астрологию, науку о небесных сферах; поэтому говорится, что последний поддерживает небо, так же, как говорится, что у Аргуса было много глаз, поскольку он был чрезвычайно благоразумным, и еще, что Кекроп из Афин был андрогином, наполовину мужчиной и наполовину женщиной, поскольку он первый учредил закон брака.

Другие считают, что Прометей был ремесленником, который первым изобрел пластику, то есть искусство скульптуры.

Затем то, что Фульгенций, автор, на мой взгляд темный, выражает со слов Петрония, не стоит того, чтобы вспоминать это здесь, поскольку это, о славный государь, как мы предполагаем, известно Вашему Высочеству в полной мере.

Причина, по которой Прометей был скован

Считается, что Прометей был освобожден и что орел был убит, или, по крайней мере, отправлен в преисподнюю рукой Геракла, поскольку так захотел Юпитер, чтобы увеличить славу своего сына, который тотчас же после этого должен был быть принят среди богов за величие своей доблести и подвига.

Объяснение всего здесь сказанного

Геракл считался ученейшим человеком, в равной степени обладающим умственными способностями и опытным в красноречии. Он, поскольку Прометей сомневался во многих вещах, разрешил все его сомнения и освободил его от этой тревоги и беспокойства души.

Но, поскольку у Лукиана есть другая версия освобождения Прометея, необходимо включить сюда один из его диалогов, который у нас есть на латыни: Прометей и Юпитер.

Прометей и Зевс

Прометей. Освободи меня, Зевс: довольно я уже натерпелся ужаса.
Зевс. Тебя освободить, говоришь ты? Да тебя следовало бы заковать в еще более тяжёлые цепи, навалив на голову весь Кавказ! Тебе шестнадцать коршунов должны не только терзать печень, но и глаза выклеивать за то, что ты создал нам таких животных, как люди, похитил мой огонь, сотворил женщин! А то, что ты меня обманул при разделе мяса, подсунув одни кости, прикрытые жиром, и лучшую часть сохранил для себя, — что об этом нужно говорить?

Прометей. Разве я недостаточно уже заплатил, теряя столько времени мучения, прикованный к скалам Кавказа, и питая собственной печенью эту проклятую птицу, орла?

Зевс. Это даже не самая малая часть того, что ты заслужил.
Прометей. Но ты меня не даром освободишь: я тебе, Зевс, открою нечто весьма важное.

Зевс. Ты со мной хитришь, Прометей.

Прометей. Что же я этим выиграю? Ты ведь будешь прекрасно знать, где находится Кавказ, и у тебя не будет недостатка в цепях, если я попадусь, что-нибудь замышляя против тебя.

Зевс. Скажи сначала, какую важную услугу ты мне окажешь?

Прометей. Если я скажу тебе, куда ты сейчас идешь, согласишься ли ты мне, что и в остальном мои прорицания будут правдивы?

Зевс. Конечно.

Прометей. Ты идешь к Фетиде на свидание.

Зевс. Это ты верно угадал; что же дальше? Тебе, кажется, действительно можно верить.

Прометей. Не ходи, Зевс, к этой нереиде: если она родит тебе сына, то он сделает с тобой то же, что ты сделал...

Зевс. Ты хочешь сказать, что я лишу власти?

Прометей. Да не сбудется это, Зевс. Но сочетание с ней угрожает тебе этим.

Зевс. Если так — прощай, Фетида. А тебя за это пусть Гефест освободит⁷¹⁵.

После того, как Прометея освободили, он о ставил среди людей напоминание о своем страдании: так были придуманы ожерелья и кольца, подобные его цепям, и по этому поводу мы недавно сочинили ниже приведенное стихотворение:

Чтобы Фетиду в объятья свои заключить повелитель
 Грозный Олимпа, огонь милосердно оставивший людям,
 Быстро на крыльях летел, и легко, и свободно вершины
 Мощной достигнул Кавказа, что в небесах возвышалась.

Издадека прогремел Прометей судьбоносною речью,
Страждущий от неизбывных мучений, орлом нанесенных:
“Путь свой оставь, о, великий владыка небесный и страсти
Сердца свои усмири, задержись на вершине ты этой.
Парки пропели мне гибельные для тебя предсказанья.
Неистошимую кто заполучит любовь у Фетиды,
Сына затем обретет, что и славой, и силой могучей
После отца превзойдет своего, в битве непобедимый”.
Тотчас пророчества, беды сулящие, цели достигли,
И ужаснуло Юпитера так прозвучавшее слово,
Чувствует он: в беспокойной груди зародились сомненья,
И неожиданно путь свой стремительный он замедляет.
Поторопиться его Купидон призывает, но образ
Мрачный угрозы нависшей сильнее призывов любовных.
Страх потерять свою власть и могущество вмиг усмиряет
Дух сомневающийся. И решает мгновенно дарами
Он одарить Прометея достойно, забыв все обиды.
Кража огня и обман возмутительный с жертвой забыты,
Благодетельное новое все превосходит проступки.
Призванный тут же Вулкан, липарийскую кузню покинув,
Освободил от железных оков и цепей Прометея,
Птица же хищная, крыльями воздух вокруг сотрясая,
Скрылась навеки в печальных и жутких потоках Эреба.
Но, тем не менее, освобожден не от всех цепей был он
(Ибо Юпитер стигийскими водами в прошлом поклялся,
Что тот навеки закован), хотя и закончились муки.
Видимые сохранились следы его прошлых проступков.
Тонкою медью кольцо на одном его пальце сияет,
Словно наручник, но мягко, его обвивая по кругу.
С шеи свисает его металлическое ожерелье,
Сделанное из цепей тех, в которые был он закован.
Радуюсь освобожденью его, как считается, всюду
Люди вином возлиянья творили священным, тем самым
Благодаря Прометея, и в память о нем они стали
В случаях должных дарить и кольцо, что на пальце сияет,
И ожерелье железное, шею бы что окружало.
И украшения эти потомки затем заменяли,
Из драгоценного золота предпочитая их делать.

1.8. Сонеты Эрколе II д'Эсте⁷¹⁶

Non pena porta , anzi 'l ver premio, e frutto
 Chi in persona gentil 'l Amor suo pianta:
 Ma pena porta , e invan si gloria, e vanta
 Chi 'l sol corpo ama : o huom di virtu asciutto.

Se 'l Ciel famoso, e grande mi ha prodotto,
 E 'l nome mio ciascun celebra, e canta,
 Questo esser ti de gloria, o mia Atalanta,
 Perche hai ciò , ch' è in me, perche m'hai tutto.

Anzi quel che di me ciascun piu stima,
 E più desia, tu ne sei sol signora,
 E sola aspiri al mio plettro, e a la Rima.

Dunque l' amarmi invan ti discolora,
 Ch' Ercole Te sol ama, e pone in cima ,
 E sia tuo Vate, e Tu sua eterna Aurora.

Не муку испытывает, но получает истинную и цветущую награду
 Тот, кто любовь свою возвращает в ком-то благородном.
 Но муку испытывает и напрасно гордится и похваляется
 Тот, кто любит только тело или того, кто лишен добродетели.

Если Небо сотворило меня знаменитым и великим,
 И мое имя каждый прославляет и воспевает,
 То это все служит твоей славе, о, моя Аталанта,
 Ибо ты владеешь тем, что есть во мне, ибо ты владеешь мною целиком.

И даже того, что каждый во мне больше всего почитает
 И что во мне самое лучшее, ты единственная госпожа,
 И лишь ты внимаешь моему дару, моей поэзии.

Итак, напрасно твоя любовь ко мне заставляет тебя бледнеть,
 Ведь Эрколе лишь одну тебя любит и превозносит,
 Он - твой певец, а ты – его вечная Аврора.

Tu, che nel mio pensiero , e regni , e vivi,
 Nome di gloria, e impeto d' onore,
 Vorresti pur di quand' in quando fuore
 Uscir, come dal fonte escono i rivi .

Ma una donna , che in atti onesti, e schivi,
 Fugge ogni gloria qui dove si more;
 Di te sedendo in cima , il tuo splendore
 Cela, e tu fremiti, qual fra morti , e vivi.

Tempo non è d' uscir fuori in campagna
 Co' tuoi raggi novelli, e non più visti
 Quand' altri splende di più bella luce.

Fammi pria cangiar pelo, e 'l crin mi bagna
 D' alto sudor , poi ne' più grandi acquisti
 Tu sarai la mia spada, e la mia Duce .

Ты, живущая и царящая в моих мыслях,
 Имя славы и воодушевление добродетели,
 Все же будешь желать время от времени
 Выйти из них, как из истока – реки.

Но женщина, что порядочна и скромна в своих поступках,
 Избегает всякой славы здесь, где все смертно;
 Сияние, исходящее от тебя, сидящей на вершине
 И трепещущей, заслоняет любую славу среди мертвых и живых.

Еще не настало время явиться
 Тебе в блеске своих новых лучей, чтобы стало невозможным увидеть,
 Когда кто-то сияет светом прекрасней твоего.

Прежде позволь мне постареть и смой с моих волос
 Предсмертный пот, и после, в небесном блаженстве,
 Ты станешь моим мечом и моей водителем.

1.9. «Инвентарь предметов, переданных мной, Алессандро Фьяски, которые находятся в кабинете, или *мраморной комнате*: и в “[камерино] адорато”» (фрагменты “инвентаря Антонелли”)⁷¹⁷

“Инвентарь Антонелли” – условное название, объединяющее 39 рукописных листов, хранящихся в Феррарской библиотеке. Название инвентаря – по имени последнего владельца, археолога, аббата Джузеппе Антонелли. После смерти Антонелли вся его коллекция манускриптов (около 1000) была передана в городскую библиотеку Феррары.

Эти листы представляют разрозненную (листы не пронумерованы) опись вещей, находившихся в различных помещениях Кастелло Эстенсе. Опись была произведена в течение двух месяцев после смерти герцога Эрколе II д’Эсте по приказу ставшего герцогом его сына Альфонсо II д’Эсте. Нами были переведены фрагменты инвентаря, которые представляют наибольший интерес в нашем исследовании, а именно - листы с описью предметов хранившихся в *мраморной комнате* и *камерино адорато*, входивших в состав *алебастровых комнат*, - помещений, которые служили местом хранения личной герцогской коллекции. Эти листы, таким образом, позволяют судить о составе коллекции, хранившейся в этих помещениях, на момент смерти Эрколе II⁷¹⁸.

Именем Господа в день 11 декабря 1559 года

Инвентарь предметов, переданных мной, Алессандро Фьяски, которые находятся в кабинете, или *мраморной комнате*: и в “[камерино] адорато” Его Превосходительства⁷¹⁹ на хранение синьору Эрколе Тассони по его приказанию⁷²⁰.

На карнизе малой комнаты располагаются нижеследующие вещи все из металла:

- Геркулес с дубиной
- Геркулес с Каким
- Мужчина, охваченный ужасом
- Меркурий
- Маленькая фигура

- Еще одна фигура
- Ребенок, на плечах которого рог изобилия
- Большая фигура с позолоченными волосами
- Лошадка с отломанными ногами и хвостом
- Фигура в позолоченной одежде
- Металлическая фигура
- Еще один Геркулес с Каким
- Маленькая фигура с одной рукой
- Большая фигура с щитом в руке
- Спящий ребенок
- Женская голова, черная, прекраснейшая и милостивая
- Фигура без рук
- Сатир из металла
- Еще одна фигура с одной рукой
- Еще одна фигура в позолоченной одежде

На нижнем карнизе рядом с дверью, который при входе по правую руку, нижеследующие вещи, то есть:

- Голова из металла
- Терракотовый сосуд зеленого цвета
- Металлическая фигура
- Терракотовый сосуд белого цвета
- Голова из металла
- Металлическая фигура

2.: внутри 2 филенки⁷²¹ нижеследующие вещи, то есть

- Книжица с немецкими игральными картами, полученная от М[ессера]

Агостино Мости

- Портрет герцога Эрколе I из гипса, или же - стукко
- Маленькая металлическая фигура

- Еще одна маленькая металлическая фигура
- Еще одна маленькая металлическая фигура
- Еще одна маленькая металлическая фигура
- Еще одна маленькая металлическая фигура
- Терракотовый сосуд белого цвета
- Металлическая фигура с добычей на плечах
- Черный, позолоченный немецкий замочек

3-я филенка

- Песочные часы из черного дерева
- Еще одни песочные часы из невысокопробного золота, полученные от монахинь монастыря Сан Сильвестро {они были отданы Госпоже Сл[авнейшей] по приказу Е[го] Пр[евосходительства]
- Кусочек серебра и драгоценные камни, полученные от М[ессера] Агостино Мости
- Коробочка из яшмы или халцедона с позолоченным обрамлением {отдать мессеру Пьетро Моро по приказу Е[го] Пр[евосходительства]
- чаша для святой воды из горного хрусталя с позолоченной ручкой {отдать мессеру Пьетро Моро по приказу Е[го] Пр[евосходительства]
- Сосуд из лазурита с позолоченными ножками и обрамлением с несколькими драгоценными камнями не очень хорошими {отдать мессеру Пьетро Моро по приказу Е[го] Пр[евосходительства]
- Сосуд, или агатовая солонка с позолоченной ножкой, украшенной не очень хорошими драгоценными камнями {отдать мессеру Пьетро Моро по приказу Е[го] Пр[евосходительства]
- Перламутровая раковина, полученная от Пинто

4-ая филенка

- Маленькая фигура из белого мрамора
- Терракотовый сосуд белого цвета

- Два маленьких сосудика из фарфора, белые и чистые
- Пара очков
- Металлическая фигура
- Баночка темно-зеленого цвета, вероятно, из изумруда
- Металлическая фигура
- Еще одна металлическая фигура
- Терракотовый сосуд голубого цвета

Пятая филенка

- Терракотовая чернильница белого цвета
- Терракотовый сосуд черного цвета, древний
- Металлическая фигура
- Большая медаль из металла
- Соединенные, окаменевшие листья

6-ая филенка

- Большая металлическая фигура
- Фигура всадника, целиком из металла
- Полуфигура из металла
- Полуфигура из металла
- Ребенок из самшита, принесенный из гардероба
- Баночка из белой кости с цепочкой, принесенная из гардероба

7-ая филенка

- 4 маленьких соколиных пера
- Футляр из золота и разноцветного шелка
- Стеклоянная чаша с крышккой
- Еще одна похожая чаша } ее взял Джисмондо Брузантино
- Две чашечки из белой и бирюзовой майолики
- Разноцветная терракотовая баночка

- Терракотовый сосуд белого цвета
- Ребенок из белого мрамора, полученный от Гаспара Беленцино

Предметы на скамье в вышеназванной комнате, то есть

- Книга ... } ошибка [*sic*] два экземпляра
- Древний Купидон из мрамора
- Современный сосуд из порфира
- Древний сосуд из порфира
- Коробочка из разных металлов, сделанная в Германии
- Древние Венера с Купидоном из мрамора
- Алябастровый сосуд малой ценности
- Современные Геркулес и Как из мрамора

Предметы, прикрепленные к двум колоннам рядом с окном

- Охотничий рог, украшенный позолоченным серебром
- Хрустальное зеркало

В названной комнате есть столик из орехового дерева, на котором расположены нижеследующие вещи, то есть

- Серебряная чаша, позолоченная, само собой разумеется [*sic*]
- Позолоченный сосуд для воды
- Серебряный сосуд для воды
- Серебряная чернильница без крышки
- Песочные часы с крышкой из белой кожи
- Коробочка из орехового дерева с портретом Е[го]

Пр[евосходительства] руки Леоне

- Еще одна шкатулка с портретом Е[го] Пр[евосходительства] из стукко
руки Бенвенуто флорентийца

- Четыре портрета короля и королевы Польши из металла
- Коробочка, на которой есть портрет Синьора Герцога руки Фолиньо

Еще вещи, которые расположены на столе

- Коробочка из самшита, внутри которой золотая медаль с двумя лицами

- Коробочка с камеей} камей была сделана для Е[го] Пр[евосходительства]

- Тринадцать коробочек из самшита с портретами различных С[иньоров], купленные у М[ессера] Куайно для госпожи Леоноры по приказу Е[го] Пр[евосходительства]

- Деревянный ларец с 21 медалями, то есть: с 18 бронзовыми и 3 серебряными, полученными от Берньери

- Один сосуд в технике terra sigillata поломанный и один целый

Вещи, полученные от М[ессера] Пьеро Моро⁷²²

- На том же столе два португальских сосуда в технике terra sigillata

- Перламутровая раковина, положенная внутри 3 филенки

- Восковая печать, положенная внутри 6 филенки

- Коробочка с головой и языком змеи, стоящая на столе в первой комнате

- Деревянная коробочка, покрашенная в зеленый цвет, на которой есть изображение герцога Борсо, положенная внутри 6 филенки

- Маленькая серебряная коробочка с таким же изображением, с гербом, на столе

- Еще одна коробочка из зеленого картона с таким же изображением, на столе

- Кусочек орехового дерева с резьбой, на столе

- 3 медали из кости с позолоченными украшениями, лежащие на столе первой комнаты: поврежденные и не имеющие ценности

- Голова Иисуса Христа из белого камня без какого-либо обрамления в коробочке из яшмы

- Еще одна маленькая медаль из белого камня с фоном из сердолика и позолоченным украшением
- Еще одна металлическая медаль с изображением женщины и с позолоченным украшением на столе в первой комнате
- Портрет герцога Борсо на позолоченной дощечке с черными украшениями из стукко, на столе в первой комнате
- Серебряная медаль, на столе в первой комнате
- Бронзовая медаль, на столе в первой комнате
- Металлическая медаль с фигурой всадника, сидящего на свинье, на столе в первой комнате
- Свинцовая медаль с изображением Атиллы, на столе в первой комнате
- Свинцовая коробочка с портретом герцога Эрколе I, на столе в первой комнате
- Маленькая коробочка, на которой изображение того же герцога из стукко, на столе в первой комнате
- Голова того же герцога из стукко без украшений, на столе в первой комнате
- Большая свинцовая медаль с изображением названного герцога на том же столе
- Книга с мраморной вставкой, принесенная из Гардероба, на скамейке в первой комнате

На столе в первой комнате

- Чернильница с двумя футлярами с серебряным порошком
- Внутри шкатулки 87 бронзовых медалей
- Первое издание “Неистового” [“Неистового Орландо” Лудовико Ариосто]
- Пара весов со своими грузиками, целиком из серебра

Я, Эрколе Тассоне, заверяю, что получил от славного Синьора Алес-
сандро Фьяско вышеназванные вещи по приказу Е[го] Пр[евосходительства],
дабы исполнить его волю, сегодня, 15 декабря 1559 года.

Вещи, находящиеся в первой комнате [*в камерино адорато*]

Образ Иисуса руки Тициана

На терракотовом камине 4 мраморные головы

Чаша из порфира

Венецианская шкатулка из орехового дерева, в которой ниженазванные
вещи, то есть

Завещание Герцога Альфонсо на пергаменте

Черновик завещания маркизы Мантуи

Четыре серебряные монеты без печати, то есть без гравировки

Семь серебряных медалей, большие и маленькие

Семь различных золотых медалей

Восемь разных золотых самородков

Кусочек проволочного золота

Еще один кусочек настоящего золота и руды

Серебряная трубочка

Три золотых узла, украшенные орнаментом в виде листьев, то есть два
цельных и один поврежденный

Три золотых монеты

Два ключа от ящика из орехового дерева в комнате наверху

Серебряный сосуд с небольшим количеством цибетина

Еще один такой же сосуд с небольшим количеством цибетина

Сосуд с двумя маленькими ручками, целиком из серебра, с небольшим
количеством цибетина

Еще один сосуд в современной манере, с небольшим количеством ци-
бетина

Баночка из золота, или позолоченная, пустая

Квадратный свинцовый сосуд с амброй

Свинцовая баночка с мускусом

Баночка поменьше, с мускусом, старая

Свинцовая ваза с мускусом и немного мускуса рядом

Деревянная баночка и свинцовая баночка, пустые

На названной шкатулке алебастровая плиточка с профилированным обрамлением из орехового дерева, с расписанной крышкой и подушечкой из черного или темно-синего атласа

На доске мозаичное изображение Вакха, то есть головы и белого терракотового сосуда

4 скамеечки из орехового дерева

Кабинет из орехового дерева, с нижеследующими предметами, то есть:

книга по космографии { в верхней части

книга по архитектуре { в верхней части

Кусочек алойного дерева

Кусочек стираксового дерева

Сверток с бензойной смолой

Чернильница с коробочкой с серебряным порошком

Серебряная кастрюля

Серебряный треножник

Пара серебряных весов

Серебряная тарелочка

Маленький серебряный кувшинчик

Две лопатки серебряные, одна большая, другая поменьше

Серебряный шпатель

Серебряная ложечка для цибетина

Пара серебряных лент

Две футляра с обрамлением и ручками из позолоченного серебра

Два других футляра, не позолоченные

Позолоченная ложка

56 пластинок, лежащие на столе по правую руку, на которых золотые медали, о количестве и качестве которых можно посмотреть в книге покойного Господина Мессера Челио Кальканьини, покрытой зеленым атласом с шелковой тесьмой, которую отдал Джироламо да Монферрато Славнейшему Господину Герцогу, и которая лежит в первом ящике указанного стола по правую руку, то есть, в самом верхнем. И далее пластинка с 14 серебряными медалями и 1 золотой медалью. Во втором ящике нижеследующие футляры, то есть 14 пустых футляров и 16 футляров с различными серебряными медалями.

В 3 ящике 33 футляра с медалями и два пустых

В 4 ящике 280 бронзовых медалей с гравировкой

В 5 ящике 29 коробочек с серебряными медалями

В 6 ящике 30 коробочек с одинаковыми медалями

В названном столе по правую руку четыре яруса полок с нижеследующим количеством серебряных медалей, то есть в таком порядке:

1 ярус с 17 пластинками с 196 серебряными медалями

2 ярус с 17 пластинками с 242 серебряными медалями

3 ярус с 17 пластинками с 255 серебряными медалями

4 ярус полок с 17 пластинками с 252 серебряными медалями

В первом ящике по правую руку от среднего яруса нижеследующие медали, то есть:

1828 медалей все из серебра

120 серебряных медалей, лежащих на бумаге, отдельно от остальных

Маленькая золотая медаль, лежащая на бумаге, отдельно от остальных

16 бронзовых медалей, лежащих на бумаге, отдельно от остальных

Во 2 ящике этого же яруса

102 бронзовые медали

Большая серебряная медаль

В первом ящике нижнего яруса

8 коробочек с серебряными медалями, остальные [коробочки] пустые

Позади стола

Немецкий замок, полученный от М[ессера] Агостино

Коробочка с шанжаном

2 кожаных мешочка с лазуритом для рисования

Я, Эрколе Тассоне, заверяю, что получил от славного Господина Алессандро Фьяски вышеназванные предметы по приказу Е[го] Пр[евосходительства]сегодня, 15 декабря 1559 года.

Библиография

Источники

1. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. Т. I-II. М., 1935-1937 (пер. В.П.Зубова).
2. Ариосто Л. Неистовый Роланд. В 2 т. Пер. М.Л.Гаспарова. М.: Наука, 1993.
3. Аристотель. Этика. М., 2006.
4. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: "Альфа-книга", 2008.
5. Ван Маандер К. Книга о художниках. СПб: Азбука-классика, 2007.
6. Тассо Т. Освобожденный Иерусалим. Перевод В. С.Лихачева. СПб.: "Наука", 2007.
7. Филострат. Картины. Каллистрат. Описание статуй. Пер. С.П. Кондратьева. Томск, 1996.
8. Ariosto F. Historiola del viaggio di Borso d'Este a Roma. A cura di Enrico Celani / La venuta di Borso d'Este in Roma, 1471 // Archivio della societa romana di Storia Patria, XIII, 1980. P.361-450.
9. Art and life at the court of Ercole I d'Este. The 'De triumphis religionis' of Giovanni Sabadino degli Arienti. Edited with an introduction and notes by Werner L. Gundersheimer. Geneve, 1972.
10. Calcagnini C. Aureorum Numismatum Illustrissimi Herculis secundi, ducis Ferrariae quarti, Elenchus (Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia. V.2, 1879. P.100-155).
11. Caleffini Ugo. Cronica di Ferrara (1471-1496). Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chig. I, 1, 4.
12. Decembrio A. Politiae Literariae Angeli Decembrii Mediolanensis Oratoris Clarissimi, ad Summum Pontificem Pium II libri septem. Augsburg, 1540.
13. Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti. A cura di G.Pardi // Rerum Italicarum Scriptores. Ed.rev., vol.XXIV, parte VII. Bologna, 1928.

14. Equicola M. Libro de natura de amore, Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin, cod. N.110.10, fols 197r-98r.
15. Equicola M. Annali della citta' di Ferrara (1590). Biblioteca Comunale Ariosteana, MS. Cl.II, n.335 N B 6.
16. Equicola M. Genealogia delli Signori Estensi (1515) proseguita da Antonio Isnardi (1590), Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Lat., n.12584.
17. Fra Paolo da Legnato. Cronica Estense (1408-1538), Modena, Biblioteca dell'Archivio di Stato, Ms. N.69.
18. Giovio P. La vita di Alfonso da Este duca di Ferrara, 1553.
19. Giraldi Cinzio G.B. Discorsi di M.Giovanbattista Giraldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie, e di altri maniere di poesia. Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554.
20. Giraldi Cinzio G.B. De Ferraria et Atestinis principibus commentatoriolum. Ferrara, 1556. Giraldi Cinzio G.B. Commentario delle cose di Ferrara, et de Principi do Este, trans. Lodovico Domenichi (Venice, 1556).
21. Giraldi Cinzio G.B. Dell'Hercole. Canti ventisei. Modena: De Gadaldini, 1557.
22. Leonis Baptistae Alberti. Opera inedita et pauca separatim impressa. A cura di G.Mancini. Firenze, 1890.
23. Le opera di Benvenuto Cellini. Arrichite di note ed illustrazioni. Volume unico. Firenze: Societa editrice fiorentina, 1842.
24. Merena G. Annali di Ferrara (1602), Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, Ms. Cl. I, n.107.
25. Mosti A. La vita ferrarese nella prima meta del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti. Edited by A.Solerti (Atti e memoerie della R.Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Series III, vol. X). Bologna, 1892.
26. Opere volgare di Leon Battista Alberti. A cura di A. Bonucci. 5 V. Firenze, 1843-1849.
27. Pannonii Ianni. Poemata. Pars prima. 1784.

28. Pigna G.B. *Historia de principi di Este*. Ferrara, 1570.
29. *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII*. Compilata da Robustino Gironi. Milano, 1808.
30. Pius II. *Commentaries*, ed. Margaret Meserve and Marcello Simonetta, 2 vols. London 2003.
31. *Poesie di Matteo Maria Bojardo, conte scandiano ec. Scelte ed illustrate dal cav. Giambattista Venturi, nob. di Reggio, membro del Cesareo-Regio Instituto di scienze ec. Modena, 1820*.
32. Rodi F. *Annali di Ferrara*. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, MS I 645.
33. *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi, e moderni. Aggiuntevi nel fine alcune brevi notizie istoriche intorno ad essi*. Ferrara, 1713.
34. Tasso T. *Gerusalemme liberate*. A cura di C. Varese, G. Arbizzoni. Milano, 1983.
35. Vasari G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari*. Firenze, 1568.
36. Zerbinati G.M. *Memorie cavate dalli giornali di M. Paolo de Zerbinati (1500-1527)*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms.cl. I., n.337.

Искусство Италии эпохи Возрождения. Общие проблемы

37. *Античное наследие в культуре Возрождения*. М.: "Наука", 1984.
38. Арган Дж. *История итальянского Искусства [1968]*. М.: "Радуга", 2000.
39. Бернсон Б. *Живописцы итальянского Возрождения*. М., 1965.
40. Виноградова А.Г. *Принцип гармонии в итальянском изобразительном искусстве XV века: теория и практика // Искусствознание*. 1-2/2002. М., 2012. С.224-257.
41. Виппер Б.Р. *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520-1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма*. М., 1956.
42. Виппер Б.Р. *Итальянский Ренессанс. 13–16 века*. В 2 т. Москва, 1977.

43. Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Москва: Искусство, 1970
44. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т.1-2. [1927-1928] М.: “Искусство”, 1978.
45. Дживелегов А.К. Искусство итальянского Возрождения. М.,2007.
46. Историческая память в культуре эпохи Возрождения. Отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012.
47. Козлова С. И. Итальянские сады эпохи Ренессанса. Структурная организация и семантика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2011.
48. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Пер. А.Г.Габричевского. Общ. ред. и послесл. В.Д.Дажиной. М., 1998.
49. Расторгуев В.А. Программа монументальной декорации итальянских дворцов XVI века. Мифологизация личности заказчика. (Дисс.) М., 2009.
50. Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. М.: “ГАЛАРТ”, 2010.
51. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. СПб., 2003. (Новая история искусства).
52. Томан Р. (Под ред.). Искусство итальянского Ренессанса. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок [1994]. М., 2000.
53. Тучков И.И. Виллы Рима как образная система: иконология и риторика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2008.
54. Waxandall M. Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford, 1971.
55. Waxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, 1975.
56. Berenson B. The Italian Painters of Italian Renaissance, 1952.

57. Freedberg S. J. *Painting in Italy. 1500-1600.* Harmondsworth, 1979.
58. Hartt F. A. *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture.* London, 1980.
59. Hill G. F. *A corpus of Italian medals of the Renaissance, 2 vols.* London: British Museum, 1930.
60. *La pittura in Emilia e Romagna: Il Cinquecento.* Ed. by V. Fortunati. Milano, 1996.
61. Lanzi L. *The history of painting in Italy. I-VI. Vol. II.* London: W. Simpkin and R. Marshall, 1828.
62. Longhi R. *Da Cimabue a Morandi: saggi di storia della pittura italiana.* Milano: Mondadori, 1978. (русский перевод: Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984.)
63. Meiss M. *Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art.* New York, 1976.
64. Murray L. *High Renaissance and Mannerism. Italy, the North, and Spain. 1500-1600.* New York, 1967.
65. Ossola C. *Autunno del Rinascimento.* Firenze, 1971.
66. *Rethinking the High Renaissance: the Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome.* Ed. by Jill Burke. *Visual Culture in Early Modernity.* Burlington, VT: Ashgate, 2012.
67. Roettgen S. S. *Italian Frescoes. The Early Renaissance. 1400-1470.* New York; London; Paris. 1996.
68. Shearman J. *Mannerism [1967]. "Style and Civilisation".* Penguin books, 1973.
69. *Storia dell'arte italiana, vol. 1-12.* Torino, 1979-1983.
70. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence.* Ed. by Thomas P. Campbell. New York; Yale University Press; New Heaven; London [2002], 2006.
71. Van Marle R. *The Development of the Italian Schools of Painting. The Hague. 1923-1938. [Vol.] I-XIX.*

72. Ventury A. Storia dell'arte italiana. Milano, 1901-1940. [Vol]. I-XI.

**Взаимовлияние итальянской и заальпийской художественных традиций
в конце XV – XVI веках**

73. Campbell L. Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries // The Burlington magazine, 123 (1981). P. 467–473.
74. Chastel A. Venezia e la Pittura del Nord // Venezia e la Germania. Milano, 1986. P. 104–108
75. Castelfranchi Vegas L. Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento. Milano, 1983;
76. Faietti M. 1490–1530: Influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli // La pittura in Emilia e in Romagna: Il Cinquecento, ed .by Vera Fortunati. 1994. Vol.1. P. 9–47.
77. Pignatti T. The Relationship Between German and Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // Renaissance Venice / Ed. J.Hale. London, 1973. P. 244–273;
78. Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian. Exh. cat. ed. by B. Aikeman, B. L. Brown, G. N. Scire. London, 1999.

Труды по социальной истории искусства и культуре эпохи Возрождения

79. Алпатов М.В. Художник и заказчик // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1939. С. 218-224.
80. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.: Наука, 1978.
81. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.
82. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры [1933] СПб.: МИФРИЛ, 1996.

83. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. С. Бриллианта. Смоленск: "Русич", 2003.
84. Варбург А. Великое переселение образов. СПб: Азбука-Классика, 2008.
85. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы. Пер. с итальянского. Вступительная статья и редакция доктора исторических наук Л.М. Брагиной. М., 1986.
86. Головин В.П. "Tutto di suo mano" (Оценка мастерства в контрактах художников XV века) // Вопросы искусствознания. 2-3/93. С.172-178.
87. Головин В.П. Образ художника в новеллах итальянского Возрождения // Вопросы искусствознания. М., 1996. Вып.1. С.297-305.
88. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2002 (2-ое изд. – Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2003).
89. Головин В.П. Социальная история искусства итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып. 4 / Отв. ред. И. И. Тучков, Е.Д.Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С.27-40.
90. Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2 томах. М., 1996.
91. Дажина В.Д. Социальные корни итальянского маньеризма // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С.145-152.
92. Дажина В.Д. Радикальные религиозные движения XVI в. и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997. С.190-200.
93. Дажина В.Д. L'Academia delli Arti del Disegno: новый феномен в художественной жизни Флоренции конца Возрождения // Искусство Италии XVI-XVII веков. М., 1997. С.37-72.
94. Дажина В. Д. Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание. 1/98. М., 1998. С.182-204.

95. Дажина В.Д. Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С.153-161.
96. Делюмо Ж. Цивилизация возрождения [1973]. М.; Екатеринбург, 2008.
97. Культура Возрождения и общество. М.: “Наука”, 1986.
98. Кудрявцев О.Ф. Флорентийская Платоновская Академия. Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М., 2008.
99. Лосев. А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
100. Муратов П.П. Образы Италии. 1911-1912 (Муратов П. Образы Италии. Т.1-3. СПб: Азбука-Классика, 2005).
101. Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии [1873]. Перевод, сверка, примечания: В. Д. Дажина. Послесловие В. П. Головин. М., 2006.
102. Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982.
103. Придворная культура эпохи Возрождения. Отв. ред. Л. М.Брагина и В.М.Володарский. М.: Политическая энциклопедия, 2014.
104. Проблемы культуры итальянского Возрождения. Под ред. В.И. Рутенбурга. Л., 1979.
105. Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового Времени. Выпуск 5. Под ред. Г.Е.Лебедевой. СПб: “Алетейя”, 2005.
106. Baldini U., Besana L. Organizzazione e funzione delle accademie // Annali della Storia d'Italia. Torino, 1980. Vol.3.
107. Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860.
108. Burchardt J. Beitrage zur Kunstgeschihite von Italien. Basel, 1893. Bd.3.
109. Burke P. Culture and society in Renaissance Italy, 1420 - 1540. London, 1972.
110. Campbell S.J., Welch E.S. Artists at court: image-making and identity, 1300-1550. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2004.

111. Chastel A. Art et humanisme a Florence au temps Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et humanisme platonicien. Paris, 1959.
112. Courts and Courtly Arts In Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011.
113. Gilbert C. Italian Art, 1400 - 1500. Sources and Documents. New Jersey: Englewood Cliffs, 1980.
114. Guerzoni G. Apollo e Vulcano. The Art Markets in Italy 1400 -1700. [2006]. Michigan State University Press, 2011.
115. Hauser A. Social History of Art. London, 1951. Vol.1-2.
116. Klibansky R. Panofsky E. Saxl F. Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Cambridge, 1964. P. 243-245.
117. Kris E., Kurz O. Die Legend von Kunstler. Ein Geschichtlicher Versuch. Wien, 1934 (английской перевод: Kris E., Kurz O. Legend, Myth and Magic in the Image of the Artists: A Historical Experiment. New Heaven, 1979).
118. Larner J. Culture and Society in Italy, 1240-1420. London, 1971.
119. Martin A., von. Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Ritmik burger-licher Kultur. Stuttgart, 1932 (английский перевод: Martin A., von. Sociology of the Renaissance. London, 1944).
120. Patronage in the Renaissance Italy. G.F.Lytle and S.Orgel (eds.), Princeton, 1981.
121. Somaini F. The Political Geography of Renaissance Italy // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395 - 1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.35-62.
122. Wackernagel M. The World of Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981.

123. Wittkover R., Wittkover M. *Born under Saturn: The Character and conduct of Artists from Antiquity to the French Revolution*. London, 1963.

Проблемы меценатства и патроната в ренессансной Италии

124. Дажина В. «Навязанная память»: мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I // *Вопросы искусствознания*. XI(2/97). М.,1997. С.318-335.
125. Кудрявцев О.Ф. Меценатство как политика и как призвание: Козимо Медичи и Платоновская академия // *Культура Возрождения и власть*. М., 1999. С. 37-48.
126. *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения*. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015.
127. Aslop J. *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its linked Phenomena wherever these have appeared*. New York, 1982.
128. Bentley J. H. *Politics and Culture in Renaissance Naples*. Princeton University Press, 1987.
129. Chambers D. S. *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. London, 1970.
130. Haskell F. *Patrons and Painters*. London, 1963.
131. Hickson S. A. *Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua. Matrons, Mystics and Monasteries*, 2012.
132. Hollingsworth M. *Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the Early Sixteenth Century*. London, 1994.
133. Johns C.M.S. *Papal art and cultural politics*. Cambridge, 1993.
134. Kent D. *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre*. New Haven and London, 2000.
135. Kent F.W. *Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence*. The Johns Hopkins University Press, 2004.
136. *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. Ed. by F.W. Kent and P.Simons, with J.C.Eade. Oxford, 1987.

137. Splendours of the Gonzaga. D.S.Chambers and J.Martinean (eds.). London, Victoria and Albert Museum, 1981.
138. Temple N. Renovatio Urbis: Architecture, Urbanism, and Ceremony in the Rome of Julius II. The classical Tradition in Architecture. London, Routledge, 2011.
139. The Cultural Politics of duke Cosimo I de' Medici. Edited by Konrad Eisenbichler. Victoria University in the University of Toronto. Aldershot: Ashgate Publishing, 2001.
140. The Possessions of a Cardinal: Politics, Piety, and Art, 1450 - 1700. Ed.by M.Hollingsworth and Carol M. Richardson. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2010.
141. The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance. Ed.by D.G.Wilkins and R.L.Wilkins. Lewiston, New York, 1996.

Ренессансный студиоло

142. Махо О.Г. Студиоло Франческо I Медичи – позднеренессансная трансформация идеи кабинета правителя-гуманиста // Культура Возрождения XVI века. М.,1997. С. 259-266.
143. Махо О.Г. Оформление кабинета итальянского правителя-гуманиста от Федерико да Монтефельтро до Франческо I Медичи // Итальянский сборник. От Возрождения до века. СПб, 1997. №2'97. С.5-13.
144. Махо О. Г. Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // Пространство культуры. 2010. №4. С.8-17.
145. Сони́на Т. В. Программа художественного убранства студиоло Изабеллы д'Эсте // Итальянский сборник. От Возрождения до XX века. СПб., 1997. №2'97. С. 14-28
146. Тучков И.И. Студиоло // Культура Возрождения. Энциклопедия. Т.2. Кн.1. М., 2011. С.264-268.

147. Ballarin A. Il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. T.1. Lo studio de marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Cittadella; Padova, 2002.
148. Berti L. Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del rinascimento fiorentino. Firenze, 1967.
149. Brown C. M. La grotta di Isabella d'Este. Uno simbolo di continuita' dinastica per i duchi di Mantova. Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 1985.
150. Campbell S.J. The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este. New Haven; L., 2004.
151. Elam C. Studioli and Renaissance Court Patronage. M. A., thesis London University, 1970.
152. Gould C. The Studiolo of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne. Lomdon, 1969.
153. Hope Ch. The 'Camerini d'alabastro' of Alfonso I d'Este – I // The Burlingtone Magazine, vol.113, n.824 (nov., 1971). P.641-647; 649-650.
154. Hope Ch. The 'Camerini d'alabastro' of Alfonso I d'Este – II // The Burlington Magazine, Vol. 113, No. 825, Venetian Painting (Dec., 1971). P.712+714-719+721.
155. Impey O., MacGregor A. (eds.). The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe. Oxford, 1985.
156. Kirkbride R. Architecture and memory. The Renaissance studioli of Federico da Montefeltro. Columbia University press, 2008.
157. Manni G. Belfiore: lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453). Artioli, 2006.
158. Sammeln B. Das studiolo von Isabella d'Este und das petit cabinet von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich. B., 2008 (Diss.).
159. Tempestini A. Lo Studiolo di Alfonso I d'Este // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М.,1997. С.62-72.

160. Thornton D. The Scholar in his Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy. New Haven; L., 1997.
161. Verheyen E. The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua. Mantua, 1971.

Рыцарская культура

162. Хейзинга Й. Осень средневековья. [1919]. М.: "Наука", 1988. С.70-117.
163. Barber R. The knights and chivalry. New York, 1970.
164. Wood Ch.T. The quest for eternity. Manners and morals in the age of chivalry. London, 1983.
165. Flori J. L'essor de la chevalerie. Geneve, 1986.
166. Quondam A. Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno. Roma: Donzelli editore, 2003.

Общие труды по культуре ренессансной Феррары. Феррара как художественный центр эпохи Возрождения. Меценатство семьи д'Эсте

167. Алешин П.А. Семья д'Эсте – покровители искусства и коллекционеры // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №2, 2015. С.111-118.
168. Бернадская Е.В. Синьория и гуманистическая культура (по материалам Феррары XV-XVI вв.) // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.18-30.
169. Alla corte degli Estensi: filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV - XVI: atti del convegno internazionale di studi, 5 - 7 marzo 1992. Bertozzi M. (ed.). Ferrara, Universita di studi, 1994.
170. Brown R.G. The politics of Magnificence in Ferrara, 1450-1505. A Study in Socio-Political Implications of Renaissance Spectacle. Ph. D. diss., University of Edinburgh, 1982.

171. Colantuono A. Estense patronage and the construction of the ferrarese Renaissance, c.1395 - 1598 // *The court cities of Northern Italy*. Ed. by Ch.M.Rosenberg. Cambridge University press, 2010. P.196-243.
172. Folin M. Rinascimento estense: politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano, Roma e Bari, Laterza.2001.
173. Gardner E.G. *Dukes and Poets in Ferrara* [1904]. New York: Haskell House, 1968.
174. Gundersheimer W.L. *Toward a Reinterpretation of the Renaissance in Ferrara* // *Biblioteque d'Humanisme et Renaissance*. T.30. №2 1968. P.267-281.
175. *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo: 1441- 1598*. Pade M., Oeterson L.W., Quarta D. (eds.). Modena: Franco Cosimo Panini, 1987.
176. Lesychyn L.A. *The Magnificence of Borso and Ercole d'Este*. A thesis submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. McMaster University, 1981.
177. *Phaethon's Children: The Este Court and Its Culture in Early Modern Ferrara*. Ed.by Dennis Looney and Deanna Shemek. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005
178. Piromalli A. *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*. Firenze, La Nuova Italia, 1953 (2° ed. Bulzoni, 1975).
179. Shephard T. *Echoing Helicon. Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440-1530*. Oxford University Press, 2014.
180. *The Court of Ferrara and its patronage*. Ferrara; Modena, 1990.
181. *The Renaissance in Ferrara and its European Horizon*. Ed.by J.Salmons and W.Moretti. Cardiff, 1984.
182. Toffanello M. *Ferrara. La città rinascimentale e il delta del Po*. Libreria dello Stato, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2005.
183. Toffanello M. *Ferrara: The Este Family (1393-1535)* // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395 - 1530*. Ed. by

Marco Folin. *Antique Collectors' Club*. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.181-202.

История рода д'Эсте. Социально-экономическая история Феррары

184. Рутенбург В.И. Итальянские хроники XVI в. о Ферраре // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Под ред. В. И. Рутенбурга. Л., 1979. С.31-35.
185. Bestor J.F. Bastardy and Legimaticy in the formation of a Regional State in Italy, The Estense // *Comparative Studies in Society and History*, vol.38, n.3, jul, 1996. P.549-585.
186. Bestor J.F. Gli illegittimi e beneficiate della Casa Estense // *Storia di Ferrara, VI: Il Rinascimento: situazioni e personaggi*. A cura di Adriano Prosperi. Ferrara, 2000. P.78-99.
187. Callegari G. La devoluzione di Ferrara alla Santa Sede // *RSI*, XII, 1895. P.1-81.
188. Chiappini L. *Gli Estensi Varese: Dall'Oglio*, 1967.
189. Chiappini L. *Gli Estensi: mille anni di storia*. Ferrara, Corbo, 2001.
190. Dean T. *Land and Power in Late Medieval Ferrara: The Rule of the Este 1350-1450*. Cambridge, 1988.
191. Guerzoni G. *La corte estense tra il 1471 ed il 1559. Aspetti economici e sociali*. Ph.D. diss., University "L.Bosconi", Milano, 1996.
192. Guerzoni G. *The Social World of Price Formation: Prices and Consumption in Sixteenth-century Ferrara // The Material Renaissance*. Welch E. and O'Malley M., eds., Manchester, Manchester University Press, 2007. P. 85-105.
193. Guerzoni G. (with G. Alfani). *Court History and Career Analysis. A Prosopographic Approach to the Court of Renaissance Ferrara // The Court Historian*, vol. 12, 1, 2007. P.1-34.
194. Guerzoni G. *The administration of the Este courts in the XV - XVII centuries*, in *Micrologus*, XVI, 2008, *Les Savoirs à la Cour*. P. 537-567.

195. Guerzoni G. *Between Rome and Ferrara. The courtiers of the Este Cardinals in the Cinquecento* // *Art and Identity in Early Modern Rome*, Burke J. and Bury M., eds., Aldershot, Ashgate, 2008. P.59-75.
196. Laurent J.K. *The Este and their vassals: a study in signorial politics*. Ph.doc., Brown University, 1976.
197. Prosperi A. (ed.). *Storia di Ferrara, Vol.VI: Il rinascimento. Situazioni e personaggi*. Ferrara, 2000.
198. Rubello N. *La questione di precedenza tra Estensi e Medici nella ricostruzioni degli Annali di Ferrara di Filippo Rodi*. Università degli studi di Ferrara, Fac.di lettere e filosofia, C.so di laurea in lettere, Tesi di laurea in storia moderna, relatore prof. M.Provasi, controrel. Prof. G.Ricci, 2006.
199. Sitta P. *Saggio sulle istituzioni finanziarie del ducato Estense* // *Atti della deputazione ferrarese di storia patria, III (1891)*. P.95-254.
200. Valenti F. *I consigli di governo presso gli Estensi dalle origini alla devoluzione di Ferrara* // *Studi in honore di Riccardo Filangieri (Naples, 1959)*, vol.2. P.19-40.

**Гуманистическое образование в эпоху Возрождения. Гуманизм в
ренессансной Ферраре. Гуарино да Верона**

201. Брагина Л.М. *Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры*. М.: Изд-во МГУ, 2002.
202. Корелин М.С. *Ранний итальянский гуманизм и его историография*. М., 1892.
203. Ревякина Н.В. *Из практики гуманистического воспитания (Гуарино да Верона и Леонелло д'Эсте* // *Возрождение: общественно-политическая мысль, философия, наука*. Иваново. ИвГУ. 1988.
204. Ревякина Н.В. *Итальянский гуманизм XV и эстетическое воспитание (Школа Гуарино да Верона)* // *Возрождение: гуманизм, образование, искусство*. Иваново, 1994.

205. Ревякина Н.В. Идеи согласия и мира в итальянском гуманизме (Гуарино да Верона) // Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового Времени. Выпуск 5. Под ред. Г.Е. Лебедевой. СПб: "Алетейя", 2005.
206. Angelo Camillo Decembrio. De politia litteraria. Herausgegeben von Norbert Witten. Leipzig, 2002.
207. Baron H. Auslus Gellius in the Renaissance: His influence and a Manuscript from the School of Guarino // Studies in Philology, XLVIII, 1951. P.107-125.
208. Bertoni G. Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara, 1429-1460. Ginevra, 1921.
209. Breen Q. Celio Calcagnini (1479-1541) // Church History, Vol. 21, No. 3 (Sep., 1952). P.225-238.
210. Della Guardia A. La "Politia litteraria" di Angelo Decembrio e l'umanesimo a Ferrara nella prima meta' del sec. XVI. Modena, 1910.
211. Garin E. L'educazione umanistica in Italia, Laterza, Bari, 1949.
212. Garin E. Guarino Veronese e la cultura a Ferrara // Ritratti di umanisti. Sette protagonisti del Rinascimento. Firenze, 1967. P.69-106.
213. Grendler P.F. The Universities of the Italian Renaissance. The Johns Hopkins University Press, 2002.
214. Rosmini Carlo de'. Vita e disciplina di Guarino di Verona (marco) e de' suoi discepoli, Brescia, 1805.
215. Sabbadini R. Guarino Veronese e il suo epistolario edito e inedito, Roma, 1885.
216. Sabbadini R. Guariniana, I. Vita di Guarino Veronese [1891]. II. La scuola e gli studi di Guarino Veronese [1896], Bottega d'Erasmus, Torino, 1964.
217. Saitta G. L'educazione dell'Umanesimo in Italia. Venezia, 1928.

Меценатство Леонелло д'Эсте и феррарская культура его времени

218. Соловьев С. В. Грифоны и обнаженные. Гуманисты обсуждают коллекцию Леонелло д'Эсте // *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения*. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.38-48.
219. Waxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria Pars LXVIII* // *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, vol.26. No. 3/4 (1963). P.304-326 .
220. Cavicchi C. La musica nello studiolo di Leonello d'Este // *Prospettive di iconografia musicale*. A cura di Nicoletta Giudobaldi. Milano, 2007. P.129-152.
221. Celenza Ch. S. Creating canons in Fifteenth-Century Ferrara: Angelo Decembrio's "De politita litteraria."1.10 // *Renaissance Quarterly*. Vol.57. No.1 (Spring, 2004). P.43-98.
222. I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte. Catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, 21 dicembre – 21 marzo 2003). A cura di Filippo Trevisani. Modena, 2003.
223. Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo. Saggi. A cura di Andrea di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991.
224. Pardi G. Leonelld d'Este. Bologna, 1904.
225. Perry J.P. A Fifteenth-Century Dialogue on Literary Taste: Angelo Decembrio's Account Playwright Ugolino Pisani and the Court of Leonello d'Este // *Renaissance Quarterly*, Vol. 39, No. 4 (Winter, 1986). P. 613-643.

Меценатство Борсо д'Эсте и феррарская культура его времени

226. La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al codice. Vol.1-2. Franco Cosimo Panini, 1997.

227. Macioce S. La “Borsiade” di Tito Vespasiano Strozzi e la “sala dei mesi” di palazzo Schifanoia // *Annuario dell’ Istituto di storia dell’arte dell’ università di Roma La Sapienza*, 2, 3, 1982-83.
228. Melograni A. Quanto costa la Magnificenza? Il caso della “Bibbia bella” di Borso d’Este // *Bolletino d’Arte*. Roma, n.144 (aprile – giugno 2008). P.7-24.
229. Rosenberg Ch.M. Some New documents concerning Donatello’s Unexecuted Monument to Borso d’Este in Modena // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17. Bd., H. 1 (1973). P.149-152.
230. Rosenberg Ch .M. Art in during the reign of Borso d’Este (1450-1471): A Study in Court Patronage. Ann Arbor: University Microfilms International, 1974.
231. Rosenberg Ch.M. ‘Per il bene di... nostra cipta’: Borso d’Este and the Certosa of Ferrara // *Renaissance Quarerly*, vol.29. No.3 (autumn, 1976). P.329-340.
232. Torboli M. Il duca Borso d’Este e la politica delle immagini nella Ferrara del Quattrocento. Ferrara, 2007.
233. Tristano R.M. Ferrara in Fifteenth Century: Borso d’Este and the Development of a new Nobility. Ph.D., New York University, Ann Arbor, 1985.
234. Venturi A. L’arte a Ferrara nel periodo di Borso d’Este // *Rivista storica italiana*, II, 1885. P.689-750.

Меценатство Эрколе I д’Эсте и феррарская культура его времени

235. Bertoni G. La biblioteca Estense al tempo di Ercole I d’Este, 1471-1505. Torino, 1903.
236. Chiappini L. Ercole I d’Este e Giralomo Savonarola // *Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, ser.II, vol. Vii, parte 3, 1952. P.45-53.
237. Gundersheimer W.L. The patronage of Ercole I d’Este // *Journal of Medieval and Renaissance Studies*. 1976. № 6. P.1-19.

238. Manca J. The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471- 1505) // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52. Bd., H. 4 (1989). P.522-538.
239. Tuohy T. *Herculean Ferrara: the Patronage of Ercole d'Este, 1471-1505*. London, 1985.
240. Tuohy T. *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capitale*. NY, Cambridge University Press, 1996.

Меценатство Изабеллы д'Эсте и культура ренессансной Мантуи

241. Махо О.Г. Изабелла д'Эсте – заказчица. “Битва Любви и Целомудрия” Пьетро Перуджино для студиоло в Мантуе // *Пространство культуры*, 2014. №4. С.79-86.
242. *Arte, Pensiero e Cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapport con la Toscana e con il Veneto. Atti del convegno internazionale di studi sul Rinascimento*. Firenze, 1965.
243. *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*. Ed. by Sheryll E.Reiss and David G. Wilkins. Truman State University Press, 2001.
244. Brown C.M. *Lo intaciabile Desiderio Nostro de cose antique: New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities* // *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*. C.Clough (ed.). Manchester. P. 324-353.
245. Cartwright J. *Isabella d'Este*. London, 1904.
246. Ferino-Pagden S. *La prima donna del mondo. Isabella d'Este. Fürstin und Mezenatin der Renaissance*. Wien, 1994.
247. Fletcher J.M. *Isabella d'Este, Patron and Collector* // *Splendours of the Gonzaga*. D.S.Chambers and J.Martinean (eds.). London, Victoria and Albert Museum, 1981. P.51-63.
248. Gaigneron A. *Isabelle d'Este: une princesse de la Renaissance qui pratiqua le mecenat avec puissance* // *Connaissances des arts*. 1975. N. 281. P.24-33.

249. Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d'arte. Modena. 2001-2006.
250. Land N.E. Art Criticisim in the Letters of Isabella d'Este // Land N.E. The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art. The Pennsylvania State University Press, 1994. P.101-127.
251. L'Occaso S. Mantua: The Gonzaga Family (1397-1519) // Court and Courtly Arts in Renaissance Italy. Arts, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk , 2011. P.157-180.
252. Lorenzoni A.M. Contributo allo studio delle fonti isabelliane nell'Archivio di Stato di Mantova // Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliane di Mantova, n.s., XLVII, Mantova, 1979. P.97-135.
253. Luzio A. I precettori d'Isabella d'Este. Nozze Renier-Campostrini, Ancona, 1887.
254. Mantova e il Rinascimento italiano. Studi di onore di David S.Chambers. A cura di Philippa Jackson e Guido Rebecchini. Mantova, 2011.
255. Martindale A. The patronage of Isabella d'Este at Mantua // Apollo, LXXIX, 1964. P.183-191.
256. Prizer W.F. Una "Virtu Molto Conviente a Madonne": Isabella d'Este as a Musician // The Journal of Musicology. Vol.17, №1. A birthday tableau for Colin Slim (Winter, 1999). P.10-49.
257. Regan L.K. Creating the Court Lady: Isabella d'Este as Patron and Subject. PhD.diss., University of California Berkeley, 2004.
258. Regan L.K. Ariosto's Threshold Patron: Isabella d'Este in the "Orlando Furioso" // MLN, Vol.120. №1, Italian Issue (Jan., 2005). P.50-69.
259. San Juan R. M. The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance // Oxford Art Journal, Vol. 14, No. 1 (1991). P. 67-78.

260. Shemek D. Isabella d'Este and the Properties of Persuasion // Women's Letters Across Europe, 1400-1700. Form and Persuasion. Ed. by Jane Couchman and Ann Crabb. 2005. P.123-142.

Меценатство Альфонсо I д'Эсте и феррарская культура его времени

261. Fabianski M. The Iconography of Jupiter Painting Butterflies by Dosso Dossi, that is, Alfonso d'Este's Dream of Spring // *Artibus et Historiae*, no. 71 (XXXVI), 2015. P. 113-124.
262. Farinella V. Alfonso I d'Este, le immagine e il potere: da Ercole de'Roberti a Michelangelo, Milano, Officina Libraria, 2010. 2 vol.
263. Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012.
264. Pacciani R. New Information on Raphael and Giuliano Leno in the Diplomatic Correspondence of Alfonso I d'Este // *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 1 (Mar., 1985). P. 137-145.
265. Shephard T. Alfonso I d'Este: Music and Identity in Ferrara. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, 2010.

Меценатство Эрколе II д'Эсте и феррарская культура его времени

266. Benzoni G. Ercole II d'Este // *Dizionario biografico degli italiani*. Roma, 1993. Vol.43. P.107-126.
267. Marchesi A. La collezione d'arte nelle stanze di Ercole: l'inventario Antonelli // *Il Camerino d'Alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica, catalogo della mostra* (Ferrara, 14 marzo – 13 giugno 2004), a cura di M.Ceriana, Cinisello Balsamo (Milano), silvana Editoriale, 2004. P.124-129.

Меценатство Альфонсо II д'Эсте и феррарская культура его времени

268. Guerzoni G. Le corti estensi e la devoluzione di Ferrara del 1598. Archivio storico, 2000.
269. L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti alla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento. A cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro. Nuova Alfa Editoriale, 1987
270. Marcigliano A. Chivalric Festivals at the Ferrarese court of Alfonso II d'Este (Stage and Screen Studies). Peter Lang Publishing Inc., 2003.
271. Quazza R. Alfonso II d'Este, duca di Ferrara // Dizionario Biografico degli Italiani. Vol.2, 1960. P.337-341.

Меценатство Ипполито II д'Эсте и вилла д'Эсте в Тиволи

272. Тучков И.И. Genius loci: вилла д'Эсте в Тиволи // Искусство Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М.: "Наука", 1997. С.177-190.
273. Hollingsworth M. Cardinal's Hat: Money, Ambition and Everyday Life in the Court of a Borgia Prince. Overlook Press, 2005.
274. Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate. Atti del convegno a cura di Marina Cogotti e Francesco Paolo Fiore. Ed. De Luca, Roma, 2013.
275. Lamb C. Die Villa d'Este in Tivoli. Munchen, 1966.
276. Lutz H. Cardinale Ippolito d'Este (1509-1572) // Atti e memorie della societa' tiburtina di storia e d'arte. 1966. XXXIX. P.127-156.
277. Pacifici V. Ippolito d'Este, Cardinale di Ferrara (da documenti originali inediti); con 44 illustrazioni. Tivoli, 1923.

Каталоги выставок, посвященных культуре и искусству ренессансной Феррары

278. Bastianino e la pittura in Ferrara nel secondo Cinquecento. Catalogo della mostra, a cura di J.Bentini. Ferrara, Pinacoteca Nazionale di Palazzo dei Diamanti, Bologna, 1985.

279. Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1933. Exh. cat. by Nino Barbantini. Venice, 1933.
280. From Borso to Cesare d'Este: the school of Ferrara, 1450 — 1628. London: Matthiesen fine art, 1984.
281. Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, a cura di J. Bentini, catalogo di mostra, Ferrara Castello Estense. 14/03 – 13/06 / 2004. Silvana editoriale, Milano, 2004.
282. La leggenda del collezionismo: le quadriere storiche ferraresi. Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Palazzo dei Diamanti, 25 febbraio - 26 maggio 1996. Exh. Cat. Edited by Grazia Agostini, Jadranka Bentini and Andrea Emiliani. Bologna : Nuova Alfa Ed., 1996.
283. La miniatura a Ferrara: dal tempo do Cosme Tura all'eredita' di Ercole de' Roberti. Exh.cat. Palazzo Schifanoia. Ferrara, 1998.
284. Mostra di opera d'arte restarante. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1964. Exh.cat.by Amalia Mezzetti. Bologna, 1964.
285. Un palazzo, un museo. La Pinacoteca di Palazzo dei Diamanti. Restauri e ampliamenti del museo e dei servizi per una attivita' di tutela nel territorio ferrarese. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1981. Exh.cat.edited by Jadranka Bentini. Bologna, 1981.
286. Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara. A cura di J. Bentini e G. Agostini, con la collaborazione di B. Ghelfi, catalogo di mostro, Bruxelles, Palais des Beaux arts. 3 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004. Edizione italiana Silvana editoriale. Milano-Gand, 2003.

Общие труды по искусству ренессансной Феррары

287. Barstow K. The Gualenghi-d'Este Hours: art and devotion in Renaissance Ferrara [1965]. Los Angeles, 2000.
288. Baruffaldi G. Vite de' pittori e scultori ferrarese scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi. Ferrara, D.Taddie, 1846.

289. Campori G. Gli artisti italiani e straniero negli Stati Estense. Modena, 1855.
290. Forti Grazzini N. L'arazzo ferrarese. Electa, 1982
291. Frabetti G. Manieristi a Ferrara. Milano, 1972.
292. Franceschini A. Artisti a Ferrara in eta' umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte III. Tomo I: dal 1471 ad 1492. Ferrara: Gabriele Corbo Editore, 1995.
293. Gardner E.G. The painters of the school of Ferrara. London: Duckworth and Co.; New York: C. Scribner's Sons, 1911.
294. Gruyer G. L'art ferrarais a l'epoque des princes d'Este, 2.vol., Paris, 1897.
295. La pittura in Emilia e Romagna: Il Cinquecento. Ed. by V. Fortunati. Milano, 1996.
296. Longhi R. Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-1955 // Ed. Delle opere complete. Firenze, 1956. Vol.V.
297. Medri G. La scultura a Ferrara // Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, n.s.XVIII, 1957.
298. Toffanello M. Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti a corte. Ferrara, 2010.

Пизанелло

299. Майская М.И. Пизанелло. М. 1981.
300. Waxandall M. Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 28, 1965. P.183-204
301. Brenzoni R. Pisanello. Firenze, Olschki, 1952.
302. Chiarelli R. Pisanello. Milano, 1958.
303. Coletti L. Pisanello. Milano, 1953.
304. Dagenhart B. Pisanello. Vienna, 1941.
305. Gordon D. Pisanello. Painter to the Renaissance Court. Yale University Press, 2001.

306. Hill G.F. Pisanello. London, 1905.
307. Pisanello. A cura di P.Marini. Mondadori Electa, 1996.
308. Venturi A. Pisanello. Roma, 1939.
309. Woods-Marsden J. The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes. New Haven, 1988.

Леон Баттиста Альберти

310. Аникст А. Выдающийся зодчий и теоретик искусства // Архитектура СССР, 1973 № 6. С. 33-35.
311. Леон Баттиста Альберти. Сб.ст. под ред. В.Н.Лазарева. М.: “Наука”, 1977.
312. Alberti e la cultura del Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi, (Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Dugento, 16-17-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.
313. Borsi F. Leon Battista Alberti. Opera completa. Milano, 1973.
314. Di Stefano E. L'altro sapere: Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti, Centro internazionale studi di estetica, Palermo, 2000.
315. Furlan F. Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L.B.Alberti. Torino; Paris, 2003.
316. Gado J. Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance. Chicago, 1969.
317. Grafton A. Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance. New York, 2000.
318. Panza P. Leon Battista Alberti: Filosofia e teoria dell'arte, introduzione di Dino Formaggio, Guerini, Milano, 1994
319. Paoli M. Leon Battista Alberti. Torino, 2007.

Козимо Тура

320. Bianconi P. Tutta la pittura di Cosmè Tura. Milano: Rizzoli, 1963.

321. Campbell S.J. *Cosmè Tura of Ferrara: style, politics, and the renaissance city, 1450-1495*. New Haven: Yale UP, 1997.
322. Manca J. *Cosmè Tura: the life and art of a painter in Estense Ferrara*. Oxford: Clarendon Press, 2000
323. Molajoli R. *L'Opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*. Milano: Rizzoli, 1974.
324. Riccòmini E. *Cosmè Tura*. Milano: Fratelli Fabbri, 1965.

Франческо дель Косса

325. Manca J. *Francesco del Cossa's call for justice // Notes in the History of Art*. Vol. 12, No. 3 (Spring 1993). P. 12-15.
326. Neppi A. *Francesco del Cossa*. Milano, 1958.
327. Ruhmer E. *Francesco del Cossa*. Munich, 1959.
328. Sgarbi V. *Francesco del Cossa*. Milano, Skira, 2007.

Бальдассаре д'Эсте

329. Cook H. *Baldassare d'Este // The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.19. No 100 (Jul., 1911). P.98-99; 228-229; 232-233.
330. Cook H. *Further Light on Baldassare d'Este // The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.27, No.147 (Jun., 1915). P.98-99;102-104.
331. Venturi A. *Les arts a la cour de Ferrare. Balthasar d'Este // L'arte*, X, 1884/2. P.161-166.

Эрколе де Роберти

332. Allen D., Syson L. *Ercole de' Roberti: the Renaissance in Ferrara*. London: Burlington Magazine, 1999.
333. Filippini F. *Ercole da Ferrara*. Firenze: Istituto di edizione artistiche, 1922.
334. Molteni M. *Ercole de' Roberti*. Cinisello Balsamo: Silvana, 1995.
335. Puppi L. *Ercole de' Roberti*. Milano: Fratelli Fabbri, 1966.
336. Salmi M. *Ercole de' Roberti*. Milano: Silvana editoriale d'arte, 1960.

Палаццо Скифанойя

337. Bertozzi M. La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia. Sillabe, 1999.
338. Iannelli N. Simboli e Costellazioni. Il mistero di palazzo Schifanoia. Il codice astronomico degli Estensi, Angelo Pontecorboli Editore. Firenze, 2013.
339. Il Palazzo Schifanoia a Ferrara // a cura di S. Settis e W. Cupperi. Modena, 2007.
340. Per Schifanoia. Studi e contributi critici. Vittorio Sgarbi (ed.). Ferrara, 1987.
341. Schifanoia. A cura dell'istituto di studi rinascimentali di Ferrara, 2010.
342. Venturi A. Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche // Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, III, 1885.
343. Warburg A. Italienische Kunst und international Astrologie im Palazzo zu Ferrara 1912 - 1922 // Warburg A. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden 1980, S. 173–198. (русский перевод: Варбург А. Великое переселение образов. СПб: Азбука-Классика, 2008. С.191-226).

Антонио Ломбардо

344. Алешин П.А. Правители Феррары как покровители искусств. Рельефы Антонио Ломбардо для «алебастровых комнат» Альфонсо I д'Эсте // Искусствознание № 1-2/2015. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С.234-249.
345. Андросов С. О. От Антико до Модерно (Заметки об итальянской скульптуре конца XV – начала XVI вв.) // Античное наследие в культуре Возрождения. М.,1984. С.228-232.
346. Андросов С.О. Государственный Эрмитаж. Итальянская скульптура XIV – XVI веков. Каталог коллекции. СПб., 2007. С.126-144.

347. Androsov S. I rilievi di Antonio Lombardo da Ferrara nelle collezioni dell'Ermitage // I beni culturali, 2002. Anno X. N.1. P.8
348. Ruhmer E. Antonio Lombardo. Versuch einer Charakteristik // Arte Veneta, 1974. 28.
349. Ceriana M. Gli Este a Ferrara: il camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica, 2004.
350. Sarchi A. Antonio Lombardo, Venezia, 2008.

Доссо Досси

351. Алешин П.А. «Пейзаж со сценами из жизни святых» Доссо Досси из ГМИИ им. А. С. Пушкина. Опыт интерпретации // Искусствознание. №3-4/2013. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С.336-353.
352. Ballarin A. Dosso Dossi. V. I–II. 1994–1995.
353. Colby R. Dosso's early artistic reputation and the origins of landscape paintings // Papers of the British School at Rome, vol.76, (2008). P. 201-231, 357-360.
354. Del Bravo C. L'Equicola e il Dosso // Artibus et Historiae, Vol.15, No.30 (1994). P.71-82.
355. Gibbons F. Dosso and Battista Dossi. 1968.
356. Humfrey P., Lucco M. Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New-York, 1998.
357. Mendelsohn H. Werk der Dossi. München, 1914.
358. Mezzetti A. Il Dosso e Battista Ferraresi. Ferrara, 1964.
359. Puppi L. Dosso Dossi. Milano, 1965.

Гарофало

360. Гарофало – феррарский Рафаэль. Кат.выставки. Авт. вступ. ст. и сост. Т. Н. Кустодиева. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007.

361. Кустодиева Т. Н. Три картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино в собрании Государственного Эрмитажа // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Под ред. В.И. Рутенбурга. Л., 1979. С.58-62
362. Fioravanti Baraldi A. M. Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (1476-1559). Catalogo generale. Rimini, Luisè Editore, 1998.
363. Kustodieva T., Lucco M. (a cura di), Garofalo. Pittore della Ferrara Estense. Catalogo dell'esposizione tenutasi presso il Castello Estense di Ferrara, 5 aprile-6 luglio 2008, Milano, Skira, 2008.
364. Neppi A. Il Garofalo (Benvenuto Tisi). Milano, Silvana Editoriale, 1959.

Джироламо да Карпи

365. Antal F. Observations on Girolamo da Carpi // The Art Bulletin. Vol.30, №2 (Jun., 1948). P.81-103.
366. Canedy N. The Roman Scetchbook of Girolamo da Carpi. London, 1976.
367. Dauner G. A Traveling Cinquecento artist: Sources for the Drawings of Girolamo da Carpi // Master Drawings. Vol.43, №4 (winter, 2005). P.488-499.
368. Mezzetti A. Girolamo da Ferrara detto da Carpi: L'opera pittorica. Cassa di Risparmio di Ferrara, Milan, 1977.
369. Pattanaro A. Girolamo da Carpi: Ritratti. Padova, 2000.
370. Serafini A. Girolamo da Carpi. Pittore e architetto ferrarese (1501-1556). Roma, 1915.

Пирро Лигорио

371. Coffin D.R. Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara // The Art Bulletin, vol.37. №3 (sep.,1955). P.167-185.
372. Coffin D.R. Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian. With a checklist of drawings. Pennsylvania State University Press, 2004.

373. Pattanaro A. Pirro e la genealogia estense // Pirro Ligorio e la storia. Atti dell'incontro do studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 28 - 29 settembre 2007) a cura di Carmelo Occhipinti. Roma, 2011, fascicolo I. P.213-258.

Архитектура ренессансной Феррары

374. Bassi C. Per una bibliografia della storia urbana di Ferrara // Storia urbana, VI, n.21, 1982. P.209-222.
375. Ghirardo D.Y. Lucrezia Borgia's Palace in Renaissance Ferrara // Journal of society of Architectural Historians, vol.64, n.4 (dec., 2005). P.474-497.
376. Mattei F. Celio Calcagnini, Terzo Terrzi e la cultura architettonica a Ferrara nel primo Cinquecento (1513-1539) // Arte Lombarda, 3, 2013. P.40-61.
377. Mattei F. Eterodossia e vitruvianesimo. Palazzo Naselli a Ferrara (1527-1538), Campisano editore, Roma 2013.
378. Mariano A. F. L'eta di Biaggio Rossetti: Rinascimenti di Casa d'Este. Ferrara, 1991.
379. Papagno G., Quondam A. La Corte e lo Spazio: Ferrara Estense. Roma, 1982.
380. Rosenberg Ch.M. The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara. Cambridge, 1997.
381. Zaniboni M. Gli Estensi nelle loro delizie: Ferrara medieval e rinascimentale, mura, terrioni, castelli e "delizie". Ferrara, 1987.
382. Zevi B. Biaggio Rossetti, architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo. Giulio Einaudi Editore, 1960.
383. Zevi B. Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, «la prima città moderna europea», Biblioteca Einaudi, 2006.

Литература в ренессансной Ферраре

384. Андреев М.Л. Принцип ансамбля в поэтике «Неистового Орландо». К проблеме универсального стиля в литературе и искусстве Высокого

- Возрождения // Рафаэль и его время. Сборник статей. Ответственный редактор Л.С. Чиколини. М., 1986. С. 211-217.
385. Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993.
386. Андреев М.Л. Маттео Мария Боярдо // История литературы Италии. Отв.ред. М.Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. II. Кн.1. С.515-533.
387. Андреев М.Л. Лудовико Ариосто // История литературы Италии. Отв.ред. М.Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. II. Кн.2. С.79-109.
388. Андреев М.Л. Трагедия и пасторальная драма // История литературы Италии. Отв. ред. М. Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. II. Кн.2. С.444-467.
389. Андреев М.Л. Торквато Тассо // История литературы Италии. Отв.ред. М.Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. II. Кн.2. С.577-604.
390. Топорова А.В. Городская и придворная литература Кватроченто // История литературы Италии. Отв.ред. М.Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. II. Кн.1. С.593-613.
391. Basile B. Poeta melancolicus. Tradizione classica e follia dell'ultimo Tasso. Pisa, 1984.
392. Beecher D., Ciavolella M., Fedi R. Ariosto today: contemporary perspectives. University of Toronto press, 2003.
393. Benedetto. Tasso, minori e minnimi a Ferrara. Pisa, 1970.
394. Catalano M. Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti. Vol.I. Biblioteca dell "Archivum Romanicum". Series I, Storia, letteratura, paleografia, vol.15. Geneva, 1930.
395. Ferroni G. Ludovico Ariosto, Roma: Salerno Editrice, 2008.
396. Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese. A cura di Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi e Mariangela Tempera. Firenze: Leo S .Olschki, 2008.
397. Monducci E., Baldini G. Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo. Modena, 1997.
398. Pitorru F. Torquato Tasso. L'uomo, il poeta, il cortigiano. Milano, 1982.

399. Ponte G. *La personalita e l'opera del Boiardo*. Genova, 1972.
400. Rinaldi R. *Writing at Court // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530*. Ed.by Marco Folin. *Antique Collectors' Club*. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.63-76.
401. Sangirardi G. *Ludovico Ariosto*, Firenze: Le Monnier, 2006.
402. Soletti A. *Vita di Torquato Tasso*. Torino, Roma, 1895. Vol.1-3.

Ренессансная музыка. Музыка при дворах Феррары и Мантуи

403. Annibaldi C. *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento (Polifonie, Musica e spettacolo nella storia)*. Bologna: Il Mulino, 1993.
404. Arnold D. «Seconda pratica»: a Background to Monteverdi's Madrigals // *Music and Letters*, xxxviii (1957). P.341-352.
405. Atlas A.W. *Renaissance Music*. New York: W.W. Norton, 1998
406. Brown H.M. *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1976.
407. Fenlon I. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantova*, 2 vols. Cambridge, 1980, 1982.
408. Gallagher S. *Seigneur Leon's Papal Sword: Ferrara, Du Fay, and His Songs of the 1440s // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis Deel 57, No. 1 (2007)*. P.3-28
409. Johnson A. *The Masses of Cipriano de Rore // Journal of American Musicological Society*, VI (1953). P.227-239.
410. *La musica del principe: studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. A cura di Luisa Curinga. *Convegno internazionale di studi*, Venosa, Potenza, 17—20 settembre 2003. Lucca: Libreria musicale italiana, 2008.
411. Lockwood L. *Musicisti a Ferrara all'epoca di Ariosto // Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia V (1981)*. P.7-29.

412. Lockwood L. Adrian Willaert and cardinal Ippolito I d'Este. New light on Willaert's early career in Italy, 1515-1521 // *Early Music History*, vol.5, (1985). P.88-112.
413. Lockwood L. Music in Renaissance Ferrara 1400-1500: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century [1984]. Oxford University Press, 2009.
414. Newcomb A. The Madrigal at Ferrara 1579-1597 I-II. Princeton, New Jersey, 1980.
415. Niedermüller P. Contrapunto und effetto. Studien zu Madrigalen Carlo Gesualdos. Göttingen, 2001.
416. Ongaro G. Music of the Renaissance. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2003.
417. Osthoff H. Josquin Desprez. Bde. 1-2. Tutzing, 1962—1965.
418. Piperno F. Italian Courts and Music // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530*. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors' Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.77-92.
419. Prizer W.F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*, vil.38, n.1 (spring, 1985). P.1-33.
420. Reese G. Music in the Renaissance. New York, W.W. Norton & Co., 1954.

Искусство танца в эпоху Возрождения

421. Nevile J. The eloquent body. Dance and Humanist culture in Fifteenth-Century Italy. Indiana University Press, 2004.
422. Storia della danza italiana dalle origine ai giorni nostri. A cura di Jose Sasportes. Torino, 2011.

Ренессансный театр. Феррарский театр эпохи Возрождения

423. Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия. Испания. Англия. Л., 1973.

424. Вернон Ли. Италия. Театр и музыка. М., 1915.
425. Ashby Th. Some Italian Scenes and Festivals. London, 1929.
426. Cruciani F. Teatro nel Rinascimento. Roma, 1450-1550. Roma, 1983.
427. D'Ancona A. Origini del teatro italiano [1877]. [Vol.] 1-2. Torino, 1891.
428. Kennard J.S. The Italian theatre, I: From the beginning to the close of seventeenth century [1932]. N.Y., 1964.
429. Kernodle G.R. From art to theatre. Form and convention in the Renaissance [1944]. Chicago, 1947.
430. Leclere H. Les Origines italiennes de l'architecture theatrale moderne. L'evolution des formes en Italie de la Renaissance a la fin du XVII-e siecle. Paris, 1946.
431. Les Fetes de la Renaissance. Vol. 1-2. Paris, 1957.
432. Lipani D.G. "Con sanctissima pompa". Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1429-1505). Dottorato di ricerca in "Modelli, linguaggi e tradizioni nella cultura occidentale". Ferrara, 2005/2007.
433. Moestrup J. Studi recenti sul teatro dell'Ariosto // La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598. Gli atti del convegno internazionale La Corte di Ferrara, Copenhagen, 1987. Ferrara, 1990.P.189-194.
434. Pardi G. Il Teatro Classico a Ferrara: Il teatro ferrarese al tempo di Ercole I // Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, XV (1904). P.3-27.
435. Scoglio E. Il teatro alla corte estense. Lodi, 1965.
436. Strong R. Splendor at court. Renaissance spectacle and the theater of power. Boston, 1973.
437. Strong R. Art and Power: Renaissance festivals 1450-1650. Suffolk, 1984.

ПРИМЕЧАНИЯ

Примечания к введению

¹ Цитата из стихотворения Дж.Кардуччи “*Momento epico*”.

² В семье д’Эсте было принято обучать детей игре на музыкальных инструментах, причем не только девочек. Точно известно, что играть на музыкальных инструментах умели маркиз Леонелло, Изабелла д’Эсте и герцоги Альфонсо I и Эрколе II; прекрасное музыкальное образование получили дочери последнего – Лукреция и Элеонора.

³ Подтверждением этому служит список имен композиторов и музыкантов, так или иначе бывших связанными с д’Эсте в XV - XVI веках: Гийом Дюфай, Жоскен Дебре, Адриан Вилларт, Бартоломео Тромбочино, Чиприано де Роре, Луццаско Луццаски и Карло Джезу-альдо да Веноза.

⁴ *Муратов П.П.* Образы Италии. Т.1-3. СПб: Азбука-Классика, 2005. Т.1. С.137.

⁵ *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.* СПб., 1904. Т.XLI. С.78.

⁶ Первым представителем рода, получившим титул синьора д’Эсте, был Альберто Аццо II (1009-1097 гг.). Его сыновья от брака с Кунигундой, сестрой Вельфа III, герцога Каринтии и маркграфа Веронской марки, - Вельф IV и Фулько I - стали родоначальниками двух ветвей династии – германской (Вельфы) и итальянской (д’Эсте), представителей которой и утвердились в XIII веке в Ферраре.

⁷ О рыцарских традициях во франко-бургундской культуре позднего Средневековья см.: *Хейзинга Й.* Осень средневековья. [1919]. М.: “Наука”, 1988. С.70-117. В целом о культуре рыцарства в Европе см.: *Barber R.* The knights and chivalry. New York, 1970. *Wood Ch.T.* The quest for eternity. Manners and morals in the age of chivalry. London, 1983. *Flori J.* L’essor de la chevalerie. Geneve, 1986.

⁸ Термин *политика великолетия* закрепился в научной литературе как обозначение культурной политикой семьи д’Эсте (см., например: *Brown R.G.* The politics of Magnificence in Ferrara, 1450-1505. A Study in Socio-Political Implications of Renaissance Spectacle. Ph.D. diss., University of Edinburgh, 1982), и восходит он к понятию *magnificentia* (*великолетие*), разработанному придворными феррарскими гуманистами во второй половине XV века для характеристики меценатской деятельности правителей Феррары на основе определения Аристотелем в “Никомаховой этике” великолетия как одной из человеческих добродетелей. Подробнее о происхождении термина и понятии *политика великолетия* см. в 1 параграфе I главы.

⁹ Наиболее ярко этот миф был воплощен в изобразительном искусстве (самым наглядным примером является фресковый ансамбль в палаццо Скифанойя, заказанный Борсо д’Эсте)

и в литературе (в поэмах Боярдо, Ариосто и Тассо). В целом о мифе о “золотом веке” в эпоху Возрождения см.: *Levin H. The Myth of the Golden Age in the Renaissance. London, 1970.*

¹⁰ Несмотря на то, что д’Эсте утвердили свою власть над Феррарой еще во второй половине XIII века, юридически город оставался папским феодалом, таким образом, каждый новый правитель должен был получать официально подтверждение своей власти от папы. Ситуацию осложняла проблема наследования власти. Леонелло и Борсо д’Эсте, правившие в Ферраре после Никколо III, были его незаконно рожденными сыновьями. Эрколе I, хотя был законным сыном маркиза Никколо III, стал правителем Феррары после правления двух своих сводных братьев, и его власть оспаривал его племянник, Никколо ди Леонелло. Только после Эрколе I и до конца эпохи Возрождения власть в семье д’Эсте стала передаваться от отца к законному наследнику – рожденному в браке старшему сыну: Эрколе I наследовал Альфонсо I, после которого правили его сын и внук – Эрколе II и Альфонсо II, со смертью которого закончилось правление д’Эсте в Ферраре, отошедшей под власть папства. Об этом подробнее см.: *Bestor J. F. Bastardy and Legitimacy in the Formation of a Regional State in Italy: The Estense Succession // Comparative Studies in Society and History, Vol. 38, No. 3 (Jul., 1996). P.549-585. Idem. Gli illegittimi e beneficiate della Casa Estense // Storia di Ferrara, VI: Il Rinascimento: situazioni e personaggi. A cura di Adriano Prosperi. Ferrara, 2000. P.78-99.*

¹¹ В этом смысле примечательны также имена представителей династии. Так, дети маркиза Никколо III – Уго, Леонелло, Борсо, Мелиадуз, Джиневра, Изотта – были названы в честь персонажей средневекового рыцарского романа.

¹² *Свидерская М.И. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. М.: “ГАЛАРТ”, 2010. С.11-12.*

¹³ О рыцарском романе в эпоху Возрождения см.: *Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993.*

¹⁴ *Журавлева И.А. Государственные заказы художникам в Венеции эпохи Возрождения // Собирачество и меценатство в эпоху Возрождения. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.49.*

Подробнее о “венецианском мифе” см.: *Gilmore M. Myth and reality in Venetian political history // Renaissance Venice. A cura di J.R.Hale. London, 1973. P. 445-466. Климанов Л.Г. Обретение Венецией моря: право, политика, символы // Причерноморье в средние века. 1997. Вып.3. С.145-163. Acroyd P. Venice. Pure city. London: Chatto and Windus, 2009.*

Миур Э. Венецианский миф // К.Гаспаро. О магистратах и устройстве Венецианской республики. СПб., 2013. С.161-212.

¹⁵ Флорентийскими гуманистами была создана концепция “Флоренция – второй Рим”. “Одним из первых ее сформулировал, по-видимому, Джованни Виллани в своей “Истории города Флоренции”. В предисловии к ней он пишет, что задумал книгу, “будучи в благочестивом паломничестве в священном городе Риме, видя его великие и древние памятники и читая о великих деяниях римлян”. Виллани решил написать хронику своего родного города, поскольку “Флоренция, дочь и наследница Рима, стремилась к великим целям, в то время как Рим пришел в упадок”. Идея эстафеты, переданной Римом Флоренции, высокой исторической миссии, перешедшей к ней по наследству от “города городов”, в значительной степени определяла отношение Флоренции к античному Риму, и не только в XIV веке, но и на протяжении трех первых десятилетий XV в. Однако если в XIV в. преобладающим было чувство благоговейной зависти, то с наступлением кватроченто растет ощущение соперничества и даже превосходства. “...Цветок Тосканы, зеркало Италии, соперница славного города Рима, от которого она произошла и древнему величию которого подражает, борясь за спасение Италии и за свободу”, - пишет о Флоренции Колуччо Салютати” (*Данилова И.Е. Брунеллески в Риме // Античное наследие в культуре Возрождения. М.: “Наука”, 1984. С.208).*

¹⁶ Как “новые Афины” Флоренцию одним из первых воспел Леонардо Бруни в своем трактате “*Laudatio Florentiae Urbis*” (1403-1404 гг.; второе прижизненное издание вышло в 1430-х гг.).

¹⁷ О том, что предком д’Эсте был Геркулес, писал Джованни Баттиста Джиральди Чинцио, литератор, драматург и секретарь герцога Эрколе II. Об этом см. 1 параграф III главы.

¹⁸ К троянцам возводил род д’Эсте Маттео Мария Боярдо (а вслед за ним – Лудовико Ариосто), представляя их потомками героя своей поэмы Руджеро, который, в свою очередь, был потомком Гектора. Происхождение д’Эсте от римского рода Аттиев утверждал Торквато Тассо в своей поэме “Освобожденный Иерусалим”.

¹⁹ Такое поэтическое название закрепилось за позднесредневековой культурой после появления одноименного исследования голландского историка Й.Хейзинги: *Хейзинга Й. Указ.соч.*

Примечания к историографии

²⁰ Проблемам социальной истории искусства эпохи Возрождения посвящено огромное количество работ. Укажем статью В.П.Головина, в которой подробно описана история со-

циологического подхода в изучении ренессансного искусства, а также дана обширная библиография: *Головин В.П.* Социальная история искусства итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып.4/ Отв.ред. И.И.Тучков, Е.Д.Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С.27-40.

²¹ Там же. С.27.

²² Там же. С.28.

²³ Художественным центром, привлекающим наибольшее внимание исследователей, занимающихся социальной историей искусства итальянского Возрождения, является, безусловно, Флоренция – как центр, на примере которого наиболее отчетливо прослеживаются все стадии развития Ренессанса. Именно художественной жизни Флоренции посвящено одно из первых исследований, относящихся к “региональному” направлению, - книга М. Вакернагеля 1938 г. “Среда обитания художников флорентийского Возрождения: заказы и заказчики, мастерские и художественный рынок”, ставшая образцом подобного рода исследований (*Wakernagel M.* Der Lebensraum des Kunstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig, 1938). За этой книгой последовали и другие важные исследования, посвященные Флоренции и ставшие значительными вехами в истории социологического подхода к изучению искусства: *Antal F.* Florentine Painting and its Social Background: The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power. XIV and Early XV Centuries. London, 1947. *Chastel A.* Art et humanisme a Florence au temps du Laurent le Magnifique. Etudes sur le Renaissance et humanisme platonicien. Paris, 1959. *Martinez L.* The Social World of the Florentine Humanists, 1390-1460. Princeton, 1963. *Vec Cr.* Cultura e societa a Firenze nell'eta della Rinascenza. Roma, 1981. Отдельной и важнейшей проблемой в рамках изучения Флоренции как художественного центра является меценатство семьи Медичи, которому также посвящено большое количество исследований, поэтому отметим лишь несколько относительно недавних трудов, в которых можно найти подробную библиографию, касающуюся меценатства Медичи в XV-XVI веках: *Дажина В.Д.* Художественная политика Козимо I Медичи и искусство Флоренции второй половины XVI в. (диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения). М., 1998. *Kent D.* Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre. New Haven and London, 2000. *Kent F.W.* Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence. The Johns Hopkins University Press, 2004.

²⁴ Отметим некоторые: *Caleffini U.* Cronica di Ferrara (1471-1496). Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chig. I, 1, 4. *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti.* A cura di G.Pardi // *Rerum Italicarum Scriptores.* Ed.rev., vol.XXIV, parte VII. Bologna, 1928. *Fra*

Paolo da Legnato. Cronica Estense (1408-1538), Modena, Biblioteca dell'Archivio di Stato, Ms. N.69. *Zerbinati G.M.* Memorie cavate dalli giornali di M.Paolo de Zerbinati (1500-1527), Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms.cl. I, n.337. *Mario Equicola di Alveto*. Genealogia delli Signori Estensi (1515) proseguita da Antonio Isnardi (1590), Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Lat., n.12584. *Idem*. Annali della citta' di Ferrara (1590). Biblioteca Comunale Ariostea, MS. Cl.II, n.335 N B 6. *Giraldi Cinzio G. B.* De Ferraria et Atestinis principibus commentatoriolum.Ferrara,1556. *Pigna G.B.* Historia de principi di Este. Ferrara, 1570. *Merena G.* Annali di Ferrara (1602), Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. Cl. I, n. 107. *Rodi F.* Annali di Ferrara. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea. MS I 645.

²⁵ *Gundersheimer W.L.* Ferrara: the Style of a Renaissance Despotism. New Jersey, 1973.

²⁶ *Gundersheimer W.L* Toward a Reinterpretation of the Renaissance in Ferrara // Biblioteque d'Humanisme et Renaissance. T.30. №2 1968. P.267-281.

²⁷ *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo: 1441 - 1598*. Pade M., Peterson L.W., Quarta D. (eds.). Modena: Franco Cosimo Panini, 1987.

²⁸ *Alla corte degli Estensi: filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV - XVI: atti del convegno internazionale di studi, 5-7 marzo 1992*. Bertozzi M. (ed.). Ferrara, Universita di studi, 1994.

²⁹ *La leggenda del collezionismo: le quadriere storiche ferraresi*. Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Palazzo dei Diamanti, 25 febbraio - 26 maggio 1996. Exh. Cat. Edited by Grazia Agostini, Jadranka Bentini and Andrea Emiliani. Bologna : Nuova Alfa Ed., 1996.

³⁰ Обе выставки сопровождались изданием каталогов: *Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, a cura di J. Bentini e G. Agostini, con la collaborazione di B. Ghelfi, catalogo di mostro, Bruxelles, Palais des Beaux arts. 3 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004. Edizione italiana Silvana editoriale. Milano-Gand, 2003. *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, a cura di J.Bentini, catalogo di mostra, Ferrara, Castello Estense. 14/03 - 13/06/2004. Silvana editoriale, Milano, 2004.

³¹ *Colantuono A.* Estense patronage and the construction of the ferrarese Renaissance, c.1395-1598 // The court cities of Northern Italy. Ed.by Ch.M.Rosenberg. Cambridge University press, 2010. P.196-243.

³² *Colantuono A.* Op.cit. P.196.

³³ *Toffanello M.* Ferrara: The Este Family (1393-1535) // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011, 2011. P.181-202.

- ³⁴ Например, об истории семьи д'Эсте см.: *Gardner E.G. Dukes and Poets in Ferrara*. London, 1904 (последнее переиздание: *Gardner E.G. Dukes and Poets in Ferrara. A Study in the Poetry, Religion and Politics of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*. Kessinger Publishing, 2006). *Chiappini L. Gli Estensi Varese: Dall'Oglio, 1967*.
- ³⁵ *Burchardt J. Beitrage zur Kunstgeschichte von Italien*. Basel, 1893. Bd.3
- ³⁶ *Martin A., von. Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Ritmik burger-licher Kultur*. Stuttgart, 1932 (английский перевод: *Martin A., von. Sociology of the Renaissance*. London, 1944). *Hauser A. Social History of Art*. London, 1951. Vol.1-2. *Larner J. Culture and Society in Italy, 1240-1420*. London, 1971. *Burke P. Culture and Society in Renaissance Italy, 1420-1540*. London, 1972.
- ³⁷ *Haskell F. Patrons and Painters*. London, 1963.
- ³⁸ *Chambers D.S. Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. London, 1970.
- ³⁹ *Gilbert C. Italian Art, 1400-1500. Sources and Documents*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1980.
- ⁴⁰ *Aslop J. The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its linked Phenomena wherever these have appeared*. New York, 1982.
- ⁴¹ *Campbell S.J., Welch E.S. Artists at court: image-making and identity, 1300— 1550*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2004.
- ⁴² *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. Ed. by F. W. Kent and P. Simons, with J.C.Eade. Oxford, 1987. *Patronage in the Renaissance Italy*. G.F. Lytle and S.Orgel (eds.), Princeton, 1981. *The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance*. Ed.by D.G.Wilkins and R.L.Wilkins. Lewiston, New York, 1996.
- ⁴³ *Hollingsworth M. Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the Early Sixteenth Century*. London, 1994.
- ⁴⁴ Укажем каталог крупной выставки, посвященной Леонелло, в которой можно найти обширную библиографию о нем. *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*. Catalogo. Saggi. A cura di Andrea di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991.
- ⁴⁵ *Venturi A. L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este // Rivista storica italiana, II, 1885. P.689-750. Rosenberg Ch.M. Art in during the reign of Borso d'Este (1450-1471): A Study in Court Patronage*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1974. *Lesychyn L.A. The Magnificence of Borso and Ercole d'Este. A thesis submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts*. McMaster University, 1981. P.33-69.

- ⁴⁶ *Chiappini L.* Gli Estensi. Varese, 1967. P.144-210. *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense. Lo stile del potere. [1973]. Modena, 2005. P.122-161. *Idem.* The patronage of Ercole I d'Este // *Journal of Medieval and Renaissance Studies.* 1976. № 6. P.1-19. *Lesychyn L.A.* Op. cit. P.70-107. *Tuohy T.* Herculean Ferrara: the Patronage of Ercole d'Este, 1471-1505. London, 1985.
- ⁴⁷ *L'impresa di Alfonso II.* Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento. A cura di Bentini J., Spezzaferro L. Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987.
- ⁴⁸ *Farinella V.* Alfonso I d'Este, le immagine e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo, Milano, Officina Libraria, 2010. 2 vol.
- ⁴⁹ *Shephard T.* Alfonso I d'Este: Music and Identity in Ferrara. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, 2010.
- ⁵⁰ Характерно в связи с этим обращение ученых к изобразительному искусству Феррары второй половины XVI века как к дополнению в исследованиях по литературе и музыке, о чем свидетельствует, например, каталог выставки, посвященной Торквато Тассо: *Torquato Tasso tra Letteratura, Musica, Teatro e Arte figurative.* Bologna, 1985.
- ⁵¹ См. например: *Colantuono A.* Op.cit.
- ⁵² Об Ипполито II д'Эсте см.: *Lutz H.* Cardinale Ippolito d'Este (1509-1572) // *Atti e memorie della societa' tiburtina di storia e d'arte.* 1966. XXXIX. P.127-156. *Hollingsworth M.* Cardinal's Hat: Money, Ambition and Everyday Life in the Court of a Borgia Prince. Overlook Press, 2005. *Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate.* Atti del convegno a cura di Marina Cogotti e Francesco Paolo Fiore. Ed. De Luca, Roma, 2013.
- ⁵³ О вилле д'Эсте в Тиволи см.: *Ashby T.* The villa d'Este at Tivoli and the collection of classical sculpture which it contained // *Archaeologia,* 1908. LXI. P.219-255. *Lamb C.* Die Villa d'Este in Tivoli. Munchen, 1966; *Villa d'Este: Tivoli.* Roma, 1976. *Тучков И.И.* Genius loci: вилла д'Эсте в Тиволи // *Искусство Италии эпохи Возрождения и Просвещения.* М.: "Наука", 1997. С.177-190. *Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate.* Atti del convegno...
- ⁵⁴ Отметим ряд основополагающих работ о меценатстве Изабеллы д'Эсте: *Martindale A.* The patronage of Isabella d'Este at Mantua // *Apollo,* LXXIX, 1964. P.183-191. *Brown C.M.* Lo intaciabile Desiderio Nostro de cose antique: New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities // *Cultural Aspects of the Italian Renaissance.* C. Clough (ed.). Manchester. P. 324-353. *Gaigneron A.* Isabelle d'Este: une princesse de la Renaissance qui pratiqua le mecenat avec puissance // *Connaissances des arts.* 1975. N. 281. P.24-33. *Fletcher J.M.* Isabella d'Este, Patron and Collector // *Splendours of the Gonzaga.* D.S.Chambers and J.Martinean (eds.). London, Victoria and Albert Museum, 1981. P.51-63. *San Juan R.M.* The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance // *Oxford Art Journal,* Vol. 14, No. 1 (1991).

P. 67-78. *Beyound Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*. Ed. by Sheryll E. Reiss and David G. Wilkins. Truman State University Press, 2001. *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d'arte. Modena. 2001-2006.

⁵⁵ Об этом подробнее см. 2 параграф II главы.

⁵⁶ О студиоло см.: *Elam C. Studioli and Renaissance Court Patronage*. M.A., thesis London University, 1970. *Impey O., MacGregor A. (eds.)*. The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-century Europe. Oxford, 1985. *Thornton D.* The Scholar in his Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy. New Haven; L., 1997. *Тучков И.И.* Студиоло // Культура Возрождения. Энциклопедия. Т.2. Кн.1. М., 2011. С.264-268. *Махо О.Г.* Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // Пространство культуры. 2010. №4. С.8-17.

⁵⁷ Одно из последних исследований студиоло представителей семьи д'Эсте см.: *Shephard T.* Echoing Helicon. Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440-1530. Oxford University Press, 2014.

О студиоло Леонелло д'Эсте см.: *Anderson J.* *Il risveglio dell'interesse per le Muse nella Ferrara del Quattrocento // Le Muse e il Principe, Arte di corte nel Rinascimento padano*. cat. mostra di Milano, 1991, 2 vol., s.l. 1991: vol.II. P.165-185.

О студиоло Изабеллы д'Эсте см.: *Verheyen E.* The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua. Mantua, 1971. *Brown C.M.* La grotta di Isabella d'Este. Uno simbolo di continuita' dinastica per i duchi di Mantova. Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 1985. *Campbell S.J.* The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este. New Haven; L., 2004. *Brown C.M.* Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. Roma, Bulzoni Editore, 2005. *Sammeln B.* Das studiolo von Isabella d'Este und das *petit cabinet* von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich. B., 2008 (Diss.).

О студиоло Альфонсо I см.: *Gould C.* The Studiolo of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne. London, 1969. *Hope C.* The 'Camerini d'alabastro' of Alfonso I d'Este – I // The Burlington Magazine, vol.113, n.824 (nov., 1971). P.641-647; 649-650. *Idem.* The 'Camerini d'alabastro' of Alfonso I d'Este – II // *The Burlington Magazine*, Vol. 113, No. 825, Venetian Painting (Dec., 1971). P.712+714-719+721. *Tempestini A.* Lo Studiolo di Alfonso I d'Este // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С.62-72. *Андронов С.О.* Государственный Эрмитаж. Итальянская скульптура XIV – XVI веков. Каталог коллекции. СПб., 2007. С.126-144. *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012.

- ⁵⁸ *Burckhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860. Первое издание на русском языке было осуществлено в 1876 году: *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения, пер. со 2-го нем. изд., СПб, тип. М-ва путей сообщ. (А. Бенке), 1876. Одно из последних изданий – 2002 года: *Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. С. Бриллианта. Смоленск: “Русич”, 2003.
- ⁵⁹ *Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. С. Бриллианта. Смоленск: “Русич”, 2003. С.52.
- ⁶⁰ Там же. С.59.
- ⁶¹ *Sitta P.* Saggio sulle istituzioni finanziarie del ducato Estense // Atti della deputazione ferrarese di storia patria, III (1891). P.95-254.
- ⁶² *Valenti F.* I consigli di governo presso gli Estensi dalle origini alla devoluzione di Ferrara // Studi in honore di Riccardo Filangieri (Naples, 1959), vol.2. P.19-40.
- ⁶³ *Piromalli A.* La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto. Firenze, La Nuova Italia, 1953 (2° ed. Bulzoni, 1975).
- ⁶⁴ *Piromalli A.* La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto. Bulzoni, 1975. P.161.
- ⁶⁵ *Gundersheimer W.L.* Toward a Reinterpretation of the Renaissance in Ferrara...
- ⁶⁶ *Guerzoni G.* La corte estense tra il 1471 ed il 1559. Aspetti economici e sociali. Ph.D. diss., University “L.Bosconi”, Milano, 1996. *Idem.* Le corti estensi e la devoluzione di Ferrara del 1598. Archivio storico, 2000. *Idem.* The Social World of Price Formation: Prices and Consumption in Sixteenth-century Ferrara // *The Material Renaissance.* Welch E. and O'Malley M., eds., Manchester, Manchester University Press, 2007. P. 85-105; *Idem.* (with G. Alfani). Court History and Career Analysis. A Prosopographic Approach to the Court of Renaissance Ferrara // *The Court Historian*, vol. 12, 1, 2007. P.1-34. *Idem.* The administration of the Este courts in the XV-XVII centurie // *Micrologus*, XVI, 2008, *Les Savoirs à la Cour.* P.537-567. *Idem.* Between Rome and Ferrara. The courtiers of the Este Cardinals in the Cinquecento // *Art and Identity in Early Modern Rome*, Burke J. and Bury M., eds., Aldershot, Ashgate, 2008. P.59-75.
- ⁶⁷ *Bestor J.F.* Bastardy and Legimaticy in the formation of a Regional State in Italy, The Estense // *Comparative Studies in Society and History*, vol.38, n.3, jul, 1996. P.549-585. *Idem.* Gli illegittimi e beneficiate della Casa Estense // *Storia di Ferrara*, VI: Il Rinascimento: situazioni e personaggi. A cura di Adriano Prosperi. Ferrara, 2000. P.78-99.
- ⁶⁸ *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari. Firenze, 1568.
- ⁶⁹ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: “Альфа-книга”, 2008. С.363.

- ⁷⁰ *Baruffaldi G.* Vite de' pittori e scultori ferrarese scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi. Ferrara, D.Taddie, 1846.
- ⁷¹ *Campori G.* Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estense. Modena, 1855.
- ⁷² *Gruyer G.* Gruyer G. L'art ferrarais a l'epoque des princes d'Este, 2.vol., Paris, 1897.
- ⁷³ *Gardner E.G.* The painters of the school of Ferrara. London: Duckworth and Co.; New York: C. Scribner's Sons, 1911.
- ⁷⁴ *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento.* Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1933. Exh.cat.by Nino Barbantini. Venice, 1933.
- ⁷⁵ *Mostra di opera d'arte restaurante.* Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1964. Exh.cat.by Amalia Mezzetti. Bologna, 1964.
- ⁷⁶ *Un palazzo, un museo. La Pinacoteca di Palazzo dei Diamanti. Restauri e ampliamenti del museo e dei servizi per una attivita' di tutela nel territorio ferrarese.* Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1981. Exh.cat.edited by Jadranka Bentini. Bologna, 1981
- ⁷⁷ *From Borso to Cesare d'Este: the school of Ferrara, 1450—1628.* London: Matthiesen fine art, 1984.
- ⁷⁸ *Ventury A.* Storia dell'arte italiana. Milano, 1901-1940. [Vol.] I-XI. *Van Marle R.* The Development of the Italian Schools of Painting. The Hague. 1923-1938. [Vol.] I-XIX. *Berenson B.* The Italian Painters of Italian Renaissance, 1952. *Freedberg S. J.* Painting in Italy. 1500—1600. Harmondsworth, 1979. *Storia dell'arte italiana*, vol. 1-12. Torino, 1979-1983. *Hartt F.A.* History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture. London, 1980. *Арган Дж.* История итальянского Искусства [1968]. М.: “Радуга”, 2000. *Томан Р.* (Под ред.). Искусство итальянского Ренессанса. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок [1994]. М., 2000.
- ⁷⁹ *Longhi R.* Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-1955 // Ed. Delle opere complete. Firenze, 1956. Vol.V.
- ⁸⁰ *Franceschini A.* Artisti a Ferrara in eta' umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte III. Tomo I: dal 1471 ad 1492. Ferrara: Gabriele Corbo Editore, 1995. *Toffanello M.* Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti a corte. Ferrara, 2010.
- ⁸¹ *Frabetti G.* Manieristi a Ferrara. Milano, 1972. *La pittura in Emilia e Romagna: Il Cinquecento.* Ed.by V.Fortunati. Milano, 1996.
- ⁸² Общие труды по феррарской архитектуре: *Rosenberg Ch.M.* The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara. New-York: Cambridge University Press, 1997. *Papagno G., Quondam A.* La Corte e lo Spazio: Ferrara Estense. Roma, 1982. *Mattaliano E.* A Story of Cultural Disaster: The Dispersion and Destruction of the Artistic Heritage of Ferrara // From Borso to Cesare d'Este: the school of Ferrara, 1450-1628. London, 1984. P.39-43.

Zaniboni M. Gli Estense nelle loro delizie: Ferrara medievale rinascimentale, mura, terrioni, castelli e “delizie”. Ferrara, 1987. *Ghirardo D.Y.* Lucrezia Borgia’s Palace in Renaissance Ferrara // *Journal of society of Architectural Historians*, vol.64, n.4 (dec., 2005). P.474-497.

⁸³ *Zevi B.* Biaggio Rossetti, architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo. Giulio Einaudi Editore, 1960. *Mariano A.F.* L’eta di Biaggio Rossetti: Rinascimenti di Casa d’Este. Ferrara, 1991. *Tuohy T.* Herculean Ferrara. Ercole d’Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capitale. NY, Cambridge University Press, 1996. *Zevi B.* Saper vedere la città. Ferrara di Biaggio Rossetti, «la prima città moderna europea», Biblioteca Einaudi, 2006.

⁸⁴ *Mattei F.* Celio Calcagnini, Terzo Terzi e la cultura architettonica a Ferrara nel primo Cinquecento (1513-1539) // *Arte Lombarda*, 3, 2013. P.40-61. *Idem.* Eterodossia e vitruvianesimo. Palazzo Naselli a Ferrara (1527-1538), Campisano editore, Roma 2013.

⁸⁵ *Medri G.* La scultura a Ferrara. Rovigo, 1957. *Giovannucci Vigi B.* La scultura a Ferrara nella seconda metà del cinquecento // *L’impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento.* A cura di Bentini J., Spezzaferro L. Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987. P.237-246.

⁸⁶ Укажем каталог выставки, где можно найти обширную библиографию. *La miniatura a Ferrara: dal tempo do Cosme Tura all’eredita’ di Ercole de’ Roberti.* Exh.cat. Palazzo Schifanoia. Ferrara, 1998.

⁸⁷ Наиболее подробное исследование о коллекции шпалер д’Эсте и о феррарской шпалерной мастерской см: *Forti Grazzini N.* L’arazzo ferrarese. Electa, 1982.

⁸⁸ *Bianconi P.* Tutta la pittura di Cosmè Tura. Milano: Rizzoli, 1963. *Riccòmini E.* Cosmè Tura. Milano: Fratelli Fabbri, 1965. *Molajoli R.* L’Opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de’ Roberti. Milano: Rizzoli, 1974. *Campbell S.J.* Cosmè Tura of Ferrara: style, politics, and the Renaissance city, 1450-1495. New Haven: Yale UP, 1997. *Manca J.* Cosmè Tura: the life and art of a painter in Estense Ferrara. Oxford: Clarendon Press, 2000

⁸⁹ *Neppi A.* Francesco del Cossa. Milano, 1958. *Manca J.* Francesco del Cossa’s call for justice // *Notes in the History of Art.* Vol. 12, No. 3 (Spring 1993). P. 12-15. *Sgarbi V.* Francesco del Cossa. Milano, Skira, 2007.

⁹⁰ *Filippini F.* Ercole da Ferrara. Firenze: Istituto di edizione artistiche, 1922. *Salmi M.* Ercole de’ Roberti. Milano: Silvana editoriale d’arte, 1960. *Puppi L.* Ercole de’ Roberti. Milano: Fratelli Fabbri, 1966. *Molajoli R.* Op.cit. *Manca J.* The art of Ercole de’ Roberti. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1992. *Molteni M.* Ercole de’ Roberti. Cinisello Balsamo: Silvana, 1995. *Allen D., Syson L.* Ercole de’ Roberti: the Renaissance in Ferrara. London: Burlington Magazine, 1999.

- ⁹¹ Varese R. Lorenzo Costa. Milano: Silvana, 1967
- ⁹² Mendelsohn H. Werk der Dossi. München, 1914. Mezzetti A. Il Dosso e Battista Ferraresi. Ferrara, 1964. Puppi L. Dosso Dossi. Milano, 1965. Gibbons F. Dosso and Battista Dossi. 1968. Ballarin A. Dosso Dossi. V. I–II. 1994–1995. Humfrey P., Lucco M. Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New-York, 1998. Colby R. Dosso's early artistic reputation and the origins of landscape paintings // Papers of the British School at Rome, vol.76, (2008). P. 201-231; 357-360.
- ⁹³ Warburg A. Italienische Kunst und international Astrologie im Palazzo zu Ferrara 1912-1922 // Warburg A. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden 1980, S. 173–198. (русский перевод: Варбург А. Великое переселение образов. СПб: Азбука-Классика, 2008. С.191-226.) Per Schifanoia. *Studi e contributi critici*. Vittorio Sgarbi (ed.). Liberty Hoise, Ferrara, 1987. Bertozzi M. La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia. Sillabe, 1999.
- ⁹⁴ Bayer A. Dosso's public: the Este Court at Ferrara // Humfrey P., Lucco M. Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New-York, 1998. P.27-54.
- ⁹⁵ Zevi B. Biaggio Rossetti, architetto ferrarese...
- ⁹⁶ Ponte G. La personalita e l'opera del Boiardo. Genova, 1972. Monducci E., Baldini G. Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo. Modena, 1997
- ⁹⁷ Литература, посвященная Ариосто, огромна. Поэтому укажем лишь один объемный, обобщающий труд, в котором можно найти обширную библиографию по его жизни и творчеству, а также пару последних исследований: Beecher D., Ciavolella M., Fedi R. Ariosto today: contemporary perspectives. University of Toronto press, 2003. Sangirardi G., Ludovico Ariosto, Firenze: Le Monnier, 2006. Ferroni G., Ludovico Ariosto, Roma: Salerno Editrice, 2008.
- ⁹⁸ Soletti A. Vita di Torquato Tasso. Torino, Roma, 1895. Vol.1-3. Di Benedetto. Tasso, minori e minnimi a Ferrara. Pisa, 1970. Pitorru F. Torquato Tasso. L'uomo, il poeta, il cortigiano. Milano, 1982. Basile B. Poeta melancolicus. Tradizione classica e follia dell'ultimo tasso. Pisa, 1984. Corsaro A. Percorsi dell'crudelita'. Religione, amore, natura nel primo Tasso. Roma, 2003. Della Terza D., Sabbatino P., Scognamiglio G. "Nel mondo mutabile e leggiere". Torquato Tasso e la cultura del suo tempo. Napoli, 2003.
- ⁹⁹ Visconti G. I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza. P.Bongrani (ed.). Milano, 1979. Newcomb A. The Madrigal at Ferrara 1579-1597 I-II. Princeton, New Jersey, 1980. Lockwood L. Musicisti a Ferrara all'epoca di Ariosto // Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia V (1981). P.7-29. Idem. Music in Renaissance Ferrara 1400-

1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century [1984]. Oxford University Press, 2009. *Idem*. Adrian Willaert and cardinal Ippolito I d'Este. New light on Willaert's early career in Italy, 1515-1521 // *Early Music History*, vol.5, (1985). P.88-112. *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*, vil.38, n.1 (spring, 1985). P.1-33.

¹⁰⁰ *Pardi G.* Il Teatro Classicco a Ferrara: Il teatro ferrarese al tempo di Ercole I // *Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, XV (1904). P.3-27.

Scoglio E. Il teatro alla corte estense. Lodi, 1965. *Strong R.* Splendor at court. Renaissance spectacle and the theater of power. Boston, 1973. *Perry J.P.* A Fifteenth-Century Dialogue on Literary Taste: Angelo Decembrio's Account Playwright Ugolino Pisani and the Court of Leonello d'Este // *Renaissance Quarterly*, Vol. 39, No. 4 (Winter, 1986). P. 613-643. *Lipani D.G.* "Con sanctissima pompa". Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1429-1505). Dottorato di ricerca in "Modelli, linguaggi e tradizioni nella cultura occidentale. Cocolo XX. Coordinatore prof. Paolo Fabbri. Tutore Seragnoli Daniele. 2005/2007.

¹⁰¹ *Головин В.П.* Указ. соч.С.34.

¹⁰² *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.: Наука, 1978. *Он же.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.

¹⁰³ *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982.

¹⁰⁴ *Гращенков В.Н.* Портретное искусство раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // *Культура Возрождения и общество*. М., 1986. С.53-63. *Он же.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2 томах. М., 1996.

¹⁰⁵ *Головин В.П.* Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2002 (2-ое изд. – Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2003).

¹⁰⁶ *Дажина В.Д.* Социальные корни итальянского маньеризма // *Культура Возрождения и общество*. М., 1986. С.145-152. *Она же.* Радикальные религиозные движения XVI в. и маньеризм // *Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи*. М., 1997. С.190-200. *Она же.* "Навязанная память": мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I Медичи // *Вопросы искусствознания*. 2/97. М., 1997. С.318-335. *Она же.* L'Accademia delli Arti del Disegno: новый феномен в художественной жизни Флоренции конца Возрождения // *Искусство Италии XVI-XVII веков*. М., 1997. С.37-72. *Она же.* Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // *Искусствознание*. 1/98. М., 1998. С.182-204. *Она же.* Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // *Человек в культуре Возрождения*. М., 2001. С.153-161.

-
- ¹⁰⁷ *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения*. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015.
- ¹⁰⁸ *Махо О.Г.* Студиоло и гротта Изабеллы д'Эсте - проблема заказа и коллекционирования произведений изобразительного искусства в эпоху Возрождения // *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения*. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.71-83. *Соловьев С.В.* Грифоны и обнаженные. Гуманисты обсуждают коллекцию Леонелло д'Эсте // *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения*. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.38-48. *Сонина Т.В.* Собрание Изабеллы д'Эсте и картины болонской школы // *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения*. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.84-94.
- ¹⁰⁹ *Муратов П.П.* Образы Италии. 1911-1912. Одно из последних изданий: *Муратов П.* Образы Италии. Т.1-3. СПб: Азбука-Классика, 2005.
- ¹¹⁰ *Муратов П.* Указ.соч. Т.1. С.136-153.
- ¹¹¹ *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979.
- ¹¹² *Бернадская Е.В.* Синьория и гуманистическая культура (по материалам Феррары XV-XVI в.в) // *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.18-30. *Рутенбург В.И.* Итальянские хроники XVI в. О Ферраре // *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.31-35. *Немилов А.Н.* Родольф Агрикола в Ферраре (к вопросу о культурных контактах Кватроченто) // *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.36-40. *Горфункель А.Х.* "Новая философия Вселенной" Франческо Патрици // *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.41-57. *Кустодиева Т.Н.* Три картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино в собрании Государственного Эрмитажа // *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.58-62. *Касаткин А.А.* Франческо Алуппо да Феррара и его лексикографические труды // *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.63-69.
- ¹¹³ *Бернадская Е.В.* Указ.соч. С.30.
- ¹¹⁴ *Махо О.Г.* Оформление кабинета итальянского правителя-гуманиста от Федерико да Монтефельтро до Франческо I Медичи // *Итальянский сборник. От Возрождения до века*. СПб, 1997. №2'97. С.5-13. *Сонина Т.В.* Программа художественного убранства студиоло Изабеллы д'Эсте // *Итальянский сборник. От Возрождения до XX века*. СПб., 1997.

№2'97. С.14-28. *Махо О.Г.* Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // *Пространство культуры*. 2010. №4. С.8-17.

¹¹⁵ *Махо О.Г.* Изабелла д'Эсте – заказчица. “Битва Любви и Целомудрия” Пьетро Перуджино для студиоло в Мантуе // *Пространство культуры*, 2014. №4. С.79-86. *Махо О.Г.* Студиоло и гротта Изабеллы д'Эсте... *Сонина Т.В.* Собрание Изабеллы д'Эсте и картины болонской школы...

¹¹⁶ *Гарофало – феррарский Рафаэль*. Кат.выставки. Авт. вступ. ст. и сост. Т.Н.Кустодиева. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007.

¹¹⁷ *Тучков И.И.* Виллы Рима как образная система: иконология и риторика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2008. С.637-691.

¹¹⁸ *Козлова С.И.* Итальянские сады эпохи Ренессанса. Структурная организация и семантика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2011.

¹¹⁹ *Shephard T.* Alfonso I d'Este: Music and Identity in Ferrara...

¹²⁰ О культуре при папском дворе см.: *Müntz E.* Les arts à la cours des papes pendant le XV et le XVI siècle. Recueil de documents inedits tirés des archives et des bibliothèques romaines. III voll. Paris, 1878-1882. *Johns C.M.S.* Papal art and cultural politics. Cambridge, 1993. *Angelini A.* Rome: the Popes (1420-1527) // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530.* Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.327-357. О меценатстве кардиналов см.: *The Possessions of a Cardinal: Politics, Piety, and Art, 1450-1700.* Ed.by M.Hollingsworth and Carol M. Richardson. University Park, Pennsylvania:Pennsylvania State University Press, 2010.

Примечания к главе I

¹²¹ Не времена ли Сатурна златые настали здесь, войны
Где громяхают лишь те, о которых читаем мы в книгах?
Где постоянно веселые водит народ хороводы,
Музыка где без конца, где дворцы красотою сияют,
Где Изобилия Рог и не нужен, земля где богата?
Счастливы оба: владыкой народ, и народом – владыка.

Это строки из поэмы Яна Паннония, посвященной Гуарино да Верона “*Silva Panegirica ad Guarinum Veronensem praeceptorem suum*”. Цитируется по книге: *Pannonii I.* Poemata. Pars prima. 1784. P.25. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/32106.html>.

¹²² О Леонелло д'Эсте см.: *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*. Catalogo. Saggi. A cura di Andrea di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991.

¹²³ “Всюду развитие новой культуры происходило в период господства синьории или принципата... Разумеется, связь синьорий и принципатов с гуманизмом не только “временная”. Между ними можно отметить определенную идеологическую общность. Энергичная и беззастенчивая борьба синьоров за власть и ее укрепление требовала максимального развития способностей личности правителя, часто незаконно захватившего господство, имевшего врагов в своей собственной семье. Необходимость подчинить и использовать городские коммунальные магистраты, побеждать то силой, то ловкостью, то лестью своих противников, прекрасно ориентироваться в сложной внутриитальянской ситуации была под силу только незаурядным политикам, владевшим искусством правления, “*arte di governo*”. Гуманистические идеи бескрайних горизонтов человеческой активности и смелых дерзаний отвечали этим стремлениям. Разумеется, нельзя ставить знак равенства между высокими принципами служения обществу, развиваемыми Салютати, Бруни, Макьявелли и практикой итальянских государей. Последние отбирали из идеологии гуманизма то, что способствовало свободе их деятельности, давало им необходимое образование, создавало блеск двору, приносило славу их деяниям. Естественно также, что некоторые синьоры и государи как сыновья своего времени в той или иной степени были искренними сторонниками новой идеологии” (*Бернадская Е.В.* Синьория и гуманистическая культура (по материалам Феррары XV-XVI вв.) // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.18-19).

¹²⁴ “Таков вклад гуманизма в создание новой политической культуры как особой сферы творящего разума, независимой от божественных сил. Сознательное воспитание государственных деятелей и правителей в духе новых представлений, пропаганда идей патриотизма и служения отечеству, подъем авторитета государственных учреждений и служб, развитие политической историографии и дипломатического искусства – вся эта деятельность гуманистов благоприятствовала формированию общественного мнения, создавала широкую политическую аудиторию. Подобная активность, приведшая к осознанию тесной связи культуры и политики, была чужда средневековой идеологии. Гуманисты впервые заставили осознать культуру как компонент политической власти, и правители умело использовали их уроки“ (*Бернадская Е.В.* Гуманизм и политическая практика итальянских государей (конец XIV – XV в.) // Культура Возрождения и общество. М.: “Наука”, 1986. С.27).

¹²⁵ *Toffanello M.* Ferrara: The Este Family (1393-1535) // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530.* Ed.by Marco Folin. Antique Collectors' Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.181.

¹²⁶ Это право подтверждалось папской буллой от 4 марта 1391 года, разрешавшей учреждение университета и преподавание в нем гражданского и церковного права, искусств, медицины и теологии.

¹²⁷ Подробнее об университетах в Италии эпохи Возрождения см.: *Grendler P.F.* The Universities of the Italian Renaissance. The Johns Hopkins University Press, 2002.

¹²⁸ *Бернадская Е.В.* Синьория и гуманистическая культура... С.19-20.

¹²⁹ Леонелло был незаконнорожденным сыном маркиза Никколо III, он стал его наследником в 1425 году после смерти его старшего брата Уго Альдобрандино, казненного Никколо. В 1429 году папой Мартином V Леонелло был признан законным сыном и официальным наследником маркиза.

¹³⁰ О Гуарино да Верона см.: *Rosmini Carlo de'.* Vita e disciplina di Guarino di Verona (marco) e de' suoi discepoli, Brescia, 1805. *Sabbadini R.* Guarino Veronese e il suo epistolario edito e inedito, Roma, 1885. *Idem.* Guariniana, I. Vita di Guarino Veronese [1891]. II. La scuola e gli studi di Guarino Veronese [1896], Bottega d'Erasmus, Torino, 1964. *Копелин М.С.* Ранний итальянский гуманизм и его историография. М., 1892. С.921-933. *Garin E.* Guarino Veronese e la cultura a Ferrara // *Ritratti di umanisti. Sette protagonisti del Rinascimento.* Firenze, 1967. P.69-106. *Baxandall M.* Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 28, 1965. P.183-204. *Н.В. Ревякина.* Из практики гуманистического воспитания (Гуарино да Верона и Леонелло д'Эсте // *Возрождение: общественно-политическая мысль, философия, наука.* Иваново. ИвГУ. 1988. *Tissoni Benvenuti A.* Guarino, i suoi libri, e le letture della corte estense // *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi.* A cura di Andera di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991. P.63-79. *Wilson N.* Guarino, Giovanni Tzetze e Teodoro Gaza // *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo. Saggi.* A cura di Andera di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991. P.83-86. *Ревякина Н.В.* Итальянский гуманизм XV и эстетическое воспитание (Школа Гуарино да Верона) // *Возрождение: гуманизм, образование, искусство.* Иваново, 1994.

¹³¹ “Открытая школа Гварино, бесплатная для бедных, чрезвычайно способствовала развитию в Ферраре гуманистических идей, нового образа мышления и поведения, тем более что преподавательская деятельность Гварино продолжалась в Ферраре свыше 30 лет, с 1429 по 1460 г. Ученик Гварино Лодовико Карбоне в надгробной речи по смерти Веронца

сказал, что после того, как появился в Ферраре «этот божественный человек, произошло чудесное изменение в умах людей... На его публичные лекции собиралась огромная толпа не только юношей и девушек, но и взрослых, которые желали исправить свои ошибки и приобщиться к свету новой образованности» (Бернадская Е.В. Синьория и гуманистическая культура... С.20).

¹³² Подробнее о гуманистической педагогике см.: *Saitta G. L'educazione dell 'Umanesimo in Italia. Venezia, 1928. Garin E. L'educazione umanistica in Italia. Laterza, Bari, 1949.*

¹³³ *Venturi A. L'Arte Ferrarese nel periodo di Borso d'Este // Rivista storica italiana, II, 4. Torino, 1885. P.690.*

¹³⁴ Сохранилось два его сонета в духе Петрарки, см. приложение 1.1.

¹³⁵ В этот кружок входили Гуарино да Верона, Томмазо Морони да Риети, братья Никколо и Тито Веспасиано Строцци, Фельтрино Боярдо, Джованни Гуаленго, Альберто Костабиле, Франческо Ариосто, Пио да Карпи и другие.

¹³⁶ *Кудрявцев О.Ф. Гуманистические академии итальянского Возрождения // Культура Возрождения и общество. М.: "Наука", 1986. С.71.*

¹³⁷ Как правило, подобные гуманистические сообщества назывались академиями. О них подробнее см.: *Maylender M. Storia delle academie d'Italia. Bologna, 1926-1930. Vol.1-5. Baldini U., Besana L. Organizzazione e funzione delle accademie // Annali della Storia d'Italia. Torino, 1980. Vol.3.*

¹³⁸ О Платоновской академии см.: *Кудрявцев О.Ф. Флорентийская Платоновская Академия. Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М., 2008.*

¹³⁹ *Decembrio A. Politiae Literariae Angeli Decembrii Mediolanensis Oratoris Clarissimi, ad Summum Pontificem Pium II libri septem. Augsburg, 1540. Decembrio A. De politia literaria. Basel, 1562. О трактате см.: Baxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII // Journal of the Warburg and Courtland Institutes, vol.26. No. 3/4 (1963). P.304-326. Perry J.P. A Fifteenth-Century Dialogue on Literary Taste: Angelo Decembrio's Account Playwright Ugolino Pisani and the Court of Leonello d'Este // Renaissance Quarterly, Vol. 39, No. 4 (Winter, 1986). P. 613-643. Angelo Camillo Decembrio. De politia litteraria. Herausgegeben von Norbert Witten. Leipzig, 2002. Celenza Ch.S. Creating canons in Fifteenth-Century Ferrara: Angelo Decembrio's "De politia litteraria."1.10 // Renaissance Quarterly. Vol.57. No.1 (Spring, 2004). P.43-98. Соловьев С.В. Грифоны и обнаженные. Гуманисты обсуждают коллекцию Леонелло д'Эсте // Собираательство и меценатство в эпоху Возрождения. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.38-48.*

¹⁴⁰ *Gardner E.G. Dukes and Poets in Ferrara [1904]. New York: Haskell House, 1968. P.45.*

¹⁴¹ Гуарино, знавший греческий язык, безусловно знал это сочинение Аристотеля, чьи труды он переводил.

¹⁴² *Ревякина Н.В. Идеи согласия и мира в итальянском гуманизме (Гуарино да Верона) // Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового Времени. Выпуск 5. Под ред. Г.Е.Лебедевой. СПб: “Алетейя”, 2005. С.317.*

¹⁴³ *Там же. С.316.*

¹⁴⁴ *Аристотель. Никомахова этика. IV, II, 4. Цитируется по изданию: Аристотель. Этика. М., 2006. С.114.*

¹⁴⁵ “Итак, великолепен преимущественно такой человек и великолепие [проявляется] в таких тратах, о которых было сказано: ведь они самые величественные и почетные. В частных же делах великолепно то, что бывает единожды, например свадьба или еще что-нибудь такое, а также то, о чем хлопочет весь город или высокопоставленные [граждане]; кроме того, великолепны бывают встречи и проводы чужеземных гостей, подарки и одаривания. Великолепный тратит, конечно, не на себя самого, но на общие дела, а подарки чем-то похожи на посвящения богам. Убранство дома, подобающее богатству, - также признак великолепного (ведь и дом этот служит своего рода украшением города)” (*Аристотель. Никомахова этика. IV, II, 5: Аристотель. Указ.соч. С.114-115).*

¹⁴⁶ *Gundershaimer W.L. Ferrara estense. Lo stile del potere [1973]. Modena, Franco Cosimo Panini, 2005. P.79.*

¹⁴⁷ *Бернадская Е.В. Синьория и гуманистическая культура... С.19.*

¹⁴⁸ Фома Аквинский причислял великолепие к христианским добродетелям, с оговоркой, что целью ее является прославление бога, иначе говоря, великолепие подразумевало траты со стороны обеспеченных людей на покровительство церкви. См. комментарии Фомы Аквинского к “Никомаховой этике” Аристотеля.

¹⁴⁹ О великолепии писал Франческо Филельфо в своем трактате “*Convivia Mediolanensia*”, а также Джованни Понтано в своем труде “*De magnificentia*”.

¹⁵⁰ О Лоренцо Медичи есть большое количество литературы, укажем одно из последних крупных исследований, посвященных ему, где можно найти подробную библиографию: *Kent F.W. Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence. The Johns Hopkins University Press, 2004.*

¹⁵¹ Об этом на примере Франции и Бургундии писал Й.Хейзинга: “... Рыцарский идеал, каким бы наигранным и обветшалым ни сделался он к этому времени, все еще продолжал оказывать влияние на чисто политическую историю позднего Средневековья – и к тому

же более сильное, чем обычно предполагается. Чарующая власть аристократических форм жизненного уклада была столь велика, что бюргеры также перенимали их там, где это было возможно...” (*Хейзинга Й.* Осень средневековья. [1919]. М.: “Наука”, 1988. С.102.

¹⁵² О поэме Анджело Полициано см.: Welliver W. The Subject and Purpose of Poliziano's Stanze // *Italica*. Vol.48, No.1 (Spring, 1971). P.34-50. *Doglio M.L.* Metamorfosi, simbolo e favola. Per una lettura delle "Stanz" del Poliziano // *Italianistica: Rivista di letteraura italiana*. Vol. 12, No.2/3 (Maggio/Dicembre, 1983). P.197-216. *Storey Ch.* The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano and Le stanze per la giostra // *The Modern Language Review*. Vol.98, No.3 (Jul., 2004). P.602-619.

¹⁵³ Подобная практика обязательного обучения наследников военному искусству будет сохраняться в семье д'Эсте на протяжении всей эпохи Возрождения.

¹⁵⁴ Яркий пример того, каким представляли себе гуманисты XV века идеального государя, может явить трактат неаполитанского гуманиста Джованни Понтано “Государь”, написанный в 1460 году и впервые напечатанный в 1490 году. Русский перевод трактата, выполненный Н.А.Федоровым, см. в книге: Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). От. ред. Л.М. Брагина. М., 1985. С.290-307.

¹⁵⁵ *Ревякина Н.В.* Некоторые вопросы формирования личности в итальянской гуманистической педагогике // *Культура Возрождения и общество*. Отв.ред. В.И.Рутенбург. М: “Наука”, 1986. С.32.

¹⁵⁶ “При нем Феррара не вела войн, при дворе отсутствовали династические распри, что редко наблюдалось в этом воинственном семействе. Не было суровых казней; в голодные годы производились раздачи беднякам хлеба и мяса, был основан госпиталь для нуждающихся, не раз проводилось снижение налогов и цен” (*Бернадская Е.В.* Синьория и гуманистическая культура... С.20-21).

¹⁵⁷ *Gundersheimer W.L.* Op.cit. P.67-68.

¹⁵⁸ О Пизанелло см.: *Hill G.F.* Pisanello. London, 1905. *Idem.* A corpus of Italian medals of of the Renaissance, 2 vols. London: British Museum, 1930. *Venturi A.* Pisanello. Roma, 1939. *Dagenhart B.* Pisanello. Vienna, 1941. *Brenzoni R.* Pisanello. Firenze, Olschki, 1952. *Coletti L.* Pisanello. Milano, 1953. *Chiarelli R.* Pisanello. Milano, 1958. *Майская М.И.* Пизанелло. М. 1981. *Woods-Marsden J.* The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes. New Haven, 1988. *Pisanello.* A cura di P.Marini. Mondatori Electa, 1996. *Gordon D.* Pisanello. Painter to the Renaissance Court. Yale University Press, 2001.

¹⁵⁹ О Якопо Беллини см.: *Eisler C. The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings. New York, 1989. Смирнова И.А. Якопо Беллини и начало Возрождения в Венеции. М., 1994.*

¹⁶⁰ *Baxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este... Grafton A. Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance. New York, 2000. P.214-215. Stimato G. Alberti e Leonello tra cultura, corte e potere: proposte per una lettura critica del Theogenius // Schifanoia. A cura dell'istituto di studi rinascimentali di Ferrara, 2010. P.143-154.*

¹⁶¹ Портрет кисти Пизанелло сохранился (рисунок 2), о портрете см.: *Майская М.И. Указ.соч. С. 75-76. Гращенков В.Н. Портрет раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество. Отв.ред. В.И.Рутенбург. М: "Наука", 1986. С.56. Портрет, исполненный Беллини, не сохранился, однако сохранилась его более поздняя картина "Мадонна с младенцем и преклоняющимся Леонелло д'Эсте" (рисунок 3), которая может дать некоторое представление о том, как был изображен на портрете Леонелло.*

¹⁶² Сонет цитируется по статье М.Бэксендалла: *Baxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este... P.315. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе "Живой журнал" на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/31503.html>.*

¹⁶³ Надо сказать, что Леонелло и его ближайшее окружение видело в Пизанелло одного из лучших художников своего времени. Известно, что мастер подарил воспитателю Леонелло, Гуарино да Верона, картину с изображением Св.Иеронима, и тот в ответ посвятил художнику восторженную поэму (текст поэмы см.: *Baxandall M. Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450. Oxford, 1971. P.155-157*). Элегию, в которой дан некий собирательный образ искусства Пизанелло, написал и феррарский поэт Тито Веспасиано Строщи, друг Леонелло, еще один ученик Гуарино да Верона:

Ad Pisanum pictorem praestantissimum.

Quis Pisane tuum merito celebrabit honore
 Ingenuim praestans, artificesque manus?
 Nam neque par Zeuxis, nec par tibi magnus Apelles,
 Sive velis hominem pingere, sive feram.
 Quid volucres vivas, aut quid labentia narrem
 Fluminam cumque suis aequora littoribus?
 Illic et videor fluctus audire sonantis,
 Turbaque caeruleam squammea findit aquam.
 Garrula limoso sub gurgite rana coaxat,
 Valle sues, ursos monte latere facis.

Tum liquidos molli circundas margine fontes,
 Mixtaque odoratis floribus herba viret.
 Umbrosis nymphas silvis errare videmus,
 Haec humero casses, altera tela gerit.
 Parte alia capreas lustris exire videntur,
 Et fera latrantes ora movere canes.
 Illic exitio leporis celer imminet umber,
 Hic fremit insultans, frenaque mandit equus.
 Quis non miretur gestuque et sancta virorum
 corpora, quae penitus vivere nemo neget?
 Quisve Iovis faciem pictam non pronus adoret,
 Effigiem veri numinis esse ratus?
 Denique quicquid agis, naturae iura potentis
 Equas divini viribus ingenii.
 Illustris nec te tantum pictura decorat,
 Nec titulos virtus haec dedit una tibi,
 Sed Policleteas artes ac Mentora vincis,
 Cedit Lisippus, Phidiasque labor.
 Haec propter toto partum tibi nomen in orbe,
 Et meritas laudes candida fama canit.
 Sis felix! longum Lachesis te servit in evum,
 Et nostrum, si qua est, dilige Calliopem!

Пизанелло, выдающемуся художнику

Кто, Пизанелло, сумеет прославить достойно и с честью
 Твой выдающийся гений, в работе умелую руку?
 Ни Апеллес, ни Зевксис не сравнится в искусстве с тобою,
 Нарисовать если ты пожелаешь людей иль животных.
 Как рассказать мне о птицах живых и о реках текущих
 С их берегами, о глади безбрежной могучего моря?
 Кажется мне, что я слышу тот звучный поток, когда рыбы
 Стаей чешуйчатой воды лазурные вдруг прорывают.
 Слышу, лягушка как квакает в илистой темной пучине.
 Ты укрываешь медведей в горах, кабанов на равнинах,
 Ты окружаешь источники чистые нежно садами,
 Их украшая цветами. И травы вокруг зеленеют.
 Видим мы, нимфы в лесах как тенистых, охотясь, блуждают,
 Сети несет на плечах одна, острые стрелы - вторая.
 Видим мы в месте другом: выбегают из зарослей серны,
 С лаем собаки зверей загоняют в расщелину диких.
 Так вот умбрийская гончая зайцу погибель готовит.
 Ржет и кусает узду свою конь, бьет копытом о землю.
 Не восхитится кто позам мужей и телам безупречным,
 Тех, никогда про которых не скажешь: они не живые?
 Лику Юпитера изображенному не поклонится
 Кто, полагая, что лик настоящего бога представлен?
 Что бы ты не рисовал, доказательство то, что с природой
 Может всевластной сравнится божественный ум человека.
 И не одна тебя живопись дивная так прославляет,
 И не один этот дар твой дает тебе славное имя,

Но также то, что в искусстве другом Поликлета ты выше,
 Фидия что и Лисиппа работы твоим уступают.
 Славу великую ты заслужил, по заслугам молвою
 Славится имя твое безупречной на всем белом свете.
 Счастлив же будь! Долго Лахесис в этом тебе пусть послужит.
 С нами же вместе, коль будет возможно, почти Каллиопу!

Цитируется по книге: *Vaxandall M. Giotto and the orators...* P.160. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформен “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/47412.html>.

¹⁶⁴ *Майская М.И.* Указ.соч. С.75.

¹⁶⁵ О медалях Пизанелло с портретами Леонелло см.: *Майская М.И.* Указ.соч. С.126-133. *Corradini E., Mandrioli A.R.* Le immagini dei Signori // *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo. Saggi.* A cura di Andera di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale.Modena; Milano, 1991. Catalogo. P.60-69.

¹⁶⁶ О понятии классической традиции в целом см.: *Greenhalgh M.* *The Classical Tradition in Art.* New York, 1978.

¹⁶⁷ О Леонелло как коллекционере см.: *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte.* Catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, 21 dicembre – 21 marzo 2003). A cura di Filippo Trevisani. Modena, 2003. *Ameri G.* Leon Battista Alberti e gli smalti en ronde bosse di Leonello d'Este // *Schifanoia.* A cura dell'istituto di studi rinascimentali di Ferrara, 2010. P.35-42.

¹⁶⁸ Об этом подробнее см.: *Cheles L.* Il ritratto di corte a Ferrara e nelle altre corti centro-settentrionali // *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo. Saggi.* A cura di Andera di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale.Modena; Milano, 1991. Saggi. P.13-24. *Гращенко В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2 томах. М., 1996. Т.1. С.227-233.

¹⁶⁹ *Гращенко В.Н.* Портрет раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики ... С.57

¹⁷⁰ О Бальдассаре д'Эсте см.: *Venturi A.* Les arts a la cour de Ferrare. Balthasar d'Este // *L'arte*, X, 1884/2. P.161-166. *Cook H.* Baldassare d'Este // *The Burlingtone Magazine for Connoisseurs*, Vol.19. No 100 (Jul., 1911). P.98-99; 228-229; 232-233. *Idem.* Further Light on Baldassare d'Este // *The Burlingtone Magazine for Connoisseurs*, Vol.27, No.147 (Jun., 1915). P.98-99;102-104. *Гращенко В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения... Т.1. С.229.

¹⁷¹ Листы кодекса хранятся в двух библиотеках – в библиотеке Рима (Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 293) и в библиотеки Модены (Biblioteca Estense, Cod. It. 720). О самом

кодексе см.: *Toniolo F. Le immagini dei Signori // Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo. Saggi. A cura di Andrea di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991. Catalogo. P.49-58.*

¹⁷² В Лувре хранится известный графический портрет Изабеллы, написанный Леонардо углем во время его короткого пребывания в Мантуе в 1499 году. Совсем недавно был найден живописный портрет, созданный мастером или его учениками на основе этого рисунка после 1504 года. Подробнее об этом см. 2 параграф II главы.

¹⁷³ О конных памятниках в ренессансной Италии см.: *Махо О.Г. Конный памятник в Италии эпохи Возрождения // Придворная культура Возрождения. Отв.ред. Л.М.Брагина и В.М.Володарский. М.: РОССПЭН, 2014. С.59-68.*

¹⁷⁴ О конкурсе и о конной статуе Никколо III см.: *Grafton A. Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance. New York, 2000. P.217-219. Colantuono A. Estense patronage and the construction of the ferrarese Renaissance, с.1395-1598 // The court cities of Northern Italy. Ed.by Ch.M.Rosenberg. Cambridge University press, 2010. P.226-228.*

¹⁷⁵ О *Savi* и о государственном устройстве Феррары в целом см.: *Dean T. Land and Power in Late Medieval Ferrara: The Rule of the Este, 1350-1450. Cambridge University Press, 1987. Guerzoni G. La corte estense tra il 1471 ed il 1559. Aspetti economici e sociali. Ph.D. diss., University "L.Bosconi", Milano, 1996. Idem. The Social World of Price Formation: Prices and Consumption in Sixteenth-century Ferrara // The Material Renaissance. Welch E. and O'Malley M., eds., Manchester, Manchester University Press, 2007. P. 85-105; Idem. (with G. Alfani). Court History and Career Analysis. A Prosopographic Approach to the Court of Renaissance Ferrara // The Court Historian, vol. 12, 1, 2007. P.1-34. Idem. The administration of the Este courts in the XV-XVII centuries // in *Micrologus*, XVI, 2008, *Les Savoirs à la Cour*. P.537-567. Idem. Between Rome and Ferrara. The courtiers of the Este Cardinals in the Cinquecento // *Art and Identity in Early Modern Rome*, Burke J. and Bury M., eds., Aldershot, Ashgate, 2008. P.59-75. Colantuono A. Op.cit. P.199-201.*

¹⁷⁶ *Colantuono A. Op.cit. P. 227*

¹⁷⁷ Статуя была закончена уже при Борсо д'Эсте. Она не сохранилась, поскольку была разрушена во время французского вторжения в Италию в 1796 году. Сейчас на ее месте стоит статуя-реконструкция (рисунок 16).

¹⁷⁸ Об Альберти см.: *Gado J. Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance. Chicago, 1969. Borsi F. Leon Battista Alberti. Opera completa. Milano, 1973. Леон Баттиста Альберти. Сб.ст. под ред. В.Н.Лазарева. М.: "Наука", 1977. Grafton A. Op.cit. Furlan F. Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L.B.Alberti. Torino; Paris, 2003. Alberti e la cultura del*

Quattrocento. Atti del Convegno internazionale di Studi, (Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Dugento, 16-17-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007. *Paoli M.* Leon Battista Alberti. Torino, 2007.

¹⁷⁹ О конной статуе Гаттамелаты см.: *Bergstein M.* Donatello's "Gattamelata" and Its Humanist Audience // *Renaissance Quarterly*. Vol. 55, No. 3 (Autumn, 2002). P.833-868.

¹⁸⁰ О студиоло Леонелло в палаццо Бельфьоре см.: *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano...* Manni G. Belfiore: lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453). Artioli, 2006.

¹⁸¹ *Тучков И.И.* Студиоло // Культура Возрождения. Энциклопедия. Т.2. Кн.1. М., 2011. С.264-268.

¹⁸² О студиоло Федерико да Монтефельтро см.: *Kirkbride R.* Architecture and memory. The Renaissance studioli of Federico da Montefeltro. Columbia University press, 2008.

¹⁸³ О студиоло Изабеллы д'Эсте см. 2 параграф II главы.

¹⁸⁴ О студиоло Альфонсо I д'Эсте см. 3 параграф II главы.

¹⁸⁵ *Berti L.* Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del rinascimento fiorentino. Firenze, 1967. *Махо О.Г.* Студиоло Франческо I Медичи – позднеренессансная трансформация идеи кабинета правителя-гуманиста // Культура Возрождения XVI века. М., 1997. С. 259-266

¹⁸⁶ Текст письма см. приложение 1.3.

¹⁸⁷ *Toffanello M.* Ferrara: The Este Family (1393-1535)... P.198

¹⁸⁸ *Clio.* Historiis famamque e facta vetusta reservo (Для истории славу и события древние я сохраняю).

Thalia. Platandi leges per me novere coloni (От меня крестьяне узнали законы посадки растений).

Erato. Connubia et rectos mortalibus adolit amores (Смертным дала она брак и целомудренную любовь).

Euterpe. Tibia concentus hac praemonstrante figurat (Флейта создает мелодии под ее руководством).

Melpomene. Haec vivos cantus et duleia carmina format (Она сочиняет живые песни и нежные стихи).

Terpsichore. Ista choris aptat saltus ad sacra deorum (Она приспособливает танцы хоров для жертвоприношений богам).

Polymnia. Haec docuit segetes accuens mortalia corda (Она научила возделывать поля, развивая ум смертных).

Urania. Signa poli, varias naturas monstro viasque (Я отмечаю созвездия, разные природы показываю пути).

Calliope. Materiam vati et vocem concedo sonantem (Сюжеты поэтам и голос дарую я звонкий).

(Цитируется по книге: *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano... Saggi*. P.324. Перевод – наш).

¹⁸⁹ Esse Iovis natas poemata musas,
 Namque hominum rebus dextras deus obtulit artes.
 Instruit historiis motrales vivere Clio.
 Tempora plantandi docuit legesque Thalia.
 Euterpe monstrat quas fundat tibia voces.
 Melpomene expondit varios distinguere cantus.
 Terpsichore oblectat dehinc lumina nostra choreis.
 Conubiis Erato gratos moderatur amores.
 Ostendit sulcos segetesque Polymnia vitae.
 Urania polos docet et portenta polorum.
 Calliope vates ornat vocesque serenat.

Что от Юпитера музы родились - в стихах говорится,
 На самом деле же бог подарил человеку искусства.
 Смертных историей жить научила разумная Клио.
 Талия время, законы посадки растений открыла.
 Звуки какие издать может флейта, Эвтерпа являет.
 Учит, какие есть песни, задумчивая Мельпомена.
 Взор Терпсихора наш радует танцем, водя хороводы.
 С помощью брака любовь регулирует мудро Эрато.
 Как собирать урожай, Полигимния всех обучает.
 В небе движения звезд разъясняет Урания людям.
 Лавром венчает поэтов помощница их Каллиопа.

(Цитируется по книге: *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano... Saggi*. P.324. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/34432.html>).

¹⁹⁰ *Baxandall M. Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 28, 1965. P.187.*

¹⁹¹ Интарсиями по желанию Леонелло был украшен еще один студиоло, созданный по его приказу в другой также не сохранившейся резиденции семьи д’Эсте – Бельригуардо. Об этом см.: *Toffanello M. Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti a corte. Ferrara, 2010. P.9.*

¹⁹² “Мы видели уже законченные фигуры Клио и Мельпомены. *Первая различима по хитону, написанному фиолетовым и золотым, и по хламиде небесно-голубого цвета. В правой руке она держит трубу, в левой – открытую книгу* (здесь и далее курсив наш - П.А.).

Со спокойной радостью на лице, выражающем ободрение благодаря божественному взору ее глаз, она словно призывает людей к славе. Оглядев картину пристальнее, я увидел, что сияющие жемчужины и сверкающие драгоценные камни, выступающие из основания золотого помоста, изображены, словно гладкие вставки плотной краски; я действительно не мог не восхищаться талантом этого художника.

Другая муза [Мельпомена] носит золотую тунику и красный плащ на плечах, и играет на кифаре левой рукой, ее божественное лицо обращено к ее Отцу на Олимпе, двигаясь с величавым и подобающим оживлением, так что струны, кажется, аккомпанируют ее гармоничному гимну своим мелодичным звучанием, и она, кажется, придает форму песне своими розовыми губами. Затем, что еще сказать об этом замечательном произведении, я любовался разнообразными сверкающими цветами, которые он [художник] изобразил посреди травы тут и там, прекраснейшим образом, словно орнамент, - как в Природе, так что я думаю, что даже мудрые пчелы были бы обмануты их великолепием. В основании картины, изображающей Клио, была написана эпитафия нашего Гуарино: *Historiis, famamque e facta vetusta reservo*".

(Цитируется по книге: *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano.... Saggi.* P.327. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/33599.html>).

¹⁹³ После строительства *Расширения Эрколе* палаццо Бельфьоре оказалось в черте города.

¹⁹⁴ О делициях д’Эсте см.: *Zaniboni M. Gli Estensi nelle loro delizie: Ferrara medievale e rinascimentale, mura, terrioni, castelli e “delizie”.* Ferrara, 1987.

¹⁹⁵ Росписи, как и сам дворец, не сохранились. Вообще, из делиций д’Эсте, ввиду различных обстоятельств, целиком сохранилось только палаццо Скифаноя. Об этом см.: *Mattaliano E. A Story of Cultural Disaster: The Dispersion and Destruction of the Artistic Heritage of Ferrara // From Borso to Cesare d’Este: the school of Ferrara, 1450-1628.* London, 1984. P.39-43.

¹⁹⁶ Леонелло заказал Мантенье свой портрет в 1449 году, о чем свидетельствует документ, опубликованный А.Вентури, см: *Venturi A. I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara // Rivista storica italiana, I, 4, 1884.* P.606-607.

¹⁹⁷ Рогир ван дер Вейден написал для Леонелло алтарный образ, о чем сохранилось свидетельство гуманиста Чириако д’Анкона: “В Брюсселе, после знаменитого Яна из Брюгге, гордости живописи, выдающимся художником нашего времени был признан Рогир. В Ферраре прославленный государь д’Эсте Леонелло показал нам, в восьмой день ид июля в третий год папы Николая V [22 июля 1449 г.], картину этого благороднейшего художника

великолепной работы, на которой были изображены Адам и Ева и воплотившийся Господь, снятый с креста, благочестивейшим образом – со многими мужчинами и женщинами вокруг, плачущими с большим страданием, - написанную с чудесным искусством, я сказал бы скорее божественным, чем человеческим. В самом деле казалось, что видишь, как дышат, настолько они были живыми, лица, которые он хотел представить живыми; а покойный казался действительно мертвым; и, конечно, казалось, что покрывала и разноцветные мантии, пурпурные и золотые одежды, написанные с выдающимся искусством, зеленеющие луга, цветы, деревья, густолиственные и тенистые холмы, украшенные портики и ворота, в которых золото подобно золоту и драгоценные камни и жемчужины похожи на настоящие, и все другие вещи, являются творением не человеческого мастера, но самой природы, что все порождает” (*Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo... Saggi. P.327.* Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/35024.html>).

¹⁹⁸ Точно известно, что Пьеро делла Франческа работал на Борсо д’Эсте (об этом см. 2 параграф I главы). Но, скорее всего, приезд художника в Феррару пришелся на время правления Леонелло. Хотя об этом не сохранилось свидетельств, исследователи все больше склоняются к этому выводу по косвенным данным. Об этом см.: *Banker J.R. Piero della Francesca: Artist and Man. Oxford University Press, 2014. P.23-24.*

¹⁹⁹ В самом начале трактата Дечембрио написал: “Авл Геллий...послужит нам образцом” (*Gundersheimer W.L. Ferrara estense... P. 85*). Подробнее о влиянии Авла Геллия на Дечембрио см.: *Baron H. Auslus Gellius in the Renaissance: His influence and a Manuscript from the School of Guarino // Studies in Philology, XLVIII, 1951. P.107-125.*

²⁰⁰ См. приложение 1.2.

²⁰¹ Об эстетических взглядах Альберти см.: *Аникст А. Выдающийся зодчий и теоретик искусства // Архитектура СССР, 1973 № 6. С. 33-35. Крайнева И.Б. Леон Баттиста Альберти о роли искусства в обществе // Культура Возрождения и общество. Отв.ред. В.И.Рутенбург. М: “Наука”, 1986. С.64-70. Panza P. Leon Battista Alberti: Filosofia e teoria dell'arte, introduzione di Dino Formaggio, Guerini, Milano, 1994. Di Stefano E. L'altro sapere: Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti, Centro internazionale studi di estetica, Palermo, 2000.*

²⁰² О коллекции шпалер Леонелло см.: *Forti Grazzini N. Leonello d’Este nell’autunno del Medioevo. Gi arazzi delle “Storie di Ercole” // Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo. Saggi. A cura di Andera di Lorenzo, Alessandra Mottola,*

Mauro Natale. Modena; Milano, 1991. Saggi. P.53-62. *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. Exh.cat. Ed.by Thomas P.Campbell. New York, 2002. P.98. В целом о коллекции шпалер семьи д'Эсте см.: *Forti Grazzini N. L'arazzo ferrarese*. Electa, 1982.

²⁰³ *Baxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este...* P.308

²⁰⁴ *Майская М.И.* Указ.соч. С.8.

²⁰⁵ Коллекция Леонелло была рассеяна, однако судить о ней позволяют инвентари и отдельные сохранившиеся предметы, точно принадлежавшие маркизу. Об этом см.: *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte...* Ameri G. Leon Battista Alberti e gli smalti en ronde'bosse di Leonello d'Este // Schifanoia. A cura dell'istituto di studi rinascimentali di Ferrara, 2010. P.35-42.

²⁰⁶ О феррарской школе живописи см.: *Gardner E.G. The painters of the school of Ferrara*. London: Duckworth and Co.; New York: C. Scribner's Sons, 1911. *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1933. Exh.cat.by Nino Barbantini. Venice, 1933. *Longhi R. Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-1955* // Ed. Delle opere complete. Firenze, 1956. Vol.V. *From Borso to Cesare d'Este: the school of Ferrara, 1450—1628*. London: Matthiesen fine art, 1984. *Franceschini A. Artisti a Ferrara in eta' umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte III. Tomo I: dal 1471 ad 1492*. Ferrara: Gabriele Corbo Editore, 1995.

²⁰⁷ “Библиотека д'Эсте стала собираться еще при Никколо III. Первый книжный инвентарь насчитывал 279 томов. При Леонелло она значительно пополнилась произведениями античных классиков. Здесь были сочинения Цицерона, Квинтилиана, Вергилий, Саллюстия, Горация, Боэция, Сенеки, Присциана, Овидия, Цезаря, Светония. Ювенала и других. Многие кодексы были посвящены Леонелло видными гуманистами: Гварино, Флавио Бьондо, Франческо Ариосто, Тито Веспасиано Строцци, Джованни Бьянкини” (*Бернадская Е.В. Синьория и гуманистическая культура...* С.21.)

²⁰⁸ Об этом подробнее см.: *Топорова А.В. Спор о языке // История литературы Италии*. Отв. ред. М.Л.Андреев. М.,2010. Т.2. Кн.2. С.270-283.

²⁰⁹ *Opere volgare di Leon Battista Alberti*. A cura di A. Bonucci. 5 V. Firenze, 1843-1849. Vol.III. P.160. Перевод – наш.

²¹⁰ Одной из основных идей программы художественного ансамбля студиоло Леонелло была идея идеального, гармоничного правления. “Гармония для живописи Ренессанса представляет собой образ мировой музыки, *musica mundana*”(Виноградова А.Г. Принцип гармонии в итальянском изобразительном искусстве XV века: теория и практика // Искусствознание. 1-2/2002. М., 2012. С.231.), поэтому неудивительно, что основой программы

декорации студиоло в Бельфьоре стало изображение муз, а одним из основных лейтмотивов ансамбля студиоло стала тема музыки: Клио и Мельпомена были изображены с музыкальными инструментами, с духовым инструментом должна была быть изображена Эвтерпа (согласно программе, составленной Гуарино); с музыкой связана и Терпсихора.

²¹¹ В студиоло, около картины, изображавшей Мельпомену, стоял орган, на котором играл Леонелло. Об этом также известно из свидетельства Чириако д'Анкаона: “Кроме того, сам Леонелло, образованнейший государь, показал, конечно, по своей княжеской щедрости, среди своих подарков и ценнейших предметов обстановки музыкальный инструмент в самом деле новый и удивительный для нас. И, действительно, мы увидели этот знаменитейший орган Мельпомены, который сделал для него превосходный мастер Константин из Модены не ранее, как два года назад, с тем, чтобы добавить его к богатым и уже бесчисленным ценным предметам украшения столь выдающееся, подарок, редкий и никогда не виденный в наши времена, который столь великолепно подходит и к достойным музам” (*Cavicchi C. La musica nello studiolo di Leonello d'Este // Prospettive di iconografia musicale. A cura di Nicoletta Giudobaldi. Milano, 2007. P.132. Перевод - наш*)

²¹² *Caleffini U. Chronica de la illustrissima et excellentissima casa d'Este, ed. Capelli in “Notizie di Ugo Caleffini... con la sua cronaca in rima de casa d'Este”. P.288-289. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/32285.html>.*

²¹³ О музыке при дворе Леонелло д'Эсте см.: *Lock wood L. Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century, 2009. P.30-92.*

²¹⁴ О рондо, посвященном композитором Леонелло, и в целом о взаимоотношениях композитора и маркиза см.: *Gallagher S. Seigneur Leon's Papal Sword: Ferrara, Du Fay, and His Songs of the 1440s // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis Deel 57, No. 1 (2007). P.3-28*

²¹⁵ *Lockwood L. Op.cit. P.69-79.*

²¹⁶ О танцах в Ферраре см.: *Nevile J. The eloquent body. Dance and Humanist culture in Fifteenth-Century Italy. Indiana University Press, 2004. P.20-32. Storia della danza italiana dalle origine ai giorni nostri. A cura di Jose Sasportes. Torino, 2011. P.1-4.*

²¹⁷ Это трактат “*De arte saltandi e choreas ducendi*”, хранящийся в парижской национальной библиотеке: Paris, bibliotheque nationale, f, ital.972 (ca.1455).

²¹⁸ Со времен правления Леонелло вплоть до конца эпохи Возрождения Феррара оставалась крупнейшим музыкальным центром Европы.

²¹⁹ При Леонелло не осуществлялись регулярные профессиональные театральные постановки, как это было позднее при феррарском дворе, тем не менее, известно, что в 1444 году в Ферраре во время карнавала было устроено публичное чтение пьесы “Изида” Франческо Ариосто. Об интересе Леонелло к театру свидетельствует одна из частей трактата Анджело Дечембрио (*Perry J.P. Op.cit.*).

²²⁰ Показателен пример поэта Лудовико Ариосто, добивавшегося всю жизнь официального признания придворным поэтом, но вынужденного состоять при феррарском дворе на чиновничьей и дипломатической службе.

²²¹ О дружбе Леонелло и Альберти см.: *Gardner E.G. Dukes and Poets.... P.55-57. Stimato G. Op.cit.*

²²² *De ludi matematici*, I. xiii // *Opere volgare di Leon Battista Alberti*. A cura di A. Bonucci. 5 V. Firenze, 1843-1849. Vol. IV. P.424.

²²³ “Когда я приехал в Феррару ради того, чтобы повидать и поприветствовать вас, славнейший Государь, было сложно выразить то огромное удовольствие, которое задержало меня там, удовольствие видеть ваш прекраснейший город, ваших верных и скромных граждан и столь культурного и доброго Государя, как вы. Воистину, я понял, как важно жить в такой республике, в которой народ повинуется, в отдыхе и спокойствии души, замечательному отцу своего отечества, который сам строже всех соблюдает законы и обычаи. К этому удовольствию добавилось то, что я здесь мог, по столь приятному и превосходному случаю, применить свой интеллект именно таким образом, как я привык; я охотно взялся за дело, которое - радость для нас обоих. Ведь с тех пор, как ваши граждане решили установить на площади, за столь великолепную сумму, конную статую вашего отца, превосходные художники спорили о том, какой она должна быть, и они выбрали меня, получающего немалую радость от живописи и скульптуры, арбитром и судьей. Итак, я снова и снова смотрел на эти работы, сделанные с восхитительным мастерством, и мне пришлось в голову изучить более усердно не только красоту и внешний облик лошадей, но и в целом их природу и привычки” (Цитируется по книге: *Leonis Baptistae Alberti. Opera inedita et pauca separatim impressa*. A cura di G.Mancini. Firenze, 1890. P.238-239. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/32629.html>).

²²⁴ *Бернадская Е.В. Указ.соч. С.22*

²²⁵ Славься, о, честь рода д’Эсте, величьем сияющий, Борсо;
При чьем правленьи Астрея спустилась на землю, оставив
Небо, при ком возвратились былых времен добрые нравы
И воцарилась весна снова вечная века златого.

Славься, о, честь рода д'Эсте, под властью чьей нам неизвестен
Марса сверкающий облик и страшная музыка брани.

Это строки из VI эклоги Боярдо. Цитируются по книге: *Poesie di Matteo Maria Bojardo, conte scandinio ec. Scelte ed illustrate dal cav. Giambattista Venturi, nob. di Reggio, membro del Cesareo-Regio Instituto di scienze ec. Modena, 1820. P.165.* Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/43378.html>.

²²⁶ Титул герцога Модены и Реджо и графа Ровиго он получил от императора Священной Римской Империи Фридриха в 1452 году, а титул герцога Феррары – в 1471 году от папы Павла II. Портрет Борсо как первого герцога д'Эсте представлен на отдельном листе “Генеалогии д'Эсте” (рисунок 24). Подробнее о нем см. 1 параграф II главы.

²²⁷ В целом о меценатстве Борсо д'Эсте см.: *Venturi A. L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este // Rivista storica italiana, II, 1885. P.689-750. Rosenberg Ch .M. Art in during the reign of Borso d'Este (1450-1471): A Study in Court Patronage. Ann Arbor: University Microfilms International, 1974. Lesychyn L.A. The Magnificence of Borso and Ercole d'Este. A thesis submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. McMaster University, 1981. P.33-69.*

²²⁸ “Честолюбивый Борсо стремился использовать представителей новой культуры для своего прославления и величия, но был далек от их интересов. Гуманисты отнюдь не входили в круг его придворных и рассматривались как слуги. Герцог предпочитал развлекаться на охоте. Рыбной ловле, увлекался торжественными и пышными церемониями. Ученые при его дворе были оттеснены певцами, шутами и жонглерами” (Бернадская *Е.В.* Синьория и гуманистическая культура... С.22).

²²⁹ Среди учителей Борсо были Джакомо Бизи, Гульельмо Капелло и Джованни Тосканелла.

²³⁰ Когда Борсо исполнилось 18 лет, он в течение десятилетия путешествовал по Италии, присоединяясь к отрядам выдающихся кондотьеров, участвуя в их кампаниях, и сам он в итоге стал уважаемым полководцем. Об этом см.: *Gundersheimer W.L. Ferrara estense. Lo stile del potere. [1973]. Modena, 2005. P.91.*

²³¹ *Pius II. Commentaries, ed. Margaret Meserve and Marcello Simonetta, 2 vols. London 2003. Vol 1.P. 360-363.* Перевод – наш.

²³² “Нам трудно выразить словами великую скорбь, великую тоску и душевную печаль, которые вызвала у нас смерть великолепного и прославленного Пьеро, вашего отца; поэтому, не только потому что долгое время мы были соединены с ним исключительной лю-

бовью, доброжелательностью и дружбой (и как сначала с великолепным Козимо, вашим дедом, и со всем домом Медичи, узы взаимного благоволения с которым были столь сладостны и благотворны начиная со времен наших прославленных предшественников, и сохранялись таковыми, и ныне сохраняются еще более нами, их преемниками), не только из великой любви, которую мы питаем к вам, мы разделяем с Вашей Милостью горе потери столь достойного и прекрасного отца, чье благородство, удивительный ум и достойные восхищения добродетели, безусловно, заслуживали жизни более долгой; но также, и думая о себе, мы очень скорбим, поскольку мы понимаем, что мы пережили печальную потерю настоящего и прекрасного друга, каким был нам ваш отец, которому мы были таким же другом.

Декабрь, 1469 г.”

(Цитируется по книге: *Atti e memorie di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmenesi*, series I, vol.3, P.357. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/56778.html>).

²³³ “Казелла был своего рода первым министром, и Борсо воспринимал его как свое *alter ego* в исполнении повседневных государственных дел. Их переписка выявляет заметную близость взглядов и взаимное уважение. Обычный горожанин и благородный герцог стали со временем друзьями”. (*Gundersheimer W.L. Op.cit. P.99*).

²³⁴ *Venturi A. L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este // Rivista storica italiana, II, 1885. P. 697.*

²³⁵ *Gardner E.G. Dukes and Poets in Ferrara... P.82.*

²³⁶ “В день его погребения приказано было закрыть все учреждения и лавки и прекратить чтение лекций в университете. Герцог объявил, что будет идти сам за гробом, и все граждане должны были вместе с ним проводить тело до кладбища С.-Доминго. И в самом деле, “в первый раз государь из дома Эсте провожал тело своего подданного”. В траурной одежде, со слезами на глазах, шел он за гробом; за ним шел один из придворных, поддерживая родственника Казелла, а люди благородного происхождения несли гроб с телом простого гражданина от церкви до склепа, где он должен был быть похоронен” (*Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Смоленск, 2003. С.57*).

²³⁷ Об этом см. главу “Борсо и трансформация феррарской культуры” в книге В.Л.Гундерсхаймера: *Gundersheimer W.L. Op.cit. P.88-121*. Е.В.Бернадская, хоть и не соглашаясь с Гундерсхаймером в том, что изменение характера феррарского Ренессанса было вызвано только различиями характеров представителей правящей династии, сам факт

этого изменения не опровергает и, как и Гундерсхаймер, утверждает: “Если при Леонелло развивалась единая гуманистическая культура и ее представители занимали первое место как при дворе, так и в университете, то во второй половине XV в. в своей основной линии феррарское Возрождение и гуманизм принимают все больше дворянско-придворную окраску” (Бернадская Е.В. Указ.соч. С.22).

²³⁸ Муратов П.П. Указ.соч. С.138

²³⁹ Ариосто Л. Неистовый Роланд. В 2 т. Пер. М.Л.Гаспарова. М.: Наука, 1993. Т.1.С.60.

²⁴⁰ “Честолюбивый, деятельный и тщеславный герцог много внимания уделял укреплению центрального аппарата и бюрократической администрации: при нем большое значение приобрели государственные секретари, были созданы Совет юстиции, Секретный совет; разрабатывался новый городской статут. Были упорядочены герцогская канцелярия и судопроизводство. Принимались меры для подъема сельского хозяйства, проводились осушительные работы, для чего приглашались специалисты из-за границы” (Бернадская Е.В. Указ.соч. С.22).

²⁴¹ Gundersheimer W.L. Op.cit. P.107.

²⁴² Борсо вернулся в Феррару, чтобы помогать брату управлять государством, в 1445 году после завершения военной службы при различных дворах Италии в качестве кондотьера.

²⁴³ Gundersheimer W.L. Op.cit. P.106.

²⁴⁴ “In sero venit frater eius admodum pulcher Borsius nomine, quem Ferrareinses quasi deum calunt” (цитируется по книге: Lazzari A. Il primo duca di Ferrara, Borso d’Este. Ferrara, 1945. P. 17-18).

²⁴⁵ Борсо отправился в Феррару из делиции Бельригуардо, в которой скончался Леонелло.

²⁴⁶ *Diario ferrarese dall’anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*. A cura di G.Pardi // *Rerum Italicarum Scriptores*. Ed.rev., vol.XXIV, parte VII. Bologna, 1928. P.13.

²⁴⁷ Подробное описание избрания Борсо оставил придворный врач Микеле Савонарола в своем трактате “De felici progressu Illusstrissimi Borsi Estensis ad Marchionatum Ferrarie, Mutinae et Regii ducatum, comitatque Rodigii” (Biblioteca Estense, Cod.Lat. 215).

²⁴⁸ *Archivio di Stato Modena, Archivio Segreto Estense, Cancelleria, Casa e Stato*, XXV, n.21.

²⁴⁹ Об этом заказе см.: Rosenberg Ch.M. Some New documents concerning Donatello’s Unexecuted Monument to Borso d’Este in Modena // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17. Bd., N. 1 (1973). P. 149-152.

²⁵⁰ Точно первоначальное месторасположение статуи неизвестно, поскольку в 1472 году герцог Эрколе I приказал переставить статую на то место, на котором сейчас стоит ее копия-реконструкция (рисунок 25).

²⁵¹ Статуя Борсо, как и статуя Никколо III, была разрушена во время французского вторжения в Италию в 1796 году. Сейчас на их месте стоят статуи-реконструкции. Сохранились рисунки XVII века с изображением обеих статуй: Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Ottobuoni Lat.2774, f.87; Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Ottobuoni Lat.2774, f.83.

²⁵² Перевод – наш.

²⁵³ Подробнее о покровительстве Борсо церкви см.: *Rosenberg Ch.M.* ‘Per il bene di... nostra cipta’: Borso d’Este and the Certosa of Ferrara // *Renaissance Quarterly*, vol.29. No.3 (autumn, 1976). P.329-340.

²⁵⁴ *Ibid.* P.339

²⁵⁵ О “Библии Борсо д’Эсте” см.: *La Bibbia di Borso d’Este*. Commentario al codice. Vol.1-2. Franco Cosimo Panini, 1997.

²⁵⁶ О миниатюре в Ферраре см.: *Venturi A.* La miniatura ferrarese nel sec. XV e il Decretum Gratiani. Roma, 1899; *Venturi A.* Maestri ferraresi del Rinascimento // *L’Arte*, 6, 1903. *La miniatura a Ferrara: dal tempo do Cosme Tura all’eredita’ di Ercole de’ Roberti*. Exh.cat. Palazzo Schifanoia. Ferrara, 1998.

²⁵⁷ Сумма огромная для XV века. Для сравнения: за фрески в ц.Санта Мария Новелла в капелле Торнабуони Гирландайо была выплачена сумма в два раза меньше – тысяча дукатов. Об этом см.: *Melograni A.* Quanto costa la Magnificenza? Il caso della “Bibbia bella” di Borso d’Este // *Bolletino d’Arte*. Roma, n.144 (aprile – giugno 2008). P.7-24.

²⁵⁸ Об *imprese* Борсо см.: *Torboli M.* Il duca Borso d’Este e la politica delle immagini nella Ferrara del Quattrocento. Ferrara, 2007.

²⁵⁹ *Rosenberg, Ch.M.* Art in Ferrara During the Reign of Borso D’Este (1450-1471)... P.145.

²⁶⁰ О “Часослове Гуаленги – д’Эсте” см.: *Barstow K.* The Gualenghi-d’Este Hours: art and devotion in Renaissance Ferrara [1965]. Los Angeles, 2000.

²⁶¹ *Colantuono A.* Op.cit. P.203.

²⁶² О Бальдассаре д’Эсте см.: *Venturi A.* Les arts a la cour de Ferrare. Balthasar d’Este // *L’arte*, X, 1884/2. P.161-166. *Cook H.* Baldassare d’Este // *The Burlingtone Magazine for Connoisseurs*, Vol.19. No 100 (Jul., 1911). P.98-99; 228-229; 232-233. *Idem.* Further Light on Baldassare d’Este // *The Burlingtone Magazine for Connoisseurs*, Vol.27, No.147 (Jun., 1915). P.98-99;102-104. *Гращенко В.Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. В 2 томах. М., 1996. Т.1. С.229.

²⁶³ О Франческо дель Косса см.: *Neppi A.* Francesco del Cossa. Milano, 1958. *Manca J.* Francesco del Cossa’s call for justice // *Notes in the History of Art*. Vol. 12, No. 3 (Spring 1993). P. 12-15. *Sgarbi V.* Francesco del Cossa. Milano, Skira, 2007.

²⁶⁴ О палаццо Скифанойя см.: *Venturi A. Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche // Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, III, 1885* Warburg A. *Italienische Kunst und international Astrologie im Palazzo zu Ferrara 1912-1922 // Warburg A. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden 1980, S. 173–198.* (русский перевод: *Варбург А. Великое переселение образов. СПб: Азбука-Классика, 2008. С.191-226.*) *Per Schifanoia. Studi e contributi critici.* Vittorio Sgarbi (ed.). Liberty Noise, Ferrara, 1987. *Bertozzi, M. La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia. Sillabe, 1999. Il Palazzo Schifanoia a Ferrara // a cura di S. Settis e W. Cupperi. Modena, 2007.*

²⁶⁵ Текст письма см.: приложение 1.4. О письме Франческо дель Косса см.: *Manca J. Francesco del Cossa's call for justice // Notes in the History of Art. Vol. 12, No. 3 (Spring 1993). P. 12-15.*

²⁶⁶ Подобные росписи с изображением сцен их придворной жизни были в палаццо Бельриguardo, в палаццо Бельфьоре. Хотя росписи не сохранились, сохранились их описания в трактате гуманиста Сабадино дельи Ариенти “*De triumphis religionis*”. Текст трактата и комментарии к нему см.: *Gundersheimer W.L. Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti. Geneva, 1972.*

²⁶⁷ Наиболее яркий пример – росписи Андреа Мантеньи в Камеры дельи Спозии в Палаццо Дукале в Мантуе, заказанные маркизом Лодовико Гонзага в 1464-1475 гг.

²⁶⁸ Можно вспомнить фрески на стенах большого зала Палаццо делла Раджоне в Падуе, изначально созданных Джотто, но затем переписанных после пожара в 1425-1440 гг. художниками Николо Миретто и Стефано да Феррара. О фресках Палаццо делла Раджоне см.: *Frojmovič E. Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 59 (1996). P.24-47.*

²⁶⁹ Э. Румер так соотносит месяцы года и добродетели Борсо: марту соответствует *justitia* (справедливость), апрелю – *liberalitas* (милосердие) или *cordialitas* (искренность), маю – *majestas* (великолепие), июню – *prodigentia* (щедрость), июлю – *religio* (религиозное благочестие), августу – *providentia* (предусмотрительность), октябрю – *fama* (слава), декабрю – *caritas* (почёт), январю – *autocritas* (власть) (*Roettgen S. S. Italian Frescoes. The Early Renaissance. 1400-1470. New York; London; Paris. 1996. P. 418.*)

²⁷⁰ *Бернадская Е.В. Синьория и гуманистическая культура... С.24.*

²⁷¹ *Gardner E.G. Dukes and poets... P.84.*

²⁷² О поэме см.: *Macioce S.* La “Borsiade” di Tito Vespasiano Strozzi e la “sala dei mesi” di palazzo Schifanoia // *Annuario dell’ Istituto di storia dell’arte dell’ università di Roma La Sapienza*, 2, 3, 1982-83.

²⁷³ *Бернадская Е.В.* Указ.соч. С.22

²⁷⁴ У Борсо были декорированные миниатюрами итальянские переводы французских романов. Известно, что в 1460 году, отдыхая за городом, он послал слугу в герцогскую библиотеку за французским изданием “Ланцелота”, чтобы сверить с ним итальянский перевод. Об этом см.: *Venturi A.* L’arte a Ferrara nel periodo di Borso d’Este... P. 692.

²⁷⁵ *Gardner E.G.* Op.cit. P.71-72.

²⁷⁶ *Ibid.* P.74-76.

²⁷⁷ О музыке в Ферраре при Борсо см.: *Lockwood L.* Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century, 2009. P.93-132.

²⁷⁸ *Муратов П.П.* Указ.соч. С.138

²⁷⁹ Подробнее о *Расширении Эрколе* см. в 1 параграфе II главы.

²⁸⁰ *Хачатурян Н.А.* Придворная культура: параметры явления // *Придворная культура эпохи Возрождения.* Отв.ред. Л.М.Брагина и В.М.Володарский. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 13.

Примечания к главе II

²⁸¹ *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Т.1-2. М.,1935. Т.1.С.8.

²⁸² В целом об Эрколе I д’Эсте и его меценатской деятельности см.: *Gardner E.G.* Dukes and Poets in Ferrara [1904]. New York: Haskell House, 1968P.122-164. *Chiappini L.* Gli Estensi. Varese, 1967. P.144-210. *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense. Lo stile del potere. [1973]. Modena, 2005. P.122-161. *Idem.* The patronage of Ercole I d’Este // *Journal of Medieval and Renaissance Studies.* 1976. № 6. P.1-19. *Lesychyn L.A.* The Magnificence of Borso and Ercole d’Este. A thesis submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Master of Arts. McMaster University, 1981. P.70-107. *Tuohy T.* Herculean Ferrara: the Patronage of Ercole d’Este, 1471-1505. London, 1985.

²⁸³ Важно отметить, что Эрколе принимал непосредственное участие в разработке проекта, об этом см.: *Toffanello M.* Ferrara: The Este Family (1393-1535) // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530.* Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.184.

²⁸⁴ О Бьяджо Россетти и *Расширению Эрколе* см.: *Zevi B.* Biaggio Rossetti, architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo. Giulio Einaudi Editore, 1960. *Gamrath H.* The Her-

culean Addition to Old Ferrara. The Birth of the modern European Town-Planning? // The Court of Ferrara and its patronage. Ferrara; Modena, 1990. P.151-158. *Mariano A.F.* L'eta di Biaggio Rossetti: Rinascimenti di Casa d'Este. Ferrara, 1991. *Tuohy T.* Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capitale. NY, Cambridge University Press, 1996. *Zevi B.* Saper vedere la città. Ferrara di Biaggio Rossetti, «la prima città moderna europea», Biblioteca Einaudi, 2006.

²⁸⁵ Отдельные дворцы, церкви и дома достраивались еще в течение десятилетия, до 1512 года.

²⁸⁶ Строительство *Расширения Эрколе* было вызвано, в том числе, необходимостью преодолевать последствия разорительной и неудачной войны с Венецией (1482-1484 гг.), повлекшей за собой заключение невыгодного для Феррары мира. Согласно мирному договору, подписанному в 1484 году в Баньоло, Феррара уступила Венеции Ровиго, земли в районе современной коммуны Бадья-Полезине, а также право на добычи соли в устье реки По.

²⁸⁷ Нужно отметить, что также и Леонелло, пришедший к власти в возрасте 38 лет, до этого принимал участие в делах государства, помогая отцу, Никколо III, и Борсо, наследовавший титул маркиза от Леонелло в 37 лет, принимал активное участие в управлении государством в последние годы правления старшего брата.

²⁸⁸ Изначально, Никколо ди Леонелло претендовал на власть наравне с Эрколе. Эту ситуацию спровоцировал Борсо, который в определенный момент приблизил к себе обоих. Благодаря верности, проявленной Эрколе (он отказался поддержать заговор против Борсо), Борсо стал рассматривать как преемника именно его: Эрколе стал, по сути, вторым лицом государства. К тому же, он обладал большими правами на власть как законный сын Никколо III. Он успел заслужить доверие и уважение феррарцев, был известным кондотьером. Но официально Борсо не успел назначить его преемником, что создало предпосылки для гражданской войны между сторонниками Эрколе и его племянника. Действуя решительно после смерти Борсо, Эрколе стал герцогом, а Никколо ди Леонелло был вынужден покинуть Феррару. Но Никколо ди Леонелло не смирился с этим и в 1476 году предпринял попытку военного захвата власти. Он потерпел неудачу, восстание было подавлено, и он и его сторонники были казнены. Примечательно, что Никколо ди Леонелло был торжественно похоронен в ц.Сан Франческо, поскольку у Эрколе “чувство семейной гордости было столь же сильным, сколь и его желание укрепить закон против измен” (*Gundersheimer W.L.* Ferrara estense... P. 127).

²⁸⁹ *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*. A cura di G.Pardi // *Rerum Italicarum Scriptores*. Ed.rev., vol.XXIV, parte VII. Bologna, 1928. P.73-74.

²⁹⁰ О проблеме репрезентации власти см.: *Бойцов М.А.* Величие и смирение. Очерки политического символизма в средневековой Европе. Москва: Росспэн, 2009. *Власть и образ. Очерки потестарной имагологии*. Отв.ред. М.А.Бойцов и Ф.Б.Успенский. СПб.: Алетейя, 2010.

²⁹¹ Он был королем Неаполя под именем Альфонсо I. О Неаполе при Арагонской королевской династии см.: *Bentley J.H.* *Politics and Culture in Renaissance Naples*. Princeton University Press, 1987. *Mele V., Senatore F.* *The kingdom of Naples: the Durazzo and Aragonese families (1381-1501)* // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530*. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.377-400.

²⁹² *Diario ferrarese...* P.80.

²⁹³ “На свадьбе было заколото и съедено 900 телят, 200 коров, 1500 ягнят и коз, 200 свиней, 4000 каплунов и т.д.” (*Бернадская Е.В.* Синьория и гуманистическая культура (по материалам Феррары XV-XVI в.в) // *Проблемы культуры итальянского Возрождения*. Под ред. В.И.Рутенбурга. Л., 1979. С.23). Кроме того, в течение недели шли различного рода празднества – пиры, рыцарские турниры и балы. Свадебные торжества как проявление великолепия отмечены и у Аристотеля: “Итак, великолепен преимущественно такой человек и великолепие [проявляется] в таких тратах, о которых было сказано: ведь они самые величественные и почетные. В частных же делах великолепно то, что бывает единожды, например свадьба или еще что-нибудь такое, а также то, о чем хлопочет весь город или высокопоставленные [граждане]; кроме того, великолепны бывают встречи и проводы чужеземных гостей, подарки и отдаривания. Великолепный тратит, конечно же, не на себя самого, но на общие дела” (*Аристотель*. Никомахова Этика. IV, II, 4. Цитируется по книге: *Аристотель*. Этика. М., 2006. С.114-115).

²⁹⁴ Как герцог Эрколе мог просить руки законной дочери короля, в отличие от своих предшественников, Никколо III и Леонелло. Борсо не женился, вероятно, из соображений политических, чтобы не усложнять проблему наследования власти.

²⁹⁵ Этот эпитет был распространен в эпоху Возрождения: он применялся, с одной стороны, по отношению к святым и, с другой, сопровождал также изображения разных правителей, однако в произведениях, носящих частный характер, - на медалях, манускриптах, но не на монетах, имевших массовое распространение. Подробнее об этом см.: *Manca J.* *The*

Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471- 1505)

// *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52. Bd., H. 4 (1989). P.529-530.

²⁹⁶ *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense... P. 129. Перевод – наш.

²⁹⁷ Эрколе поддерживал Савонаролу, советовался с ним в различных вопросах, как религиозных, так и политических. Сохранились их переписка 1490-ых годов. Об отношениях Эрколе и Савонаролы см.: *Chiappini L.* Ercole I d'Este e Giralomo Savonarola // *Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, ser.II, vol.Vii, parte 3, 1952. P.45-53.

²⁹⁸ Подробнее об иконографии портретов Эрколе I см.: *Manca J.* Op.cit. P. 522-538.

²⁹⁹ *Manca J.* Op.cit. P.536.

³⁰⁰ *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense... P.130-131.

³⁰¹ О музыке в Ферраре при Эрколе см.: *Lockwood L.* Music at Ferrara in the Period of Ercole I d'Este // *Studi Musicali*, I, 1972. P.101-131. *Idem.* Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century [1984]. Oxford University Press, 2009. P.133-236.

³⁰² В 1504 году в капелле Эрколе был 31 певец и три органиста (для сравнения - в капелле римского папы в это время было только 20 певцов).

³⁰³ Депре был капельмейстером феррарского двора в 1503-1504 г. Подробнее о нем см.: *Osthoff H.* Josquin Desprez. Bde. 1-2. Tutzing, 1962—1965. *Lockwood L.* Josquin at Ferrara: New Documents and Letters // *Josquin des Prez*. London: Oxford University Press, 1976. P. 104-106.

³⁰⁴ Одним из таких праздников был Страстной четверг, когда, как известно из трактата Джованни Сабадино дельи Арьенти, герцог и другие члены семьи д'Эсте угощали бедных:

“В центре пиршественного зала был поставлен стол, за который были посажены тринадцать бедных горожан... Из которых один был священник, расположившийся в центре, в святейшую и божественнейшую память о Христе во время вечера, а остальные – по количеству Апостолов. Другие столы были поставлены в других местах зала, и за них садились остальные бедняки. Сидящим за первым столом прислуживал ты, Твое Превосходительство, а сидящим за другими столами твои сыновья и твои братья, согласно желанию твоей веры”.

(Цитируется по книге: *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense... P.130. Перевод - наш).

³⁰⁵ О “священных представлениях” в Ферраре XV века см.: *Lipani D.G.* “Con sanctissima pompa”. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1429-1505). Dottorato di ricerca in “Modelli, linguaggi e tradizioni nella cultura occidentale”. Ferrara, 2005/2007.

³⁰⁶ *Дживелегов А.К.* Искусство итальянского Возрождения. М., 2007. С.15

³⁰⁷ Баттисто Гуарини, сын Гуарино да Верона, сделал в конце 1470-ых годов первые переводы на итальянский язык комедий Плавта и Теренция.

³⁰⁸ Постановки в Ферраре были в 1487, 1491, 1493, 1501 годах. Особенно пышные празднества были устроены в 1502 году по случаю свадьбы Альфонсо д’Эсте и Лукреции Борджиа, во время которых было поставлено пять комедий.

³⁰⁹ *Pardi G.* Il Teatro Classico a Ferrara: Il teatro ferrarese al tempo di Ercole I // Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, XV (1904). P.9.

³¹⁰ *Бернадская Е.В.* Указ.соч. С.18.

³¹¹ О Маттео Мария Боярдо см.: *Андреев М.Л.* Маттео Мария Боярдо // История литературы Италии. Отв.ред. М.Л.Андреев. Т.II. Кн.1. ИМЛИ РАН, 2007. С.515-533.

³¹² *Андреев М.Л.* Маттео Мария Боярдо... С.516.

³¹³ О Луиджи Пульчи и его поэме “Морганте” см.: *Андреев М.Л.* Луиджи Пульчи // История литературы Италии. Отв.ред. М.Л.Андреев. Т.2.Кн.1. С464-481.

³¹⁴ О поэме см.: *Андреев М.Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С.102-123.

³¹⁵ Работа над поэмой была начата в 1476 году. Издание 1483 года полностью утрачено, второе, 1487 года, вышло в Венеции. Окончательный вариант поэмы был издан в 1495 году, уже после смерти Боярдо.

³¹⁶ Внешней причиной прекращения работы над поэмой стало вторжение французов в Италию в 1494 году, известием о котором поэт и прерывает свое повествование:

Mentre che io canto, o dio Redentore,
Vedo l’Italia tutta a fiamma e foco,
Per questi galli, che con grande valore
Vengon, per disertar non so che loce...
(Orlando Innamorato, libro III, canto IX)

Пока я пою, о, Господь Спаситель,
Вижу Италию всю в пламене и огне,
Из-за этих галлов, без страха
Идущих, чтобы опустошить не знаю какие земли...

(Перевод – наш)

³¹⁷ Проект художника, предполагавший установку двух колонн, известен по гравюре из книги Альфонсо Марести: *Maresti A.* Teatro Genealogico et istorico dell’antiche et illustri di

Ferrara. Ferrara, 1677-1708, vol.II. P.152. О проекте см.: *Colantuono A.* Estense patronage and the construction of the ferrarese Renaissance, c.1395-1598 // *The court cities of Northern Italy.* Ed.by Ch.M.Rosenberg. Cambridge University press, 2010. P.228.

³¹⁸ Впоследствии, в XIX веке, на этой колонне была установлена статуя Лудовико Ариосто (рисунок 36).

³¹⁹ Фрески в делиции Бельригуардо – первый пример воплощения истории Амура и Психеи в монументальной живописи Возрождения. Первое изображение истории Амура и Психеи в искусстве Ренессанса относится к концу 40-ых годов XV века: она была изображена на живописных панно (Берлин, музей Бодэ), украшавших кассоне, заказанные к свадьбе Пьеро Медичи и Лукреции Торнабуони. Этот сюжет стал часто изображаться на свадебных кассоне: в музее Фицуильяма в Кембридже хранится панно, датируемое примерно 1473 г., кисти Якопо дель Селлайо. Подробнее об этом см.: *Vertova L.* Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* Vol.42 (1979). P.104-121.

³²⁰ *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense... P.179. Перевод – наш.

³²¹ *Ibid.* P.179.

³²² *Ibid.* P.179.

³²³ Об Эрколе де Роберти см.: *Filippini F.* Ercole da Ferrara. Firenze: Istituto di edizione artistiche, 1922. *Salmi M.* Ercole de' Roberti. Milano: Silvana editoriale d'arte, 1960. *Puppi L.* Ercole de' Roberti. Milano: Fratelli Fabbri, 1966. *Molajoli R.* Op.cit. *Manca J.* The art of Ercole de' Roberti. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1992. *Molteni M.* Ercole de' Roberti. Cinisello Balsamo: Silvana, 1995. *Jaffé D., Syson L., Allen D. and Helvey J.* Ercole de' Roberti The Renaissance in Ferrara // *The Burlington Magazine,* Vol. 141, No. 1153 (Apr., 1999). P. I-XL.

³²⁴ Эрколе де Роберти сопровождал в различных путешествиях детей герцога Эрколе. Так, в 1487 году он сопровождал Ипполито д'Эсте в Венгрию, в 1490 году – Изабеллу д'Эсте в Мантую, на ее бракосочетание с мантуанским маркизом, а в 1492 году – Альфонсо I д'Эсте в Рим, куда тот отправился, чтобы поздравить с восшествием на папский престол Александра VI.

³²⁵ Текст письма см.: *Luzio A., Ranier R.* La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga // *Giornale storico della letteratura Italiana,* xxxiii, 1899. P.16.

³²⁶ Паломничество не состоялось, так как было прервано по настоянию папы римского, боявшегося, что паломничество - только повод для путешествия Эрколе во Францию с целью установления тайных союзнических соглашений с французским королем.

³²⁷ *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense... P.181. О феррарских садах см. VI главу диссертации С.И.Козловой: *Козлова С.И.* Итальянские сады эпохи Ренессанса. Структурная организация и семантика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2011.

³²⁸ Работы по укреплению Феррары были завершены при сыне Эрколе, Альфосно I д'Эсте.

³²⁹ *Zevi B.* Biaggio Rossetti, architetto ferrarese... P.509.

³³⁰ *Ibid.* P.511.

³³¹ О ренессансной концепции идеального города см.: *Бунин А.В., Круглова М.Г.* Архитектура городских ансамблей. Ренессанс. М., 1935. *Venevolo L.* Le citta' italiana nel Rinascimento. Milano: Il Polifilo, 1969. *Гарэн Э.* Леонардо да Винчи и «Идеальный город» [1976] // Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы. Пер. с итальянского. Вступительная статья и редакция доктора исторических наук Л.М. Брагиной. М., 1986. С. 214-235. *Tafuri M.* Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects. [1992]. Harvard University Graduate School of Design, 2006. *Саваренская Т.Ф.* История градостроительства. М.: «Архитектура-С», 2006. С.250-286. *Masoudi Nejad R.* The Architectural Ideal City in the Italian Renaissance. ISP of Foundation Diploma for Postgraduate Study (FDPS). School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London, 2002. *Pearson C.* Humanism and the Urban World. Leon Battista Alberti and the Renaissance City. Penn State University Press, 2011.

³³² *Михайлова М.Б.* Античный элемент в формировании города Возрождения (Теория и практика) // Античное наследие в культуре Возрождения. М.: «Наука», 1984. С.215.

³³³ Трактат был издан в 1485 году после смерти Альберти. Кроме того, нельзя не учитывать общее влияние эстетики Альберти на культуру Феррары, Об этом см. 1 параграф I главы.

³³⁴ «Наряду с многоугольной, в градостроительной практике и теории употреблялась также и прямоугольная форма. Это закономерно: она была привычна и близка зодчим Ренессанса. Многие итальянские города сохраняли в качестве первоначального ядра планировку древнеримского каструма (Флоренция, Болонья, Лукка, Остия и др.), так что этот тип городской структуры воспринимался как исконно национальный.

В XV в. римский каструм служил классической моделью для многих архитекторов эпохи Возрождения: на остатках каструмов были возведены города Читтадукале и Кортемаджоре (1470-1481), воспроизводившие их планировку. В XVI в. анагичным образом были использованы остатки городов Гаттинара и Боргоманеро, выстроенных в средние века по типу каструмов с их прямоугольной сеткой плана. При их реконструкции место пере-

сечения в геометрическом центре города главных улиц, соответствующих римским осевым улицам кардо и декуманусу, было выделено площадью, что акцентировало сходство с распространенной античной схемой” (*Михайлова М.Б. Указ.соч. С.217*).

³³⁵ “При организации городского пространства Россетти свободен от абсолютных принципов математической перспективы. Пространство у него строится на быстрых, создающих контрасты переходах, ответвлений. Сходящихся, расходящихся, перекрещивающихся направлений. Столь же умело Россетти соединяет жесткость перспективных решений с неожиданностью частных деталей” (*Арган Дж.К. История итальянского искусства. М.: “Радуга”, 2000. С.289*).

³³⁶ *Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем.С.Бриллианта. Смоленск: “Русич”, 2003. С.53*

³³⁷ *Ариосто Л. Неистовый Роланд. В 2 т. Пер. М.Л.Гаспарова. М.: Наука, 1993. Т.2.С.332-333.*

³³⁸ *Gundersheimer W.L. Ferrara estense... P.182. Перевод – наш.*

³³⁹ Так, документально известно, что герцог хотел приобрести вазы Медичи, которые для своей коллекции хотели купить также Лудовико Гонзага и дочь Эрколе, Изабелла. Об этом см.: *Hickson S. Un concorrente per le collezioni antiquarie di Isabella d’Este: Ludovico gnozaga e i vasi medicei // Isabella d’Este. La primadonna del Rinascimento. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d’arte. Modena. 2001-2006.*

P.158-160.

³⁴⁰ Помимо покровительства различным видам искусства, Эрколе продолжал, как и его предшественники, активно поддерживать образование, выделяя средства на содержание феррарского университета: *Gundersheimer W.L. Ferrara estense... P.147-148.*

³⁴¹ *Ariosto L. Orlando Furioso, XIII, 59-60.*

Выйдет из твоего рода
Та подруга благородных искусств,
О которой не сказать, что в ней лучше,
Светлая ли краса, мудрая ли скромность:
Это Изабелла, благородная душой,
Ее светом просияет дневно и ночью
Край над Минцием, которому имя
По вещи Манто, чьему сыну имя Окн.

Здесь в блистательном станет она споре
С достославным своим супругом:
Кто выше чтит добродетель,
Кто шире раскрыл душу для вежества?
Если скажет он, как при Таро и Форново
Шел на галлов для вольности Италии,

То она отзовется: Пенелопа славою
 Не уступит Улиссу, потому что чиста.

(*Ариосто Л.* Неистовый Роланд. В 2 т. Пер. М.Л.Гаспарова. М.: Наука, 1993. Т.1.С.226)

³⁴² Есть большое количество литературы о меценатстве Изабеллы д'Эсте и ее коллекции произведений искусства, отметим ряд важнейших работ: *Martindale A.* The patronage of Isabella d'Este at Mantua // *Apollo*, LXXIX, 1964. P.183-191. *Brown C.M.* Lo intaciabile desiderio nostro de cose antique: New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities // *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*. C.Clough (ed.). Manchester. P. 324-353. *Gaigneron A.* Isabelle d'Este: une princesse de la Renaissance qui pratiqua le mecenat avec puissance // *Connaissances des arts*. 1975. N. 281. P.24-33. *Fletcher J.M.* Isabella d'Este, Patron and Collector // *Splendours of the Gonzaga*. D.S.Chambers and J.Martinean (eds.). London, Victoria and Albert Museum, 1981. P.51-63. *San Juan R.M.* The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance // *Oxford Art Journal*, Vol. 14, No. 1 (1991). P. 67-78. *Ferino-Pagden S.* La prima donna del mondo. Isabella d'Este. Furstin und Mezenatin der Renaissance. Wien, 1994. *Beyond Isabella: secular women patrons of art in Renaissance Italy*. Ed. by Sheryll E.Reiss and David G.Wilkins. Truman State University Press, 2001. *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d'arte. Modena. 2001-2006.

³⁴³ В частности, сохранилось около 12 тыс. писем маркизы. О письмах Изабеллы д'Эсте см: *Land N.E.* Art Criticism in the Letters of Isabella d'Este // *Land N.E.* The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art. The Pennsylvania State University Press, 1994. P.101-127. *Shemek D.* Isabella d'Este and the Properties of Persuasion // *Women's Letters Across Europe, 1400-1700. Form and Persuasion*. Ed.by Jane Couchman and Ann Crabb. 2005. P.123-142. Подборку писем, связанных с деятельностью Изабеллы как коллекционера и покровительницы искусств см: *Chambers D.S.* Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London, 1971. P.124-150.

³⁴⁴ О студиоло и *grotte* Изабеллы д'Эсте см.: *Verheyen E.* The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua. Mantua, 1971. *Lo studiolo di Isabella d'Este*. Cataloga della mostra. Paris, 1975. *Gli studioli di Isabella d'Este. Documenti, vicende, restauri*. Catalogo della mostra (Mantova, 1977). A cura di A.M.Lorenzoni, G.Mulazzani, R.Navarrini, A.M.Tamassia. Mantova, 1978. *Lorenzoni A.M.* Contributo allo studio delle fonti isabelliane nell'Archivio di Stato di Mantova // *Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliane di Mantova*, n.s., XLVII, Mantova, 1979. P.97-135. *Brown C.M.* La grotta di Isabella d'Este. Uno simbolo di continuita' dinastica per i duchi di Mantova. Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 1985. *Сонина Т.В.* Про-

грамма художественного убранства студиоло Изабеллы д'Эсте // Итальянский сборник. От Возрождения до XX века. СПб., 1997. №2'97. С.14-28. *Campbell S.J.* The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este. New Haven; L., 2004. *Brown C.M.* Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. Roma, Bulzoni Editore, 2005. *Sammeln B.* Das *studiolo* von Isabella d'Este und das *petit cabinet* von Margarete von Österreich im bildungstheoretischen Vergleich. В., 2008 (Diss.).

³⁴⁵ Я.Буркхардт писал о ней: “Изабелла Гонзага, в свою очередь, была превосходной матерью и женой. Брак для нее был не предметом расчета, а сердечной потребностью... Собственные письма рисуют ее нам во всем спокойном величии, со своей лукавой наблюдательностью и обходительностью, готовой поддержать всякое художественное стремление, с ее энтузиазмом ко всему высокому и прекрасному в искусстве... Более избранного круга людей, чем в Мантуе того времени, не существовало в Италии с исчезновения старого Урбинского двора, и даже Феррара уступала Мантуе во многом, в особенности в свободе и общительности при дворе” (*Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. Смоленск, 2003. С.51-52). Истинной представительницей эпохи Возрождения, примерной женой и матерью, мудрой правительницей предстает маркиза и в знаменитой биографии, написанной Дж.Картрайт: *Cartwright J.* Isabella d'Este. London, 1904.

³⁴⁶ Подробнее об образе Изабеллы д'Эсте в истории искусства см.: *San Juan R.M.* Op.cit.

³⁴⁷ Одним из последних примеров подобных текстов может служить вступительная статья Р.Иотти в сборнике статей, посвященном Изабелле д'Эсте: *Iotti R.* Isabella d'Este // *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento.* A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d'arte.Modena. 2001-2006. P. 9-20.

³⁴⁸ *San Juan R.M.* Op.cit. P.76.

³⁴⁹ *Aslop J.* The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its linked Phenomena wherever these happened. New York, 1982. P.430.

³⁵⁰ *San Juan R.M.* Op.cit.

³⁵¹ *Regan L.K.* Creating the Court Lady: Isabella d'Este as Patron and Subject. PhD.diss., University of California Berkeley, 2004.

³⁵² *Bourne M.* Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: the *Camerini* of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga // *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy.* Ed.by Sheryl E.Reiss and David G.Wilkins. Truman State University Press, 2001. P.93-123

³⁵³ *Hickson S.A.* Women, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua. Matrons, Mystics and Monasteries, 2012.

³⁵⁴ Об этом подробнее см.: *Жан Делюмо*. Цивилизация Возрождения [1973]. М.; Екатеринбург, 2008. С.446-477.

³⁵⁵ *Буркгардт Я.* Указ.соч. С.336

³⁵⁶ *Буркгардт Я.* Указ.соч. С.335

³⁵⁷ Так, Р.М. Сан Хуан отмечает, что случай Изабеллы д'Эсте будет оставаться слишком исключительным до тех пор, пока меценатство женщин в эпоху Возрождения не будет исследовано в должной мере (*San Juan R.M.* Op.cit. P.76).

³⁵⁸ Согласно интерпретации Л.К.Реган, эти строфы являются в контексте всей поэмы примером двусмысленной оскорбительной лести. Подробнее об этом см.: *Regan L.K.* Ariosto's Threshold Patron: Isabella d'Este in the "Orlando Furioso" // *MLN*, Vol.120. №1, Italian Issue (Jan., 2005). P.50-69.

³⁵⁹ О ренессансной Мантие см.: *Arte, Pensiero e Cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*. Atti del convegno internazionale di studi sul Rinascimento. Firenze, 1965. *L'Occaso S.* Mantua: The Gonzaga Family (1397-1519) // *Court and Courtly Arts in Renaissance Italy. Arts, Culture and Politics, 1395-1530*. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.157-180. *Mantova e il Rinascimento italiano*. Studi di onore di David S.Chambers. A cura di Philippa Jackson e Guido Rebecchini. Mantova, 2011.

³⁶⁰ Подробнее об образовании Изабеллы см.: *Luzio A.* I precettori d'Isabella d'Este. Nozze Renier-Campostrini, Ancona, 1887.

³⁶¹ Сохранились письма Изабеллы к Лоренцо да Павия, известному мастеру музыкальных инструментов, ее другу на протяжении всей жизни, в которых она, в том числе, заказывала ему новые инструменты. Переписка их началась как раз с просьбы Изабеллы изготовить для нее новый клавикорд:

“Почтенный сударь! Мы помним, что, когда мы были в Павии, мы видели прекрасный и безупречный клавикорд, который вы сделали для прославленной Герцогини Милана, нашей сестры [Беатриче д'Эсте]. Мы хотели бы иметь столь же совершенный инструмент. Мы подумали, что в Италии нет никого, кто мог бы послужить нам лучше, чем вы, так что мы просим вас доставить нам радость, сделав для нас [клавикорд] красоты и совершенства, которые соответствуют вашей славе. Мы столь уверены в вас, поэтому мы просим только об одном: что вы сделаете его легким для игры, потому что у нас столь легкое туше, что нам невозможно играть, когда необходима сила из-за жесткости клавиш. Вы поймете наше желание и нужду, и, в остальном, можете сделать его по своему усмотрению. Чем скорее вы послужите нам, тем больше радости это нам доставит, и мы будем до-

вольны вашей ценой. Мы вверяем себя вашей доброй воле.
12 марта, 1496 г. Мантуя”.

Письмо опубликовано в статье: *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument-maker' // *Early Music History*. Vol.2. (1982). P.122. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/38468.html>.

О музыкальных способностях Изабеллы д'Эсте см.: *Prizer W.F.* Una “Virtu Molto Conviente a Madonne”: Isabella d'Este as a Musician // *The Journal of Musicology*. Vol.17, №1. A birthday tableau for Colin Slim (Winter, 1999). P.10-49.

Гуманисты и поэты, бывавшие при мантуанском дворе, всячески восхваляли музыкальные способности Изабеллы. Джанджорджо Триссино в своем произведении “Портреты” описал выдуманную им встречу Виченцо Магре и Пьетро Бембо, во время которой они, в том числе, говорили и об Изабелле. Изабеллу они превозносили и восхваляли за ее красоту, добродетели и также за ее музыкальные способности. От лица Бембо Триссино писал:

“Когда она поет, особенно аккомпанируя себе на лютне, я думаю, что Орфей и Амфион, умевшие оживлять неживые предметы своей песнью, были бы очарованы, слушая ее. И я сомневаюсь, что хоть один из них сумел бы так же, как она, сохранять самую нежнейшую гармонию так, чтобы ритм ни разу не сбился; она выдерживает песню, то возносящуюся, то спускающуюся, и сохраняет гармонию в игре на лютне и в то же время согласовывает свой голос и обе руки с интонациями песни. Так что если бы ты услышал хоть однажды, как она поет, я уверен, ты стал бы подобен тем, кто услышал песню Сирен и забыл свои родные края и свой дом”.

(*Prizer W.F.* Una “Virtu Molto Conviente a Madonne”... P.46. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/43647.html>).

Изабелла поблагодарила Триссино в письме. Понимая, что подобное преувеличенное восхваление – уже чересчур, Изабелла свои благодарственные слова остроумно сопроводила итальянской поговоркой “So che tu non dici il vero, pur mi piace” (“я знаю, что ты говоришь неправду, но мне приятно”). А литератор Диомед Гуидалотти из Болоньи написал сонет об Изабелле, обращенный к другу (вероятно, придворному Изабеллы):

Fu di virtu compagna allhor natura
 Quando creò nel mondo altra phenice,
 E Vener dimando' per sua nutrice
 Che diligentia havesse al parto e cura.

Socia gli dette pudicitia pura
 E fece leggiadria ministratrice,
 E le tre gratie sempiterno amice;
 De' pianeti benigna ogni figura.

Chiese a Giove prudentia, a Phebo il canto,
 A Mercurio dolcezza de favella.
 Volse de l'arti de Minerva il vanto;

Amor gli dono' l'arco e la quadrella,
 E questo e' che in honore ha il mondo tanto
 La illustre, excelsa, tua diva Isabella.

Помощницей природы была добродетель,
 Когда та создала в мире еще одну птицу-феникс,
 Попросив Венеру стать ее кормилицей,
 Чтобы с рождения она была окружена заботой.

Спутницей ее она сделала целомудренную чистоту,
 Которая стала ей милой руководительницей,
 А трех граций [она сделала] – ее подругами.
 И знаки всех планет были для нее благоприятны.

Она [природа] попросила для нее у Юпитера благоразумие, у Феба – умение петь,
 У Меркурия – нежность голоса.
 Лучшее из сотворенного искусством Минервы она пожелала для нее.

Амур подарил ей свой лук и стрелы,
 И вот почему так почитает мир
 Славную, прекраснейшую, твою божественную Изабеллу.

Сонет цитируется по: *Prizer W.F.* Una “Virtu Molto Conviente a Madonne”... P.31-32. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/43647.html>.

³⁶² Именно такая роль отводится знатым женщинам в знаменитом трактате “Придворный” Бальдассаре Кастильоне.

³⁶³ О переписке и отношениях Изабеллы с литераторами см.: *Luzio A., Renier R.* Op.cit. *Iotti R.* Phenice unica, virtuosa e pia. La corrispondenza culturale di Isabella // Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d'arte.Modena. 2001-2006. P.167-183.

³⁶⁴ О покровительстве Изабеллы музыке см.: *Gallico C. La civiltà musicale mantovana intorno al 1500 // Arte, Pensiero e Cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapport con la Toscana e con il Veneto. Atti del convegno internazionale di studi sul Rinascimento. Firenze, 1965. P.243-250. Fenlon I. Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantova, 2 vols. Cambridge, 1980, 1982. Prizer W.F. Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // Journal of the American Musicological Society, vii.38, n.1 (spring, 1985). P.1-33.*

³⁶⁵ Изабелла прибыла в Мантую в сопровождении придворного феррарского художника Эрколе де Роберти, привезя с собой 13 расписанных им ларцов с драгоценностями. Об этом см.: *Fletcher J.M. Op.cit. P.51.*

³⁶⁶ Об этом см.: *Brown C.M. Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua...P.63.*

³⁶⁷ Именно студиоло в палаццо Бельфьоре, находящегося в Ферраре, стало первым образцом, на который ориентировалась Изабелла. Студиоло герцога Урбинского она впервые увидела только в 1494 году, когда она посетила Урбино, то есть, через четыре года после ее приезда в Мантую. О студиоло Леонелло д'Эсте см. 1 параграф I главы. О студиоло Федерико да Монтефельтро см.: *Kirkbride R. Architecture and memory. The Renaissance studioli of Federcio da Montefeltro. Columbia University press, 2008.*

³⁶⁸ *Тучков И.И. Студиоло // Культура Возрождения. Энциклопедия. Т.2., кн.1. М., 2011. С.264-268.*

³⁶⁹ О студиоло Альфонсо I д'Эсте см. 3 параграф II главы.

³⁷⁰ О Джан Кристофоро Романо см.: *Benedictis de, C. Per Gian Christoforo romano // Antichita Viva, 24.1-3 (Jan-June 1985). P.135-137. Norris A. Gian Christoforo Romano: The Courtier as Medalist // Studies in the Historu of Art, 21 (1987), "Italian Medals", a cura di J.G.Pollard. P.131-141.*

³⁷¹ *Archivio di Stato di Mantova, b.2994, Libro 19, cc.34-35. Перевод – наш.*

³⁷² Изабелла пыталась добиться от Беллини выполнения мифологической картины для ее студиоло начиная с 1496 года и до 1502 года, когда получила от него только одну религиозную картину, идентифицируемую порой со "Священной аллегорией" из Уффици. Об этом см.: *Verheyen E. Op.cit. P. 15-17. Tempestini A. Giovanni Bellini. Catalogo complete dei dipinti. Firenze, 1992. P.218-223.*

³⁷³ Текст письма см. приложение 1.5.

³⁷⁴ Сохранилось два ее письма к Леонардо:

“Мастер Леонардо, когда мы услышали, что вы сейчас во Флоренции, у нас появилась надежда, что то, чего мы так желали, может осуществиться: что у нас будет что-нибудь, созданное вашей рукой. Когда вы были здесь и написали наш портрет углем, вы обещали написать его однажды и красками. Но поскольку это практически невозможно, так как для вас было бы неудобно приехать сюда, мы просим вас исполнить ваше слово, данное нам, заменив наш портрет другой фигурой, даже более приемлемой для нас: то есть, написать юного Христа, в возрасте около 12 лет, когда он беседовал с учителями в Иерусалимском храме, и выполнить эту работу с той сладостностью и нежным и изысканным очарованием, которым отличается особое совершенство вашего искусства. Если бы вы доставили нам такое удовольствие, выполнив наше желание, вы узнали бы, что кроме оплаты, размер которой вы сами должны установить, мы будем столь обязаны вам, что мы будем думать только лишь о том, как бы оказать вам добрую услугу, и с этого момента мы предлагаем вам располагать нами, как вам будет удобно и приятно. В ожидании положительного ответа мы готовы оказать вам любую любезность.

Мантуя, 14 мая 1504 года”.

“Мастер Леонардо, несколько месяцев назад мы написали вам, что мы хотели бы иметь юного Христа, в возрасте 12 лет, написанного вашей рукой; вы ответили через мессера Анджело Товалья, что вы с радостью выполните нашу просьбу; но по причине слишком большого количества заказов, которые вы должны выполнить, мы сомневаемся, помните ли вы о нашем. Итак, мы решили написать вам эти несколько строк и попросить вас, чтобы, когда вы устанете от работы на тему флорентийской истории, вы написали для нас, отдыхая, эту небольшую фигуру, что будет для нас такой великодушной услугой и такой выгодой для вас. Прощайте.

Мантуя, 31 октября 1504 года”.

Цитируется по книге: *Chambers D.S. Patrons and Artists in the Italian Renaissance...* P.147-148. Перевод – наш. Перевод был впервые опубликован 30 августа 2013 года на блог-платформе “Живой Журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/32876.html>, а также процитирован в статье Т.В.Сониной: *Сонина Т.В. Собрание Изабеллы д’Эсте и картины болонской школы // Собирачество и меценатство в эпоху Возрождения. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.93.*

Сохранился графический портрет, написанный Леонардо углем во время его короткого пребывания в Мантуе, хранящийся в Лувре (рисунок 40). Считалось, что Леонардо так и не выполнил заказ, однако совсем недавно был найден живописный портрет, созданный мастером или его учениками на основе этого рисунка после 1504 года. Об этом см.: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/04/leonardo-da-vinci-lost-portrait-isabella-deste>; и здесь: http://www.corriere.it/cultura/13_ottobre_04/leonardo-mai-visto-una-collezione-privata-scoperto-ritratto-fatto-isabella-d-este-99d42288-2ccb-11e3-bdb2-af0e27e54db3.shtml. То, что живописный портрет точно был написан после 1504 года, свидетельствует эти письма Изабеллы к Леонардо, из которых становится ясно, что к этому времени портрет еще не был готов.

³⁷⁵ См. об этом, например, ее письмо Микеле Вианелло: *Chambers D.S. Patrons and Artists in the Italian Renaissance...* P.127

³⁷⁶ Подробнее об этом см.: *Land N.E. Op.cit.* P.112.

³⁷⁷ Об этом свидетельствует письмо Изабеллы к Таддео Альбано, ее агенту в Венеции, от 25 октября 1510 года с просьбой приобрести картину художника “с изображением ночи” (*Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 2996, copialettere 28, c.70 r.*).

³⁷⁸ Античные скульптуры, принадлежавшие Изабелле, хранились не только в студиоло и *grotte*. “Кроме того мраморные статуи располагались в нишах и лоджии секретного сада Изабеллы, откуда после ее смерти были перенесены наследниками в другую, более публичную часть резиденции как гордость фамильного собрания. Это были мраморы, в том числе с Родоса и Наксоса, а также фрагменты скульптуры галикарнасского мавзолея, присланные с Родоса в 1506 г. рыцарем госпитальером Фра Сабба да Кастильоне” (*Махо О.Г. Студиоло и гротта Изабеллы д’Эсте - проблема заказа и коллекционирования произведений изобразительного искусства в эпоху Возрождения // Собирачество и меценатство в эпоху Возрождения. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.78*).

³⁷⁹ *Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, busta 400, D.XII, 6.* Перевод текста инвентаря и комментариев к нему – см. приложение 1.6. Об инвентаре см.: *Ferrari D. L’«inventario delle gioie» // Isabella d’Este. La primadonna del Rinascimento. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d’arte. Modena. 2001-2006. P.21-43. Iotti R. Ricchezze ed eleganze di corte negli inventari di celebri principesse italiane // // Isabella d’Este. La primadonna del Rinascimento. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d’arte. Modena. 2001-2006. P.49-50.*

³⁸⁰ “В Цизальпийской Галлии, из-за жившего здесь племени лангобардов называемой сегодня Ломбардией, в регионе Венето есть земля, окруженная рекой Минчио. Силлий Италик

называет ее домом муз, известным благодаря небесной славе ученой песни нашего итальянского Гомера. Тут, в знаменитом городе семьи Гонзага живет и правит маркиза Великолепнейшая Божественная Изабелла д'Эсте. Она по милости неба помимо своих прочих достоинств и красоты необыкновенно сведуща в латинском языке и в музыке. Кто отрицает это, злораден, кто утверждает это, правдив без всякой лести. Помимо других удобнейших апартаментов, украшенных античными статуями и великолепнейшими картинами, маркиза приказала устроить грот, не похожий на тот, что был у гомеровского Циклопа, не похожий на вергилиевские, но не хуже, чем тот, который, как говорят, был на Парнасе, священный, почтенный и полезный для здоровья. Знаю точно, что если бы Музы захотели жить в Италии, то они выбрали бы это место своей вечной обителью, ведь оно искуснейшим образом наполнено всякого рода изобильными радостями. С полдня здесь светит благостный свет востока и наполняет собой воздух, другой свет здесь и не нужен. Здесь всегда свежо и тепло... Стены, украшенные интарсиями с тончайшими фигурами, а также теми, на которых изображены инструменты, портики, храмы, города, поля и виды, доставляют наслаждение разуму, не раздражая его..."

(Цитируется по книге: *Equicola M.*, Libro de natura de amore, Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin, cod. N.110.10, fols 197r-98r. Перевод – наш. Перевод был опубликован 3 сентября 2013 года на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/33476.html>).

³⁸¹ *Archivio di Stato di Mantova*, AG, b.3000, l.53, c. iiv.

³⁸² Об этом см.: *Ferino-Pagden S.* Op.cit. P.385.

³⁸³ О Федерико II Гонзага как покровителе искусства см.: *Hope Ch.* Federico II Gonzaga as Patron of Painting // *Splendours of the Gonzaga*. D.S.Chambers and J.Martinean (eds.). London, Victoria and Albert Museum, 1981. P.73-76.

³⁸⁴ Об Антико см.: *Radcliffe A.* Antico and the mantuan Bronze // *Splendours of the Gonzaga*. D.S.Chambers and J.Martinean (eds.). London, Victoria and Albert Museum, 1981. P.46-50. *Allison A.H.* The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, Called Antico // *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien*, 89-90, nuova serie, LIII-LIV (1993-1994). P.37-310.

³⁸⁵ Об этом подробнее см.: *Brown C.M.* Al suo amenissimo Palazzo di Porto : Biagio Rossetti and Isabella d'Este // *Atti e memorie – Accademia virgiliana di Mantova*. 1990, 58. P.33-56.

³⁸⁶ *Ariosto L.* Orlando Furioso, III, 51;53.

Великая любовь славной четы
 Больше осенит народ спокойствием,
 Чем если бы сам Вулкан

Оковал их стены двойным булатом.
 Мудрость и доброта
 Так сольются в Альфонсе, что грядущий век
 Решит, что сама Астрея
 С неба воротилась в наш жар и холод...

С верным своим народом
 Сколько он ни выйдет на рубеж,
 Столько будет врагу от него разгромов
 Ночью ли, днем ли, на море и на земле,
 Уверятся в этом и романцы,
 Под недобрым вождем выступив на друзей,
 Когда кровь их зальет поля
 Между По, Сантерно и Заньоло...

(Ариосто Л. Указ.соч. Т.1.С.61).

³⁸⁷ Последние исследования жизни и творчества Ариосто см.: *Beecher D., Ciavolella M., Fedi R.* Ariosto today: contemporary perspectives. University of Toronto press, 2003. *Sangirardi G., Ludovico Ariosto*, Firenze: Le Monnier, 2006. *Ferroni G.* Ludovico Ariosto, Roma: Salerno Editrice, 2008.

³⁸⁸ Одна из копий конца XVI- начала XVII века неизвестного художника находится в музее Метрополитен.

³⁸⁹ Литературы о творчестве Доссо Досси много. Укажем лишь каталог большой выставки 1998 года, которая подвела определенные итоги в изучении творчества художника и в которой можно найти подробную библиографию: *Humfrey P., Lucco M.* Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New York, 1998.

³⁹⁰ В Ферраре был лучший для своего времени литейный завод, за изготовлением пушек Альфонсо д'Эсте часто следил лично. Об этом см.: *Murrin M.* History and warfare in Renaissance epic. Chigago, 1994. P.124.

³⁹¹ Чаще всего приводят два эпизода из юности герцога: как однажды в 1494 году он в компании художника Эрколе де Роберти пировал целую ночь так, что это вызвало гнев его отца, и как в 1497 году он в компании друзей расхаживал по улицам Феррары голым. Об этом см.: *Bayer A.* Dosso's public: The Este Court at Ferrara // *Humfrey P., Lucco M.* Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Ferrara, New-York, 1998. P.27.

³⁹² *Gregorovius F.* Lucrezia Borgia. According to Original documents and Correspondence of her day [1874]. Translated by John Leslie Garner. New York, 1903. P.303-304.

Вторит немецкому историку и англичанин Э.Гарднер:

“[Альфонсо] унаследовал немного от популярности своего отца и ничего не имел от культуры своей жены. Грубый в манерах, небрежный в одежде и грозный на вид, он оставлял Лукрецию в ее собственном кругу поэтов и гуманистов, пока сам посвящал свое время любимым механическим занятиям, литью пушек, деланию керамических сосудов и тому подобному” (*Gardner E.G. Dukes and Poets... P. 495*).

³⁹³ В поэме Ариосто Альфонсо является как раз в паре со своим братом, кардиналом Ипполито, которому в какой-то степени герцог противопоставляется. Если Альфонсо в поэме упоминается всегда в своей ипостаси воина-победителя, то своего первого патрона поэт сравнивает с императором Августом, а себя - с Вергилием, имея в виду расцвет культуры, который переживал Рим при Августе:

А другой, в ризе иерарха
Скрывший алым святые кудри, -
Это сильный и светлый духом
Высокий кардинал римской церкви
Ипполит, на веки веков
Всем наречьям герой слов, стихов и песен,
Которому правосудное небо
Даст Марона, как дало Марона Августу.

(*Ариосто Л. Указ.соч. Т.1.С.62*)

³⁹⁴ Особое внимание исследователей привлекают художественные ансамбли двух комнат покоев герцога – студиоло и так называемой *мраморной комнаты*, или *мраморного кабинета*. О них см.: *Gould C. The Studiolo of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne. London, 1969. Hope C. The 'Camerini d'alabastro' of Alfonso I d'Este – I // The Burlington Magazine, vol.113, n.824 (nov., 1971). P.641-647; 649-650. Idem. The 'Camerini d'alabastro' of Alfonso I d'Este – II // The Burlington Magazine, Vol. 113, No. 825, Venetian Painting (Dec., 1971). P.712+714-719+721. Goodgal D. The camerino of Alfonso I d'Este // Art History. 1978. I. Shearman J. Alfonso d'Este Camerino // “Il se rendit en Italie”: Etudes offertes a Andre Chastel. Rome, 1987. P. 209-229. Steadman Sheard W. Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's “Studio di Marmi”: Their Significance and Impact on Titian // Titian 500. Washington, 1994. Tempestini A. Lo Studiolo di Alfonso I d'Este // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М.,1997. С.62-72. Ballarin A. Il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. T.1. Lo studio de marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Cittadella; Padova, 2002. Borella M. Dalla Via Coperta all'appartamento segreto di Alfonso I d'Este // Il Progetto della Via Coperta. Att del Convegno di Studi. Ferrara, 2002. Ceriana M. Gli Este a Ferrara: il camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica, 2004. Borella M. Camerini del Principe (a cura di M.Borella). Ferrara, 2006. Андросов С.О. Государствен-*

ный Эрмитаж. Итальянская скульптура XIV – XVI веков. Каталог коллекции. СПб., 2007. С.126-144. *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012.

³⁹⁵ Bayer A. Op.cit. P.27-54.

³⁹⁶ Shephard T. Alfonso I d'Este: Music and Identity in Ferrara. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy, 2010.

³⁹⁷ Farinella V. Alfonso I d'Este, le immagine e il potere: da Ercole de'Roberti a Michelangelo. Milano, Officina Libraria, 2010. 2 vol.

³⁹⁸ Так, например, Фаринелла предлагает свою новую интерпретацию художественной программы рельефов Антонио Ломбардо и его мастерской, созданных для декорации *мраморной комнаты*, утверждая, что они содержат намеки на заговор против Альфонсо его братьев Джулио и Ферранте, в то время как другие исследователи, также рассматривавшие эти рельефы в политическом контексте, считали, что в них содержатся намеки на трудности, испытываемые феррарским герцогом в конфликте с папой Юлием II (наиболее подробно эта интерпретация разработана исследовательницей В.Стедмен Ширд: *Steadman Sheard W.* Op.cit.).

³⁹⁹ Андросов С.О. Государственный Эрмитаж. Итальянская скульптура XIV – XVI веков... С.131. Об этом варианте толкования рельефа ученый писал также в своей статье 2002 года: *Androsov S.* I rilievi di Antonio Lombardo da Ferrara nelle collezioni dell'Ermitage // *I beni culturali*, 2002. Anno X. N.1. P.8.

⁴⁰⁰ Подробнее об этом см. нашу статью: *Алешин П.А.* Правители Феррары как покровители искусств. Рельефы Антонио Ломбардо для «алебастровых комнат» Альфонсо I д'Эсте // *Искусствознание* № 1-2/2015. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С.234-249.

⁴⁰¹ Об этом см.: *Koortbojian M., Web R.* Isabella d'Este's Philostrato // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 56 (1993), pp. 260-267

⁴⁰² Такая трактовка образа Прометея как создателя наук и ремесел, покровителя искусств стала распространенной в эпоху Возрождения благодаря трактату Джованни Боккаччо (“Генеалогия языческих богов”), который – напрямую или опосредованно – мог послужить источником иконографии рельефа “Кузница Гефеста”. В нашей статье (*Алешин П.А.* Правители Феррары как покровители искусств. Рельефы Антонио Ломбардо для «алебастровых комнат» Альфонсо I д'Эсте...) мы выдвинули гипотезу о возможном авторе программы рельефов: им мог быть феррарский гуманист Челио Кальканьини, который не-

которое время, в период с 1506 по 1509 год, то есть во время, когда создавались рельефы, служил секретарем герцога.

Косвенным подтверждением того, что именно он мог являться автором программы, в которой использовался миф о Прометее, является тот факт, что в 1500-1508 годах он написал для писателя и поэта Никколо да Корреджо, чьи пьесы ставились при дворе д'Эсте, небольшой трактат "*Epitoma super Prometheo e Epimeteo*" ("Эпитома о Прометее и Эпиметее"), в котором он анализировал миф о Прометее, опираясь, в том числе, и на произведение Боккаччо. Важно отметить, что в трех параграфах, в которых Кальканьини объясняет значение мифа о Прометее, упоминаются также Кекроп и Геракл – персонажи, изображенные на рельефах Антонио Ломбардо. Текст "Эпитомы о Прометее и Эпиметее" см.: приложение 1.7.

Надо отметить, что миф о Прометее редко встречается в изобразительном искусстве эпохи Возрождения: кроме рельефа Антонио Ломбардо, наиболее известным примером обращения к нему являются цикл картин о Прометее художника Пьеро ди Козимо 1510-1520 гг., источником иконографии для которого также послужил трактат Джованни Боккаччо. Сохранилось две картины этого цикла, одна из которых хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене, другая – в Музей изящных искусств в Страсбурге. О них подробнее см.: *Blackburn Richard G. Piero Di Cosimo's Myth of Prometheus and Florentine Neoplatonism. Northern Illinois University, 1977. Fermor S. Piero di Cosimo. Fiction, invention and fantasia. London, 1993. P.86-88. Geronimus D. Piero di Cosimo: Visions beautiful and strange. Yale University Press, 2006. P.116-121.*

⁴⁰³ Папы Юлий II и Лев X хотели присоединить феодальные владения Альфонсо к Папской области. Особенно острым конфликт стал в 1509-1511 годах. В 1510 году Юлий II отлучил Альфонсо от церкви, объявив, что его земли должны перейти церкви. Юлию II удалось в 1510-1512 годах захватить Модену и Реджо, однако Феррара осталась неприступной. В 1520-ых годах герцогу удалось путем дипломатических переговоров вернуть сначала Реджо (1523 г.), а затем и Модену (1527 г.).

⁴⁰⁴ О Гарофало см.: *Neppi A. Il Garofalo (Benvenuto Tisi), Milano, Silvana Editoriale, 1959. Fioravanti Baraldi A.M. Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (1476-1559). Catalogo generale, Rimini, Luisè Editore, 1998. Гарофало – феррарский Рафаэль. Кат.выставки. Авт. вступ. ст. и сост. Т.Н.Кустодиева. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007.*

Kustodieva T., Lucco M. (a cura di), Garofalo. Pittore della Ferrara Estense. Catalogo dell'esposizione tenutasi presso il Castello Estense di Ferrara, 5 aprile-6 luglio 2008, Milano, Skira, 2008.

⁴⁰⁵ *Toffanello M.* Op.cit. P.183-184

⁴⁰⁶ *Shephard T.* Op.cit. P.30-61.

⁴⁰⁷ Хотя вопрос о датировке рельефов еще окончательно не решен и продолжает дискутироваться, имеющаяся на одном из рельефов достоверная дата говорит о том, что в 1508 году работы над рельефами если не завершились полностью, то, во всяком случае, уже велись. Самая ранняя из предлагаемых дат начала работ над рельефами – 1506 год, когда Антонио Ломбардо приехал в Феррару (хотя скульптор работал на феррарский двор уже в 1505 году), самая поздняя дата окончания работ – 1516 год: в этом году Ломбардо умер. В целом, большинство исследователей датируют рельефы венецианского мастера 1506/1508 – 1511/1512 гг.

⁴⁰⁸ Это письмо Марио Эквиколы Изабелле д'Эсте от 9 октября 1511 года, написанное им во время пребывания в Ферраре, в котором он пишет: “Синьору герцогу будет приятно, если я останусь здесь еще на восемь дней: причина – живопись для комнаты, в которой будут размещены шесть *fabule*, иначе говоря – историй. Я уже нашел их и записал их” (*Del Bravo C. L'Equicola e il Dosso // Artibus et Historiae*, Vol.15, No.30 (1994). P.71).

⁴⁰⁹ Подробнее об этом: *Shephard T.* Op.cit. P.38-41.

⁴¹⁰ Придя к власти, Борсо позволил певцам из капеллы, созданной Леонелло, уехать в другие города, и не стал приглашать в нее новых, отдавая предпочтение светской музыке.

⁴¹¹ О Лукреции Борджиа как покровительнице музыки см.: *Prizer W.F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music... P.1-33.

⁴¹² Об этом см.: *Lockwood L.* Adrian Willaert and cardinal Ippolito I d'Este. New light on Willaert's early career in Italy, 1515-1521 // *Early Music History*, vol.5, (1985). P.88-112.

⁴¹³ *Catalano M.* Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti. Geneve, Leo S.Olschki, 1931. P.465-466

⁴¹⁴ Об Ариосто и театре см.: *Moestrup J.* Studi recenti sul teatro dell'Ariosto // *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598. Gli atti del convegno internazionale La Corte di Ferrara*, Copenhagen, 1987. Ferrara, 1990. P.189-194.

⁴¹⁵ Об этом см.: *Tempestini A.* Op.cit. P.63.

⁴¹⁶ Театр сгорел спустя четыре года. Об этом см.: *Дживелегов А.К.* Искусство итальянского Возрождения. М.: ГИТИС, 2007. С.36.

⁴¹⁷ Так, Ариосто от имени Альфонсо вел переговоры с папой Юлием II. И хотя в 1524 году поэт отказался от должности посланника при Клементе VII, еще трижды он выполнял дипломатические обязанности: он “дважды, в 1528 г. и 1532 г. сопровождал герцога, встречавшегося с Карлом V соответственно в Модене и Мантуе, а в 1531 г. был послан к Аль-

фонсо д'Авалосу, маркизу дель Васто, главнокомандующему имперскими войсками, и был удостоен им почестей уже в качестве прославленного поэта" (*Андреев М.Л.* Ариосто. Лудовико Ариосто // История литературы Италии. Отв.ред. М.Л.Андреев. Т.II. Кн.2. ИМ-ЛИ РАН, 2010. С.82).

⁴¹⁸ Позднее, во второй половине XVI века, другой великий итальянский поэт, Торквато Тассо, официально занимал должность придворного поэта.

⁴¹⁹ О расположении герцога по отношению к Доссо Досси сообщает Вазари: "Герцог Альфонсо Феррарский очень любил Доссо, во-первых, за его достоинство в искусстве живописи, а, во-вторых, за то, что был он человеком очень угодливым и обходительным, а герцогу люди такого рода очень нравились" (*Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2008. С.620).

⁴²⁰ *Giovio P.* La vita di Alfonso da Este duca di Ferrara, 1553.

⁴²¹ *Mosti A.* La vita ferrarese nella prima meta del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti. Edited by A.Solerti (Atti e memoerie della R.Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Series III, vol. X). Bologna, 1892.

⁴²² *Venturi A.* L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este // Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, 1888-1889. P.352-353.

⁴²³ *Giovio P.* Op.cit. P.16.

⁴²⁴ *Ibid.* P.16.

⁴²⁵ Об этом свидетельствует инвентарь коллекции маркизы, составленный мантуанским нотариусом Одоардо Стивини. Под пунктом 215 там значится: "И далее, 3 коробочки, обрамленные буком, две из которых сделаны мастером Мериго Тедеско [немцем], а третья - покойным господином Альфонсо, герцогом Феррары" (см. приложение 1.6).

⁴²⁶ О Челио Кальканьини см.: *Breen Q.* Celio Calcagnini (1479-1541) // *Church History*, Vol. 21, No. 3 (Sep., 1952). P.225-238.

⁴²⁷ *Giovio P.* Op.cit. P. 15-16; 151.

⁴²⁸ *Shephard T.* Op.cit. P.139.

⁴²⁹ Эту картину, написанную Микеланджело для герцога, упоминает Вазари: "Между тем он закончил Леду, которую, как упоминалось, он писал по просьбе герцога Альфонсо и которая позднее была увезена во Францию его учеником Антонио Мини" (*Вазари Дж.* Указ.соч. С.1093). Оригинал не сохранился, но в Лондонской Национальной Галерее хранится ее копия, созданная после 1530 г.

⁴³⁰ "Когда они [Микеланджело и его спутники] приехали в Феррару и там отдохнули, случилось так, что из-за подозрительности военного времени и вследствие союза между им-

ператором и папой, окруживших Флоренцию, герцог Альфонсо д'Эсте распоряжался в Ферраре и хотел тайным образом узнать от хозяев постоянных дворов имена всех проживающих постояльцев, а также приказал ежедневно доставлять ему списки иностранцев с указанием их национальности; и так случилось, что, как только Микельанджело, а с ним и его спутники слезли с седла с намерением остаться неизвестными, так уже описанным путем узнал о них герцог, которого это очень обрадовало, так как он с Микельанджело уже подружился. Великодушный государь этот, на протяжении всей своей жизни покровительствовавший талантам, тотчас же послал нескольких главных своих придворных, с тем чтобы они от имени его превосходительства привели Микельанджело во дворец, туда, где находился герцог, и, захватив коней и все его пожитки, предоставили ему во дворце наилучшее помещение. Сообразив, что сила не на его стороне, Микельанджело пришлось подчиниться, и, отдав задаром то, что он не мог продать, вместе с посланными отправился к герцогу, оставив, однако, вещи на постоялом дворе. И вот герцог, приняв его самым радужным образом, пожурил его за нелюдимость, а затем осыпал богатыми и почетными дарами и предложил остаться в Ферраре с хорошим содержанием. Но у того душа к этому не лежала и он не пожелал там остаться, герцог же, попросив его не уезжать хотя бы до окончания войны, снова предложил ему все, что только было в его возможностях. Тогда Микельанджело, не желая уступать ему в любезности, горячо поблагодарил герцога и, указав на своих спутников, заметил, что привез с собой в Феррару двенадцать тысяч скудо и что герцог в случае надобности может располагать всем этим и им самим в придачу. Герцог провел его по дворцу, как это делал и раньше, и показал ему все находившиеся там красивые вещи, вплоть до своего портрета кисти Тициана. Микельанджело похвалил очень портрет, но ничто не могло задержать его во дворце, так как он хотел возвратиться на постоялый двор. Тогда хозяин, у которого он стоял, стал исподволь получать для него от герцога бесчисленное множество почетных даров, а также получил распоряжение при отъезде ничего с него не брать за постой”

(Вазари Дж. Указ.соч. С.1092).

⁴³¹ Головин В.П. Образ художника в новеллах итальянского Возрождения // Вопросы искусствознания. М., 1996. Вып.1. С.297.

⁴³² *Mosti A.* Op.cit. P.182. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/48457.html>.

⁴³³ О загородных резиденциях д'Эсте - делициях см.: *Zaniboni M.* Gli Estensi nelle loro delizie: Ferrara medieval e rinascimentale, mura, terrioni, castelli e “delizie”. Ferrara, 1987.

⁴³³ Подробнее об этом см.: *Mattaliano E.* A story of Cultural Disaster: the Dispersin and Destruction of the Artistic heritage of Ferrara // *From Borso to Cesare d'Este: The school of Ferrara 1450-1628.* London, 1984. P.39-43.

⁴³⁴ *Ариосто Л.* Указ.соч. Т.2.С.332.

⁴³⁵ *Giovanbattista Giraldi Cinzio.* Commentario delle cose di Ferrara, et de Principi do Este, trans. Lodovico Domenichi (Venice, 1556). P.154. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/48457.html>.

⁴³⁶ Цитируется по: *Shephard T.* Op.cit. P.49. Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/48457.html>.

Реку По в Ферраре эпохи Возрождения отождествляли с античной рекой Эридан, в которую, согласно мифам, упал Фаэтон.

⁴³⁷ Подробнее о картине см.: *Fabianski M.* The Iconography of *Jupiter Painting Butterflies* by Dosso Dossi, that is, Alfonso d'Este's Dream of Spring // *Artibus et Historiae* no. 71 (XXXVI), 2015. P. 113-124.

⁴³⁸ *Андросов С.О.* Указ.соч. С.139.

⁴³⁹ Неизвестно, сохранилась ли эта “Вакханалия” Доссо Досси. Различными исследователями она отождествляется с тремя сохранившимися картинами художника – с “Купанием, или вакханалией” из музея Замка св.Ангела в Риме, с “Вакханалией, или праздником Кибелы” из Национальной галереи в Лондоне и с так называемым “Тувалкаинном, или аллегорией музыки” из флорентийского музея Хорн. Об этом см.: *Tempestini A.* Op.cit. P.68-69.

⁴⁴⁰ Сохранилось три картины, о них см.: *Humfrey P., Lucco M.* Dosso Dossi... P.130-132; 147-153.

⁴⁴¹ О заказе, полученном Рафаэлем от герцога, и о переговорах между ними см.: *Hope Ch.* The ‘Camerini d'alabastro’ of Alfonso I d'Este – II... P.715-718. *Pacciani R.* New Information on Raphael and Giuliano Leno in the Diplomatic Correspondence of Alfonso I d'Este // *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 1 (Mar., 1985). P. 137-145.

⁴⁴² О заказе, полученном Фра Бартоломе см.: *Hope Ch.* The ‘Camerini d'alabastro’ of Alfonso I d'Este – II... P.712-713.

⁴⁴³ Об этом см.: *Hope Ch.* The ‘Camerini d'alabastro’ of Alfonso I d'Este – II... P.715-718. *Tempestini A.* Op.cit. P.67-68.

⁴⁴⁴ “То, что было ясно для Альберти еще в двадцатые годы XV века, становится общим достоянием только к концу кватроченто. Именно тогда основная масса заказчиков диффе-

ренцировала замысел и его воплощение, окончательно осознав, что мастерство художника – это работа не только рук, но и ума. Конечно, в той или иной форме заказчики понимали это и раньше, но лишь с конца XV столетия в контрактах начинают, как ныне принято говорить, финансировать отдельной строкой за “*invenzione*” и “*ingegno*”, то есть за изобретательность, художественный замысел, интеллектуальные способности и талант <...> ...работа руками перестала быть главным критерием оценки. Неудивительно, что формулировка “*tutto di suo mano*” довольно быстро исчезает из контрактов следующего столетия. В 1502 году Пинтуриккио для фресок библиотеки Сьенского собора должен был только сделать рисунок сцен на картонах или стене, а также написать головы фигур. Рафаэль же мог с согласия заказчиков завышать гонорары, отдавая при этом исполнение своих поздних фресок в руки учеников...“ (Головин В.П. ”*Tutto di suo mano*” (Оценка мастерства в контрактах художников XV века) // Вопросы искусствознания. 2-3/93. С.177-178).

⁴⁴⁵ Фигура Прометея на рельефе “Кузница Гефеста” повторяет фигуру найденного в Риме “Лаокоона” (Музеи Ватикана, Рим); в фигуре Гефеста В.Стедман Ширд отмечает сходство с “Бельведерским торсом” (Музеи Ватикана, Рим) (*Steadman Sheard W. Op.cit. P.353*), а фигуру Гермеса справа Э.Румер связывает с одним из “Диоскуров” в Риме (*Ruhmer E. Antonio Lombardo. Versuch einer Charakteristik // Arte Veneta, 1974.28*).

⁴⁴⁶ Итальянской пластике конца XV – начала XVI века свойственен “почти всеобщий характер увлечения античным искусством”. Подробнее об этом см.: *Андросов С.О.* От Антико до Модерно (Заметки об итальянской скульптуре конца XV – начала XVI вв.) // Античное наследие в культуре Возрождения. М.,1984. С.228-232.

⁴⁴⁷ Надо отметить, что кроме того, что Досси написал “Вакханалию” и фриз картин на сюжеты “Энеиды”, он занимался также декорацией спальни герцога на Виа Коперта, соседствующей со студиоло и *мраморной комнатой*. Об этом см.: *Humfrey P., Lusso M. Op.cit. P.41; 158-170*.

⁴⁴⁸ *Муратов П.П.* Образы Италии. Т.1-3. СПб: “Азбука-классика”, 2005. Т.1. С.150.

⁴⁴⁹ *Parergon* (лат., изначально – греч.: во мн.числе – *parerga*) – украшательство, украшение, второстепенное произведение.

⁴⁵⁰ *Бицилли П.М.* Место Ренессанса в истории культуры [1933] СПб.: МИФРИЛ, 1996. С.90.

⁴⁵¹ Основополагающее значение венецианского искусства в формировании творческой манеры художника объясняется тем, что учился он именно в Венеции, в кругу Джорджоне и молодого Тициана. Чересчур категорично писал об этом Б. Бернсон: «Едва ли поздние феррарцы были подвержены венецианским влияниям меньше, чем художники Брешии;

способнейший из них, Доссо Досси <...> всем, что делает его достойным внимания, обязан Джорджоне и Тициану» (*Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С.195.*)

⁴⁵² “Часослов Альфонсо д’Эсте” был создан в 1505-1510 гг. 14 листов с миниатюрами манускрипта хранится ныне в Галерее Стросмайорова в Загребе (nn.339-352), и основной корпус манускрипта в Лиссабоне, в музее Галуста Гюльбенкяна (L.A.149): http://www.codices-illustres.it/catalogo/offiziolo_alfonsino/

⁴⁵³ О взаимовлиянии итальянской и заальпийской художественных традиций в конце XV – XVI веке см.: *Pignatti T. The Relationship Between German and Venetian Painting in the Late Quattrocento and Early Cinquecento // Renaissance Venice / Ed. J.Hale. London, 1973. P. 244–273; Campbell L. Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries // The Burlington magazine, 123 (1981). P. 467–473; Castelfranchi Vegas L. Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento. Milano, 1983; Chastel A. Venezia e la Pittura del Nord // Venezia e la Germania. Milano, 1986. P. 104–108; Faietti M. 1490–1530: Influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli // La pittura in Emilia e in Romagna: Il Cinquecento, ed. by Vera Firtunati. 1994. Vol.1. P. 9–47. *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian. Exh. cat. ed. by B. Aikeman, B.L. Brown, G.N. Scire. London, 1999.**

⁴⁵⁴ О художественном рынке в Италии см.: *Guerzoni G. Apollo e Vulcano. The Art Markets in Italy 1400-1700. [2006]. Michigan State University Press, 2011.*

⁴⁵⁵ О теории искусства в XVI веке см.: *Blunt A. Artistic Theory in Italy, 1450-1600. Oxford, 1940. Trattati d’arte del Cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma. A cura di Paola Barocchi. Vol.1-3. Bari: Laterza, 1960-1962. Lee R.W. Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting. New York, 1967. Mendelsohn L. Paragoni: Benedetto Varchi’s Due Lezioni and Cinquecento Art Theory. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. Чекалов К.А. Джорджо Вазари и рефлексия об искусстве в XVI веке // История литературы Италии. Т.1-2. М: ИМЛИ РАН, 2000-2010. Т.2 Кн.2. С.525-556.*

⁴⁵⁶ Показательно в связи с этим изменение образа художника в литературе. Подробнее об этом см.: *Головин В.П. Образ художника в новеллах итальянского Возрождения... С.297-305.*

⁴⁵⁷ В XV же веке “слава художников имела вполне конкретное воплощение – в построенных по их проекту соборах, крепостях, палаццо, в написанных алтарных картинах, во фресках” (*Дажина В.Д. Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобио-*

графия, дневник // Человек в культуре Возрождения. М.: Наука, 2001. С.153), то есть, именно созданное ими, а не их личность, вызывало общественный интерес.

⁴⁵⁸ Доказательством этого служит творчество Доссо Досси.

Примечания к главе III

⁴⁵⁹ Труды, страдания, достойные дела
Геркулеса я пою и его яркие страсти,
и о том, сколько пальмовых ветвей он удостоился и скольких наград
неисчислимых и в разных странах;
о том, как больше, чем [имена] императоров и царей,
его имя по всему свету прославлено;
о том, как сгорев в небесном огне,
он заслужил себе место среди богов.

Эти строки – начало поэмы “О Геркулесе” Джованни Баттисты Джиральди Чинцио, посвященной Эрколе II д’Эсте. Цитируются по книге: *Quondam A. Cavallo e cavaliere. L’armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. Roma: Donzelli editore, 2003. P.131. Перевод – наш.

⁴⁶⁰ Биографию Эрколе II д’Эсте см.: *Benzoni G. Ercole II d’Este // Dizionario biografico degli italiani*. Roma, 1993. Vol.43. P.107-126.

⁴⁶¹ Подобные суждения невозможны еще и потому, что многие значительные памятники (в частности, главные делиции д’Эсте) не сохранились.

⁴⁶² *Benzoni G. Op.cit.* P.107-108.

⁴⁶³ Как оратор Эрколе прославился уже в возрасте четырнадцати лет, когда он произнес речь при представлении папе Адриану VI в Риме.

⁴⁶⁴ О том, что герцог писал стихи точно известно со слов его секретаря - литератора Джованни Баттисты Джиральди Чинцио. Об этом см.: *Barotti G. Memorie storiche di letterati ferraresi. Opera postuma. Volume primo, edizione seconda*. Ferrara, 1792. P.322. Сонеты, приписываемые герцогу Эрколе см. приложение 1.8.

⁴⁶⁵ *Barotti G. Op.cit.* P.326.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Майская М.И.* Пизанелло. М.: “Искусство”, 1981. С.75

⁴⁶⁸ Эрколе называл терпение “силой души” (*Bayer A. Dosso’s public: The Este Court at Ferrara // Humfrey P., Lucco M. Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*. Ferrara, New-York, 1998. P.50), а в письме к французскому королю Генриху II, рассказывая о политических трудностях, вызванных тем, что его жена Рената (Рене) Французская поддерживала протестантов, говорил, что он “терпимее Иова” (*Benzoni G. Op.cit.* P.118).

⁴⁶⁹ Аллегорическое изображение Терпения присутствует на базе бюста Эрколе II (1554 г., Модена, Галерея Эстенсе), сделанным мастером Просперо Сугари по прозвищу Клементе, и на обратной стороне медали Эрколе II, сделанной Помпео Леони (ок.1554 г., Флоренция, Музей Барджелло).

⁴⁷⁰ Италия с конца XV и на протяжении первой половины XVI века стала ареной целой серии общеевропейских военных конфликтов, получивших название “Итальянские войны” (1494-1559 гг.) и завершившихся Като-Камбрезийским миром, согласно которому в Италии утвердилась гегемония Испании.

⁴⁷¹ Кроме участия в “Итальянских войнах”, положение Феррары на политической арене при Эрколе II осложнилось тем, что в условиях начавшейся Контрреформации жена герцога Рената, на которой он женился по воле отца из политических соображений, открыто оказывала покровительство сторонникам Реформации и приглашала их ко двору: так, в частности, в 1536 году в Ферраре побывал по ее приглашению Жан Кальвин. Эрколе был вынужден заключить свою жену в тюрьму, из которой она была освобождена после публичного отречения от протестантизма.

⁴⁷² Благодаря военным успехам и дипломатическим усилиям долгий конфликт с Папской областью отца Эрколе, Альфонсо I д’Эсте, завершился благополучно для Феррарского герцогства, и папа Климент VII отказался от идеи лишить семью д’Эсте ее владений, о чем мечтали папа Юлий II и Лев X.

⁴⁷³ Доссо Досси получал заказы от Эрколе II вплоть до своей смерти. Последним герцогским заказом, который он получил вместе со своим младшим братом Баттистой в 1540 году, были две картины “Святой Георгий и Дракон” (Дрезден, Картинная галерея) и “Архангел Михаил” (Дрезден, Картинная галерея). Это опровергает сообщение Вазари о том, что Досси, “состарившись, последние годы уже не работал и до конца жизни находился на иждивении герцога Альфонсо” (*Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.:”Альфа-книга”, 2008. С.620*).

⁴⁷⁴ Из документов известно, что он работал там над украшением капеллы. Об этом: *Bayer A. Op.cit. P.51*.

⁴⁷⁵ *Idem*. Подробнее о пребывании Джулио Романо в Ферраре в 1535 году см.: *Pacciani R. Giulio Romano a Ferrara, 1535 // Giulio Romano e l’espansione europea nel Rinascimento, atti del convegno, Mantova, 1991. P.303-320*. Герцог и в дальнейшем обращался за советами к художнику; об этом известно из переписки Эрколе II и Федерико II Гонзага, который был патроном Романо. Так, по просьбе Эрколе II герцог Мантуи отправил Джулио Романо в Феррару в ноябре 1537 года (см. письмо Федерико II к Эрколе II от 4 ноября 1537 года:

ASMN, A.G., Copialettere, b. 2938, lib. 319, c. 51r.). Ряд писем двух герцогов, касающиеся Джулио Романо, опубликованы в книге: *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*. II. A cura di Daniella Ferrari. Mantova, 1992. P. 718-721.

⁴⁷⁶ См.: *Гарофало – фerrarский Рафаэль*. Кат.выставки. Авт. вступ. ст. и сост. Т.Н.Кустодиева. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007.

⁴⁷⁷ Классицизирующий стиль Баттисты Досси, работавшего с 1517 по 1520 годы в мастерской Рафаэля, в полной мере соответствовал вкусу Эрколе II, поэтому художник был задействован во всех крупных проектах герцога 1540-ых годов.

⁴⁷⁸ О Джироламо да Карпи см.: *Serafini A. Girolamo da Carpi. Pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*. Roma, 1915. *Antal F. Observations on girolamo da Carpi // the Art Bulletin*. Vol.30, №2 (Jun., 1948). P.81-103. *Mezzetti A. Girolamo da Ferrara detto da Carpi: L'opera pittorica*. Cassa di Risparmio di Ferrara, Milan, 1977. *Dauner G. A Traveling Cinquecento artist: Sources for the Drawings of Girolamo da Carpi // Master Drawings*. Vol.43, №4 (winter, 2005). P.488-499.

⁴⁷⁹ О Терцо Терци см.: *Mattei F. Celio Calcagnini, Terzo Terrzi e la cultura architettonica a Ferrara nel primo Cinquecento (1513-1539) // Arte Lombarda*, 3, 2013. P.40-61.

⁴⁸⁰ От всей резиденции сохранилась лишь одна башня; три остальные башни были разрушены землетрясением в 1822 году.

⁴⁸¹ О том, что Джиролами да Карпи работал над декорацией дворца писал Вазари (*Вазари Джс. Указ.соч. С.952*). О фресках и о пожаре, их уничтожившем, упоминал в своей книге “Жизнеописания фerrarских художников и скульпторов” Джироламо Барруфальди: *Baruffaldi G. Vite de' Pittori e Scultori ferraresi scritte dall' Arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni, vols. I-II [1697-1722]*. Ferrara, 1844-46. I. P.388.

⁴⁸² Ярким свидетельством это процесса может служить то, что Медичи, вновь утвердившие свою власть во Флоренции, добились получения титула герцогов тосканских (впоследствии – Великих герцогов тосканских).

⁴⁸³ Речь, прежде всего, идет о фресках в палаццо Скифанойя, заказанных Борсо д'Эсте, и росписях в палаццо Бельригуардо, заказанных Эрколе I д'Эсте. О них подробнее см. 2 параграф I главы и 1 параграф II главы.

⁴⁸⁴ О генеалогии д'Эсте в поэмах Боярдо и Ариосто см.: *Venturi G. “Magnificentia” e cultura alla Corte estense: una genealogia fantastica tra Boiardo e Ariosto // Gli Este a Ferrara. Il castello per la città*. A cura di M.Borella, Ferrara, Castello di Ferraram 14 marzo – 13 giugno 2004, cinisello Balsamo (Mi), 2004. P.39-47.

⁴⁸⁵ Джованни Баттиста Джиральди Чинцио (1503-1573 гг.) – ученый-гуманист и литератор. В Феррарском университете преподавал философию и медицину. С 1542 по 1559 год был секретарем Эрколе II. О нем подробнее см.: *Giovan Battista Giralaldi Cinzio gentiluomo ferrarese*. A cura di Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi e Mariangela Tempera. Firenze: Leo S.Olschki, 2008.

⁴⁸⁶ *Giralaldi Cinzio G.B. De Ferraria et Atestinis principibus commentatoriolum*. Ferrara, 1556.

⁴⁸⁷ “Едва ли кто-то может убедить меня, что он [род д’Эсте] ведет свое происхождение от обычных смертных истоков... А потому я прихожу к заключению, что я верю в то, что род д’Эсте (что более подробно мы разобрали с помощью лидийского лада в нашем “Геркулесе”⁴⁸⁷) происходит от древнего Геркулеса... (здесь и далее курсив наш, - П.А.) поэтому я всегда считал тех, кто думал, что государи д’Эсте ведут свое происхождение от самой благородной семьи Галлов, более правыми, чем остальные, ибо я знаю, что древний Геркулес, которого мы считаем прародителем этого рода, победил Гериона и перешел Пиренеи, попав в Галлию. Там он женился на Галате, дочери короля кельтов... От нее у Геркулеса был сын Галат, который, когда он унаследовал королевство от своего дедушки (поскольку Геркулес отправился из Галлии в Италию) пожелал, чтобы кельты назывались галлами, путем добавления буквы Л к его имени. Я верю, что королевские семьи Галлии произошли от его потомства. Следовательно, я не могу отрицать, что, так же как все воды собираются вместе в единый поток по весне, появилась эта благороднейшая семья д’Эсте, которая ныне среди других семей Италии, так или иначе прославленных, занимает особое положение благодаря королевскому происхождению, и я должен согласиться с теми, кто свидетельствует о том, что эта выдающаяся семья произошла от самой благородной знати Галлов. Но если выше сказанное покажется кому-то чрезмерным, я попрошу тех о снисхождении и попрошу их быть не менее справедливыми ко мне, потому что я отношу происхождение этой знаменитой семьи к Геркулесу, чем древние римляне были к Ливию. Ведь он утверждал, что Марс был прародителем семьи Ромула, основателя Римской Империи”.

(*Giralaldi Cinzio G.B. De Ferraria et Atestinis principibus commentatoriolum // Graevius J.G. and Burmann P. Thesaurus antiquitatum et historiarum Italicae*, VII, pt. I, Leyden, 1722, cols.4-5. Перевод – наш.)

Подробнее о происхождении д’Эсте от Геркулеса Джиральди Чинцио говорит в своей поэме “О Геркулесе”, посвященной Эрколе II.

⁴⁸⁸ *Вазари Дж.* Указ.соч. С.620. Росписи не сохранились, и сведений о них практически нет, однако датировать их можно 1534-1542 годами: они были выполнены не раньше 1534

года, когда Эрколе стал герцогом, и не позже 1542 года, поскольку в 1542 году умер Доссо Досси.

⁴⁸⁹ Став герцогом, Эрколе II еще в 1530-ых годах обустроил свои покои в помещениях, окружавших башню Святой Екатерины Каstellо Эстенсе, и одна из комнат получила названия “комнаты терпения” (“*camara della pazienza*”). Однако о том, каков был ее облик неизвестно, поскольку эти помещения пострадали во время пожара 1554 года, после которого они были перестроены, и название этой комнаты стало названием нескольких помещений, составлявших покои герцога.

⁴⁹⁰ Картины Джироламо да Карпи и Баттисты Досси украшали, вероятно, покои герцога и до их перестройки.

⁴⁹¹ О картине и распространении ее иконографии см.: *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza*. Catalogo della mostra (Firenze, 26 novembre 2013 – 5 gennaio 2014). A cura di A.Bisceglia. Firenze, 2013.

⁴⁹² О Бенвенуто Челлини см.: *Camesasca E. Tutta l'opera del Cellini*, Mil., 1955. *Bunnep B. P. Бенвенуто Челлини // Статьи об искусстве*. М., 1970. С. 503-538. *Benvenuto Cellini. Artista e scrittore*. Convegno dell'Accademia nazionale dei Lincei. Roma, 1972. *Pope-Hennessy J. Cellini*. New York: Abbeville Press, 1985. *Biancofiore A. Benvenuto Cellini artiste-ecrivain: l'homme a l'oeuvre*. Paris, 1998. *Parker Derek. Cellini*. London, Sutton, 2004.

⁴⁹³ *Le opera di Benvenuto Cellini*. Arrichite di note ed illustrazioni. Volume unico. Firenze: Societa editrice fiorentina, 1842. P.194-195.

⁴⁹⁴ См. приложение 1.9.

⁴⁹⁵ Это проявилось, в частности, в споре о превосходстве между семьями д'Эсте и Медичи. Об этом см.: *Gribaudo P. Questioni di precedenza fra le corti italiane nel secolo XVI // rivista di scienze storiche*, I (1904). P.166-177, 278-285, 347-356. Непосредственно о противостоянии д'Эсте и Медичи см. подробнее последнее исследование, посвященное этой проблеме: *Rubello N. La questione di precedenza tra Estensi e Medici nella ricostruzioni degli Annali di Ferrara di Filippo Rodi*. Università degli studi di Ferrara, Fac.di lettere e filosofia, C.so di laurea in lettere, Tesi di laurea in storia moderna, relatore prof. M.Provasi, controrel. Prof. G.Ricci, 2006.

⁴⁹⁶ В книге итальянского историка Гвидо Гуэрцони представлена таблица, составленная на основе этих документов, в которой перечислены мастера, работавшие на герцога, и указаны годы их работы при феррарском дворе, а также оплата, полученная ими за время работы: *Guerzoni G. Apollo e Vulcano. The Art Markets in Italy 1400-1700*. [2006]. Michigan State University Press, 2011. P.54. Table 5.

⁴⁹⁷ Из архивных документов точно известно, что на службе у герцога состояло несколько заальпийских мастеров, среди которых три нидерландский художника (Лука, Пьеро и Джованни) и один французский (Никколо) Об этом см.: *Guerzoni G.* Op.cit. P.54. Table 5. Считается, что придворным живописцем Эрколе II был и пейзажист Херри мет де Блес. Об этом см.: *Ван Маандер К.* Книга о художниках. СПб: Азбука-классикаб 2007. С.147.

⁴⁹⁸ О феррарской мануфактуре гобеленов при Эрколе II см.: *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence.* Ed.by Thomas P.Campbell. New York; Yale University Press; New Heaven; London [2002], 2006. P.483-488.

⁴⁹⁹ Подробно о коллекции гобеленов семьи д'Эсте см.: *Forti Grazzini N.* L'arazzo ferrarese. Electa, 1982.

⁵⁰⁰ При Эрколе II в Ферраре устраивались многочисленные представления, рыцарские турниры, балы, приуроченные к важным событиям. Самым грандиозным подобным праздником при Эрколе II были прославленные еще современниками торжества, организованные в честь приезда в Феррару папы Павла III в 1543 году.

⁵⁰¹ Необходимо отметить, что это был не исключительный случай: начиная со второй четверти XVI века многие итальянские правители в целях экономии организовывали собственные мануфактуры. Если Ян Кархер работал в Ферраре до самой своей смерти в 1562 году, то Николас Кархер организовал подобные мануфактуры также в Мантуе в 1539-1544 и в 1554-1562 и во Флоренции в 1545-1554 гг.

⁵⁰² *Tapestry in the Renaissance...*P.483.

⁵⁰³ *Calcagnini C.* Aureorum Numismatum Illustrissimi Herculis secundi, ducis Ferrariae quarti, Elenchus. Этот инвентарь опубликован в книге: *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia.* V.2, 1879. P.100-155.

⁵⁰⁴ Об инвентаре и перевод некоторых листов с описью предметов герцогской коллекции см. приложение 1.9.

⁵⁰⁵ Этот интерес появился в конце XV – начале XVI века (подробнее об этом см.: *Андросов С.О.* От Антико до Модерно (Заметки об итальянской скульптуре конца XV – начала XVI вв.) // *Античное наследие в культуре Возрождения.* М.,1984. С.228-232.) , и был вызван в том числе археологическими находками. Коллекционеры хотели иметь хотя бы копии известных древних памятников, ярким примером чему служит коллекция Изабеллы д'Эсте, в которой было много копий, сделанных специально по ее заказу придворным мантуанским скульптором Пьеро Якопо-Алари Бонакольси по прозвищу Антико. Об этом см. 2 параграф II главы.

⁵⁰⁶ Об этом сообщает Вазари: “Так, когда герцог феррарский показал как-то папе Павлу III написанный маслом Триумф Вакха в пять локтей длиной и Клевету Апеллеса, выполненные Бенвенуто в этом возрасте по рисункам Рафаэля Урбинского (картины эти находятся над двумя кайнами его превосходительства), папа был поражен, как старец такого возраста, с одним только глазом мог выполнить работы столь большие и прекрасные” (*Вазари Дж. Указ.соч. С.949*).

⁵⁰⁷ Многие церкви, построенные на территории “Расширения Эрколе” оставались не расписанными.

⁵⁰⁸ Большое количество произведений обоих художников в церквях Феррары упоминает Вазари, побывавший в Ферраре при Эрколе II и лично знавший обоих: *Вазари Дж. Указ.соч. С.948; 951-952*.

⁵⁰⁹ Об этом пишет Вазари: “Итак, Джироламо, прозванный да Карпи, который был родом из Феррары и учеником Бенвенуто [Гарофало], вначале помогал своему отцу Томмазо, живописцу вывесок, расписывать сундуки, скамейки, карнизы и другие тому подобные дюжинные работы”. (*Вазари Дж. Указ.соч. С.949*).

⁵¹⁰ *Там же. С.950*.

⁵¹¹ Он делал декорации к пьесам Джованни Баттисты Джиральди Чинцио, о котором написано далее в этой главе.

⁵¹² О Бьяджо Россетти см. главу 1 параграф II главы.

⁵¹³ *Toffanello M. Ferrara: The Este Family (1393-1535) // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors' Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.184.*

⁵¹⁴ О Палаццо Назелли см.: *Mattei F. Eterodossia e vitruvianesimo. Palazzo Naselli a Ferrara (1527-1538), Campisano editore, Roma 2013.*

⁵¹⁵ “А так как Джироламо любил архитектуру и ею занимался, он, помимо многочисленных проектов зданий, выполненных по заказу многих частных лиц, в этой области служил главным образом феррарскому кардиналу Ипполито, который приобрел в Риме на Монтекавалло сад, принадлежащий ранее кардиналу неаполитанскому и окруженный многими частными виноградниками. Он вызвал Джироламо в Рим, дабы тот составил проекты не только зданий, но и деревянных, поистине царских построек в названном саду, и он в этом деле так сумел за себя постоять, что всех поразил. И действительно, прямо не знаю, кто лучше него мог бы выполнить из дерева столь красивые сооружения (которые покрылись потом прекраснейшей зеленью) в виде храмов разных форм и разных манер, в которых расставлены теперь самые красивые и самые богатые статуи...” (*Вазари Дж. Указ.соч.*

С.952). Надо отметить, что и ранее Ипполито обращался к Джироламо да Карпи с заказами. Об этом подробнее см.: *Massari S. Commitenze ferraresi di Ippolito II d'Este: note su Girolamo da Carpi architetto e pittore // Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate. Atti del convegno a cura di Marina Cogotti e Francesco Paolo Fiore. Ed. De Luca, Roma, 2013. P.41-66.*

⁵¹⁶ Об этом см.: *Canedy N. The Roman Scetchbook of Girolamo da Carpi. London, 1976.*

⁵¹⁷ О ренессансной трагедии см.: *Андреев М.Л. Трагедия и пасторальная драма // История литературы Италии. Отв.редактор М.Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2.Кн.2. С.444-460.*

⁵¹⁸ Первая ренессансная трагедия “Софонисба” была написана в 1515 году ломбардским гуманистом Джан-Джорджо Триссино, и его пример вызвал ряд подражаний, - “Розамунда” и “Орест” Джованни Ручеллаи, “Туллия” Лудовико Мартелли, “Дидона” Алесандро Пацци и “Антигона” Луиджи Аламанни. Ни одна из этих трагедий не была поставлена, за исключением “Софонисбы” (1562 г.)

⁵¹⁹ *Дживелегов А.К. Искусство итальянского Возрождения. М., 2007. С.26*

⁵²⁰ О драматической пасторали см.: *Андреев М.Л. Трагедия и пасторальная драма... С.460-467.*

⁵²¹ *Там же. С.461.*

⁵²² Еще в 1543 году Джиральди Чинцио написал “Рассуждение о сочинении комедий и трагедий”, впервые изданное в 1554 году вместе с другими его теоретическими трудами: *Giraldi Cinzio G.B. Discorsi di M.Giovanbattista Giraldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie, e di altri maniere di poesia. Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554.* Подробнее о теории трагического у Джиральди Чинцио см.: *Morace R. La teoria del tragico nel Giraldi (con incursione nell'epico):* http://www.academia.edu/4931641/La_teoria_del_tragico_nel_Giraldi

⁵²³ *Giraldi Cinzio G.B. Dell'Hercole. Canti ventisei, Modena: De Gadaldini, 1557.*

⁵²⁴ Об эпической поэзии в Италии XVI века см.: *Андреев М.Л. Эпическая поэзия // История литературы Италии. Отв.редактор М.Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2.Кн.2. С.468-476.*

⁵²⁵ О Торквато Тассо см.: *Андреев М.Л. Торквато Тассо // История литературы Италии. Отв.редактор М.Л.Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2.Кн.2. С.57-604.*

⁵²⁶ Показательно, что д'Эсте использовали славу своих музыкантов и певцов в дипломатических целях. Так, Эрколе II отправил в Рим на службу к папе Павлу III одного из своих лучших певцов, Антонио Капелло. Об этом см.: *Cavicchi C. Antonio Capello e le relazioni*

musicali fra gli Este e i pontefici nel primo Cinquecento:
http://www.academia.edu/2325764/Antonio_Capello_e_le_relazioni_musicali_fra_gli_Este_e_i_pontefici_nel_primo_Cinquecento.

⁵²⁷ Термин “вторая практика” изначально обозначал метод музыкальной композиции, в которой для композитора на первом месте - поэтический текст, которому должна подчиняться музыка. Впервые теоретически этот метод был обоснован братом Клаудио Монтеверди, Джулио Чезаре, в послесловии к сборнику Клаудио “*Scherzi musicali*” (1607), в котором он назвал Чиприано де Роре изобретателем этого метода. Подробнее см.: *Arnold D.* «*Seconda pratica*»: a Background to Monteverdi’s Madrigals // *Music and Letters*, xxxviii (1957). P.341-352.

⁵²⁸ О мессах композитора, посвященных герцогу, см.: *Johnson A.* The Masses of Cipriano de Rore // *Journal of American Musicological Society*, VI (1953).P.227-239.

⁵²⁹ *Tasso T.* Gerusalemme liberate, I, 4.

О мой оплот, Альфонс великодушный!
 О ты, что спас мой челн полуразбитый,
 От тайных скал стихии разъяренный,
 С улыбкою склони свой слух к стихам,
 Тебе среди напасти посвященным.
 Предвидя жребий твой, быть может, Муза
 Воспеть твои деяния дерзнет
 И повторит лишь то, что здесь воспето.

(*Tasso T.* Освобожденный Иерусалим. Пер.В.С.Лихачева. СПб: “Наука”, 2007. С.38)

⁵³⁰ Биографию Альфонсо II д’Эсте см.: *Quazza R.* Alfonso II d’Este, duca di Ferrara // *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol.2, 1960. P.337-341.

⁵³¹ Это событие вошло в историю как *Передача Феррары (La Devoluzione di Ferrara)* Папа Климент VIII отказался признать наследником умершего в 1597 году Альфонсо II его двоюродного брата Чезаре и присоединил Феррарское герцогство к Папской области, к чему стремились папы в течение всего XVI века. Об этом см.: *Guerzoni G.* Le corti estensi e la devoluzione di Ferrara del 1598. *Archivio storico*, 2000.

⁵³² Первым папой, решившим расширить территорию Папской области за счет Феррарского герцогства был Юлий II.

⁵³³ Чезаре д’Эсте был сыном Альфонсо д’Эсте, маркиза Монтеккио, сына герцога Альфонсо I д’Эсте и Лауры Дианти.

⁵³⁴ Филиппо д’Эсте был сыном Сиджизмондо д’Эсте, который был сыном другого Сиджизмондо, сына маркиза Никколо III д’Эсте.

⁵³⁵ Альфонсо II удалось заручиться сначала поддержкой папы Григория XIII, среди родственников которого он после смерти Барбары Австрийской в 1572 году думал найти новую жену, для чего в 1573 году отправился в Рим, однако Григорий XIII не решился нарушать буллу Пия V. Затем феррарского герцога поддержал папа Григорий XIV, благоволивший дому д'Эсте. Учитывая наличие буллы Пия V, Григорий XIV хотел закрепить власть д'Эсте над Феррарой с помощью *motu proprio*, особого папского рескрипта, но не успел, так как скоропостижно умер в 1591 году. Альфонсо II пытался договориться и с Клементом VIII, однако тот, еще будучи кардиналом, выступал против д'Эсте и, став папой, подтвердил буллу Пия V.

⁵³⁶ О споре о превосходстве между д'Эсте и Медичи см.: *Rubello N. La questione di precedenza tra Estensi e Medici nella ricostruzioni degli Annali di Ferrara di Filippo Rodi. Universita degli studi di Ferrara, Fac.di lettere e filosofia, C.so di laurea in lettere, Tesi di laurea in storia moderna, relatore prof. M.Provasi, controrel. Prof. G.Ricci, 2006.*

⁵³⁷ Ради укрепления союза со Священной Римской Империей был заключен второй брак Альфонсо – с Барбарой Австрийской, сестрой императора Максимилиана II. А в 1583 году герцог заключил союз с императором Рудольфом II против Османской Империи.

⁵³⁸ Многое было разрушено, в том числе и епископский дворец, были сильно повреждены Кастелло Эстенсе, Палаццо делла Раджоне, многие церкви и фортификации. О землетрясении 1570 года см.: *Solerti A. Il terremoto a Ferrara nel 1570 // Rassegna emiliana di storia, letteratura ed arte, II (1890). P. 517-528.*

⁵³⁹ Максимальное количество придворных при Альфонсо II составляло 1635 человек, в то время как при Эрколе II оно составляло 936. Подробнее о составе и организации двора Альфонсо II см.: *Guerzoni G. Le corti estensi e la devoluzione di Ferrara del 1598... P.155-178.*

⁵⁴⁰ Об этом свидетельствуют и статистические данные. Интересно в этой связи сравнение меценатства Альфонсо II и его дяди кардинала Ипполито II в сфере живописи и скульптуры в 1565-1570 гг. по количеству художественных заказов и привлеченных мастеров, осуществленное Г.Гуэрцони на основе архивных документов (*Guerzoni G. Apollo e Vulcano. The Art Markets in Italy 1400-1700. [2006]. Michigan State University Press, 2011. P.53. Table 4*). Максимальное количество задействованных художников и скульпторов в год феррарского герцога – 14 (в 1565 г.), то у кардинала Ипполито – 49 (в 1568 г.), а минимальное – 4 (в 1567 и 1569 годах) у герцога и 11 (в 1570 г.) у кардинала.

⁵⁴¹ Об этом см. 3 параграф II главы.

⁵⁴² *Tapestry in the Renaissance... P.488.*

⁵⁴³ В Государственном Архиве Модены хранятся расписки о зарплате художникам, выполнявшим различные герцогские заказы в 1559-1596 годах, в том числе занимавшихся работами по декорации Кастелло Эстенсе. Большая подборка этих документов была опубликована в приложении к статье: *Spezzaferro L.* “Perche per molti segni sempre si conoscono le cose...”. Per la situazione del lavoro artistico nella Ferrara di Alfonso II // *L’impresa di Alfonso II. Saggi e documenti alla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento.* A cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro. Nuova Alfa Editoriale, 1987. P.3-69 (Appendice documentaria a cura di Giuliana Marcolini e Giulio Marcon. P.23-69). Эти документы свидетельствуют о достаточно большом количестве задействованных в разные годы при дворе Альфонсо II мастерах, среди которых Джироламо Боннацолли, Леонардо да Брешиа, Джулио де Бьянки, Джироламо Габрилетто, Джузеппе Маццуоли, Никколо Роселли, Лудовико Сеттевекки, Якопо де Сандрони, Джанбаттиста ди Филиппи, удовико ди Ранци, Бастиано Граделла, Тиберио Варгас, Ринальдо Костабили, Эрколе де Ченто, Бартоломео Фаччини, Чезаре Филиппи, Себастьяно Филиппи (Бастианино), Джузеппе Гриффо, Джулио Мантуанец, Лудовико Пазетто, Оливьеро Бузо, Альфонсо Кастанья, Джулио Марескотти, Никколо Бузелло, Алессандро Бертолини, Паоло Монферрато, Джованфранческо Сурки, Джулио Белон, Доменико Мона, Тристано Тристани, Ипполито Скарселла (Скарселлино) и Джованни Баттиста Росселли.

⁵⁴⁴ О Бастианино см. каталог выставки: *Bastianino e la pittura in Ferrara nel secondo Cinquecento.* Catalogo della mostra, a cura di J.Bentini. Ferrara, Pinacoteca Nazionale di Palazzo dei Diamanti, Bologna, 1985.

⁵⁴⁵ О Пирро Лигорио см.: *Coffin D.R.* Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian. With a checklist of drawings. Pennsylvania State University Press, 2004.

⁵⁴⁶ Энеа Вико (1523-1567 гг.) последние годы жизни провел в Ферраре, занимаясь систематизацией герцогской коллекции, о которой он написал свой труд “*Commentariorum sive observationum in Nervae Imperatoris Numismata in Atestiniano Museao Aeneae cici Parmensis ac Romani civis a studiis antiquitatum Alfonsi II Ferrariae Ducis Liber XIII*”, хранящийся в Государственном Архиве Модены. Об Энеа Вико см.: *Bodon G.* Enea Vico fra memoria e miraggio della classicita. Roma, 1997.

⁵⁴⁷ О коллекции монет Альфонсо II д’Эсте см.: *Corradini E.* Le raccolte estensi di antichita. Primi contributi documentari // *L’impresa di Alfonso II. Saggi e documenti alla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento.* A cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro. Nuova Alfa Editoriale, 1987. P.163-192. *Poggi C.* La collezione di Alfonso II d’Este: immagini numismatiche nella Ferrara del XVI secolo // *Atti del II Incontro Internazionale di Studio del*

Lexicon Iconographicum Numismaticae (Genova, 10-12 novembre 2005), a cura do R.Pera, Roma, 2012. P.523-531.

⁵⁴⁸ О деятельности Лигорио в Ферраре при дворе Альфонсо II д'Эсте см.: *Cavicchi A.* Appunti su Ligorio a Ferrara // *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti alla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento.* A cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro. Nuova Alfa Editoriale, 1987. P.137-149. *Coffin D.R.* Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian... P.107-137.

⁵⁴⁹ Об этом см.: *Coffin D.R.* Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian...P.111-113.

⁵⁵⁰ О росписях см.: *Coffin D.R.* Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara // *The Art Bulletin*, vol.37. №3 (sep.,1955). P.167-185. *Lodi L.* Immagini della genealogia estense // *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti alla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento.* A cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro. Nuova Alfa Editoriale, 1987. P.151-162. *Pattanaro A.* Pirro e la genealogia estense // *Pirro Ligorio e la storia.* Atti dell'incontro do studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 28-29 settembre 2007) a cura di Carmelo Occhipinti. Roma, 2011, fascicolo I. P.213-258.

⁵⁵¹ Сохранилась часть рисунков Лигорио для этих росписей: 24 рисунка, на каждом из которых изображены по два представителя семьи д'Эсте, хранятся в Оксфордском Эшмолиен-музее, и еще четыре рисунка – в Британском музее в Лондоне.

⁵⁵² Долгое время считалось, что фрески были выполнены братьями Бартоломео и Джироламо Фаччини, однако последние исследования указывают на авторство Лудовико Сеттевекки. Об этом см.: *Lodi L.* Op.cit. P.159.

⁵⁵³ *Pigna G.B.* Historia de principi di Este. Ferrara, 1570.

⁵⁵⁴ Согласно мифологической родословной д'Эсте, созданному придворными поэтами, род д'Эсте восходил к средневековому рыцарю Руджеро (персонаж поэм Боярдо и Ариосто), предком которого был Гектор.

⁵⁵⁵ В “Освобожденном Иерусалиме” Тассо предком д'Эсте предстает один из главных героев – крестоносец Ринальдо, чей род восходит к римским Аттиям, деяния которых изображены на его щите, описанном Тассо в 66-81 строфах XVII песни поэмы.

⁵⁵⁶ О деятельности этих архитекторов в Ферраре см.: *Marcolini G., Marcon G.* Il palazzo Bentivoglio e gli architetti ferraresi del secondo Cinquecento // *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti alla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento.* A cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro. Nuova Alfa Editoriale, 1987. P.193-224.

- ⁵⁵⁷ Особенно величественным был турнир “Триумф Любви”, устроенный 5 декабря 1565 года в честь бракосочетания Альфонсо II и Барбары Австрийской.
- ⁵⁵⁸ В честь этого события были устроены два турнира – “Замок Горгоферуза” и “Гора Ферония”.
- ⁵⁵⁹ О рыцарских турнирах при Альфонсо II д’Эсте см.: *Marcigliano A. Chivalric Festivals at the Ferrarese court of Alfonso II d’Este (Stage and Screen Studies)*. Peter Lang Publishing Inc., 2003.
- ⁵⁶⁰ Надо отметить, что Альфонсо II, как и его предшественники, получил военное образование: он обучался рыцарскому искусству и в юности, когда был при дворе французского короля Генриха II, участвовал в военных кампаниях и турнирах.
- ⁵⁶¹ О Торквато Тассо и “Освобожденном Иерусалиме” см.: *Андреев М.Л. Торквато Тассо // История литературы Италии. Отв. Ред. М.Л. Андреев. Т. II. Кн. 2. ИМЛИ РАН, 2010. С. 577-604.*
- ⁵⁶² *Coffin D.R. Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian... P. 110*
- ⁵⁶³ Об этом см.: *Андреев М.Л. Трагедия и пасторальная драма... С. 444-467.*
- ⁵⁶⁴ *Там же. С. 462*
- ⁵⁶⁵ Литератор Баттиста Гуарини (1538-1612), автор второй наиболее известной пасторальной драмы (“Верный пастух”), был потомком Гуарино да Верона, с 1567 года по 1588 год он служил у Альфонсо II.
- ⁵⁶⁶ *Андреев М.Л. Торквато Тассо... С. 590.*
- ⁵⁶⁷ *Bolzoni M. Materiali sullo sviluppo del luogo teatrale ferrarese // L’impresa di Alfonso II. Saggi e documenti alla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento. A cura di Jadranka Bentini e Luigi Spezzaferro. Nuova Alfa Editoriale, 1987. P. 225-228.*
- ⁵⁶⁸ Музыкантами-любителями были маркиз Леонелло д’Эсте, герцоги Альфонсо I и Эрколе II, маркиза Мантуи Изабелла д’Эсте.
- ⁵⁶⁹ О “кончерто делле донне” и развитии светской музыки в Ферраре см.: *Newcomb A. The Madrigal at Ferrara, 1579-1597. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.*
- ⁵⁷⁰ О Карло Джезуальдо да Веноза см.: *Niedermüller P. Contrapunto und effetto. Studien zu Madrigalen Carlo Gesualdos. Göttingen, 2001. La musica del principe: studi e prospettive per Carlo Gesualdo. A cura di Luisa Curinga. Convegno internazionale di studi, Venosa, Potenza, 17—20 settembre 2003. Lucca: Libreria musicale italiana, 2008.*
- ⁵⁷¹ Об этом см.: *Sassu G. Tra immagine e persuasione: dipinti d’altare a Ferrara nella prima meta’ del Seicento:*

http://www.academia.edu/7007870/Tra_immagine_e_persuasione_dipinti_d_altare_a_Ferrara_nella_prima_met%C3%A0_del_Seicento

⁵⁷² О феррарских коллекционерах XVII века см.: *Cappeletti F., Ghelfi B., Vicentini C. Una storia silenziosa. Il collezionismo privato a Ferrara nel Seicento.* Marsilio, 2013.

⁵⁷³ *Муратов П.П.* Образы Италии. Т.1-3. СПб: Азбука-Классика, 2005. Т.1.С.137

⁵⁷⁴ Последовательно во второй половине XV – первой половине XVI века такие обязанности исполняли Козимо Тура, Эрколе де Роберти, Доссо Досси и Джироламо да Карпи.

⁵⁷⁵ Интересно, что в 1546-1548 годах, когда у Эрколе II не было возможности закупать антиквариат в Риме, он приказал при расширении и реконструкции стен Модены провести раскопки, в результате которых были найдены “прекрасные камни, стеклянные вазы, медные и железные медали, три свинцовых ящичка, статуи людей и животных... базы колонн” (Corradini E. Op.cit. P.167).

⁵⁷⁶ Так, при Альфонсо I переговоры с Рафаэлем начал вести его посланник в Риме – Белтраме Костабили, а при Эрколе II агентом в Венеции служил его посланник Джироламо Фалетти.

⁵⁷⁷ Именно на 30-50-ые годы приходится пик славы “Неистового Орландо” Ариосто в Италии, о чем свидетельствует и появление комментариев к ней. В 1549 году появился комментарий Симоне Молинари, а в 1550-ых годах апологические тексты посвятили поэме Джованни Баттиста Джиральди Чинцио и Джоввани Баттиста Пинья.

⁵⁷⁸ “В итальянской трагедии XVI в. безоговорочно доминируют сюжеты из античной мифологии и истории, которым составляют некоторую конкуренцию сюжеты вымышленные, - история, взятая из неклассического и к тому же “не своего” прошлого (*речь идет о трагедии Тассо “Торрисмондо” - А.П.*), , представляет собой единственный в своем роде выбор. Последовательный в своем интересе к Северной Европе Тассо среди трагедиографов не обрел, но исключительность его сюжетных предпочтений можно считать началом своеобразной традиции, представители которой будут демонстративно уходить от магистральных тем итальянской трагедии (Федериго делла Валле с его библейскими трагедиями и с трагедией о Марии Стюарт, Помпонио Торелли с трагедией о Фридрихе II)” (*Андреев М.Л.* Торквато Тассо... С.588-589).

⁵⁷⁹ “Классическое (преимущественно итальянское) Возрождение эпохи расцвета – т.е. Высокое Возрождение – наиболее полно и мощно осуществилось в сфере пространственных искусств...<...> Завершающая стадия Ренессанса – Позднее Возрождение – дала в этой области также плодотворные результаты, как в искусстве Микеланджело, так и других мастеров, в особенности венецианцев: позднего Тициана, Веронезе, Тинторетто. Однако до-

статочно рано здесь проявились признаки глубокого потрясения, затронувшего самые основы пространственно-пластического мышления, и как следствие этого стали заметны черты прямого кризиса образного сознания (поздний Понтормо, Россо, Пармиджанино, Челлини).

Напротив, для драмы и театра Позднее Возрождение – это эпоха высочайшего расцвета, их шекспировская стадия: эпицентр ренессансной культуры перемещается на Север Европы и в другую область творчества. Здесь поздние плоды Возрождения предстают как самые глубокие и зрелые его плоды (Л.Е.Пинский). Вместе с тем выдвижение в этот период на передний план культуры именно театра, искусства пространственно-временного, способного и призванного раскрывать мир и духовную ситуацию человека в развитии, в сложном переплетении противоборствующих начал, искусства, синтетического по самой своей природе, - уже предваряет его стержневую, “моделирующую” роль в культуре XVII столетия.

Конец культурной гегемонии пространственных искусств и приход нового состояния их относительного творческого равновесия с искусствами пространственно-временными – и в решении отдельного образа, и в масштабе предпринимаемого на той и другой основе синтеза искусств (в театральном спектакле или в архитектурном комплексе) – совпадает с изменением положения всей сферы художественного творчества в культуре эпохи в целом” (Свидерская М.И. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. М.: “ГАЛАРТ”, 2010. С.11-12).

Примечания к главе IV

⁵⁸⁰ *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения.* Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.6.

⁵⁸¹ *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме [1959]. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С.17.

⁵⁸² Меценатству Лоренцо Медичи посвящено большое количество трудов, в которых дается различная его оценка. В одних Лоренцо как меценат возвеличивается, как, например, в книге Э.Барфуччи (*Barfucci E. Lorenzo de' Medici e la societa artistica del suo tempo. Firenze, 1945*), в других подвергается критике: так, А.Шастель в своей книге 1959 года о Ренессансе во Флоренции времен Лоренцо писал, что “вымышленное представление о меценате-организаторе, развеявшись, должно смениться осознанием его [Лоренцо] репутации

эстетa, великого знатока, суждения которого высоко ценились” (*Шастель А.* Указ.соч.С.19), хотя ученый оговаривается, что “самые интересные проекты Лоренцо были оборваны преждевременной смертью сорокачетырехлетнего мецената, а то, что было реализовано, далеко не полностью соответствовало его намерениям” (*Там же.* С.17). В последнее время в научной литературе заметна тенденция преодолеть крайности этих двух позиций, примером чему может служить одно из последних исследований, посвященных Лоренцо: *Kent F.W. Lorenzo De’ Medici and the Art of Magnificence.* The Johns Hopkins University Press, 2004.

⁵⁸³ Об этом подробнее см.: *Somaini F.* The Political Geography of Renaissance Italy // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy.* Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.35-62.

⁵⁸⁴ См.: *Cecchi A.* Florence: the Medici, lords in pectore (1434-94) // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy.* Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.219-241. *Galansino A.* The Venetian Republic: The Doges (1454-1509) // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy.* Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.142-150. *Campigli M.* Emilia-Romagna // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy.* Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.267-284. *Fattorini G.* Tuscany // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy.* Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.249-266.

⁵⁸⁵ “Так велика была вера (пожалуй, преувеличенная) в художественные возможности Флоренции, что запас художников казался неисчерпаемым. Поэтому Лоренцо старался не столько занять их в самом городе, сколько разослать по другим городам. В 1480 г. он рекомендовал неаполитанскому королю Джулиано да Майано, а позднее, в 1490, - Луку Фанелли и даже Джулиано да Сангалло, которым особенно дорожил. К португальскому королю Жуану II Лоренцо отправил Андреа Сансовино, построившего королю четырехбашенный дворец, не имевший во Флоренции никакого подобия. Принято считать, что таким образом проявлялся прежде всего авторитет вкуса Лоренцо для иностранных государей и прелатов, весомость его суждений по вопросам искусства. Это, конечно, так, но была здесь и своего рода “культурная пропаганда” ” (*Шастель А.* Указ.соч. С.17).

⁵⁸⁶ *Журавлева И.А.* Государственные заказы художникам в Венеции эпохи Возрождения // *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения.* Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.49.

⁵⁸⁷ Вазари в своих “Жизнеописаниях...” прославляет величие тосканской школы, а венецианские теоретики искусства, например, Паоло Пино и Лодовико Дольче, конечно же, в своих трактатах (*Pino P. Dialogo di pittura, Venezia, 1548; Dolce L. Dialogo della pittura intitolato e Aretino. Venezia, 1557.*) настаивали на превосходстве венецианской школы.

⁵⁸⁸ О культуре при папском дворе см.: *Müntz E. Les arts à la cours des papes pendant le XV et le XVI siècle. Recueil de documents inedits tirés des archives et des bibliothèques romaines. III voll. Paris, 1878-1882. Johns C.M.S. Papal art and cultural politics. Cambridge, 1993. Angelini A. Rome: the Popes (1420-1527) // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.327-357.*

⁵⁸⁹ “Смена Флоренции в качестве центра итальянского искусства и культуры Римом (о Венеции здесь не говорим) – главная перипетия Ренессанса. Не все стороны этой гегемонии, окончательно утвердившейся уже в 1510-е гг., поддаются одинаково простому объяснению. Без всякого сомнения, она была следствием быстрой перемены, превратившей Папское государство в активную политическую силу: решительно поддерживая итальянские национальные чаяния, оно извлекало из этого максимум выгоды для себя” (*Шастель А. Указ.соч. С.444*).

⁵⁹⁰ Особенно это проявилось в римском градостроительстве, которое реализовывалось согласно концепции *Renovatio Urbis*. Подробнее об этом, например, см.: *Temple N. Renovatio Urbis: Architecture, Urbanism, and Ceremony in the Rome of Julius II. The classical Tradition in Architecture. London, Routledge, 2011.*

⁵⁹¹ В целом о Ренессансе в Риме см.: *Stinger Ch.L. The Renaissance in Rome. Bloomington: Indiana University Press, 1998.*

⁵⁹² Об этом см.: *Rethinking the High Renaissance: the Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome. Ed.by Jill Burke. Visual Culture in Early Modernity. Burlington, VT: Ashgate, 2012.*

⁵⁹³ См.: *L’Occaso S. Mantua: The Gonzaga Family (1397-1519) // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.157-180. Fiore F.P. Urbino: The Montefeltro and Della Rovere Families) 1444-1538 // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.285-305. Giordano L. Milan: The Visconti and Sforza Families (1395-1535) // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors’Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.113-141. Mele V., Senatore F. The king-*

dom of Naples: the Durazzo and Aragonese families (1381-1501) // *Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530*. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.377-400.

⁵⁹⁴ Об этом подробнее см. 1 параграф I главы.

⁵⁹⁵ *Folin M. Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530*. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.9-10

⁵⁹⁶ *Ibid.* P.10.

⁵⁹⁷ См., например, исследования о культурной политике герцога Козимо I Медичи: *Дажина В.Д. "Навязанная память": мифологизация власти Медичи в художественной политике герцога Козимо I Медичи // Вопросы искусствознания. XI(2/97). М.,1997. С.318-335.* Veen H. Th.van. Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture [1998]. Cambridge University Press, 2006. *The Cultural Politics of duke Cosimo I de' Medici*. Edited by Konrad Eisenbichler. Victoria University in the University of Toronto. Aldershot: Ashgate Publishing, 2001.

⁵⁹⁸ Текст письма и комментарий к нему см.: *Кудрявцев О.Ф. Письмо Марсилио Фичино о Золотом веке // Средние века. 1980. Вып. 43. С. 320-327.*

⁵⁹⁹ *Vasari G. Ragionamenti del Signor Giorgio Vasari sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo Vecchio con Francesco Medici allora Principe di Firenze. [1588] // Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-85, Vol. VIII.*

⁶⁰⁰ Письмо написано 13 сентября 1492 года, а Лоренцо умер 9 апреля этого же года.

⁶⁰¹ *Кудрявцев О.Ф. Письмо Марсилио Фичино о Золотом веке... С.326-327.*

⁶⁰² *Шастель А. Указ.соч. С15*

⁶⁰³ А.Шастель писал об этом сравнении в "Жизнеописаниях..." Вазари: "...уже в издании 1550 г., а еще яснее в новом издании 1568 г. биограф множество раз наводил речь на деятельную роль обоих великих Медичи, особенно Лоренцо, в развитии флорентийского искусства. Необходимо было как можно более тесно связать славный момент, давший разом множество как гуманистов, так и мастеров искусства, с патронажем Медичи. Параллель очевидна: как особая роль Лоренцо в государстве служила в XV в. прообразом будущего монархического устройства герцогства (1537), так и собрания гуманистов в Кареджи предвосхищали "Флорентийскую академию" (1541), а "школа садов Сан Марко", устроенная по внушению Великолепного для воспитания скульпторов и живописцев, должна бы-

ла рассматриваться как предок вновь рождавшегося учреждения – “Академии рисунка” (1562)” (*Шастель А.* Указ.соч. С.15).

⁶⁰⁴ О Палаццо Веккио при Медичи см.: *Allegri E., Cecchi A.* Palazzo Vecchio e i Medici. Firenze, 1980.

⁶⁰⁵ Каждая комната апартаментов посвящена одному представителю династии, среди которых - Козимо Старший, Лоренцо Великолепный, папа Лев X, папа Климент VII, Джованни делла Банде Нере (отец Козимо I) и сам Козимо I.

⁶⁰⁶ *Собирательство и меценатство в эпоху Возрождения...С.6.*

⁶⁰⁷ *Там же. С.7.*

⁶⁰⁸ *Hauser A.* Storia sociale dell'arte [1951]. V.2. Rinascimento, Mannerismo, Barocco. Einaudi, 2001. P.39.

⁶⁰⁹ *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. М.,1937. Т.2. С.58.

⁶¹⁰ Целиком текст 68 главы трактата Дечембрио см.: приложение 1.2.

⁶¹¹ Еще в XIV веке флорентиец Филиппо Виллани посвящает одну главу своей “Хроники” художникам, в которой говорит об их достоинствах, правда, все же еще подчеркивая, что пластические искусства не равны по статусу поэзии и философии.

⁶¹² Подробнее о контрактах в XV веке см.: *Головин В.П.* ”Tutto di suo mano” (Оценка мастерства в контрактах художников XV века) // Вопросы искусствознания. 2-3/93. С.172-178.

⁶¹³ Речь идет о “Поклонении волхвов”, завершенным художником в 1488 году (Флоренция, Музей Оспедале дельи Инноченти).

⁶¹⁴ “Чтобы было известным и ясным тому, кто бы ни видел и ни читал этот документ, что, по просьбе преподобного мессера Франческо ди Джованни Тезори, нынешнего приора Воспитательного дома во Флоренции, и Доменико ди Томазо ди Курадо Гирландайо, художника, я, фра Бернардо ди Франческо из Флоренции, составил этот документ своей рукой как взаимный договор и заказ алтарной картины для церкви названного выше Воспитательного дома с соглашениями и условиями, указанными ниже:

Что в этот день, 23 октября 1485 года, названный Франческо заказал и доверил названному Доменико роспись алтаря, который названный Франческо сделал и предоставил; алтаря, который названный Доменико должен хорошо исполнить, за что он получит плату; он должен расписать красками названный алтарь целиком своей рукой так, как показано на рисунке, со столькими же фигурами и в той манере, которая показана в нем, во всех деталях соглашаясь со всем, что я, фра Бернардо, сочту лучшим; не отходя от манеры и композиции названного рисунка; и также он должен расписать алтарь за свой счет хо-

рошими красками, и золотом те украшения, которые того требуют, включая любые другие траты на этот алтарь, и синий цвет должен быть из ультрамарина ценой примерно четыре флорина за унцию; и он должен исполнить и доставить в законченном виде названный алтарь в течение тридцати месяцев начиная с сегодняшнего дня; и он должен получить как плату за алтарь, который здесь описан (созданный за счет его, то есть названного Доменико, расходов), 115 золотых флоринов, если покажется мне, выше названному фра Бернардо, что он стоит того; и я могу пойти к кому мне заблагорассудится за мнением по поводу его ценности и мастерства исполнения; и если он покажется мне не соответствующим установленной цене, он получит настолько меньшую плату, насколько я, фра Бернардо, сочту нужным; и он должен будет, согласно условиям соглашения, расписать пределлу названного алтаря так, как я, фра Бернардо, считаю лучшим; и он будет получать плату постепенно - названный мессер Франческо будет выплачивать ему начиная с 1 ноября 1485 года и продолжать в дальнейшем каждый месяц три золотых флорина.

И если Доменико не предоставит алтарь за обозначенный выше срок, он должен будет выплатить штраф в 15 золотых флоринов; и, соответственно, если мессер Франческо не будет выплачивать указанную выше ежемесячную плату, он будет обязан выплатить штраф в размере всей суммы, то есть, как будет закончен алтарь, он должен будет полностью выплатить всю оговоренную сумму целиком”.

Перевод сделан нами по книге: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, New York: Oxford University Press, 1988. P.6. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/36605.html>.

⁶¹⁵ *Wittkower R. Wittkover M. Born under Saturn. London, 1963. P.4.*

⁶¹⁶ О конфликте Франческо дель Косса и Борсо д’Эсте см. 2 параграф II главы.

⁶¹⁷ Текст письма см. приложение 1.4.

⁶¹⁸ Ярким примером как раз может служить позднее творчество Микеланджело: две последние “Пьеты” мастер создавал не по заказу, но по собственному желанию.

⁶¹⁹ *Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. С.46.*

⁶²⁰ *Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С.74.*

⁶²¹ *Gundersheimer W.L. Ferrara estense. Lo stile del potere. [1973]. Modena, 2005. P.112.*

⁶²² Дажина В.Д. Социальные корни раннего маньеризма в Италии // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С.149.

⁶²³ Показательна в этом смысле судьба Бенвенуто Челлини.

⁶²⁴ Дажина В.Д. Социальные корни раннего маньеризма в Италии... С.151.

⁶²⁵ Значительное увеличение интереса к античной скульптуре объясняется и исследованием античных памятников и археологическими работами в Риме на рубеже XV-XVI веков, в результате которых было найдено множество статуй, среди которых “Аполлон Бельведерский” и “Лаокоон”.

⁶²⁶ См. приложения

⁶²⁷ Об этом см.: *Iotti R. Ricchezze ed eleganze di corte negli inventari di celebri principesse italiane // Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento. Modena, 2006. P.46.*

⁶²⁸ Известны слова Микеланджело о том, что “рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки” (*Мастера искусств об искусстве*, М.-Л.: ИЗОГИС, 1937. Т.1. С. 197). Признание рисунка основой всех искусств послужило причиной возникновения такого термина в ренессансной теории искусства, как *arte del disegno* (*искусство рисунка*), который в какой-то степени стал синонимом искусства в целом. Стоит отметить, что первая академия, инициатором создания которой выступил Вазари, называлась именно Академией рисунка. Вазари в своих “Жизнеописаниях...”, оценивая произведения – причем как живописи, так и скульптуры и архитектуры – постоянно исходит из понятия рисунка, именно рисунок становится критерием оценки. Объясняя это, В.Н.Гращенко писал: “Подобное весьма широкое истолкование рисунка вытекало из всей специфики флорентийской теории искусства, в которой рисунок рассматривался как главное средство передачи художественного образа. Поэтому рисунок избирается в качестве единой теоретической и творческой основы не только живописи, но и скульптуры и архитектуры”⁶²⁸ (*Гращенко В.Н. Рисунок в творчестве мастеров итальянского Возрождения. М.: “Искусство”, 1963. С.35*). Кроме того, такое толкование было “своеобразным обоснованием той универсальности, которая была столь типична для флорентинских мастеров Возрождения” (Там же. С.35).

⁶²⁹ Например, рисунки Микеланджело для Томмазо Кавальери и Виктории Колонна.

⁶³⁰ Одним из первых собирать рисунки как самоценные произведения стал Джорджо Вазари. Об этом см.: *Giorgio Vasari and the birth of the Museum. Ed.by Maia Wellington Gahtan. Ashgate Publishing Limited, 2014. P.31-52.*

⁶³¹ *Hauser A. Op.cit. P.39*

⁶³² О формировании художественных рынков в Италии см.: *Guerzoni G.* Apollo e Vulcano. The Art Markets in Italy 1400-1700. [2006]. Michigan State University Press, 2011.

⁶³³ *Pacifici V.* Ippolito d'Este, Cardinale di Ferrara (da documenti originali inediti); con 44 illustrazioni. Tivoli, 1923. P.399.

⁶³⁴ В “инвентаре Стивини”, представляющем опись коллекции Изабеллы д'Эсте, они числятся под номерами 201, 202, 203, 204, 206 и 208. См. приложение 1.6.

⁶³⁵ *Махо О.Г.* Студиоло итальянских правителей эпохи Возрождения. Эволюция концепции // Пространство культуры. 2010. №4. С.15.

⁶³⁶ *Тучков И.И.* Студиоло // Культура Возрождения. Энциклопедия. Т.2. Кн.1. М., 2011. С.268.

Примечания к заключению

⁶³⁷ *Ludovico Ariosto.* Orlando Furioso, canto I.

“Пою дам и рыцарей, пою брани и любовь,
И придворное вежество, и отважные подвиги...”

(*Ариосто Л.* Неистовый Роланд. В 2 т. Пер. М.Л.Гаспарова. М.: Наука, 1993. Т.1. С.21).

⁶³⁸ *Головин В.П.* “Tutto di suo mano”... С.172.

⁶³⁹ О придворной литературе эпохи Возрождения см.: *Rinaldi R.* Writing at Court // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.63-76.

⁶⁴⁰ О музыке при дворах см.: *Piperno F.* Italian Courts and Music // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics, 1395-1530. Ed.by Marco Folin. Antique Collectors'Club. Woodbridge, Suffolk, 2011. P.77-92.

⁶⁴¹ Можно вспомнить о трактатах, посвященных Борсо и Эрколе I - “De felici progressu Illustrissimi Borsi Estensis ad Marchionatum Ferrariae” Микеле Савонаролы, “Oratio de laudibus Illustrissimi Principis et excellentissimi Domini D.Borsi” Лудовико Аргентео, “De triumphis Religionis Ad Illustrissimum Principem Herculem Estensem Ferrariae Compatrem suum Colendissimum Ioannes Sabadinus Argentus bononiensis” Джованни Садабино дельи Арьенти, а также о двух трактатах XVI века, посвященных генеалогии семьи д'Эсте – “De Ferraria et Atestinis principibus commentatoriolum” Джованни Баттисты Джиральди Чинцио “Historia de principibus di Este” Джованни Пиньи. Но следует отметить, что создание подобных текстов было распространенной практикой и при других дворах. Так, в Милане после того, как герцогом стал Франческо Сфорца, появляются посвященные ему произведения, доказывающие законность его власти – поэма “Sfortias” Франческо Филельфо и трактаты “De vita

rebusque gestis Francisci Sphortiae Vicecomitis Mediolanensium Ducis” и “Series triumphii Francisci Sforitiae” Леодризио Кривелли.

⁶⁴² Примечательно, что во Флоренции времен Лоренцо Великолепного, где именно “играли” в рыцарство, появляется пародийная версия рыцарского романа - “Морганте” Луиджи Пульчи.

⁶⁴³ “Придворные в большинстве своем не были творцами культурного процесса, выполняя роль питательной среды для него и посылая ему запросы” (*Хачатурян Н.А.* Придворная культура: параметры явления // Придворная культура эпохи Возрождения. Отв.редакторы Л.М.Брагина и В.М.Володарский. Москва: РОССПЕН, 2014. С.110).

⁶⁴⁴ См. 1 параграф I главы.

⁶⁴⁵ *Piperno F.* Op.cit. P.83

⁶⁴⁶ Этому способствовало и личное увлечение многих представителей семьи д’Эсте музыкой, некоторые из которых сами были музыкантами-любителями.

⁶⁴⁷ См. 1 параграф I главы.

⁶⁴⁸ См. 1 параграф II главы.

⁶⁴⁹ Об этом см.: *Piperno F.* Op.cit.83-84.

⁶⁵⁰ *Ibid.* P. 84.

⁶⁵¹ *Kent D.* Cosimo de’Medici and the Florentine Renaissance. The Patron’s Oeuvre. New Haven and London, 2000. P.4.

⁶⁵² *Gundersheimer W.L.* Ferrara estense. Lo stile del potere. [1973]. Modena, 2005. P.197.

⁶⁵³ О жестокостях, происходивших при феррарском дворе (впрочем, характерных для ренессансного общества в целом) красочно, порой путая факты с легендами, писал Якоб Бургкхардт: “В самом дворце происходят ужаснейшие вещи и царит семейная неурядица: герцогиню Паризину (Бургкхардт ошибается, называя ее герцогиней: она была маркизой, женой Никколо III) обезглавливают за предполагаемую связь с пасынком Уго (1425); законные и незаконные принцы бегут от преследования двора, но подосланные убийцы настигают их в чужих землях. Извне рождаются заговоры один за другим. Незаконнорожденный сын одного из бастардов пытается похитить власть у единственного законного наследника, Эрколе I; позднее этот последний, в свою очередь, отравляет жену, узнав о том, что она по наущению своего брата Ферранте Неаполитанского замышляет отравить его самого. В добавление ко всем этим трагедиям двое бастардов составляют заговор против своих братьев, правящего герцога Альфонсо I и кардинала Ипполито (1506), но не успевают осуществить свое намерение и оба наказываются пожизненным заключением в тюрьме. В этом государстве шпионство достигает высшей степени, что объясняется ост-

рейшей необходимостью в укреплениях и вооружении в виду серьезной опасности, угрожающей ему более чем какой-либо другой итальянской территории...” (*Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем.С.Бриллианта. Смоленск: “Русич”, 2003. С.52-53).*

⁶⁵⁴ *Хейзинга Й. Осень средневековья. [1919]. М.: “Наука”, 1988. С.101-102.*

⁶⁵⁵ *Муратов П.П. Образы Италии. Т.1-3. СПб: Азбука-Классика, 2005. С.153.*

⁶⁵⁶ В середине XVI века к ним добавится Флоренция, когда было создано Тосканское Герцогство.

⁶⁵⁷ Подробнее об этом см. главу I.

⁶⁵⁸ *Арган Дж.К. История итальянского искусства. М.: “Радуга”, 2000. С.289-290.*

⁶⁵⁹ *Муратов П.П. Образы Италии. Т.1-3. СПб: Азбука-Классика, 2005. Т.1.С. 149.*

⁶⁶⁰ Влияние искусства Северного Возрождения в творчестве Досси очень точно отметил еще Вазари в своих “Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих”: “В Ломбардии Доссо прославился тем, что писал пейзажи лучше всех, этим занимавшихся, будь то на стене, маслом или же гуашью, в особенности после того, как стала известна немецкая манера” (*Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2008. С.620).*

⁶⁶¹ *Lockwood L. Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century [1984]. Oxford University Press, 2009. P.147-148.*

⁶⁶² *Муратов П.П. Указ.соч. С.137.*

Примечания к приложению

⁶⁶³ Оба сонета цитируются по книге: *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII. Compilata da Robustino Gironi. Milano, 1808. P.34-35.* Перевод – наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на страницах нашего персонального блога:

<http://paleshin.livejournal.com/30972.html>

<http://paleshin.livejournal.com/31112.html>

⁶⁶⁴ Перевод сделан нами с английского перевода М.Бэксендалла, опубликованного в статье: *Vaxandall M. A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII // Journal of the Warburg and Courtland Institutes, vol.26. No. 3/4 (1963). P.304-326.* Наш перевод был опубликован 20 августа 2013 года на блог-платформе “Живой Журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/31320.html>.

- ⁶⁶⁵ В первой версии трактата было 3 книги, которые соответствовали I, II и V книгам в окончательном варианте.
- ⁶⁶⁶ Vat.Cod. lat.1794. ANGELI DECEMBRII MEDIOL. ORATORIS AD SUMMUM PONTIFICEM PIVM II ORATOREM CLARVM DE POLITIA LITTERARIA (fol.5v).
- ⁶⁶⁷ *Decembrio A. Politiae Literariae Angeli Decembrii Mediolanensis Oratoris Clarissimi, ad Summum Pontificem Pium II libri septem. Augsburg, 1540. Decembrio A. De politia literaria. Basel, 1562.*
- ⁶⁶⁸ См. 1 параграф I главы.
- ⁶⁶⁹ Речь идет о ватиканской пирамиде, так называемой гробнице Ромула, разрушенной около 1500 года.
- ⁶⁷⁰ *Вергилий. Эклоги, VIII,27*
- ⁶⁷¹ *Сервий. Комментарий к Вергилию, VIII, 27.*
- ⁶⁷² *Плиний Старший. Естественная история. X, 136.*
- ⁶⁷³ *Плиний Старший. Естественная история. XI, 95.*
- ⁶⁷⁴ *Овидий. Фасты, VI, 131-143.*
- ⁶⁷⁵ *Плиний Старший. Естественная история. II, 31-32.*
- ⁶⁷⁶ О Нуме Помпилии и Эгерии см.: *Овидий. Метаморфозы. XV, 479-490.*
- ⁶⁷⁷ *Вергилий. Георгики. I, 18.*
- ⁶⁷⁸ Имеются ввиду Диоскуры, которые сейчас установлены на Квиринальском холме.
- ⁶⁷⁹ *Плиний Старший. Естественная история. XXXV, 91.*
- ⁶⁸⁰ Парафраз стихов Горация: *Гораций. Послание к Пизонам, 9-13.*
- ⁶⁸¹ *Теренций. Евнух, 317-318: “Природный цвет, упругость, роскошь форм!”.*
- ⁶⁸² Парафраз из Теренция. *Теренций. Евнух, 313-314.*
- ⁶⁸³ *Вергилий. Энеида, VI, 848.*
- ⁶⁸⁴ *Вергилий. Энеида. I, 588-592.*
- ⁶⁸⁵ *Вергилий. Энеида, V, 648-649.*
- ⁶⁸⁶ *Плиний Младший. Письма. III, 6.*
- ⁶⁸⁷ Парафраз из Теренция. *Теренций. Евнух, 688-689.*
- ⁶⁸⁸ *Плавт. Амфитрион, 422.*
- ⁶⁸⁹ *Марциал, IV, XXXII.*
- ⁶⁹⁰ *Плиний Старший. Естественная история. VII, 85.*
- ⁶⁹¹ *Плиний Старший. Естественная история. XXXVII, 5.*
- ⁶⁹² *Овидий. Метаморфозы. IV, 174-186.*
- ⁶⁹³ *Плиний Старший. Естественная история. XI, 1-3.*

⁶⁹⁴ Ювенал. Сатиры. II, 2-7.

⁶⁹⁵ Ювенал. Сатиры. III, 215-217.

⁶⁹⁶ Письмо цитируется по книге: *Le muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*. Catalogo. Saggi. A cura di Andera di Lorenzo, Alessandra Mottola, Mauro Natale. Modena; Milano, 1991. Saggi. P.322-323. Перевод – наш. Перевод был опубликован 27 августа 2013 года на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/31867.html>.

⁶⁹⁷ Речь идет об Альфонсе V Великодушном, короле Неаполя (под именем Альфонсо I), на незаконнорожденной дочери которого, Марии, Леонелло женился вторым браком в 1444 году.

⁶⁹⁸ Письмо было найдено Адольфо Вентури в городском архиве Модены (Archivio di Stato, Archivi per materie, Arti belle, Pittori). Оно было опубликовано в книге: *Ruhmer E. Francesco del Cossa*. Munich, 1959. P.48-49. Есть английский перевод текста письма: *Gilbert C. Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents*. New Jersey: Englewood Cliffs 1980. P.9-10.

Русский перевод - наш. Он был опубликован 20 марта 2014 года на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/44463.html>.

⁶⁹⁹ Головин В.П. ”Tutto di suo mano” (Оценка мастерства в контрактах художников XV века) // Вопросы искусствознания. 2-3/93. С.178.

⁷⁰⁰ Нужно отметить, что “даже на закате кватроченто, охотно соглашась с гуманистами, что мастерство дороже золота, вполне искренне восторгаясь ренессансными достоинствами произведений, заказчики не забывали прояснить в тексте контракта, сколько будет израсходовано “презренного металла” и во что обойдутся им краски” (*Там же*. С.178).

⁷⁰¹ *Там же*. С.172.

⁷⁰² Пелегрино Пришано был придворным астрологом, историографом герцога Борсо, дипломатом и библиотекарем. Скорее всего, именно он был автором программы росписей Палаццо Скифанойя и потому следил за ходом работ по декорации Зала Месяцев. Об этом см.: *Варбург А. Великое переселение образов*. СПб: Азбука-Классика, 2008.С.212-213. В числе “других”, возможно, подразумевался Козимо Тура, который, как главный придворный мастер, должен был руководить этими работами.

⁷⁰³ Цитируется по книге: *Campbell S.J. The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d’Este* (New Haven: Yale University Press, 2004). P. 172–173. Перевод – наш. Перевод был впервые опубликован 31 августа 2013 года на блог-платформе “Живой Журнал” на странице нашего персонального блога:

<http://paleshin.livejournal.com/33103.html>, а также процитирован в статье Т.В.Сониной: *Сонина Т.В. Собрание Изабеллы д'Эсте и картины болонской школы // Собираательство и меценатство в эпоху Возрождения. Ред.-сост. А.В.Доронин, О.Ф.Кудрявцев. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С.92.*

⁷⁰⁴ Эти документы систематизированы К.М.Брауном: *Brown C.M. Digest of the Correspondence Concerning the Paintings Commissioned for the Studiolo in the Castello (1496-1515) // Campbell S.J. The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este. New Haven; L., 2004. P.280-301.*

⁷⁰⁵ *Brown C.M. Digest of the Correspondence Concerning the Paintings Commissioned for the Studiolo in the Castello (1496-1515)... P.291.*

⁷⁰⁶ Перевод сделан по публикации текста инвентаря в книге: *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d'arte. Modena. 2001-2006. P.28-39.* Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на страницах нашего персонального блога:

<http://paleshin.livejournal.com/39550.html>

<http://paleshin.livejournal.com/39731.html>

<http://paleshin.livejournal.com/40183.html>

<http://paleshin.livejournal.com/40282.html>

<http://paleshin.livejournal.com/40456.html>

⁷⁰⁷ Реконструкцию системы расположения предметов в студиоло и *grotte* см.: *Brown C.M. La grotta di Isabella d'Este. Uno simbolo di continuita' dinastica per i duchi di Mantova. Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 1985. P.19;25;29; 31;35;37;41;51.*

⁷⁰⁸ О Лоренцо Леонбруно см.: *Ventura L. Lorenzo Leonbruno. Un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento. Roma, 1995.*

⁷⁰⁹ Об этом подробнее см.: *Ventura L. Isabella d'Este. Committenza e collezionismo // Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento. A cura di Daniele Bini. Il Bulini edizioni d'arte. Modena. 2001-2006. P.98-101.*

⁷¹⁰ “Эпитома о Прометее и Эпиметее” Челио Кальканьини - произведение малоизвестное, и только недавно был опубликован оригинальный текст на латыни и его итальянский перевод (http://www.egramma.it/egramma_v4/rivista/saggio/30/030_sandrolini_celio.html). Перевод текста на русский язык, за исключением фрагментов цитируемых Кальканьини произведений Клавдиана и Лукиана (переводчики указаны в сносках), - наш. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на странице нашего персонального блога: <http://paleshin.livejournal.com/49721.html>.

⁷¹¹ Кальканьини ссылается не только на античных авторов, среди которых Гесиод, Эсхил, Платон, Овидий, Варрон, Диодор, Павсаний, Аполлодор, Лукиан, Клавдиан, Сервий, Фульгенций, но и на средневековые источники, в частности, на византийскую “Суду”, энциклопедический словарь, составленный во второй половине X века.

⁷¹² Так, Марсилио Фичино развил идеи Боккаччо в комментарии к “Протагору” Платона.

⁷¹³ *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.,1995. (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/07.php).

⁷¹⁴ Клавдий Клавдиан. Против Евтропия. Книга II, 490-502. Пер. Р. Л. Шмараква (<http://simposium.ru/ru/node/9530>)

⁷¹⁵ Лукиан Самосатский. Прометей и Зевс. Перевод С. С. Сребрного (http://krotov.info/acts/02/03/lukian_15.htm).

⁷¹⁶ Оба сонета цитируются по книге: *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi, e moderni.* Aggiuntevi nel fine alcune brevi notizie istoriche intorno ad essi. Ferrara, 1713. P.94. Перевод был опубликован на блог-платформе “Живой журнал” на страницах нашего персонального блога:

<http://paleshin.livejournal.com/68296.html>

<http://paleshin.livejournal.com/72476.html>

⁷¹⁷ Перевод сделан по публикации этих листов в статье: *Marchesi A.* “Robe che si trovano nello studio overo camerino di marmot, et nel adorato di Sua Excellentia”: presenze e assenze di oggetti d'arte nell'inventario Antoneli del 1559 // Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012. P.207-211; 230-232.

⁷¹⁸ Подробнее об инвентаре и коллекции герцога Эрколе II см.: *Marchesi A.* La collezione d'arte nelle stanze di Ercole: l'inventario Antonelli // Il Camerino d'Alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica, catalogo della mostra (Ferrara, 14 marzo – 13 giugno 2004), a cura di M.Ceriana, Cinisello Balsamo (Milano), silvana Editoriale, 2004. P.124-129. *Ibid.* “Robe che si trovano nello studio overo camerino di marmot, et nel adorato di Sua Excellentia”: presenze e assenze di oggetti d'arte nell' Inventario Antonelli del 1559...

⁷¹⁹ Речь идет об Альфонсо II д'Эсте, приказавшим провести опись вещей.

⁷²⁰ Алессандро Фьяски – герцогский камерарий при Эрколе II, которого сменил на этой должности Эрколе Тассоне, когда герцогом стал Альфонсо II.

⁷²¹ Филенки обрамляли углубления в стене *мраморной комнаты*, являвшиеся, по сути, открытыми шкапами. Таких филенок было восемь, но в инвентаре упомянуты лишь 7: одна филенка была либо пустой на момент составления инвентаря, либо внутри нее не было углубления, а сделана она была ради симметрии. Подробнее об этом см.: *Hope Ch.* II

Camerino di marmo: Ipotesi per una ricostruzione // Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara. A cura di Charles Hope. Firenze, 2012. P.182.

⁷²² Эта часть инвентаря – опись вещей, полученных от хранивших их Пьетро Моро, которые были распределены между *мраморной комнатой* и спальней комнатой, именуемой здесь “первой комнатой” (соответственно расположению: прихожая, две гостиные, затем три комнаты, первая их которых – спальня), вторая – *мраморная комната*, третья – студия). Пьетро Моро был капитаном Кастелло Эстенсе во время правления Эрколе II. Соответственно, если в этом списке (“Вещи, полученные от М[ессера] Пьеро Моро”) не указано, что они находятся в первой комнате, значит, они находятся в *мраморной комнате*.