

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ОБРАЗЫ КОНДОТЬЕРОВ В ИТАЛЬЯНСКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Булгаров Вячеслав Степанович

*преподаватель высшей категории Карагандинского гуманитарного колледжа,
Республика Казахстан, г. Караганда
E-mail: bulgaroff@mail.ru*

Ляшенко Ирина Витальевна

*бакалавр, студент Института истории Санкт-Петербургского Государственного Университета,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: airinleo95@gmail.com*

IMAGE OF DEATH IN WESTERN EUROPEAN ART XIV-XVI

Vyacheslav Bulgarov

*teacher of the highest category of Karaganda Humanitarian College,
Kazakhstan, Karaganda*

Irina Lyashenko

*bachelor, student of the Institute of History, Saint-Petersburg State University,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Эта статья направлена на выявление роли образов кондотьеров в культуре и искусстве эпохи Возрождения, их эволюции, и соотнесение с жизнью и качествами реального человека.

ABSTRACT

This article aims to identify the role of images of condottieres in the culture and art of the Renaissance, their evolution, and correlation with the life and qualities of a real person.

Ключевые слова: Кондотьер, Возрождение, Пьеро делла Франческа, Скульптура, Италия, Итальянское Возрождение, Буффальмакко, Леонардо да Винчи, Паоло Уччелло.

Keywords: Condottier, Renaissance, Piero della Francesca, Sculptura, Italy, Italian Renaissance, Buffalmacco, Leonardo da Vinci, Paolo Uccello..

«Совершенно ясно, что глубочайшим образом ошибаются те историки эстетики, которые берут в Ренессансе только самое чистенькое, самое безупречное, самое передовое и закрывают глаза на возроденческий стихийный индивидуализм, взятый в целом» [6, с. 111].

Опираясь на данную цитату, можно сделать вывод, что искусство не всегда предстает перед нами в состоянии идеального образа, но даже если это так, то зачастую, реальное значение и состояние изображаемого объекта или фигуры остается неизвестным. В контексте данной статьи становится важным рассмотрение эволюции образа кондотьера на протяжении эпохи Возрождения и соотнесение их с жизненным укладом и деятельностью реального героя.

Слово «кондотьер» происходит от итальянского «*condotta*», представляющего собой специальный договор между городом-коммуной и предводителем наёмных отрядов. Есть нечто схожее в структуре итальянских республик и древнегреческих полисов, перемирие между которыми встречаются гораздо реже, чем постоянные военные стычки. В отличие от полисов, где каждый гражданин априори являлся воином, итальянские города охотно прибегают к услугам наемников, чей национальный состав мог быть самым различным.

Это было особенно заметно по завершению Столетней войны, когда огромный состав деклассированного элемента, сделавшего войну своей профессией, хлынул в Италию. Некоторые кондотьеры становились основателями целых направлений в военном искусстве, а беспрецедентные социальные

лифты делали многих из них правителями городов и основателями новых династий.

Данные тенденции не могли не найти своё отражение в искусстве.

Так впервые со времён древнего Рима (немногочисленные попытки времен Теодориха или Карла Великого носят случайный характер) сначала в живописи, а затем и в скульптуре появляется милитаризированный тип героя, олицетворенный в образе всадника, за которым представляется победоносное войско. И если средневековый образ - это Святой, чьи духовные качества не вызывают сомнений, в эпоху Возрождения он предоставляет нам тип человека, выделяющегося над повседневностью благодаря личным качествам, и привыкшим надеяться, в первую очередь, на самого себя. Поэтому, неслучайно эпоха кондотьеров совпадает со временем расцвета ренессанса – XIV- XV веков.

Как отмечает М. Дворжак: «Небольшие отряды наёмников, с помощью которых итальянские коммуны вели между собой войны, были всем чем угодно, но только не содружеством героев, а общественное положение их предводителя было немногим выше, чем положение полезного слуги высшего ранга. То были скорее фольклорные, чем подлинно исторические герои, - фольклорные, прежде всего потому, что они были воплощением нового идеального человеческого типа, который мог вызывать всеобщий интерес и занимать воображение благодаря силе воли и внешнему блеску, умению полагаться лишь на собственные силы и смотреть жизни прямо в лицо» [4, с. 95].

Галерею образов открывает конный портрет Гвидориччо да Фольяно, написанный в 1328 году художником Симоне Мартини. Автор представляет образ уверенного в себе воина с прямой спиной, строго вертикально держащего жезл главнокомандующего, в пышном плаще с рядами чёрных ромбов и ветками виноградной лозы. Всё это соответствует складу рыцарского идеала, характерному для эпохи позднего средневековья и, в частности, для культуры Сиены, где данное произведение было представлено в Палаццо Публико.

Учитывая вытянутый формат фрески (340 x 968см), С. Мартини еще не удается создать целостной композиции. Палатки сиенского лагеря справа выглядят фрагментарно и если отбросить монументальные размеры произведения, то оно, скорее напоминает книжную миниатюру, от которой в то время еще оттачивались многие художники. Тем не менее, фигура всадника является главенствующей не только благодаря практически центральному месторасположению, но и контрасту на фоне безжизненного монотонного пейзажа. Это образ триумфатора только что одержавшего победу над своим соперником, другим прославленным воином кондотьером Каструччо Кастракане.

Его предполагаемый облик мы видим в пизанской фреске Буонамико Буффальмако «Триумф Смерти» в виде всадника, указывающего левой рукой на мертвецов. Жизнеописание того же героя было со-

ставлено Никколо Макиавелли, который, как и другие итальянские патриоты видел в кондотьерах с их жестокостью и беспринципностью одну из причин раздробленности Италии.

Одним из таких военачальников является Джон Хоквуд, чей монументальный образ воспроизведен в 1436 году Паолло Учелло на стене собора Санта Мариа дель Фьоре во Флоренции. Сын простого ремесленника из Англии, участник основных битв Столетней войны, обладавший невероятными задатками лидера, возглавивший в Италии знаменитый «Белый отряд», он неоднократно сражался против Флоренции, перейдя, в конце концов, на её сторону, где и был увековечен спустя 42 года после своей смерти (проект росписи задокументирован уже через год после смерти военачальника).

«Иллюзионизм Учелло проявляется, прежде всего, в том, что портрет кондотьера задуман не как портрет живого человека, а как изображение статуи» [3, с. 192].

Фреска имеет монументальные размеры - 732 x 404 см. Композиция делится строго пополам, предоставляя зрителю две абсолютно разные точки зрения. Для саркофага с постаментом она даётся снизу-вверх, в расчете на зрителя, находящегося внизу пространства собора. При этом традиции плоскостной живописи заставляют представлять такое изображение всадника, будто он находится на одном уровне со зрителем. Объединяющим звеном является свет, бьющий со спины и полностью погружающий лицо в тень.

Известно то, насколько пристальное внимание уделял П. Учелло вопросам перспективы. Она же могла стать неким сковывающим элементом, превращаясь в математическую схему. Поза коня с параллельно опорными дальними ногами и одновременно приподнятыми с одной стороны, ближними к нам, не является ошибкой так как «...в пространстве подчинённым законам перспективы и разделённым на параллельные пространственные планы, движение коня не мыслится художником в перекрещивающихся плоскостях. Тем самым, Паоло Учелло как бы утверждает, что перспектива – это не средство придания большей реальности образов, а способ правильного размещения их в пространстве и что именно пространство определяет построение композиции, даже если оно не совпадает с реальностью» [1, с. 246].

Написанная рядом спустя 30 лет, фреска Андреа дель Кастаньо, с изображением кондотьера Николо да Толентино, продолжает данную традицию. Вся композиция богато орнаментирована. В отличие от П. Учелло точка зрения снизу выдержана как для постаментов, так и для всадника. Сохраняя схему предшественника, Андреа дель Кастаньо делает изображение более реалистичным, придавая фигурам больше динамики, одним из элементов которой является свет, бьющий теперь навстречу всаднику, и визуально усиливающий эффект движения.

Можно предположить, как могла бы выглядеть скульптура Хоквуда если бы она была воплощена,

как это предусматривалось изначально. Представление о внешнем виде произведения можно получить исходя из конных образов арок Скалигеров в Вероне, или надгробной статуи Бернабо Висконти, выполненные во второй половине XIV века в Милане. Архаичные предельно статичные образы воспринимаются как некий монолит коня и всадника. Являясь композиционной частью саркофага, они не могут быть вырваны из контекста.

Попытка отделить статую от саркофага, представив её как самостоятельный образ, была предпринята другом П. Учелло скульптором Донателло. Его памятник кондотьера Гаттамелаты является не просто новаторским - «статуя Гаттамелаты играет важную историческую роль - это первое звено в длинной цепи конных статуй, которые созданы новым европейским искусством» [3, с. 140].

Будущий кондотьер - Эразмо да Нарни был сыном пекаря, прозванный за свою хитрость Гаттамелата (Пятнистая кошка). Его биография не является чем-то выдающимся на фоне подобных жизнеописаний. Получивший на склоне лет должность предводителя войск Венецианской республики, после смерти был увековечен в Падуе, входившей в состав материковых владений Венеции, правителем которой стал в 1437 году.

Помимо вышеупомянутой фрески П. Учелло, еще одним источником вдохновения Донателло служила единственная сохранившаяся со времен античности конная статуя Марка Аврелия. Хотя Эразмо да Нарни скончался в возрасте 72 лет, художник показывает его на манер римских императоров в расцвете сил. Также, отсылкой к античности служат украшенные декоративными фигуркам доспехи, открытая, в духе тех же римских полководцев голова, а также изображение дверей на постаменте, приоткрытых с восточной и закрытых с западной стороны, символизирующих переход в царство мертвых. Немного укороченные ноги придают массивность телу всадника, превращая скульптурную группу в единое целое. Донателло сумел гармонично объединить горизонталь коня с вертикально сидящей фигурой всадника. При кажущейся статичности, в композиции присутствует плавное движение, которое подчеркивается медленным движением коня, опирающимся кончиком копыта на пушечное ядро. Это создаёт также дополнительную точку опоры для массивной группы, строгой диагонали длинного меча, ритмически сочетающихся с направлением жезла, легким поворотом головы коня на толстой шее и обилием округлых форм. Статуя рассчитана на строго профильное восприятие, резко контрастирующее с фоном неба. Эффект усиливается за счет светлой плиты мрамора, визуально отделяющей скульптурную группу от высокого постамент. При всей индивидуальности, Гаттамелату можно рассматривать, как обобщенный символ человека эпохи Возрождения, привыкшего полагаться в первую очередь на самого себя и независимого от высших сил. Это первый гражданский монумент эпохи Возрождения.

Бронзовая статуя кондотьера Коллеони, разработанная Верроккьо и законченная уже после его

смерти Алессандро Леопарди, в 1493 году, поставленная в Венеции, представляет собой дальнейшее развитие монументальной конной скульптуры. Будучи сыном кондотьера сам Бартоломео Коллеони (1400-1475) пошёл по стопам отца, и в 1454 году становится Генеральным капитаном республики Венеция. В историю он вошёл как первый военачальник, массово применявший артиллерию, что полностью противоречило рыцарскому этикету ведения боя. В результате его военных компаний Венеция смогла увеличить свои материковые владения примерно в 6 раз. Не имея наследников, большую часть своего состояния Коллеони завещал Венеции, за что и был удостоен памятника, не уступающего своему предшественнику.

В отличие от спокойного Гаттамелаты, Коллеони представлен в резком развороте, в пылу сражения, прямо стоящим на стременах. При помощи контрапоста художник мастерски разворачивает фигуру всадника в пространстве. Она полностью господствует в композиции. Группа воспринимается не только в профиль, но и в фас. Верроккьо также ограничивается тремя точками опоры, что, безусловно, является смелым и новаторским решением.

Соприкосновением копыта лошади с шаром, Донателло останавливает движение в пределах постамент, в то время как Верроккьо разрушает гармоническое равновесие между всадником и конем и за счет стремительного рывка вперед связывает группу с окружающим пространством.

Однако, декоративная тяжесть постамент отвлекает внимание от самой группы. «Сам по себе постамент Коллеони, пожалуй, красивей, пропорциональней, чище по линиям. Но именно эта независимая красота постамент вредит памятнику, так как архитектура не сливается в одно целое со скульптурой; в постаменте слишком много деталей, его равновесие не соответствует динамике статуи; ось постамент не совпадает с осью статуи. Поэтому создаётся впечатление, что вот-вот статуя перешагнёт границы постамент» [2, с. 133]. Коллеони одет в современные доспехи, а оформление головы в шлеме с вздёрнутым подбородком, придает образу еще более героическую окраску. Учитывая, что памятник создавался после смерти военачальника, и он выглядит на нем моложе своих 75 лет, трудно говорить о точном портретном сходстве. Это подтверждается портретом художника из Бергамо Джованни Батиста Морони, написанным спустя 90 лет.

Эволюция в динамике конных памятников продолжается в творчестве Леонардо да Винчи и статуе Франческо Сфорца в Милане. Ещё Антонио Полайоло разрабатывал задачу поставить коня на две опоры и переданный впоследствии заказ Леонардо, также увлекает его своей технической проблематикой. Один из вариантов показывал кондотьера, обернувшимся к своим войскам, призывающим солдат ринуться в атаку (подобная динамика разрабатывается мастером позднее, во Флоренции, в «Битве про Ангиаре»). К сожалению, в бронзе фигура так и не была воспроизведена.

Становясь правителями городов, и сумев приобрести немалое состояние, многие кондотьеры, как, например, вышеупомянутый Коллеони, проявляли себя щедрыми меценатами. При дворах Сфорца, Монтефельтро процветали искусства, создавались гуманистические кружки, что способствовало развитию культуры, богато спонсируемой тиранами.

Подобное покровительство имел Пьеро дела Франческа (ок. 1415-1492), работая при дворе урбинского герцога Федерико да Монтефельтро. Начав военную карьеру в возрасте 16 лет под управлением итальянского кондотьера Никколло Пиччинино, чей портрет изобразил Леонардо да Винчи в своей неоконченной работе «Битва при Ангиаре», Федерико да Монтефельтро становится впоследствии правителем Урбино. Именно при нем город превращается в один из центров культуры Возрождения. Будучи высокообразованным человеком, он считался неким идеалом гуманистического правителя. Именно такой образ создаёт Пьеро дела Франческа в относительно небольшом диптихе (47 x 33 см.), где герцог показан со своей женой Батиста Сфорца. Строго профильное изображение соответствует традиции медальонов, а также скрывает от зрителя изуродованную во время турнира правую часть лица. Миниатюрно выписанный пейзаж, сам по себе являющийся новшеством в итальянских портретах, свидетельствует о нидерландском влиянии, чьи художники присутствовали при дворе герцога. За счет ландшафта на заднем плане портрет приобретает невиданную ранее глубину пространства. Также пейзаж продолжается на обратной стороне портретов, где по древнеримскому обычаю показан триумф победителя. Крылатая фигура Славы позади венчает героя лавровым венком, а четыре добродетели у его ног символизируют Справедливость, Мудрость, Силу и Умеренность. Символика триумфа присутствует и на фронтальной части. Она еле заметна в виде укреплений и кораблей на дальнем плане, намекая на военную доблесть героя. Отличительная черта портрета, как и всех произведений Пьеро дела Франческа, эпическое спокойствие, отсутствие каких-либо страстей и аффектов. Согласно гуманистическим представлениям эпохи, человек предстает перед нами как венец творения.

«...характерная черта изображаемых Пьеро дела Франческа людей - это их глубокая человечность. Как не обобщает художник свои фигуры, нередко приближающиеся к своеобразным цилиндрам и кубам, он никогда их не омертвляет; эти фигуры всегда у него живут. Им свойственна совершенно особого рода этическая направленность, они обладают в наших глазах огромным моральным авторитетом. Серьезные и сосредоточенные, они торжественно выступают перед нами, полные веры в себя и в разумность окружающего их мира» [5, с. 92].

Данный тезис подтверждается фреской из Темпио Малатестиано в Римини, где автор изобразил Сиджизмондо Малатеста, коленопреклоненного перед своим небесным покровителем. Представитель знатнейшего рода, правящего в Римини с конца XIII века, Сиджизмондо Пандольфо Малатеста по прозвищу «Волк Романья», уже при жизни был признан одним

из лучших кондотьеров. История рисует его человеком жестоким, даже по меркам того времени, что вполне оправдывает полученное ещё в X веке имя (малатеста - «дурная голова»), и не раз отлученным от церкви. Вместе с тем он проявил себя как большой знаток наук, писавший стихи и покровительствовавший искусству, достаточно перечислить работавших при его дворе мастеров, таких как Брунеллески, Леона Батиста Альберти, Агостино ди Дуччо, Тобиас дель Борого и других. «В его замке собирались филологи и в присутствии *rex*, как они его называли, вели свои ученые диспуты. Даже его ожесточенный противник, папа Пий II, признавал его гуманистические познания и философские склонности. Драгоценнейшей добычей своего похода в Морею Малатеста считал останки платоника Гемистия Плетона, которые тот перевез в Римини и захоронил в своём храме, снабдив надписью, выражавшей трогательный энтузиазм и глубокое обожание» [6, с. 132].

Фреска из «Храма Малатесты» дошла до нас в сильно утраченном состоянии, где отсутствует значительная часть пейзажа. Именно здесь в 1451 году художник поставил задачу, продолженную затем в диптихе Монтефельтро и Батисты Сфорца - соотношения светлого профильного портрета и глубины светлого пейзажа.

«У Пьеро дела Франческа между профилем Сиджизмондо Малатеста и горизонтом нет никаких промежуточных вех, которые помогали бы отсчитывать глубину пространства, нет ничего, кроме самого пространства» [3, с. 209].

Написанный в том же году небольшой портрет Сиджизмондо Малатеста на темном фоне, основанный на официальном изображении медальона Пизанелло 1445 года, возможно, использовался как подготовительный эскиз для данной фрески. Тонко прописанная фактура и любовь к деталям говорит о знакомстве с творчеством фламандских мастеров, в частности Рогира ван дер Вейдена.

Как любые наёмные войска, отряды кондотьеров не отличались особым патриотизмом, но с точки зрения новой тактики ведения боя, это был большой шаг вперед, по сравнению с феодальной эпохой. Закат времени кондотьеров приходится на конец XV - начало XVI веков, в связи с активно развивающимся огнестрельным оружием, которому не могла противостоять латная конница и пехота.

Один из последних образов кондотьера в искусстве показан на картине итальянской художницы XVII века - Артемизии Джентилески, и является, типичным парадным портретом, где изображаемый откровенно позирует и выглядит более изящно, чем воинственно, не имея ничего общего с отстранёнными героями предшествующих эпох.

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что, несмотря на обилие памятников эпохи Возрождения, существует значительная связь между традициями различных регионов в изображении образа кондотьера. На протяжении длительного времени мастера лишь усовершенствовали какие-либо индиви-

дуальные черты, которые часто не граничили с нравственными особенностями личности самого кондотьера и не отражали его отрицательных качеств.

Благодаря идеализации и эстетизации серьезных, непоколебимых, и порой жестоких наемников эпохи

Возрождения, образ кондотьера приобретает несколько возвышенный и действительно парадный характер, соответствующий иконографическим канонам и прославляющий кондотьера как героя, и проносящий его славу, достоинство и силу сквозь века, увековеченные в изобразительном искусстве.

Список литературы:

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. – М., 1990. Т.1 – 319 с.
2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. - М., 2004. – 288 с.
3. Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII-XVI века. - М. 1977. Т. 1. – 224 с.
4. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. - М. 1978. - 264 с.
5. Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. - М. 1972. – 662 с.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. - М. 1982. – 624 с.