

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Исторический факультет

Кафедра всеобщей истории искусства

На правах рукописи

Ворошень Вероника Алексеевна

**«ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ»  
И «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ ЖЕН» В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIV–XVI ВЕКОВ**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.04 –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Научный руководитель –

кандидат искусствоведения, доцент

Расторгуев Алексей Леонидович

Москва – 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ.....	30
1.1. Введение.....	30
1.2. «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» как самостоятельная тема в литературе до середины XV века.....	41
1.3. «Доблестные» в сочинениях второй половины XV века и влияние гуманистического дискурса.....	63
ГЛАВА 2. «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ» И «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ ЖЕН» В ИСКУССТВЕ XIV – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКОВ.....	73
2.1. Пространство города: ратуши и фонтаны.....	74
2.2. Пространство частной жизни: дом и замок.....	105
ГЛАВА 3. «UOMINI FAMOSI» И «NEUF PREUX» ДО СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА: СХОДСТВА, РАЗЛИЧИЯ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ.....	154
ГЛАВА 4. «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ» И «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ ЖЕН» В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV–XVI ВЕКОВ.....	189
4.1. Новые места для сюжета: гравюра и декоративно-прикладное искусство.....	189
4.2. Риторика и дидактика переходной эпохи: «Девять доблестных	

мужей» в контексте светском и церковном.....	222
4.3. Непреходящая доблесть: позднее цветение традиции в среде аристократии.....	237
ГЛАВА 5. «UOMINI FAMOSI» ПРОТИВ «NEUF PREUX».	
ЭКСПАНСИЯ РЕНЕССАНСНОЙ ТЕМЫ НА СЕВЕР	
В XVI ВЕКЕ.....	276
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	308
БИБЛИОГРАФИЯ.....	313
ПРИЛОЖЕНИЕ	

## ВВЕДЕНИЕ

В искусстве позднего Средневековья одно из заметных мест заняла тема «Девяти доблестных мужей» (или как принято именовать ее в зарубежной научной литературе «Neuf Preux»). Под этим названием объединены исторические, легендарные и мифологические персонажи, организованные в соответствии с хронологическим принципом в три триады: первая состоит из героев античности (Гектор, Александр Македонский, Юлий Цезарь), вторая – героев Ветхого Завета (Иисус Навин, Давид, Иуда Маккавей), третья – героев христианской эпохи (король Артур, Карл Великий и Готфрид Бульонский). Сформировавшись в XIV веке в атмосфере рыцарской аристократической культуры, «Девять доблестных мужей» воплотили собой образец доблести.

Традиция почитания героев прошлого имеет древнее происхождение. В средние века она коренилась в рыцарском романе и историческом эпосе: средневековые поэты и писатели воспевали в своих произведениях славные деяния героев, олицетворявших собой понятия о мужестве, долге, доблести и чести. С течением времени их круг расширялся, и к давно известным античным мужам: Геракл, Ясон, Гектор, Ахилл, Александр Македонский и проч. – добавились новые имена: король Артур, Ланселот, Роланд, Персеваль, Тристан и т.д. Богатая литературная традиция отражала и в то же время формировала соответствующие ценности и мировоззрение средневекового человека: Карл Смелый с юных лет читал о героических подвигах Гавейна и Ланселота, изучал выдержки из «les hautes histoires de Rome» («высоких деяний Рима»), отдавая особое предпочтение Цезарю, Ганнибалу и Александру, «lesquelz il vouloit ensuyre et contrefaire» («коим он

желал следовать и подражать»)<sup>1</sup>. Разумеется, круг образцовых героев не исчерпывался античными мужами и легендарными личностями из романов, в средние века в него также входили многочисленные персонажи библейской и христианской истории, о которых речь пойдет ниже.

Обобщающее понятие доблестной личности было зафиксировано в XIV веке в образах «Доблестной девятки». Начиная с первой трети XIV столетия, они все чаще встречаются в качестве самостоятельной темы, образовав, по словам Хорста Шредера, отдельный тоpos в литературе и изобразительном искусстве<sup>2</sup>. Немного позднее, по аналогии с мужской возникла и женская девятка («Neuf Preuses»). Впервые доблестные жены появились в «Книге радости» Жана Лефевра, написанной между 1373 и 1387 годами<sup>3</sup>. Среди них фигурировали амазонки и древние царицы: Пентесилея, Синопа, Ипполита, Меналиппа, Лампетто, Семирамида, Тевка, Томирис и Деифила (Деипила). Начиная с последней трети XIV века женская девятка, не отличавшаяся, однако, постоянством своего состава, получила весьма широкое распространение в искусстве. В западноевропейской историографической традиции для обозначения «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» принято использовать аналогичные французские термины: «Neuf Preux» и «Neuf Preuses», к которым иногда будем прибегать и мы.

### **Предмет исследования.**

Диссертация посвящена теме «Девяти доблестных мужей» и дополняющему ее пандану из «Девяти доблестных жен» в изобразительном искусстве XIV–XVI веков. В качестве **объектов** исследования выступают

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002. С. 76.

<sup>2</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971.

<sup>3</sup> LeFèvre J. Les lamentations de Matheolus et Le livre de Leesce. Edition critique, accompagnée de l'original latin des Lamentations, d'après l'unique manuscrit d'Utrecht, d'une introduction et de deux glossaires, par A.-G. van Hamel. Tome 2. Texte du Livre de Leesce, introduction et notes. Paris, 1905.

памятники, в иконографии которых эта тема встречается<sup>4</sup>. Это произведения, относящиеся к хронологическому диапазону между XIV и XVI веками и связанные прежде всего с территориями Франции, Германии и Нидерландов – то есть Европой к северу от Альп. Образы доблестных анализируются с точки зрения их иконографии и семантики. Отдельный акцент в работе сделан на связях изображений с текстовыми источниками и окружающим изобразительным контекстом, позволяющим раскрыть сущностные особенности темы, ее смысловое наполнение и развитие на протяжении трех столетий.

Италия предоставляет не менее интересный иконографический материал для исследования: речь идет в первую очередь о североитальянских территориях, находившихся в орбите влияния французской культуры; там встречаются развернутые изобразительные циклы на тему «Доблестной девятки», которые также рассматриваются нами в ходе работы. В других областях Италии большей популярностью пользовались иные по составу группы доблестных мужей и жен, которые объединяют под общим понятием «*uomini famosi*» («знаменитые люди»). Изображения знаменитостей в изобилии встречаются в ансамблях итальянской фресковой живописи, к которым мы также обратимся в соответствующей главе. Сравнение «*Neuf Preux*» и «*uomini famosi*» – в чем-то родственных, а в чем-то кардинально различных по своему наполнению тем – позволит рельефнее обозначить специфику каждой из них в отдельности и понять нюансы восприятия доблести в позднеготическом и ренессансном сознании. Что касается Англии и Испании, то там «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» не получили такого широкого распространения, как в континентальной

---

<sup>4</sup> В тексте диссертации «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» нередко будут обозначаться как одна тема, так как женский извод «Девятки», по сути, не обладал самостоятельностью и лишь дополнял мужской набор. В этом смысле «*Neuf Preuses*» необходимо воспринимать как развитие темы «*Neuf Preux*».

Европе. Отдельные наиболее интересные и характерные памятники будут упомянуты нами в соответствующих главах. Доскональное же погружение в английский и испанский материал видится нам неоправданным, учитывая также неоднородность сохранившихся произведений (по хронологическому, типологическому и качественному признакам).

Памятники рассматриваются в работе по традиционному хронологическому принципу, но группируются по-новому – в соответствии с контекстом их использования, где отчетливо вырисовываются три сферы: 1) куртуазно-аристократическая среда; 2) общественно-гражданские монументы; 3) массовая продукция (гравюры и связанная с ними продукция). В сферу нашего внимания попадают произведения монументальной и станковой живописи, миниатюры и гравюры, скульптура и памятники декоративно-прикладного искусства. Специфика подходов к анализу этих различных типологий нами учитывается, однако, в случае с наиболее интересующим нас аспектом – иконографией изображений – она не всегда имеет принципиальное значение.

Отдельное внимание в диссертации уделено шпалерам XVI столетия на темы триумфов, созданным фламандскими мастерами. В иконографии этих ренессансных по своему духу произведений средневековая традиция прославления «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» интерпретируется в новом ключе. Обращение к данным монументальным памятникам позволяет наглядно увидеть смену мировоззренческих и культурных приоритетов заказчиков XVI века, а также проанализировать соотношение трех важнейших для этого периода понятий – христианской добродетели (*virtus*), рыцарской доблести (*præse*) и ренессансной вирту (*virtú*).

### **Актуальность темы.**

Несмотря на свое широкое распространение в изобразительном искусстве XIV–XVI веков, тема до сих пор остается недостаточно изученной историками искусства и интересует по преимуществу филологов – специалистов в области старофранцузского языка и средневековой литературы. За последние сорок лет не вышло ни одной искусствоведческой монографии о доблестных, несмотря на то, что корпус изобразительных материалов по теме расширился и на сегодняшний день нуждается в фундаментальном осмыслении. Отметим также, что в отечественной искусствоведческой историографии девять доблестных мужей и жен до сих пор так и не стали предметом отдельного исследования.

Именно в «Neuf Preux» ключевая для средневекового рыцарского мировоззрения идея доблести получила свое зримое воплощение. Анализ их изображений в перспективе трех столетий позволит нагляднее прояснить – что подразумевали под доблестью в средние века, и как трансформировалось это понятие на протяжении XIV–XVI веков. Образы девяти доблестных мужей и жен существовали не только сами по себе, но зачастую фигурировали в более сложных изобразительных программах, связанных с исключительно важными для позднего Средневековья темами славы, изменчивости фортуны и добродетелей. Определение той роли, которую они играли в этих программах, в свою очередь расширит и уточнит трактовки этих сложных аллегорических понятий. В контексте изучения светской образности позднего Средневековья в целом обращение к «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» как к одному из ярких и характерных явлений этого времени, несомненно обогатит представления историков искусства о данной области средневековой культуры.



### **Степень научной разработанности темы.**

В большинстве общих работ по истории позднесредневекового искусства «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» упоминаются лишь вскользь или же вовсе не встречаются. Хотя с того момента, как доблестные впервые заинтересовали археологов и историков искусства, прошло более полутора столетий. За все это время им была посвящена только одна фундаментальная статья<sup>5</sup> и одна монография, увидевшая свет в 70-х годах прошлого века<sup>6</sup>. В этих капитальных работах известные на тот момент памятники были сгруппированы по хронологическому и территориальному признаку, а гербы и атрибуты доблестных подробно описаны. Однако при всем при этом, данные труды отнюдь нельзя назвать исчерпывающими. В них представлен лишь обзор памятников, без основательного углубления в отдельную проблематику и нюансы каждого из них, не говоря уже о выявлении некой общей идейной основы, объединяющей доблестных на каждом этапе развития темы.

На сегодняшний день в изучении «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» лидируют филологи, все глубже вникающие в текстовые источники по теме. Искусствоведческие статьи затрагивают либо отдельные аспекты, связанные с «Доблестной девяткой», либо фокусируются на конкретных произведениях, не давая панорамного взгляда на тему. Тем временем расширившийся корпус памятников, развитие искусствоведческой методологии и потребность в более тщательном иконографическом анализе как самих образов «Девятки», так и изобразительного контекста, в котором они фигурируют, свидетельствуют о насущной необходимости в основательном теоретическом осмыслении темы.

---

<sup>5</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Band 17. Heft 2. 1957. S. 73–106.

<sup>6</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971.

### **Цели и задачи диссертации.**

Цели диссертационного исследования – определить место «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» в изобразительном искусстве XIV–XVI веков, обозначить, в чем заключается самобытность и значимость данной темы, зафиксировать характерные изменения в ее иконографическом и смысловом наполнении, происходящие в обозначенный хронологический период, а также выявить факторы, влиявшие на трансформацию ее восприятия. Главные **задачи** данного диссертационного исследования можно свести к следующим пунктам: 1) прояснение генезиса темы «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» в изобразительном искусстве позднего Средневековья; 2) систематизация имеющихся в распоряжении историков искусства изображений, связанных с обозначенной темой; 3) иконографический анализ памятников, посвященных доблестным девяткам: как самих образов доблестных мужей и жен, так и изобразительного контекста, в котором они фигурируют; 4) определение основных этапов развития темы в искусстве заальпийских стран и ее соотношения с популярной в Италии темой «*uomini famosi*» на протяжении XIV–XVI столетий.

Результатом диссертационной работы должно стать фундаментальное монографическое исследование, в котором будут подробно рассмотрены иконографические, типологические и историко-культурные аспекты бытования одной из востребованных светских тем в искусстве позднего Средневековья.

### **Научная новизна исследования.**

В диссертации впервые осуществляется углубленное иконографическое исследование темы «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен»: автором рассматриваются не только образы героев сами по себе, но и

выявляются особенности их трактовки в зависимости от окружающего изобразительного и культурно-исторического контекста эпохи. В работе предлагается новая система классификации памятников, в зависимости от их месторасположения: это пространство города, частное жилище и портативная массовая продукция. Разработанный автором классификационный критерий позволяет наиболее рельефно отразить зависимость смыслового наполнения образов доблестных мужей и жен от их предназначения.

В диссертации самый ранний текстовый источник по теме – стихотворная ставка в поэму Жака де Лонгийона «Обеты павлина» – сопоставляется с наиболее ранними памятниками изобразительного искусства, где появляются «Neuf Preux», что не осуществлялось в историографической традиции ранее. Подробно анализируется содержание отрывка, а также впервые предлагается его стихотворный перевод на русский язык.

На основе тщательного анализа памятников XVI столетия проясняются процессы трансформации темы в эпоху Ренессанса, когда в художественное пространство северной Европы хлынул мощный поток светских изобразительных мотивов из Италии, принесший за собой интерес к другим героям. Как чувствовала себя тема в новом окружении и как реагировала на новую ситуацию – аспекты, которые еще никогда не рассматривались в контексте разговоров о «Neuf Preux». На основе полученных данных и выводов в диссертации формулируется и характеризуется магистральная линия эволюции темы «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» на протяжении XIV–XVI веков.

**Практическая значимость исследования** заключается в возможности использования собранного в ней фактического материала, а также полученных результатов и выводов, искусствоведами и культурологами для углубленного изучения проблем светской иконографии позднего Средневековья. Рассматриваемый в работе пласт литературных источников может быть интересен филологам, специализирующимся на средневековой французской литературе. Отдельные положения диссертации могут быть востребованы при чтении лекционных курсов по истории средневекового искусства Запада, историками-медиевистами и специалистами в области геральдики.

#### **Методы исследования.**

При рассмотрении изобразительного материала автор использует преимущественно иконографический метод. Однако учитывая заметную в последние десятилетия тенденцию к размыванию границ этого понятия, в работе под иконографией подразумевается отнюдь не только фактическое значение художественного образа, то есть набор неких черт, позволяющих идентифицировать определенного персонажа «Девятки» или группу в целом. В это понятие вкладывается более широкий смысл: изображения «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» воспринимаются и анализируются неотрывно от окружающего их изобразительного контекста, а также связываются с особенностями каждого конкретного заказа. Такой подход позволяет выявить важные семантические нюансы темы и прийти к ее фундаментальному осмыслению.

Интерпретация художественного образа производится также с учетом историко-культурологических факторов, что позволяет полнее отразить мировоззрение заказчика и мироощущение эпохи в целом. Немаловажную роль в работе играет сопоставление памятника с текстовыми источниками,

выявляющее разность подходов к трактовке темы в литературе и изобразительном искусстве. В отдельных случаях, при разговоре о наиболее совершенных и интересных с художественной точки зрения произведениях, используется формальный метод описания.

### **Апробация работы.**

Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Отдельные положения и выводы диссертации были представлены на Международном молодежном научном форуме «Ломоносов – 2011», Международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ имени М.В. Ломоносова, ноябрь 2013), а также нашли отражение в опубликованных научных работах автора.

### **Историография.**

«Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» не остались обделенными вниманием зарубежных исследователей. Первые работы, в которых намечается интерес к этой теме, появились еще в XIX веке на возникшей в то время романтической волне увлечения Средневековьем. В то же время сформировались и некоторые подходы к ее изучению. Первый развивался в русле индуктивного метода, отталкиваясь от рассмотрения отдельных и зачастую второстепенных по своему значению памятников<sup>7</sup>. В

---

<sup>7</sup> Renouvier J. Les orgines de la gravure en France // Gazette des Beaux-Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité. II. 1859. P. 5–22; Van der Straten-Ponthoz F. Les neuf preux, gravure sur bois du commencement du quinzième siècle. Fragments de l'Hôtel-de-Ville de Metz. Pau, 1864; Guiffrey M.J. Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les représentations des preux et des preuses au quinzième siècle // Mémoires de la société nationale des antiquaires de France. Paris, 1879. T. 40. P. 97–110; Koppmann K. Die Statuen der Neun Besten im alten Rathause, mit Benutzung der hinterlassenen Papiere des weil. Archivars J.M. Lappenberg // Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Hambourg, 1883. 7. P. 45–64; Les neuf Preux: reproduits pour la première fois en fac-similé, d'après les exemplaires uniques conservés à la Bibliothèque Nationale

таких исследованиях задачи авторов исчерпывались описанием самих изображений «Neuf Preux», сопровождающих их надписей, а также обозначением круга родственных произведений. Второй подход заключался в панорамном обзоре материала, однако сводился, в сущности, к перечислению и краткому описанию известных на тот момент памятников и связанных с ними текстовых источников<sup>8</sup>. Третий подход ограничивался сосредоточением на отдельных аспектах темы<sup>9</sup>. Широкий круг этих позитивистских по своей сути работ образовал прочный фактический фундамент для дальнейших исследований.

Вскоре к изучению доблестных мужей и жен подключились филологи, начавшие систематизацию имеющихся текстовых ресурсов по теме. Одним из первых был **Поль Мейер**<sup>10</sup>. Он обнаружил старейшие литературные источники, связанные с «Девятью доблестными мужами», в XIII веке и назвал отрывок из поэмы «Обеты павлина» Жака де Лонгийона первым текстом, где герои появляются в своей канонической последовательности. Он же и опубликовал этот отрывок, облегчив к нему доступ других исследователей. П. Мейер отыскал свидетельства участия «Девяти доблестных мужей» в праздничной процессии в Аррасе в 1336 году, указав на популярность темы на Севере Франции уже в 1330-е годы, а также углубился в вопросы ее литературного генезиса, увидев предпосылки ее возникновения в первой трети XIII века в хронике Филиппа Муске<sup>11</sup>.

---

et aux archives de Metz; avec adjonction des mêmes sujets tirés du roman des «Neuf Preux» (1487) // *Monuments de la xylographie*. Paris, 1886. № 8.

<sup>8</sup> Kuschardt F. Die neun guten Helden // *Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Altertumskunde*. 1890. XXII. 2. S. 329–376.

<sup>9</sup> Luce S. Du Guesclin, dixième Preux // *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 1888. V. 32. № 5. P. 408–409.

<sup>10</sup> Meyer P. Les neuf preux // *Bulletin de la Société des anciens textes français*. 1881. № 1. P. 45–54.

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 53.

Вслед за Мейером значительную лепту в пополнение имеющейся базы текстовых источников внесли **И. Голланц**<sup>12</sup>, **Р. Лумис**<sup>13</sup> и **Р.Л. Ритши**<sup>14</sup>. Голланц собрал наиболее ранние тексты о доблестных, написанные на французском, латинском, английском и других языках. Лумис, ссылаясь на своего предшественника, опубликовал ценные тексты XIV и XV веков, найденные им в малоизвестных французских манускриптах. Лумис же сделал интересное заключение о том, что тексты, в которых доблестные ведут повествование от первого лица, первоначально предназначались для устного изложения — в ходе торжественных процессий и праздничных представлений<sup>15</sup>. Ритши описал и классифицировал тридцать манускриптов XIV века, содержащих поэму «Обеты павлина», уделив особое внимание шотландскому переводу поэмы, осуществленному Джоном Барбором. Эти ранние исследования, при всей их важности и практической значимости, однако так и не вышли за пределы позитивистского подхода. Их целью было накопление и первичная систематизация разрозненных текстовых источников.

К глубокому исследованию изобразительного материала обратились позднее. Это были в основном исследования в формате статей, посвященных отдельным памятникам. Наиболее важной среди них стала работа итальянского филолога и историка искусства **Паоло д'Анкона**<sup>16</sup>, посвященная фрескам «Зала баронов» в замке Ла Манта в Пьемонте, где ключевую роль играют «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен». Методологический подход итальянского исследователя основан на изучении документальных источников, рассмотрении исторического контекста возникновения росписей, иконографическом анализе изображений

<sup>12</sup> The Parlement of the Three Ages... edited by Israel Gollancz. London, 1897.

<sup>13</sup> Loomis R.S. Verses on the Nine Worthies // Modern Philology. 1917. XV/4. P. 211–219.

<sup>14</sup> Ritchie R.L.G. (éd.) The Buik of Alexander by John Barbour. Edinburgh–London, 1921–1929.

<sup>15</sup> Loomis R.S. Verses on the Nine Worthies // Modern Philology. 1917. XV/4. P. 219

<sup>16</sup> D'Ancona P. Gli Affreschi del Castello di Manta // L'Arte. 1905. Vol. VIII. P. 94–106, 183–198.

и выявлении связанных с ними текстов, тщательном разборе комментирующих фрески надписей, а также формальном описании памятника. Произведенный П. д'Анкаона синтез позитивистской, формалистической и иконографической методологий при рассмотрении одного из самых значимых фресковых циклов первой четверти XV века ознаменовал собой новый этап в истории изучения темы и, прежде всего, дал долгожданный толчок к развитию иконографического подхода к ней.

Масштабная статья, посвященная одному из наиболее известных произведений изобразительного искусства на тему доблестных мужей, – серии гигантских шпалер из музея Метрополитен в Нью-Йорке – была опубликована **Дж.Дж. Роримером** в соавторстве с **М.Б. Фримен**<sup>17</sup>. Эта работа – блестящий пример профессионального музейного подхода к исследованию памятника, в котором сочетаются проработанная фактическая база и аналитический разбор (хотя первое все-таки преобладает). В данной статье предоставлена информация о происхождении шпалер, дан краткий экскурс в историю возникновения самой темы, перечислены наиболее важные ансамбли с образами доблестной девятки, произведено доскональное формальное описание каждого ковра, сделаны попытки проинтерпретировать некоторые иконографические и стилистические особенности серии, а также прояснить обстоятельства ее создания.

Первым капитальным трудом, где были систематизированы памятники с изображениями «Девяти доблестным мужей» и «Девяти доблестных жен» и произведено исследование их иконографии, стала масштабная статья **Р.Л. Висса**<sup>18</sup>, опубликованная в 1957 году. В этой работе автор указал известные на тот момент текстовые источники по теме, кратко изложив содержание

<sup>17</sup> Rorimer J.J., Freeman M.B. The nine heroes tapestries at the Cloisters // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series. New York, 1949. Vol. 7. № 9. P. 243–260.

<sup>18</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographische Studie // Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 73–106.



некоторых из них: отрывка из поэмы Жака де Лонгийона «Обеты павлина», романа «Странствующий рыцарь» Томмазо ди Салуццо и др. Исследователь указал на образцовый характер «Девятки», служившей примером для подражания, но этот тезис не получил дальнейшего развития в его рассуждениях. Висс последовательно разобрал французские, немецкие и швейцарские памятники, но, как пишет сам автор, швейцарский материал интересовал его в большей степени<sup>19</sup>. Висс рассуждал в статье о троичной структуре темы, он же впервые употребил весьма удачные и гибкие понятия: «franzoesischer Kulturbereich» – «французская культурная область» и «deutschsprachige Gebieten» – «немецкоязычные территории», которые весьма удобны для классификации изобразительного материала по доблестным. Свою статью Висс снабдил подробными сводными таблицами, в которых описаны гербы доблестных мужей, проанализированные автором на основе широчайшего круга памятников. Метод Висса, однако, можно назвать скорее иконографией в узком смысле этого слова. Почти все внимание он уделяет педантичному описанию гербов героев как основных и наиболее верных идентификационных признаков. Для некоторых образцов, в частности, сюжета «Фонтан юности» и сцен охоты в замке Ла Манта в Салуццо автор попытался отыскать изобразительные прототипы в книжной миниатюре. Висса в меньшей степени волновало содержание образов «Доблестной девятки», или если выражаться словами Э. Панофского<sup>20</sup>, их «внутреннее значение», связанное с мироощущением, философскими и религиозными убеждениями той эпохи. Сюжетный контекст, частью которого являются «Neuf Preux», практически им не затронут. Исключение составляют лишь некоторые ансамбли (замок Ла Манта, серия шпалер из музея Метрополитен), но и в здесь дальше перечисления окружающих тему

---

<sup>19</sup> Ibid. P. 73.

<sup>20</sup> Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб., 2009. С. 32–33.

сюжетов Висс не идет: их влияние на восприятие и трактовку образов «Девяти доблестных мужей» практически не учитывается автором.

Казалось бы, статья Висса должна была бы побудить историков искусства к изучению многообразного изобразительного материала по теме доблестных мужей, однако этого не произошло. Пальма первенства снова досталась филологам. Так **М. Хельтген**<sup>21</sup>, исследуя письменные материалы, обнаружил истоки топоса в сочинениях XI века и связал его возникновение с темой «ubi sunt» («где они ныне»<sup>22</sup>), распространенной в жанре нравоучительных примеров. Наиболее заметным исследованием 1960-х годов стал труд филолога **Дж. Момбелло**<sup>23</sup>, который осуществил полноценный историографический обзор темы, а также опубликовал отрывки из малоизвестных текстов, в которых упоминаются доблестные мужи. В частности, Момбелло поместил в приложение к своей статье отрывок из французского манускрипта, в котором за перечислением «Девяти доблестных мужей» следуют имена девяти муз. Автор добавил к известным литературным источникам по доблестным героям еще один текст, сохранившийся в трех манускриптах последней трети XV века и получивший условное название «Причитания девяти несчастных мужей и девяти несчастных жен»<sup>24</sup>. В нем содержится альтернативная трактовка образов легендарных героев – как всеми забытых и жалующихся на свое незавидное положение. Публикация этого текста позволила шире взглянуть на топос

<sup>21</sup> Hölting R.J. Die «Nine Worthies» // *Anglia*. 1959. Bd. LXXVII. 3. P. 279–309.

<sup>22</sup> Под этой темой подразумеваются размышления на тему краткости человеческой памяти и бренности всего земного, в том числе и земной славы. На взаимосвязь «Neuf Preux» и «ubi sunt» уже ссылался И. Голланц в 1897 году, а спустя сто лет к анализу связей между двумя темами обратилась Тания ван Хемелрик в своей небольшой статье: Van Hemelryck T. Où sont les «Neuf Preux». Variations sur un thème medieval // *Studi francesi*. 1998. 42/1. P. 1–8. В ее статье подытожены историографические данные как о самой теме, так и об истории ее сопоставления с темой «где одни ныне». Автор приходит к выводу, что эта связь была не настолько уж явной.

<sup>23</sup> Mombello G. Les complaintes des IX malheureux // *Romania*. 1966. № 87. P. 345–378.

<sup>24</sup> Текст известен по трем манускриптам, два хранятся в Британском музее в Лондоне (ms. Royal 14 E II; ms. Royal 17 E IV). Оба созданы в 1470–1480-х годах во Фландрии для короля Эдуарда IV. Третий хранится в библиотеке Сент-Женевьев в Париже (ms. 2521) и датируется 1477–1487 годами.

«Neuf Preux» и «Neuf Preuses», а именно, выявить в нем тонкие смысловые нюансы, связанные с популярной в средние века темой изменчивости фортуны и понятием «vanitas vanitatum», что в конечном итоге поспособствовало приближению к иконологическому прочтению образов «Девятки».

Единственной на сегодняшний день фундаментальной и авторитетной монографией, посвященной топосу «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен», по-прежнему остается труд **Хорста Шредера**<sup>25</sup>, увидевший свет в 1971 году. В этой работе автор с немецкой доскональностью и конкретностью обобщил весь известный на тот момент литературный и изобразительный материал по теме. Х. Шредер задумал свою работу как междисциплинарное исследование: текстовые источники и памятники изобразительного искусства рассматриваются автором параллельно. Такое формальное разделение, однако, повлекло за собой утрату наглядности в изучении связей между текстами и конкретными изображениями. Шредер уделяет недостаточное внимание развернутому анализу художественных произведений, сосредотачиваясь в первую очередь на литературных источниках: с чрезвычайной тщательностью он исследует гипотезы возникновения топоса, вникает в проблематику датировок и авторства поэмы «Обеты павлина», ее переводов и влияния на дальнейшую литературную традицию, а также рассматривает множество других текстов, посвященных «Neuf Preux» и «Neuf Preuses», отмечая тот факт, что в структуре темы отразилась средневековая склонность каталогизировать имена. Вторым по значимости вопросом для Шредера стали гербы доблестных мужей и жен, и только уже после этого — памятники изобразительного искусства.

---

<sup>25</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971.

Изобразительный материал Шредер распределил по видам искусств, странам и хронологии. Он также дополнил геральдические таблицы своего предшественника Висса. Немало места в своем исследовании Шредер уделил женской «Девятке», а также принципу прибавления к списку из девяти доблестных десятого героя. В ходе своего исследования он тщательно разбирает и сличает тексты, сопровождающие изображения доблестных мужей и жен. Более того, Шредер привлекает новый изобразительный материал по теме за счет английских, испанских и скандинавских памятников. Что касается разнообразного итальянского материала, то автор решил не включать его в свое исследование, ограничившись лишь некоторыми примерами, наиболее близко связанными с северным топосом. Методологический инструментарий Х. Шредера, с одной стороны, сильно связан с индуктивным подходом, выражающимся в желании автора собрать воедино максимальное количество фактического материала по теме. С другой стороны, Шредер не останавливается на достигнутом и предпринимает попытки обобщить накопленные данные, используя отчасти иконографический метод и анализируя духовно-исторический контекст эпохи. Согласно Шредеру, тема вобрала в себя две тенденции средневековой мысли: с одной стороны, это желание использовать образцы для подражания как способ возвеличивания кого-либо и, с другой стороны, она представляет концепцию истории, увиденную как серию великих деяний и свершений отдельных выдающихся личностей. Отдавая дань фундаментальности замысла Шредера, следует признать, что его труд напоминает скорее масштабный комментированный компендиум памятников и текстовых источников по теме доблестных мужей и жен. За широчайшим спектром приведенных в нем фактических данных иногда бывает трудно уловить некую обобщающую идею, которая бы иллюстрировала процессы развития темы на протяжении нескольких столетий.

Своеобразным ответом на пробел в области изучения итальянских памятников на тему «знаменитых мужей» стала диссертация **Х. Бекер-Дурш**<sup>26</sup>, написанная в 1973 году. В ней была предпринята попытка обобщающего подхода к итальянскому материалу с оглядкой на северный извод темы. К сожалению, работа не получила широкой известности, возможно из-за того, что ознакомиться с ней довольно проблематично. В том же году внимание **Мадлен Жерри**<sup>27</sup> привлекла коллекция шпалер замка Ланже, в которой заметное место занимает серия «Девять доблестных мужей». Этому собранию, равно как и краткому историческому и иконографическому экскурсу к отдельным коврам, она и посвятила свою небольшую статью.

Во второй половине XX века интерес к теме доблестных мужей и жен преобладал со стороны филологов. Одной из наиболее заметных работ стала статья **Ж. Черкилини-Туле** «Слава и доблестные: имя и репутация в конце Средневековья», опубликованная в 1993 году<sup>28</sup>. Профессиональный лингвист Черкилини-Туле смотрит на топоним «Neuf Preux» как на самостоятельную и универсальную структуру, как на некий способ мышления. Далее автор соотносит его с понятием Славы, чрезвычайно важным для ренессансного мировоззрения. Анализируя литературные источники, Черкилини-Туле вводит в теоретический оборот удачное понятие «кристаллизация славы», характеризующее принцип, когда упоминания одного лишь имени героя в тексте было достаточно, чтобы воскресить в памяти все повествовательные материалы, с ним связанные. Этот принцип в равной степени был характерен и для некоторых произведений французской литературы. В таких текстах имя героя воспринимается как сложная концепция, генетически связанная с

<sup>26</sup> Böcker-Dursch H. *Zyklen Berühmter Männer in der bildenden Kunst italiens: «neuf preux» und «uomini illustri»*. Munich, 1973.

<sup>27</sup> Jarry M. La collection de tapisseries du Château de Langeais // *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*. Paris, 1973. P. 39–62.

<sup>28</sup> Cerquiglini-Toulet J. Fama et les Preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge // *Médiévales*. 1993. 24. P. 35–44.

такими неоднозначными и многоаспектными понятиями, как Слава, Честь, Фортуна etc. Этот же принцип легко проецируется и на «Девять доблестных», тем более, что во французской литературе существовали тексты, в которых были перечислены только имена «Neuf Preux» и даты их смерти<sup>29</sup>.

Анализу места «Девяти доблестных жен» в литературе и специфике темы посвятила свою статью «Почему Жанна д'Арк никогда не стала амазонкой» Д. Фрайоли<sup>30</sup>. Рассуждения и выводы автора позволяют глубже вникнуть в критерии отбора героев для женской «Девятки» – наименее проясненный вопрос в истории изучения данной темы.

Скрупулезный разбор самого раннего источника, в котором «Девять доблестных мужей» встречаются как единая группа персонажей, осуществила Г.М. Кропп<sup>31</sup>. В своей статье она приводит соответствующий отрывок из «Обетов павлина» Жака де Лонгийона и досконально исследует его структуру, содержание и стилистику. Важно то, что Кропп делает это в строгом соотнесении стихов с повествовательным контекстом «Обетов павлина». Благодаря такому обдуманному подходу она приходит к важному выводу, что стихи представляют собой лишь вставку в поэму и имеют, вероятней всего, более древнее происхождение. Никто из филологов до Г.М. Кропп не предпринимал столь тщательного структурного анализа стихов о «Neuf Preux». Более того, предложенные автором комментарии к опубликованному тексту помогают раскрыть множество смысловых аллюзий, заключенных в отдельных строфах. В настоящее время изучение

<sup>29</sup> Например, в манускрипте XV века «Les noms des neuf preuz et le temps qu'ilz trespasserent». Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1093, f. 106v.

<sup>30</sup> Fraioli D. Why Joan of Arc never became an amazon // Fresh verdicts on Joan of Arc. Wheeler B. and Wood Ch.T. (éd.) New York, 1996. P. 189–204.

<sup>31</sup> Cropp G.M. Les vers sur les Neuf Preux // Romania. 2002. Tome 120. P. 449–468.

поэмы Жака де Лонгийона продолжается, в Женевском университете **Элен Беллон-Мегель**<sup>32</sup> готовит издание полного текста «Обетов павлина».

**В 2003 году в замке Ланже** состоялась единственная **выставка**, посвященная теме «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен», где были собраны памятники преимущественно французского происхождения. **Каталог**<sup>33</sup>, выпущенный к выставке, разочаровывает не только своими размерами, но и качеством содержания: в нем представлен лишь беглый обзор представленных в экспозиции памятников. И опять-таки должного резонанса среди искусствоведов данная выставка не имела. Только небольшая статья **С. Кассань-Бруке**<sup>34</sup> о шпалере с изображением Пентесилеи из Анжерского замка толкнула автора к интересным рассуждениям о топосе девяти доблестных. В частности, она связала возникновение образов воинственных амазонок в пандан к группе «Neuf Preux» с кризисом рыцарства и даже шире – кризисом мужского начала на исходе Средневековья.

В начале XXI века в изучении темы доблестных мужей и жен по-прежнему лидируют филологи. Наиболее заметны работы канадской исследовательницы **Анн Саламон**, защитившей 26 ноября 2011 года в Университете Париж IV диссертацию, в рамках которой она осуществила перевод некоторых глав из трактата Себастьяна Мамеро о девяти мужах и женах, дав развернутые комментарии к тексту<sup>35</sup>. Параллельно с этим капитальным трудом А. Саламон опубликовала ряд очень дельных статей, в

<sup>32</sup> О том, что Элен Беллон-Мегель (Hélène Bellon-Méguelle) работает над переводом «Обетов павлина» на современный французский язык мне сообщила г-жа Черкилини-Туле во время нашей с ней встречи в Париже в августе 2012 года.

<sup>33</sup> Favier J. (dir.) *Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux*. Paris et Langeais, 2003.

<sup>34</sup> Cassagnes-Brouquet S. *Penthésilée, reine des amazons et Preuse, une image de la femme guerrière à la Fin du Moyen Âge* // *Clio*. 2004. № 20. P. 169–179.

<sup>35</sup> Salamon A. *Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge: étude et édition critique partielle du Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur; les Neuf Preuses): thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne. Discipline/S spécialité: Langue française. École doctorale V – Concepts et langages EA 4509 – Sens, texte, informatique, histoire*. Paris, 2011. 1294 p.

одной<sup>36</sup> из которых она подытожила высказанные когда-либо теоретические постулаты о структуре, назначении, содержании и особенностях темы «Neuf Preux», выводя при этом два наиболее важных контекста использования образов доблестных мужей: первый – для прославления личности, второй – как назидательный пример. В этой же статье автор произвела краткий экскурс в литературную традицию, подготовившую возникновение темы, указала на ее связь с рыцарской идеологией позднесредневекового нобилитета, наметила смысловую эволюцию топоса в период с XIV по XVI века. Отдельное внимание А. Саламон уделила трем сочинениям о «Девяти доблестных мужах» XV века, написанным в прозе. В другой статье<sup>37</sup> она смело сравнивает северных «Neuf Preux» и итальянских «uomini famosi», отыскивая между ними несколько принципиальных различий и сходств. Несмотря на филологическую направленность своих работ, А. Саламон преодолела узкий источниковедческий подход к теме, достигнув теоретического уровня осмысления материала.

Совсем недавно в небольшой статье **Я.Ф. ван дер Мелана**<sup>38</sup> был поставлен вопрос о том, кто же все-таки изобрел тему «Neuf Preux». В ней автор привел интересные аргументы в пользу авторства нидерландского писателя и поэта Якоба ван Марланта. Однако выводы исследователя кажутся нам не вполне убедительными.

Отдельным блоком следует выделить исследования, посвященные ренессансной теме «uomini famosi». Среди них по-прежнему нет капитальной монографии, наподобие той, что была выпущена о «Neuf Preux», зато существует множество разнообразных и содержательных статей. Прежде

---

<sup>36</sup> Salamon A. Les Neuf Preux: entre édification et glorification // *Questes*. 2008. № 13. P. 38–52.

<sup>37</sup> Salamon A. Les Neuf Preux: des Hommes illustres? // *Questes*. 2009. № 17. P. 84–88.

<sup>38</sup> Van der Meulen J.F. Jaques ou Jacob. Le Nord et l'invention des Neuf Preux // *La moisson des lettres: L'invention littéraire autour de 1300*. Sous la direction de Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludvine Jaquiéry. Tournout: Texte, Codex & Contexte. 2011. XII. P. 105–130.



всего среди них следует назвать работу **П. Шубринга**<sup>39</sup>, где впервые предпринята попытка наметить некий общий подход к теме «знаменитых мужей». Позднее вышел ряд статей, посвященных подробному рассмотрению отдельных памятников, как например, статья **М. Сальми**<sup>40</sup> о фресках палаццо Тринчи в Фолиньо, а также статья **Т. Моммзена**<sup>41</sup> о росписях Зала блистательных мужей в палаццо Каррара в Падуе, работа **М. Рубинштейна**<sup>42</sup> о сиенских памятниках, **К. Жильбер**<sup>43</sup> о фресках Джотто в Милане, а также важные статьи **К.Л. Йоост-Гожье**<sup>44</sup> о цикле с образами героев, созданными Джотто в Неаполе и др., **М. Хансманн**<sup>45</sup> о цикле Кастаньо в лоджии виллы Кардуччи и т. д. Внимания заслуживает капитальный двухтомный труд **С. Роеггена**<sup>46</sup> об итальянских фресках, где отдельные циклы разобраны по наглядной и исчерпывающей схеме: «история создания» — «описание» — «иконография». Упомянем здесь и работы отечественных искусствоведов, обращавшихся к теме «*uomini famosi*» в контексте своих исследований, в частности, статьи **О.Г. Махо**<sup>47</sup> и книги **И.И. Тучкова**<sup>48</sup>. Однако итогового синтезирующего усилия по

<sup>39</sup> Schubring P. *Uomini Famosi* // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1900. XXIII. P. 424–425.

<sup>40</sup> Salmi M. Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno // Bolletino d'Arte. 1919. XIII. P. 139–180.

<sup>41</sup> Mommsen T.E. Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua // Art Bulletin. 1952. № 34/2. P. 95–116.

<sup>42</sup> Rubinstein N. Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. V. 21. № 3/4 (jul.-dec.). P. 179–207.

<sup>43</sup> Gilbert G. The Fresco by Giotto in Milan // Arte Lombarda. 1977. № 47/48. P. 31–72.

<sup>44</sup> Joost-Gaugier Ch.L. Giotto's Cycle in Naples: A Prototype of *Donne Illustri* and a Possible Literary Connection // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1980. Bd. 43. H. 3. P. 311–318; Joost-Gaugier Ch.L. The Early Beginnings of the Notion of «*Uomini famosi*» and the «*De Viris Illustribus*» in Greco-Roman Literary Tradition // Artibus et Historiae. 1982. Vol. 3. № 6. P. 97–115; Joost-Gaugier Ch.L. A Rediscovered Series of *Uomini Famosi* from Quattrocento Venice // The Art Bulletin. 1976. V. 58. № 2 (june). P. 184–195.

<sup>45</sup> Hansmann M. Andrea del Castagnos Zyklus der «*uomini famosi*» und «*donne famose*». Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus (Bonner Studien zur Kunstgeschichte). Bd. 4. Münster, Hamburg, 1993.

<sup>46</sup> Roettgen S. *Fresques italiennes de la Renaissance, 1400–1470*. Paris, 1996. V. 1; Roettgen S. *Fresques italiennes de la Renaissance, 1470–1510*. Paris, 1997. V. 2.

<sup>47</sup> Махо О.Г. Оформление кабинета итальянского правителя-гуманиста от Федерико да Монтефельтро до Франческо I Медичи // Итальянский сборник. От Возрождения до XX века. СПб, 1997. № 2. С. 5–13; Махо О.Г. Студиоло Франческо I Медичи — позднеренессансная трансформация идеи кабинета правителя-гуманиста // Культура Возрождения XVI века. М., 1997. С. 259–266.

<sup>48</sup> Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения. Росписи вилл Флоренции и Рима. М., 1992 и др.

осмыслению итальянского материала по теме «*uomini famosi*» пока не сделано.

В последние годы вышло немало фундаментальных монографий, посвященных отдельным памятникам, в декоративных программах которых встречаются образы «Девяти доблестных мужей». Это многостраничные и большеформатные издания, созданные, как правило, усилиями коллектива авторов, сопровождаемые вдумчивыми статьями и обширным иллюстративным рядом. Среди них следует назвать монографию о замке Рункельштейн в Больцано<sup>49</sup>, замечательный альбом о палаццо Тринчи<sup>50</sup>, книги о кельнской ратуше и ратуше в Люнебурге<sup>51</sup>. И хотя сами циклы с доблестными мужами заботят авторов не больше, чем другие особенности памятника, общий фундаментальный подход к каждому разделу делает эти издания чрезвычайно полезными.

Среди библиографических ресурсов по нашей теме существует значительное количество публикаций, посвященных отдельным героям из доблестной девятки, в частности, Цезарю, Давиду, королю Артуру и Александру Македонскому<sup>52</sup>. В этих работах они нередко рассматриваются в том числе и в контексте иконографии «*Neuf Preux*». К этой же группе можно отнести и некоторые труды, посвященные отдельным искусствоведческим, историческим и теоретическим аспектам: книги по геральдике<sup>53</sup>, истории игральных карт<sup>54</sup> и др. Сюда же можно отнести каталог интересной выставки,

---

<sup>49</sup> Bechtold A. Castel Roncolo: il maniero illustrato. Bolzano, 2000.

<sup>50</sup> Benazzi G. Editeur scientifique Il Palazzo Trinci di Foligno. Perugia, 2001.

<sup>51</sup> Haupt M.G. Die grosse Ratsstube im Lüneburger Rathaus (1564–1584): Selbstdarstellung einer protestantischen Obrigkeit. Marburg, 2000.

<sup>52</sup> См., например, Blomdeau C. Un conquérant pour quatre ducs. Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne. Paris, 2009; Norris J. Lacy. The New Arthurian Encyclopedia: Updated Paperback Edition, 1995; Gosman M. La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature du 12<sup>e</sup> siècle. Une réécriture permanente. Amsterdam-Atlanta, 1997 и др.

<sup>53</sup> Pastoureau M. Traité d'Héraldique. Paris, 2003.

<sup>54</sup> François, A. Histoire de la carte à jouer. Paris, 1974.

которая состоялась в октябре 2007 – апреле 2008 годов в Национальной библиотеке Франции в Париже: **«Герои: от Ахиллеса до Зидана»<sup>55</sup>**.

Еще одной немаловажной для любого историка искусств категорией научной литературы являются каталоги музейных собраний, нередко сопровождаемые подробными аннотациями и иконографическими пояснениями к памятникам. Среди них стоит выделить **каталог собрания шпалер музея Метрополитен в Нью-Йорке А.С. Кавалло<sup>56</sup>**, **каталог лиможских эмалей в собрании Лувра, составленный С. Баратт<sup>57</sup>**, **каталог средневековых шпалер в собрании музея Клюни Ф. Жубер<sup>58</sup>**.

Обозначив широкий спектр библиографических ресурсов по теме, можно подвести некоторые итоги. Изучение образов девяти доблестных мужей и жен в западноевропейском искусстве XIV–XVI веков началось с позитивистского подхода, характерного для середины XIX века в целом. Господство этого метода продолжалось в историографии интересующего нас сюжета вплоть до начала XX столетия, когда его сменили узкотематические иконографические штудии, основанные на анализе связей образов и текстов, а также атрибутов персонажей в отдельно взятых памятниках изобразительного искусства.

Следующим этапом в изучении образов доблестной девятки стали обобщающие труды, привлекающие широкий круг памятников для иконографического анализа. По сути их всего два: это монументальная статья Висса 1957 года и монография Шредера 1971 года, которая может быть названа и филологическим и искусствоведческим исследованием одновременно. В этих работах авторы создают некий сводный каталог памятников и рассматривают их иконографические черты, почти не

<sup>55</sup> Héros. D'Achille à Zidane. Sous la direction d'Odile Faliu et Marc Turret. Paris, 2008.

<sup>56</sup> Cavallo A.S. Medieval Tapestries. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1993.

<sup>57</sup> Baratte S. Les émaux peints de Limoges: catalogue. Paris, 2000.

<sup>58</sup> Joubert F. La tapisserie médiévale au Musée de Cluny. Catalogue. Paris, 1987.

поднимаясь при этом на более высокий уровень их символического прочтения и выявления смысловых нюансов темы в искусстве позднего Средневековья. В меньшей степени их волнует связь конкретных образов доблестных мужей с историко-культурным контекстом эпохи и мировоззрением заказчика. Вместе с тем и Висс, и Шредер стараются избегать сравнительного сопоставления памятников, что отчасти лишает их теоретические выводы глубины. Ни Шредер, ни Висс не прослеживают в своих работах судьбу топоса в контексте ренессансных памятников, что на наш взгляд также является существенным упущением. Следует добавить, что уже после выхода в свет их трудов круг произведений, связанных с образами «Neuf Preux» и «Neuf Preuses», расширился и нуждается в изучении. Все это не позволяет на сегодняшний день считать статью Висса и монографию Шредера полными и исчерпывающими трудами по интересующей нас теме.

Параллельно с работами, посвященными непосредственно девяти доблестным мужам и женам, уже с начала XX века новый акцент в рассмотрении темы возникает у исследователей итальянских памятников раннего Ренессанса с участием «знаменитых мужей» («uomini famosi»). Волей-неволей эти исследователи вспоминают о северном изводе темы, что формирует новое поле для изучения «Neuf Preux» и «Neuf Preuses»: уже в контексте сравнительного анализа ренессансного и познесредневекового восприятия доблести.

В последние годы наблюдается тенденция значительного углубления исследований отдельных памятников, ярким свидетельством которой стал выход в свет ряда многостраничных фундаментальных монографий, посвященных ключевым ансамблям, где встречается доблестная девятка. Это отражается и на иконографическом анализе интересующей нас темы, который в подобного рода изданиях производится тщательно и вдумчиво. В

тоже время продолжают исследования отдельных текстовых источников, посвященных доблестным мужам и женам.

Однако вместе с этой положительной динамикой происходит все большая диверсификация материала, который уже на данном этапе нуждается в новом обобщении, систематизации, более расширенном и глубоком сопоставительном анализе. И нам кажется, что иконографический подход – в широком понимании этого понятия – не исчерпал для этого своих возможностей и по-прежнему остается наиболее плодотворным.

## ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

### 1.1. Введение.

Образ героя так же древен, как сама литература. Уже в самых ранних письменных сочинениях, связанных с культурой Двуречья, повествуется о выдающихся деяниях Гильгамеша – главного героя шумерских легенд и всего Древнего мира. Подлинного расцвета героический эпос достигает в эпоху античности. Греки возводят в ранг героев полубогов, которые, будучи лишенными бессмертия, стремятся добиться вечной славы среди потомков, совершая подвиги. И только Гомер назвал героями простых смертных – отважных воинов или благородных мужей, имеющих славных предков. Именно в «Илиаде» и появился Гектор – первый из представителей «Доблестной девятки».

Отбросить мифологическую составляющую и рациональным взглядом посмотреть на события прошлого впервые попытался «отец истории» Геродот, традиции которого продолжили развивать греческие и затем уже римские авторы. Фукидид, в частности, воспринимал историю через призму деяний великих людей, практически не ссылаясь на волю богов. С идеей прославления отдельной личности был связан жанр биографии, достигший больших высот в Древнем Риме, и образцами которого служат работы Плутарха, биография Агриколы, написанная Тацитом и др. Родственным характером обладала и панегирическая литература с ее нацеленностью на восхваление одного человека и его деяний (например, панегирик Траяну Плиния Младшего). Так античная историография задала определенный ракурс рассмотрения исторического процесса с акцентом на роли выдающихся личностей – правителей и воинов.

Средневековье восприняло греко-римскую литературную традицию опосредованно, через многочисленные **хроники** – по существу компиляции, создававшиеся средневековыми авторами на основе нескольких первоисточников, или же на основе пересказов отдельных событий другими авторами. Именно в них Средневековье и черпало информацию о важнейших событиях истории, в том числе о Троянской войне, триумфальных походах Александра Македонского, завоевательных войнах Цезаря и проч. Все хроники этого времени можно поделить на три большие группы: **всемирные, классические и средневековые**.

Наиболее авторитетным трудом для всего Средневековья стала всемирная **«Хроника» Евсевия Кессарийского (ок. 263–340)**, написанная им **в начале IV века<sup>59</sup>**. В ней в сжатом виде Евсевий изложил события истории от Авраама до времен Константина Великого, упорядочив и систематизировав их. В 380 году святой Иероним (342–419/420) перевел хронику на латинский язык, дополнив ее описанием событий 325–378 годов. Задачи хроники Евсевия как христианского автора и «отца церковной истории» сводились, в общем и целом, к необходимости доказать правдивость приведенных в Ветхом Завете фактов и подкрепить тем самым его авторитет. Во второй части своего труда Евсевий поместил длинные синхронические таблицы с датами, основными событиями, списками древних царей и периодов их правления. Среди выдающихся деятелей античности, вошедших в XIV веке в «Девятку доблестных», Евсевий не упоминает только имя Гектора, хотя события Троянской войны им изложены и выступают важным хронологическим рубежом в таблицах.

Одним из основоположников христианских хроник может считаться также **Павел Орозий (ок. 385–420)** – христианский историк и богослов,

---

<sup>59</sup> На русском языке «Хроника» Евсевия издавалась лишь частично в книге: «Творения блаженного Иеронима Стридонского». Ч. 5. (Серия «Библиотека творений св. отцов и учителей Церкви западных, издаваемая при Киевской духовной академии». Кн. 8). Киев, 1910. 448 с.

окончивший в 417 году свой капитальный труд: **«История против язычников»** («*Historiae adversum paganos*»)<sup>60</sup>, в самом названии которого кроется основная смысловая направленность сочинения. Языческий мир явлен Орозием как череда бедствий и напастей. Современник и друг Орозия **Блаженный Августин (354–430)** предложил важнейшее для всего Средневековья хронологическое деление истории на три эпохи: *ante legem* (до закона) – от сотворения мира до получения Моисеем скрижалей, то есть период язычества; *sub legem* (при законе) – после обретения скрижалей, и *sub gratia* (при благодати), отсчитываемый от рождения Христа. В дальнейшем мы увидим, что в соответствии с этой генеральной схемой Блаженного Августина будет сформирована и структура темы «*Neuf Preux*».

Традиция создания всемирных хроник оказалась очень востребованной. Среди более поздних сочинений можно назвать завершенную в 519 году **«Хронику»** («*Chronica*») Кассиодора, хронику Оттона Фрейзингенского **«О двух государствах»** («*Historia de duabus civitatibus*», между 1143–1146 г.), отмеченную влиянием сочинений Евсевия, **«Большую хронику» Матвея Парижского** («*Chronica majora*», 1240–1259 г.), а также **«Зерцало истории»** («*Speculum historiale*») – один из разделов «Великого зеркала» («*Speculum majus*») **Винсента из Бове (1190–1264)**, охватывающего события от библейских времен до правления Фридриха II Великого, а также многие другие сочинения. Глобальность замысла, стремление к максимальной всеохватности исторического материала и его четкой систематизации неизбежно вынуждали авторов всемирных хроник делать жесткую «выборку» наиболее ярких и значимых, на их взгляд, событий. Особенности восприятия истории христианскими хронистами стали основополагающими

---

<sup>60</sup> Орозий П. История против язычников. Пер., вступ. статья, комментарии и указатель В.М. Тюленева. 1 изд. В 3 т. (серия «Византийская библиотека»). СПб., 2001–2003.



для всей историографической традиции Средневековья и отразились в рассказах о «Девяти доблестных мужах».

Еще одна разновидность средневековой исторической литературы – **классические хроники**, затрагивающие лишь отдельные периоды и события античной истории. Среди наиболее важных в контексте нашей темы является сочинение придворного историографа Генриха II Плантагенета **Бенуа де Сент-Мора (ум. 1173) «Роман о Трое» («Roman de Troie», между 1155 и 1160 г.)**, в котором он прославил фигуру Гектора и его ратные подвиги. Несмотря на то, что в названии произведения его жанр определен как «роман», характер повествования соответствует принципам исторической хроники. Любовный компонент не играет в нем принципиальной роли, в то время как основное значение придается описанию сражений, а также известных автору географических и исторических сведений о Ближнем Востоке. Бенуа де Сент-Мор пользовался латинскими пересказами более раннего времени – «Дневником Троянской войны» некоего Диктиса (автора, по всей видимости, IV века н.э.) и сочинением «О разорении Трои», приписываемым фригийцу Дарету (начало VI в. н.э.). Помимо некоторых вольных дополнений, которые позволил себе автор в предисловии к своему труду, он также поместил в него генеалогию британцев, возводя их происхождение к троянцам. Родством с троянцами дорожили и французы – еще во времена каролингов возник миф о том, что франки происходят от некоего Франкуса («Francus», или «Francion») – троянского принца (иногда представляемого как сына Гектора). Этот персонаж появляется в «Больших французских хрониках», о которых будет сказано ниже. Среди других известных средневековых переложений гомеровского эпоса можно назвать латинскую компиляцию «История разрушения Трои» («Historia destructionis Troiae», 1287 г.) сицилийца Гвидо делле Колонне (или Гвидо де Колумна).

Источники о жизни и деяниях Александра Македонского были весьма обширны. Восприятие его как великого воина и полководца сформировалось еще во времена античности в сочинениях Квинта Курция Руфа, Плутарха, Тита Ливия и др. Средневековые же черпало представления об Александре не напрямую из римской или греческой литературы, а из так называемых средневековых «Александрий» – полуисторических-полуфантастических сочинений, наиболее известным из которых является «История Александра Великого», восходящая к греческим текстам II–I веков до н.э. и известная по множеству латинских редакций.

«Энеиду» Вергилия читали в средние века во многом благодаря **Мавру Сервию Гонорату (IV в.)**, который составил к ней подробные комментарии («*In tria Virgiliti Opera Expositio*»). К популярным в Средневековье хроникам относится также французская компиляция в прозе «**Древняя история до Цезаря**» («*Histoire ancienne jusqu'à César*», ок. 1210–1215 г.), созданная при дворе лилльского кастеляна Роже IV и охватывающая времена от потопа до правления Цезаря. Основу изложения составляют описания деяний отдельных правителей, там же содержится подробный рассказ об амазонках. На сегодняшний день сочинение известно по множеству манускриптов, находящихся в разных библиотеках мира. В период зрелого Средневековья расширению представлений о деяниях и жизни Цезаря способствовали многочисленные компиляции текстов самого Цезаря, а также Лукана, Светония и Саллюстия, появившиеся в Иль-де-Франс к XIII веку под названием «**Деяния римлян**» («*Li Fet des Romains*») и имевшие большой успех на протяжении всего Средневековья.

Многочисленные средневековые сочинения об античности изобилуют неточностями, разночтениями, ошибками, вольными дополнениями, характерными для устной традиции, а иногда и откровенными вымыслами, не позволяющими в строгом смысле слова называть их историческими.

Однако именно они и составили текстовую основу для формирования представлений об античном прошлом в средние века и «популяризировали» таких героев, как Гектор, Александр Македонский и Цезарь.

**Средневековые хроники** были, в свою очередь, посвящены событиям христианской эпохи. Самые известные из них, пожалуй, **«Большие французские хроники»** («Grandes Chroniques de France»), создававшиеся в период с начала XI до конца XV веков. В них в сжатом виде изложена официальная история французской монархии, начиная со времен троянцев. Разумеется, что в этом сочинении она откровенно тенденциозна: рассказ о французских монархах ведется в агиографическом ключе, в тексте они явлены как обладатели исключительно положительных качеств и победители войн. В ряде французских хроник, посвященных истории первого Крестового похода, содержатся ценные сведения о Готфриде Бульонском – последнем из девяти представителей доблестных мужей. Это сочинение **Раймунда Ажильского «История франков, которые взяли Иерусалим»** («*Historia Francorum qui ceperunt Iherusalem*», конец XI в.), а также **«Деяния франков, совершивших паломничество в Иерусалим» Фульхерия Шартрского (около 1059 – около 1127)** и др.

Еще одним заметным сочинением являются **«Хроники» Жана Фруассара** (1333 или 1337 – ок. 1405), которые были созданы во второй половине XIV века, то есть уже после того, как во Франции родилась тема «Девяти доблестных мужей». Однако по характеру повествования, назначению и нравственной проблематике между этим сочинением и темой доблестных мужей есть немало точек соприкосновения. В отличие от «Больших французских хроник», здесь автор уделяет гораздо больше внимания описательной стороне событий и с упоением повествует о различных сражениях и боевых подвигах. В предисловии к своему труду Фруассар выражает важную мысль, проясняющую во многом и назначение

*«Доблестной девятки» в позднесредневековой культуре: «Перво-наперво любой человек, стремящийся стать героем, должен обзреть и обдумать жизнь и поступки героев древности и тех, кто уже почил: как и при каких обстоятельствах пришли к славе эти люди, чьи гербы он, быть может, теперь носит и чьими землями владеет. Имя героя воспламеняет робкие сердца и озаряет яркими лучами чертоги и дворцы. На героя восхищенно указуют перстами, о его подвигах ведут рассказы, ему отдают всю славу мира!»<sup>61</sup>*

Говоря о средневековых хрониках, нужно вспомнить **«Историю бриттов»**, написанную Неннием в IX веке<sup>62</sup> и ставшую важным источником сведений об Артуре, которого автор называет полководцем и приписывает ему двенадцать побед на поле брани. Имя Артура появилось еще в источниках VII века – некий Артур фигурирует в некоторых легендах и поэмах галльского происхождения<sup>63</sup>. Англо-нормандские историки первой половины XII века – Вильям Мальмсберийский, Гальфрид Монмутский и каноник из Байе Вас – уже называли Артура королем бриттов. Вас же впервые упоминает о Круглом столе, который был якобы сделан по приказу Артура, чтобы предотвратить между рыцарями ссоры о старшинстве мест<sup>64</sup>. Тогда же, в XII веке, он превратился из персонажа валлийских и англосаксонских преданий в историческую фигуру. Ученый клирик **Гальфрид Монмутский** предложил всю легенду целиком и включил в нее обширную историю королей Англии, где Артуру отводится одно из важных мест. **Вильям Мальмсберийский** в «Истории королей Британии» («Historia regum Britanniae») и «Жизни Мерлина» подробно описал деяния и смерть Артура.

<sup>61</sup> Фруассар Ж. Хроники (1325–1340). Перевод М.В. Аникиева. СПб., 2008.

<sup>62</sup> На русский язык «История бриттов» Ненния была переведена в 1984 году: Гальфрид Монмутский «История бриттов. Жизнь Мерлина». М.: Наука, 1984.

<sup>63</sup> La légende du roi Arthur. Catalogue de l'Exposition «La légende du roi Arthur» présentée par Bibliothèque nationale de France du 20 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Sous la direction de Thierry Delcourt. BNF, 2009. P. 11.

<sup>64</sup> Chrétien de Troyes. Romans de la Table Ronde. [Introduction de M. Zink]. Paris, 2011. P. 8.

Средневековые хроники не стали исключением – фантазийные элементы смешиваются в них с реальными историческими фактами. Но несмотря на это, именно и они послужили главным источником знаний о выдающихся мужах христианской эпохи.

Наиболее подробные представления о ветхозаветных событиях и их участниках Средневековье, разумеется, черпало из **Библии**, а подробно изучить жизненный путь Иисуса Навина и Иуды Маккавея можно было, в частности, по **«Книге Иисуса Навина»** и **книгам Маккавеев**. Помимо Библии, важнейшим трудом по истории евреев от сотворения мира до Иудейской войны служили **«Иудейские древности» Иосифа Флавия** (до 100 г.), состоящие из 20 книг и переведенные в средние века на латинский язык.

Не исчез в Средневековье и **жанр биографии**. Заимствованный у античности, он был осмыслен и переработан в духе христианства. Следование античной традиции ярко проявилось в сочинении **Исидора Севильского (ок. 560–636) «О славных мужах» («De viris illustribus»)**. Отголоском античного жанра биографии можно назвать и средневековую агиографическую литературу, где жизненный путь мучеников воплощал такие качества их натуры, как сила духа, вера, смирение. Агиография отражала систему христианских ценностей, внутри которой зародилась и тема «Девяти доблестных мужей». В контексте рассмотрения традиции средневековой биографии упомянем **«Жизнь Карла Великого» («Vita Karoli Magni»)**, составленную его придворным историографом **Эйнхардом (ок. 770–840)** в подражание Светонию.

**Романы, поэтические сочинения, героические эпосы и легенды** – еще один литературный пласт, связанный с темой доблестных мужей прошлого. Он в гораздо большей степени, чем хроники, характеризуется фольклорным и фантазийным подходом к изложению событий.

Популярности и быстрому распространению подобных сочинений способствовало прежде всего то, что написаны они были на народных языках. Ориентируясь на более широкую аудиторию, авторы романов сосредотачивались на приключениях героев и будоражащих воображение чудесах. Одним из самых популярных в Средневековье романов о жизни и завоеваниях Александра Македонского был **«Роман об Александре»**, составленный **Альбериком из Безансона** примерно в 1130-е годы. В тексте присутствует выраженная назидательная интонация: автор подробно останавливается на разговоре о системе воспитания молодого Александра, которое включало не только умение владеть мечом и верховой ездой, но также обучение языкам, литературе, игре на музыкальных инструментах и т.п. То есть автор включил в роман актуальную для того времени концепцию правильного куртуазного воспитания. В последней трети XII века продолжателями традиций романов об Александре стали Александр де Берне, Пьер-де-Сент-Клу и многие другие авторы.

**Кретьен де Труа (ок. 1135 – ок. 1185)** сделал главным героем своих рыцарских романов короля Артура, создав в 1170-х – начале 1180-х годов целый цикл произведений о приключениях рыцарей Круглого стола. Среди наиболее известных: «Эрек и Энида», «Рыцарь телеги», «Рыцарь со львом», «Повесть о Граале». Кретьен де Труа воплотил в них новый для своего времени куртуазный рыцарский идеал. Захватывающие приключения доблестных рыцарей, любовные авантюры, мотивы из классической литературы и унаследованные от кельтского фольклора фантазийные элементы вместе с христианской окраской повествования невообразимым образом уживаются в его сочинениях. Произведения Кретьена де Труа определили дальнейшее развитие артуровской темы в западной литературе, в том числе в Германии, Нидерландах и даже Норвегии. Позднее, между 1215 и 1240 годами, она была подытожена в трех больших циклах: «Ланселот-

Грааль», «Тристан» и «Гирон Куртуазный». Среди артуровской литературы на французском языке именно их будут чаще всего переписывать и читать вплоть до начала Нового времени. Эти сочинения оказали значительное влияние на рыцарское общество, его кодексы чести, ценности и мировосприятие.

Разновидностью героических поэм Средневековья были так называемые «*chansons de gestes*» («песни о деяниях»). Характерным примером этого жанра является знаменитая **«Песнь о Роланде»**, созданная на старофранцузском языке в середине XII века и описывающая события времен правления Карла Великого, борьбы с сарацинами и военных подвигов его лучшего витязя и племянника Роланда. Одним из частых героев «жест» в XII–XIII веке стал Готфрид Бульонский. С историей его жизни связан целый ряд таких произведений: **«Рыцарь Лебеда»**, **«Отрочество Готфрида»**, **«Взятие Акры»**, **«Смерть Готфрида»** и др. К героическому эпосу следует прибавить и **дидактические сочинения**, написанные в качестве наставления молодым принцам. В их морализированных пассажах содержатся ссылки на доблестных мужей прошлого как на образцы для подражания. К такому жанру относится, в частности, **«Книга о правлении принцев»** («*Livre du gouvernement des princes*»), составленная в 1282 году на основе перевода сочинения «О правлении государей» («*De regimine principum*») Эгидия Римского (1246/1247–1316).

Если говорить о наиболее близких прототипах темы «*Neuf Preux*», нужно вспомнить **«Рифмованную хронику»** («*Chronique rimée*», между **1242 и 1272 г.**) **Филиппа Муске**, где уже прозвучала идея выделить из каждого периода истории, в соответствии с классификацией Блаженного Августина, самого лучшего ее представителя<sup>65</sup>. В своем труде Филипп Муске изложил в стихах полную историю французских королей, уделив особое

---

<sup>65</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 53.

внимание Карлу Великому. Он же назвал лучшего, по его мнению, христианина – Ожье, а также лучшего язычника – Гектора, и лучшего иудея – Иуду Маккавея. Среди других непосредственных литературных предвестников темы И. Голланц отыскал несколько разнообразных по жанру сочинений XI–XIII веков на тему доблести<sup>66</sup>. В частности, в прологе упоминаемой им религиозно-исторической английской поэмы «Cursor Mundi» начала XIV века (Тринити Колледж, Кембридж, MS. R 38) некоторые герои из будущей «Девятки» перечислены наряду с другими известными персонажами: Александр Македонский, Цезарь, Брут, король Артур, Карл Великий, Роланд, Тристан и др.

Обозначенный нами спектр литературных источников послужил неким общим фактологическим полем для формирования средневековых представлений о том или ином герое прошлого. И, как мы имеем возможность убедиться, тексты существенно разнятся как по жанру, так и по времени создания. С одной стороны, это исторические хроники, авторы которых стремились зафиксировать в текстах наиболее значимые и реальные, на их взгляд, события. С другой стороны, это корпус поэтической литературы, изобилующей вымыслами и вольными фантазиями их создателей, но в то же время полнее раскрывающей характеры и грани личности главных героев. Рыцарская литература помогает прояснить основной смысл и предназначение «Девятки доблестных мужей», позволяет проникнуться мироощущением аристократической части средневекового общества, которой изначально и была адресована эта тема. Ценностные ориентиры средневековой аристократии ясно отражают и всевозможные морализирующие трактаты, в которых описания деяний героев прошлого призваны выполнять вполне конкретную задачу – служить образцовым примером для подражания.

---

<sup>66</sup> См. примечания в «The Parlement of the Three Ages...» edited by Israel Gollancz. London, 1897.



Представители доблестной «Девятки» встречаются в разных по содержанию и назначению текстах, в которых они явлены в разных ситуациях и контекстах. Созданные в разное время и относящиеся к разным временным отрезкам истории, они, по причинам, которые будут описаны в дальнейшем, оказались в XIV веке в одном виртуальном пространстве и были спроецированы на один общий фон. Именно эта ситуация, сделавшая их равными, наиболее важна для нас.

## **1.2. «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» как самостоятельная тема в литературе до середины XV века.**

Не так давно в научной литературе был снова поставлен вопрос об авторе темы «Девяти доблестных мужей»<sup>67</sup>. И хотя вслед за Полем Мейером в историографии закрепилось мнение, что тему создал Жак де Лонгийон<sup>68</sup>; в средние века ее изобретение приписывали и другим авторам: два хроникера XV века считали, что создателем темы был фламандец **Якоб ван Марлант** (между 1230 и 1240 – между 1288–1300)<sup>69</sup>. В промежутке между 1260 и 1290 годами он переводил на средневековый нидерландский язык множество латинских и французских текстов: рыцарских романов, исторических и естественнонаучных сочинений, а также писал дидактические поэмы и стихи. В период своей плодотворной карьеры он перевел множество произведений артуровского эпоса, а также романы о Троянской войне и многое другое. Марлант был очень хорошо осведомлен в вопросах истории и прекрасно знал

---

<sup>67</sup> Van der Meulen J.F. Jaques ou Jacob. Le Nord et l'invention des Neuf Preux // La moisson des lettres: L'invention littéraire autour de 1300. Sous la direction de Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludivine Jaquiéry. Tournout: Texte, Codex & Contexte. 2011. XII. P. 105–130.

<sup>68</sup> Meyer P. Les neuf preux // Bulletin de la Société des anciens textes français. 1883. № 9. P. 45–54.

<sup>69</sup> Van der Meulen J.F. Jaques ou Jacob. Le Nord et l'invention des Neuf Preux // La moisson des lettres: L'invention littéraire autour de 1300. Sous la direction de Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludivine Jaquiéry. Tournout: Texte, Codex & Contexte. 2011. XII. P. 105.

биографию выдающихся мужей прошлого и сочинения древних авторов. В 1990-е годы гипотезу о том, что Якоб ван Марлант явился изобретателем темы «Девяти доблестных мужей» поддержал Ван Анроой<sup>70</sup>. На сегодняшний день версия о том, что тема «Девяти доблестных мужей» пришла в европейское искусство с «Обетами павлина» Жака де Лонгийона, нуждается в проверке. Однако вне зависимости от того, кто именно стал ее создателем – Жак де Лонгийон или Якоб ван Марлант – хронологические рамки появления темы кардинально не меняются и относятся к концу XIII-го – первому десятилетию XIV веков.

Наиболее ранним из известных на данный момент источников, в котором мы находим «Девять доблестных мужей» в своем каноническом составе, по-прежнему является известная средневековая поэма **«Обеты павлина» Жака де Лонгийона**, написанная в 1312–1313 г. по заказу льежского епископа Тибо де Бара<sup>71</sup>. В тексте поэмы доблестные мужи организованы по триадам: сначала рассказ ведется о язычниках, потом об иудеях и затем – о христианах. В каждую тройку таким образом попали по три наиболее выдающихся представителя определенной эпохи. Мы видим, что троичная структура темы восходит к принципам исторической хронологии Блаженного Августина и напрямую связана со средневековой нумерологической символикой, согласно которой тройка воспринималась как число святости, абсолютного совершенства и полноты; помноженная на три, она приобретала всеобъемлющий характер и проецировалась на устройство всего мироздания. К примеру, образ трех волхвов в религиозной иконографии средних веков трактовался не только как образ трех мудрецов Востока, но также и как образ представителей трех эпох, трех возрастов

<sup>70</sup> Ibid. P. 106. К сожалению, его монография, посвященная традиции изображения девяти доблестных мужей в древних Нидерландах, практически не имела научного резонанса. Вероятно потому, что написана она на нидерландском языке.

<sup>71</sup> Cropp G.M. Les vers sur les Neuf Preux // Romania. 2002. Tome 120. P. 449.

человека, трех частей света<sup>72</sup> и даже всего христианства. «Девять доблестных мужей» распространяли свое влияние еще шире, поочередно представляя «закон» языческий, иудейский и христианский. В структуре темы была выражена идея непрерывности исторического процесса, преемственности эпох и подчеркивалась идея вневременной значимости фигуры каждого из «preux».

Каждому герою в стихотворении посвящена отдельная строфа, представляющая собой краткое биографическое резюме с перечислением его наиболее выдающихся деяний: это достижения в ходе военных кампаний, завоевательных войн и сражений за независимость собственных земель. В стихах о Гекторе речь идет об осаде Трои, владений Приама, армией Менелая, а также указывается причина конфликта – похищение Елены Парисом. В этих обстоятельствах Гектор принял на себя управление городом и армией, убив в ходе сражений девятнадцать королей и больше сотни других воинов. Самого же героя настигла смерть от рук Ахилла, который пошел на предательство. Про Александра сказано, что он одержал победу над Дарием и Николасом (Nicolas), истребил подонков в пустынях Индии и завоевал Вавилон, где впоследствии он и был отравлен. Завоевания Александра длились двенадцать лет. Юлий Цезарь явлен в стихах как завоеватель Англии, победитель Кассивелауна и собственного зятя Помпея, сокрушенного им в Греции. Более того, про Цезаря говорится, что он завоевал Александрию, Африку, Аравию, Египет, Сирию и западные острова. Иисус Навин разделил воды Иордана и перешел их, не промолив ног, возглавляя древнееврейский народ. Иисус Навин вел войны воины против сорок одного короля, все земли которых он завевал. Давид победил Голиафа и множество язычников, а также снискал похвалу своей смелостью,

---

<sup>72</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 74.

проявленной в сражениях. Иуда Маккавей прославился смелостью в боях, не отступая даже тогда, когда он оставался один на один с врагом. Иуда победил Апполония, Антиоха и Никанора. Артур одержал победу над гигантом Ритоном, который коллекционировал бороды побежденных им королей. Указывается также и место, где происходило описанное событие – гора Сен-Мишель. Помимо этих достижений Артур победил множество принцев. Карл Великий, король Франции, победил в Испании Агуланта, одержал победу в Павии, над саксами, а также освободил Иерусалим. Готфрид Бульонский победил Сулеймана в румских долинах, перед стенами Антиохии одолел Корбарана, в этот же день был убит сын короля. Готфрид был коронован в Иерусалиме, а в конце первого года своего правления умер. В рамках данной диссертации мы не только пересказываем содержание стихотворного отрывка о «Neuf Preux» из «Обетов павлина», но также впервые предлагаем его стихотворный перевод на русский язык (см. приложение к главе 1). Как и любое стихотворное переложение на другой язык, наш перевод не может подвергаться строгому филологическому анализу, на основе которого можно было бы судить о мельчайших особенностях оригинала. Поэтому наши выводы основываются на анализе содержания и структуры оригинального французского текста. Тем не менее, предложенный нами стихотворный перевод весьма близко передает содержание и характер отрывка в целом и, как нам кажется, поможет читателю составить о нем более явственное представление.

Описания деяний доблестных мужей в «Обетах павлина» носят характер довольно сухой констатации известных фактов из жизни каждого героя. Автор стихов сознательно отказался от художественного вымысла, характерного для рыцарского романа и средневековых «*chansons de geste*», чтобы подчеркнуть историческую достоверность описанных эпизодов. В случае библейских и христианских героев особую значимость приобретает

идея борьбы за веру, что придает их военным действиям священный характер: так, в строфе про Давида акцентируется факт его борьбы с язычниками, о Карле Великом говорится как о победителе сарацин и защитнике культа христианской веры. «Девять доблестных мужей» предстают в стихотворном отрывке не только в качестве великих полководцев, но и являют собой пример мудрых правителей, способных объединить под своим началом земли и народы: прежде всего это относится к Александру Македонскому, Иисусу Навину и Карлу Великому. В стихах вовсе не упоминаются некоторые уникальные эпизоды из жизни доблестных героев, не связанные с военной деятельностью: например, перемещение Давидом ковчега завета в скинию на горе Сион, масштабное строительство церквей Карлом Великим, апофеоз Александра Македонского и другие сюжеты, нередко изображаемые на средневековых миниатюрах.

Скрупулезно перечисленные автором биографические факты, тем не менее, позволяют быстро и безошибочно идентифицировать каждого героя. Хотя при этом стихотворный текст изобилует и откровенно «общими местами»: множество убитых врагов, постоянные ссылки на проявленные героями доблесть и бесстрашие в сражениях, утверждения об их превосходстве и громкой славе в веках и т.д. Чтобы усилить акцент на военных подвигах доблестных мужей, поэт употребляет множество глаголов: «убивать», «воевать», «завоевать», «предать смерти», «взять», «побеждать», «разрушить», «укрощать», «захватывать», «преодолевать» и другие воинственные слова и словосочетания. Из анализа этих стихов можно сделать вывод о том, что понятие «*греух*» в XIV веке напрямую ассоциировалось с военной мощью и огромной физической силой героя, который реализовывал себя посредством уничтожения врагов и захвата новых территорий: «Девять доблестных мужей» командуют армиями, правят народами и демонстрируют свою силу, ведя войны. В целом стихотворные

пассажи характеризуются универсализмом, суть описанных подвигов каждого их девяти доблестных совпадает. Даже убийство гиганта становится неким «общим местом» при описании деяний Артура и Давида.

Военные достижения и лидерские качества – ключевые параметры, по которым имена доблестных героев были отобраны и прославлены в веках. Заимствовал ли Жак де Лонгийон тему девяти доблестных мужей или же изобрел ее сам, – вопрос, как уже было сказано, требующий прояснения. Однако нельзя не сказать о том, что один из «preux» был особенно ему дорог. Речь идет о девятом доблестном муже – Готфриде IV Бульонском, герцоге Нижней Лотарингии (1089–1095), предводителе первого Крестового похода. Готфрид происходил из того же региона, что и Жак де Лонгийон, а также Тибо, священник Бар-сюр-Об в Шампани, который предложил автору сюжет «Обетов павлина»<sup>73</sup>. В своей поэме Жак де Лонгийон увековечил память о герое, известном в его регионе, и таким образом придал его подвигам интернациональное значение.

В стихах отсутствует моральная мотивация в поступках доблестных мужей, которая, в свою очередь, была неотъемлемой составляющей куртуазной литературы о рыцарях. Ничего не сказано также и о таких личностных качествах доблестных мужей, как умеренность и целомудрие, обязательных для доблестного рыцаря<sup>74</sup>. В том виде, в каком мы находим «Девятку» у Жака де Лонгийона, она могла бы служить только в качестве идеальной модели для короля, который начинает завоевательную войну; при этом куртуазная любовь вовсе не вдохновляла бы эти кампании. Средневековая придворная культура, нередко ассоциируя понятие «preux» (храбрый, доблестный) с термином «courtois» (куртуазный), видела необходимым условием для совершенного рыцаря обладание определенными

<sup>73</sup> Cropp G.M. Les vers sur les Neuf Preux // Romania. 2002. Tome 120. P. 459.

<sup>74</sup> Cropp G.M. Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique. Genève, 1975. P. 88–93, 430–431.

социальными и моральными качествами, а не только выдающимися военными способностями<sup>75</sup>. В этом контексте «Девять доблестных мужей» кажутся предназначенными не столько для того, чтобы вбирать в себя все стороны понятия «идеальный рыцарь», сколько служить политическим целям и личным амбициям властителей, воодушевлявшихся масштабом их завоеваний и громкой славой. Лейтмотивом звучащая в стихах идея борьбы за веру, в частности, должна была вдохновлять крестоносцев.

Анализируя структуру, стилистику и содержание стихотворного отрывка, Ж. Кропп пришла к важному выводу, что отрывок о доблестных мужах был написан раньше основного текста поэмы<sup>76</sup>. Это еще раз заставляет нас задуматься о генезисе темы. Получается, что Жак де Лонгийон использовал стихи о девяти доблестных мужах только как вставку в свое произведение. В пользу этого свидетельствуют и определенные смысловые противоречия: в стихах о доблестных мужах настойчиво подчеркивается идея их непревзойденности, в то время как в последней строфе Жак де Лонгийон неожиданно говорит о том, что выступивший против армии Александра пенджабский раджа Пор по своим качествам даже превосходит «Девятку». В строфе про Александра Македонского уже сказано об обстоятельствах его гибели, в то время как в основном тексте поэмы этот эпизод описан гораздо позднее и др. И хотя изобретение темы «Девяти доблестных мужей», с одной стороны, было призвано прославить идею рыцарства, представители «Девятки», как мы успели убедиться, не вбирают в себя всех оттенков этого понятия, которое помогает раскрыть позднесредневековая куртуазная литература.

Тема идеального рыцаря трактована в образах доблестных мужей под вполне определенным углом. Каждый представитель «Девятки» – это прежде

<sup>75</sup> Gauvard C., De Libera A., Zink M. Dictionnaire du Moyen Âge. Paris, 2002. P. 360 («courtoisie»).

<sup>76</sup> Cropp G.M. Les vers sur les Neuf Preux // Romania. 2002. Tome 120. P. 458.

всего мужественный воитель благородного происхождения, прославившийся своими военными подвигами и представленный как образцовый государь. И в этом отражается ориентация темы сугубо на мужскую аудиторию, связанную при этом с высшими аристократическими кругами. Чтение биографий славных героев прошлого входило в обязательную программу образования принцев и благородных отпрысков рангом ниже. Тема куртуазной любви, пронизывающая идеалы позднесредневекового общества, в данном случае была полностью исключена. Образы «Девяти доблестных мужей» должны были наставлять и воспитывать, представляя образцовый пример будущих занятий подрастающего принца: военные кампании, государственная служба, управление страной. Неслучайно «Девятка» появилась в сочинении Жана де Шаванжа «Королевская книга» («Le livre royal»), написанном между 1345 и 1349 годами.

В стихотворном отрывке из «Обетов павлина» не раскрыты также и личностные особенности героев, а также не упомянуты поступки, в которых проявляется благородство их натуры: например, те подвиги Гектора, в которых выражалась его верность семье, забота о детях, исполнение сыновнего долга. Многогранная личность Александра Македонского, в отношении к которому в Средневековье высказывались неоднозначные, в том числе и негативные оценки<sup>77</sup>, охарактеризована наравне со всеми по единому шаблону. Сюжеты из жизни Александра, демонстрирующие его щедрость, великодушие, равнодушие к богатству, уважение к поверженному врагу и проч., автором не упоминаются. Воспитательный характер «Девяти доблестных мужей» отчасти связан с теми задачами, которые были поставлены средневековыми авторами в разнообразных дидактических сочинениях, а также произведениях популярного жанра «exempla» с его выраженной морализаторской функцией. Жанр «примеров», по емкому

---

<sup>77</sup> См.: Cary G. The Medieval Alexander. Cambridge, 1967.



определению А.Я. Гуревича, представлял собой «стиль мышления» Средневековья<sup>78</sup>. В то же время использование в текстах вдохновляющих и ярких примеров из жизни древних свидетельствует о сохранении связей с античным литературным наследием.

Сочинение Жака де Лонгийона имело большой резонанс в Европе, вызвав к жизни множество разнообразных подражаний и реплик, а также переводов на другие языки<sup>79</sup>. Вместе с ними была популяризирована и тема «Neuf Preux». Если подытожить все вышесказанное, можно выявить ряд общих критериев, которыми руководствовался создатель темы «Девяти доблестных мужей» при отборе героев. Прежде всего, он выбирал великих воинов, при том не рядовых, а предводителей кампаний. Во-вторых, все герои имели безупречное благородное происхождение и являлись правителями земель: они были лидерами не только по рождению, но и по натуре. Еще один немаловажный критерий – все доблестные были обычными смертными людьми. Из-за этого, в частности, доступ к «Девятке» был закрыт для полубога Ахиллеса и для других героев мифологических времен. Бессмертия же они достигли благодаря собственной славе: их великие подвиги навеки остались в памяти потомков. Немалую роль при отборе играли и субъективные предпочтения автора-француза. Мы все-таки склоняемся к версии, что автор темы «Neuf Preux» имел французское происхождение – если это был не сам Жак де Лонгийон, то кто-то из его непосредственных предшественников. К этой точке зрения нас склоняет сам набор героев, среди которых появляются персонажи, имеющие исключительное значение для Франции: Гектор, которого считали прародителем французского народа, Готфрид Бульонский – французский

<sup>78</sup> Гуревич А.Я. Культура средневековой Европы. Избранные труды. СПб., 2007. С. 302–341.

<sup>79</sup> Mombello G. Les complaintes des IX malheureux // Romania. 1966. № 87. P. 350; Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 43–45; Schroeder Cf.H. The Nine Worthies. A supplement // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1981. № 218. P. 330–340.

национальный герой, ну и Карл Великий – прежде всего, король франков. Если присутствие Карла в избранном ряду девяти достойных было в равной степени важным для всех народов, некогда входивших в его империю, то фигуры Гектора и Готфрида не отличались столь универсальным характером. Компилятивная природа сочинений Якоба ван Марланта порождает сомнения относительно его способности самостоятельно изобрести такую многогранную тему. Думается, вряд ли это было ему под силу. Более того, активно развиваться тема станет именно во Франции, где уже буквально несколько десятилетий спустя возникнет женский пандан к мужской девятке.

Впервые «Neuf Preuses» появляются в поэтическом сочинении **Жана Лефевра «Книга радости» («Livre de Leësce», между 1373 и 1387 г.)**<sup>80</sup>, написанном им с целью защитить женщин от женоненавистников. Восприятие женщины в средние века было неоднозначным. Существовали разнообразные, зачастую диаметрально противоположные коннотации женского образа. Помимо культа Богородицы и Святых жен, а также абстрактных представлений о Прекрасной даме, вдохновлявшей поэзию трубадуров, в средние века существовала традиция, обращенная к известным героиням, различным по характеру и судьбе: Кримхильда и Брунхильда, Сибилла Иерусалимская, Элеонора Аквитанская, Мария Шампанская, Изольда и др. Однако уже в ветхозаветной и патристической литературе были ярко выражены и антифеминистические тенденции, достигшие апогея к XIV веку. В страхе перед искушениями христианские аскеты воспринимали женщину как орудие Сатаны, сосуд зла иместилище пороков. Женщина ассоциировалась с грехопадением, образом Евы, первой преступившей Божественный закон. Интересно, что именно в этот период в ряду женских образов Средневековья отдельное место заняла группа из «Девяти

---

<sup>80</sup> LeFèvre J. Les Lamentations de Matheolus et le Livre de leesce. Edition critique, accompagnée de l'original latin des Lamentations, d'après l'unique manuscrit d'Utrecht, d'une introduction et de deux glossaires, par A.-G. van Hamel. Tome 2. Texte du Livre de Leesce, introduction et notes. Paris, 1905.

доблестных жен», которая, как свидетельствует уже само ее название, выступила своего рода панданом к утвердившимся к тому времени «Neuf Preux». В сочинении Жана Лефевра доблестными женами были названы: Синопа, Ипполита, Меналиппа, Семирамида, Томирис, Пентесилея, Тевта, Лампетто, Деипила. Как видно из набора имен, все они представительницы античности: амазонки и древние царицы. Библейские героини и христианские святые в список Лефевра не вошли. Перед тем, как перечислить амазонок автор назвал имена еще двух героинь античности – Лукреции и Пенелопы, то есть в строгом смысле слова в его сочинении речь идет не о девяти, а об одиннадцати доблестных женщинах. Но только девять из них позднее составят пандан к «Neuf Preux».

О легендарных амазонках в средние века знали не как много, как о «Девяти доблестных мужах», тем не менее, они упоминаются в трудах Евсевия Кессарийского и Орозия. Последний отводит немало места описанию воинственного характера амазонок и их суровых обычаев. Орозий же отмечает в своем труде доблесть некоторых представительниц этого племени, особенно выделяя Пентесилею. Некоторые из амазонок, как считал Орозий, не уступают в доблести отдельным мужам<sup>81</sup>. Встречаются амазонки и в упомянутой нами выше «Древней истории до Цезаря», которая, судя по всему, и выступила главным источником для Жана Лефевра. Самая знаменитая из амазонок – мифическая царица Пентесилея, дочь бога Ареса и Отреры. Во время Троянской войны вместе со своим отрядом она пришла на помощь троянцам. Отважно сражаясь, Пентесилея пала в поединке с Ахиллом. Сведения об Ипполите – сестре Пентесилеи – в мифологических источниках разнятся<sup>82</sup>. Об амазонке Меналиппе было известно, что ее

<sup>81</sup> Орозий П. История против язычников. Пер., вступ. статья, комментарии и указатель В.М. Тюленева. 1 изд. В 3 т. (серия «Византийская библиотека»). СПб., 2001–2003.

<sup>82</sup> То ли она была похищена Тезеем, то ли Гераклом, то ли приняла смерть от руки сестры (случайно), то ли Геракла, то ли, будучи побежденной в войне с Афинами, она сама умерла от горя.

похитил Геракл и в обмен на которую Ипполита отдала ему свой пояс. Хотя информация о ней, как и в случае с Ипполитой, весьма разноречива. О других амазонках также известно немного: Синопа – амазонка-девственница, Лампето – одна из цариц-амазонок. Среди представительниц доблестных жен фигурирует также знаменитая вавилонская царица Семирамида, царица Иллирии Тевка (Тевта), царица саков-массагетов Тамарис (Томирис), а также Деифила (Деипила) – дочь царя Аргоса.

В сочинении Лефевра повествование ведется от лица аллегорической фигуры – Госпожи Радости, которая поочередно рассказывает читателю о знаменитых женщинах древности, представляя их даже смелее и доблестнее мужчин. То есть при отборе жен Жан Лефевр руководствовался степенью их доблести в военно-рыцарском понимании, что совпадает с сущностью образов «Девяти доблестных мужей». Более того, среди них немало особ царского происхождения, что также соответствовало принципам отбора в мужскую девятку. Между двумя группами возникает даже некий намек на соперничество. Однако «Девять доблестных жен» лишены концептуальной всеохватности мужского набора. В структуре женского пандана отсутствует деление на отдельные эпохи, среди них нет представительниц христианства и библейских времен. Возникает сомнение – служили ли «Neuf Preuses» подлинными моделями для подражания, как «Neuf Preux», или же просто использовались с целью проиллюстрировать некоторые примеры женской доблести из славного античного прошлого? Так или иначе, у Жана Лефевра мы находим новый для Средневековья образ женщины – воинственной амазонки и мужественной царицы, который противостоял не только распространившейся в то время женофобии, но и средневековой традиции восприятия женщины как послушной и запертой в своем уединенном мире, невооруженной и послушной. В чем заключается историческое значение таких перемен? В контексте напряженной военной обстановки XIV и XV

веков, в атмосфере кризиса рыцарских идеалов и их вытеснения из сферы реальности в сферу умозрительных представлений<sup>83</sup>, долговременное отсутствие мужской части населения в военных походах все чаще воскрешали в памяти амазонок, живших в мире жестокости и способных постоять за себя. Так исторические и социальные обстоятельства привели к изменению представлений о сущности и статусе женщины. Теперь она вошла в те сферы жизни, которые ранее были для нее недоступны. Новые ордена, например, стали допускать женщин в свои круги: «Орден подвязки», «Орден Страстей Господних» и др.<sup>84</sup> Кроме этих социальных перемен, пробуждению интереса к амазонкам способствовало нарастающее влияние гуманизма в конце XIV века<sup>85</sup>. В Италии эта тема уже интересовала Боккаччо. В своем сочинении «О славных женщинах» («De claris mulieribus», 1374 г.) он перечислил семь из девяти доблестных жен<sup>86</sup>. Среди них как амазонки, так и жены, которые войдут позднее в немецкую «Девятку доблестных жен», о которой речь пойдет ниже. Однако Боккаччо пропустил Синопу, Деипилу и Тевку – жен, которые присутствуют практически во всех списках «Neuf Preuses». Популярности теме прибавили сочинения Кристины Пизанской – «Книга о Граде женском» («Livre de la Cité des Dames», 1404–1405 г.) и «Книга об изменчивости фортуны» («Livre de la mutacion de fortune», 1403 г.), в которые были включены жизнеописания представительниц женской «Девятки» наряду с другими знаменитыми женщинами.

Подчеркнем тот факт, что в своем сочинении Жан Лефевр не называет перечисленных им амазонок «Девятью доблестными женами», а именует их просто доблестными, характеризуя как хороших («bonnes») и

<sup>83</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002.

<sup>84</sup> Cassagnes-Brouquet S. Penthésilée, reine des amazons et Preuse, une image de la femme guerrière à la Fin du Moyen Âge. // Clio. 2004. № 20. P. 178–179.

<sup>85</sup> Fraioli D. Why Joan of Arc never became an amazon // Fresh verdicts on Joan of Arc. Wheeler B. and Wood Ch.T. (éd.) New York, 1996. P. 189.

<sup>86</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 179–180.

добродетельных («vertueuses»). Более того, в его произведении им предшествуют святые жены, а после доблестных жен («preues») автор перечисляет выдающихся представительниц Ветхого Завета («preudefemmes»). Лефевр создал своего рода каталог великих женщин прошлого, в котором фигурируют и те, которых позднее нарекут «Девятью доблестными». В его же сочинении им скорее подходит название «femmes illustres» – «знаменитые женщины». Под названием «Neuf Preuses» амазонок объединит Эсташ Дешан (1346–1406), продолживший тему, начатую своим предшественником. Руководствуясь стремлением достигнуть определенной симметрии, характерным для средневекового сознания в целом, он добавил к «Девяти доблестным мужам» ровно девять жен. В его балладах «Время заключать перемирие» (1389–1396) и «Если бы герои вернулись на землю, они были бы удивлены» появляется следующий список доблестных героинь: Семирамида, Деипила, Marsopue (?), Синопа, Пентесилея, Tantha (Тевка?), Томирис, Ипполита, Меналиппа. Как мы видим, порядок следования и состав группы из девяти жен у Эсташа Дешана и у Жана Лефевра отличаются. Дешан исключил из своего списка Лампето, заменив ее на некую Marsopue. Возможно, Эсташ также допустил ошибку в написании имени Тевки, что вполне объяснимо, ведь об амазонках в средние века было известно гораздо меньше, чем о «Девяти доблестных мужах».

На протяжении XIV–XVI веков тема «Девяти доблестных жен» имела широкий резонанс в литературе. Несмотря на то, что амазонки как представительницы языческого мира символизировали варварство, они привлекали своей загадочностью и экзотичностью. Средневековые сделали для них исключение, допустив в ранг доблестных жен и отдав тем самым должное их героическим поступкам. В одном позднесредневековом французском манускрипте в качестве «Neuf Preuses» предложены девять муз

(BNF, ms. fr. 11464, до 1486 года)<sup>87</sup>. Каллиопа, Урания, Терпсихора, Орато (Эрато), Полигимния, Талия, Мельпомена, Евтерпа и Клио перечислены в нем сразу после «Девяти доблестных мужей» и сопровождаются собственными гербами и девизами. Их появление может быть воспринято как попытка компенсировать недостаток куртуазного аспекта в характере мужской девятки. Ведь средневековый рыцарь относился к своей Прекрасной даме как к музе-вдохновительнице, ради которой он совершал свои подвиги или посвящал ей стихи (если речь идет о трубадурах). Девять муз были также перечислены в одной из баллад Жана Кампюна (Jean Campion)<sup>88</sup>: Клио, Евтерпа, Урания, Терпсихора, Эрато, Мельпомена, Талия, Каллиопа и Полигимния. Это подтверждает гипотезу, высказанную выше, и позволяет говорить о некоем устойчивом принципе «замещения» одной женской девятки – другой.

Немногочисленная и разрозненная база источников о деяниях доблестных амазонок стала одной из причин гораздо меньшей стабильности набора женской девятки, которая допускала некоторую вариативность. Более того, «Девять доблестных жен» никогда (за исключением произведения Лефевра) не появляются в источниках самостоятельно, а только рядом с «Neuf Preux», что придает им второстепенное значение. По своей структуре и наполнению женский пандан к «Девятке» оказался гораздо менее изощренным, не устойчивым и поверхностным. Он не обладал ни концептуальной всеохватностью, ни универсализмом, ни самостоятельностью мужского прототипа, поэтому «Девять доблестных жен» необходимо воспринимать скорее как развитие темы «Девяти доблестных мужей».

<sup>87</sup> Mombello G. Les complaintes des IX malheureux // Romania. 1966. № 87. P. 354–355, 376–378.

<sup>88</sup> Pognon E. (ed.) Ballades mythologiques de Jean de Le Mote, Philippe de Vitri, Jean Campion // Humanisme et Renaissance. 1938. T. V. P. 385–417 (v. 7–10).

Во второй половине XIV века тема «Neuf Preux» продолжила свое развитие в поэтических сочинениях французских авторов. **Гийом де Машо (ок. 1300–1377)** одним из первых решил добавить к списку «Девяти доблестных мужей» десятого персонажа. Им стал герой его поэмы **«Взятие Александрии»** («La Prise d’Alexandrie»)<sup>89</sup> Пьер де Лузиньян (1328–1369), известный как король Кипра и номинальный король Иерусалима, воевавший с турками и одержимый идеей нового Крестового похода. В 1347 году де Лузиньян основал рыцарский «Орден Меча», который был призван отвоевать Иерусалим у неверных. Поэма была заказана автору сыном Пьера де Лузиньяна, чтобы прославить имя отца и вписать его деяния в контекст великих исторических свершений. Гийом де Машо нашел для этого наиболее легкий и подходящий способ: приплюсовать де Лузиньяна к «Девяти доблестным мужам». Так «Девятка» встала на службу политике и превратилась в инструмент прославления личности современника.

Шотландский поэт **Джон Барбор (ок. 1316–1395)** в поэме **«Танец девяти превосходных»** («Ane Ballet of the Nine Nobles») сделал десятым доблестным мужем Роберта I Брюса (1274–1329)<sup>90</sup>, короля Шотландии, обеспечившего оборону страны на начальном этапе борьбы за независимость от Англии. Не отставал от актуальных тенденций и **Эсташ Дешан**. В свете зарождающегося в контексте Столетней войны патриотизма он назвал в качестве десятого доблестного мужа своего современника Бертрана дю Геклена (1320–1380), коннетабля Франции<sup>91</sup>, который еще до своей смерти в 1380 году был признан национальным героем. Объективно Бертран дю

<sup>89</sup> Guillaume de Machaut. La Prise d’Alexandrie ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan. Louis de Mas Latrie (éd.). Genève, Fick, 1877 (v. 7182–7185 et v. 8851–8854); Guillaume de Machaut. La Prise d’Alixandre. The taking of Alexandria. R. Barton Palmer (ed.). New York et London, 2002.

<sup>90</sup> The Parlement of the Three Ages... edited by Israel Gollancz. London, 1897. P. 134; Loomis R.S. Verses on the Nine Worthies // Modern Philology. 1917. XV/4. P. 19–27.

<sup>91</sup> Salomon A. Les Neuf Preux: entre édification et glorification // Questes. 2008. № 13. P. 48, а также см.: Deschamps Eustache. Œuvres complètes, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud. T. 1–11. Paris, 1878–1903 [repr. 1966], t. 3, p. 100, ccclxii, v. 1–10; t. 10, p. xxxvii, xxix, v. 17–24 et l’Index des noms propres. P. 159.



Геклен вряд ли мог претендовать на то, чтобы встать вровень с мужами из «Доблестной девятки»: немало битв было им проиграно, а в ходе сражения при Нахере его даже взяли в плен, из которого он был выкуплен Карлом V.

Принцип дополнения списка девяти доблестных мужей именем десятого персонажа является следующим шагом в эволюции темы «Девяти доблестных мужей». Он отражает желание не столько следовать образцовым выдающимся личностям прошлого, сколько потребность встать вровень с ними, утвердив значимость собственной личности в истории. Это стремление приобрело особую актуальность в контексте нестабильной политической ситуации, междоусобных войн и взаимных территориальных притязаний отдельных европейских графств и королевств. Так, во второй половине XIV века идея образцового доблестного мужа, закрепленная за полвека до того в образе «Девятки», была оживлена и актуализирована. Прибавление десятого героя-современника к традиционному списку из девяти имен позволяло сделать его их идеальным соучастником и таким образом приблизить историю к современности. Появление этого принципа свидетельствует о том, что тема находилась в это время на подъеме и занимала центральное место в рассуждениях Средневековья о славе и доблести.

Одним из наиболее важных текстовых источников по иконографии «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» является сочинение **Томмазо III ди Салуццо «Странствующий рыцарь» («Chevalier Errant»)**, написанное в 1394 году<sup>92</sup> в прозе и в стихах, и затем переработанное **между 1403 и 1405 годами** во время одного из визитов маркиза в Париж<sup>93</sup>. Оно известно по двум рукописям: одна из них, иллюстрированная, хранится в Национальной библиотеке Франции (fr. 12559), а вторая, без иллюстраций, – в Туринской библиотеке (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 6). В

<sup>92</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, Musée du Louvre, 2004. P. 221–222.

<sup>93</sup> Romano G. La Sala baronale del castello della Manta // Quaderni del restauro 9. Milan, 1992. P. 46.

1394–1395 годах Томмазо III маркиз ди Салуццо находился в плену у давнего врага их семьи графа Савойского и занимался тем, что сочинял длинный аллегорический трактат на французском языке. Сюжетную канву повествования составляют описания странствий рыцаря (множество заключенных в тексте аллюзий заставляют думать, что речь идет о самом Томмазо). Начинаются его странствия со встречи со Знанием и с посвящения в рыцари, которое осуществил сам Христос. Однако новоиспеченный рыцарь не узнает Спасителя и выбирает, будучи покинутым Знанием, неправильный путь. Он влюбляется в прекрасную даму и отправляется вместе с ней ко Двору бога Любви, где живут множество знаменитых пар из романов: Парис и Елена, Тристан и Изольда, Ланселот и Гвиневера и др. Однако счастье рыцаря длится недолго. Завистники развязывают яростную войну против Влюбленных. После долгой битвы бог Любви и его приближенные все-таки одерживают победу. Вскоре при невыясненных обстоятельствах возлюбленная рыцаря исчезает, и он отправляется на ее поиски. Приключения продолжаются в расположенном на скале дворце госпожи Фортуны, где рыцарь встречает толпу просителей и жалобщиков, которых ведет за собой амазонка Пентесилея. Среди них он узнает как великих мужей прошлого: Гектора, Александра, Цезаря, Артура и Иуду Маккавея, оплакивающих свою прошедшую славу, – так и немало его выдающихся современников. В конце концов, он пребывает в замок госпожи Знание, которая помнит своего давнего протеже, и милостиво объясняет ему все его ошибки, указывая на путь спасения. Рыцарь, который превратился за время своих странствий в зрелого человека с седыми волосами, раскаивается и обещает Знанию навсегда отречься от опасной жизни, где правит Любовь и Фортуна.

Появление доблестных мужей и жен рядом с фигурой Фортуны раскрывает новый аспект темы: подвиги героев, их статус и успех

приобретают характер преходящих ценностей, что дополнительно усиливается фактом их смертности. Надеясь двойственным смыслом, тема «Neuf Preux» с одной стороны, продолжает служить тому, чтобы увековечивать память о героях, а с другой – становится ясным напоминанием о *vanitas vanitatum*. Эта же идея интересно выражена в одной альтернативной поэме «Смерть Артура» неизвестного автора, где тема девятки доблестных объединяется с темой «Колесо Фортуны»: во сне Артур видит колесо, к которому прикреплены восемь мужей. И это открывает ему, что он будет девятым – выделенным среди прочих, но обреченным<sup>94</sup>.

Кульминацией в развитии этой идеи станет появление в **последней трети XV века** интересного сочинения неизвестного автора: **«Причитания девяти несчастных мужей и девяти несчастных жен»** («Les Complaintes des .IX. malheureux et des .IX. malheureuses»)<sup>95</sup>. В нем уже намеченная двойственность в отношении «Девяти доблестных» к славе достигает своего апогея. В тексте этого сочинения Приам, Геркулес, Самсон, Саул, Ровоам, Помпей, Марк Туллий Цицерон, Дарий, Ганнибал, Гекуба, Пентесилея, Елена, Медея, Кассандра, Дидона, Олимпиада, Лукреция и Агриппина последовательно оплакивают необратимый ход времени, недолговечность памяти и изменчивость фортуны. Здесь среди героев мы находим лишь одно имя, связанное с традиционными наборами доблестных героев, – это амазонка Пентесилея. Однако количественное соответствие – девять мужей и девять жен – безусловно, апеллирует к «Neuf Preux» и «Neuf Peruses». Интересно также и то, что среди плакальчиков немало тех, кого победили наши герои: Саул, Дарий, Помпей и др. Завершается сочинение словами философа, который предостерегает смертных от доверия изменчивой

<sup>94</sup> The New Arthurian Encyclopedia. Norris J. Lacy (ed.). New York and London, 1991. P. 344.

<sup>95</sup> Впервые ее опубликовал Дж. Момбелло в 1966 году. Он же предложил название, представляющее собой контаминацию вводной и заключительной строк поэмы. См.: Mombello G. Les complaintes des IX malheureux // Romania. 1966. № 87. Appendice I.

Фортуне и призывает не обольщаться ни успехами, ни благополучием, напоминая о конечности всякого земного существования и необходимости обращения к Богу. Морализаторская составляющая темы «Neuf Preux» и идея «vanitas vanitatum», заложенная первоначально в их образы лишь имплицитно, начала отчетливо и открыто звучать на закате Средневековья. Ее истоки можно отыскать в морализирующих сочинениях жанра «exempla» XI века<sup>96</sup> и в теме «ubi sunt» («где они ныне?»)<sup>97</sup>. Подтверждает эту связь «Зерцало смерти» Шателлена, где иллюстрацией к теме «ubi sunt» служит список из девяти мужских имен, среди которых встречаются Александр, Артур, Ланселот, Карл Великий, Роланд, Ожье Датский, Помпей, Ганнибал, Самсон<sup>98</sup>.

К концу XV столетия тема «Девяти доблестных мужей» развилась настолько, что ей дали контртематический вариант в виде девяти героев-плакальчиков. В этом реализовался излюбленный Средневековьем принцип травестии. Использование этого принципа в трактовке образов «Девяти доблестных мужей» свидетельствует о том, что тема по-прежнему воспринималась цельно и актуально. Общеизвестность и довлеющий авторитет «Девятки» нуждались в снижении посредством пародии, как это было в случае с литургией в поэзии вагантов или маргинальной образности на полях священных манускриптов и фасадах соборов.

Интересно, что в этот же период, появилось сочинение о девяти мужах, созданное в традициях средневековой пародии. Это «Девять доблестных лакомок» («Les Neuf Preux de gourmandie», Нац. библиотека Франции, Париж. Réserve, YE-1203), где высмеиваются обжорство и пьянство. В качестве таких лакомок выступают: Ной, Годор Лабормотен (Godor

<sup>96</sup> Hölting R.J. Die «Nine Worthies» // Anglia. 1959. Bd. LXXVII. 3. P. 281–282; Mombello G. Les complaintes des IX malheureux // Romania. 1966. № 87. P. 347–348.

<sup>97</sup> О связи тем «ubi sunt» и «Neuf Preux» рассуждала в своей небольшой статье Van Hemelryck T. Où sont les «Neuf Preux»? Variations sur un thème médiéval // Studi francesi. 1998. 42/1. P. 1–8.

<sup>98</sup> Ibid. P. 7.

Labormotins), Лот, Навал, Амон – сын Давида, Бела (Bela) – сын Базы, Олоферн, Бальтазр, Симон Маккавей. В конце XV века под давлением непререкаемого авторитета «Девятки» общество ощутило потребность в некоторой разрядке с помощью пародии. Это очень характерное явление для Средневековья в целом. Создание пародии на «Neuf Preux» было возможным только при условии, что оригинальная тема, была хорошо знакома публике<sup>99</sup>.

Если возвратиться к поэме Томмазо ди Салуццо, то ее продолжение выглядит более оптимистично: «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» странствующий рыцарь находит во Дворце избранных, где для них приготовлены восемнадцать тронов. Идею бренности и суеты сует здесь сменяет желание продемонстрировать славу доблестных героев, которая даровала им бессмертие.

Тексты о «Девяти доблестных мужах» в поэме Томмазо по сравнению со стихами Жака де Лонгийона, гораздо лаконичнее. Несмотря на это в них упоминаются некоторые факты из биографии героев, которые отсутствуют в «Обетах павлина». В частности, уточняется, что Юлий Цезарь был убит на Капитолии в Риме. В пассаже об Иисусе Навине говорится, что Бог не только остановил Солнце, но и наслал бурю на его врагов. В тексте об Артуре упоминается Круглый стол, а также уточняются обстоятельства смерти короля – он был убит своим сыном Мордредом. С другой стороны, отдельные тексты (например, о Гекторе и Александре Македонском) представляют собой абсолютные клише. Очевидно, что автор опирался не только на стихи Лонгийона, но и привлекал другие известные источники о деяниях «Neuf Preux», желая указать на те факты их биографии, которые казались ему наиболее значимыми и характерными для того или иного героя.

---

<sup>99</sup> Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 2004. С. 10.

Соседство доблестных мужей с персонификацией станет в дальнейшем весьма распространенным ходом. В «Троне Чести» («Trosne d'Honneur», 1467 г.) Жана Молине<sup>100</sup>, написанном на смерть Филиппа Доброго, доблестные герои появляются рядом с фигурой Чести. Для того чтобы достичь трона Чести, бургундский герцог должен был миновать девять небес, помеченных одной буквой из его имени «Philippus». На каждом из небес его встречала соответствующая добродетель (из тех, что он проявил при жизни) и соответствующий доблестный герой, наилучшим образом воплощающий эту добродетель. Так, на первом небе к нему выходит Справедливость и якобы сполна наделенный этим качеством Юлий Цезарь и т. п. В конце восхождения главная Добродетель представляет Филиппа самой Чести, которая усаживает его одесную себя. В этом сочинении впервые каждый доблестный приравнивается к определенной добродетели, свойственной именно его натуре. Происходит смена ценностных ориентиров, ведь среди этих добродетелей доминируют уже отнюдь не военные и рыцарские качества.

В первой половине XV века «Девять доблестных мужей» были по-прежнему популярны и востребованы. Они разбежались по периферии аллегорического жанра, с легкостью встраиваясь практически в любой контекст, связанный с темами славы, достоинства, чести и т.п. Девятка мужей использовалась как веский аргумент доблести в широком смысле этого слова. Основательные, безупречные и надежные, они придавали гарантированный смысл любой программе. Этот процесс нашел отражение не только в литературе, но и в изобразительном искусстве.

---

<sup>100</sup> Les faitz et dictz de Jean Molinet. Ed. Dupire N. Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936. T. I. P. 36–58.

### 1.3. «Доблестные» в сочинениях второй половины XV века и влияние гуманистического дискурса.

Во второй половине XV века тема «Девяти доблестных мужей» всплывает в разных сочинениях: в «Споре герольдов Франции и Англии» («Le Débat des Hérauts d'Armes de France et d'Angleterre», 1455–1460-е г.), автор которого продолжил список девяти доблестных именами Ролана и Оливье<sup>101</sup>, а также в биографическом романе о Жане де Бюзе «Le Jouvencel» («Юнец», между 1461 и 1466 г.)<sup>102</sup>, где они появляются вместе с девятью женами и др. Но самыми важными источниками второй половины XV века являются три больших сочинения в прозе. Первое из них и наиболее объемное – это **«История Девяти доблестных мужей и Девяти доблестных жен»** («Histoire des Neuf Preux et Neuf Preuses») **Себастьяна Мамеро**, написанная **между 1460 и 1467 годами** по просьбе неродного внука Бертрана дю Геклена Луи де Лавалья<sup>103</sup>. Себастьян Мамеро планировал ввести в свое сочинение Бертрана дю Геклена в качестве десятого доблестного, а Жанну д'Арк в качестве десятой доблестной жены. В прологе их имена были заявлены, но в основной текст они так и не вошли. Доблестный коннетабль дю Геклен был мужем Жанны де Лаваль, бабушки заказчика, а два ее брата сражались с англичанами вместе с Жанной д'Арк. Расширение списка «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» их именами было задумано с целью прославить представителей собственной родословной.

Второе сочинение – **«Триумф Девяти доблестных мужей...»** анонимного автора, опубликованный в Аббвиле издателем Пьером Жерардом **в 1487 году** («Le Triumphe des Neuf Preux, ouquel sont contenus tous les fais et

<sup>101</sup> Mombello G. Les complaintes des IX malheureux // Romania. 1966. № 87. P. 359.

<sup>102</sup> Ibid. P. 353.

<sup>103</sup> BN Vienne, ms. lat. 2577–2578. Lecourt M. Notice sur l'Histoire des Neuf Preux et Neuf Preuses de Sébastien Mamerot // Romania. 1908. XXXVII. P. 529–537; Ramello L. Le mythe revisité: L'histoire des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot // Reines et princesses au Moyen Âge. Montpellier, Cahiers du Crisma, 2001. P. 618–631.

proesses qu'ilz ont achevez durant leurs vies avec l'hystoire de Bertrand du Guesclin») с посвящением Карлу VIII<sup>104</sup>. Этот же текст был перепечатан в 1507 году в Париже Мишелем Ленуаром (Michel Le Noir), но с другим посвящением, теперь уже правящему монарху – королю Людовику XII. Третье же сочинение, посвященное доблестным мужам и женам, было создано, вероятно в XV веке, но известно нам лишь в поздней копии XVIII столетия (Нац. библиотека Франции, ms. fr. 12598, «l'Istoire des neuf preux Princes et Sieurs qui en lieu temps ont maintenu vaillamment et chevalleurement les armes...»)<sup>105</sup>. Три произведения представляют собой масштабные компиляции, появление и распространение которых во многом связано с развитием книгопечатного дела, а не исключительным интересом к доблестной девятке.

Особенно интересен «Триумф...», где история доблестных героев представлена как серия биографий, излагаемых в процессе суда над мужами во главе с Дамой Триумф. В прологе сочинения описывается сон автора, в котором он видит Даму Триумф в сопровождении «Девяти доблестных мужей». Дама обращается к автору с вопросом: кто же из «Девятки» является самым доблестным? Ей нужно узнать это, чтобы вручить лучшему лавровый венец. Для того, чтобы рассудить объективно, она просит автора описать деяния и достижения каждого доблестного мужа. После описания жизни последнего из «Neuf Preux» автора посещает новое видение, где возникает коннетабль Бертран дю Геклен, который просит изложить и его деяния, чтобы он смог побороться за награду Дамы. Последняя разрешает добавить его к «Девятке доблестных». Как мы видим, автор сочинения, с одной стороны, продолжает следовать предшествующей традиции: героев сопровождает аллегорическая фигура, а список доблестных дополняет

<sup>104</sup> Экземпляр хранится в Национальной библиотеке Франции в Париже – BNF Rés Y2 83, а также в Британском музее – G 10 536.

<sup>105</sup> Mombello G. Les complaintes des IX malheureux // Romania. 1966. № 87. P. 357.



десятый персонаж. Но вместе с тем, в самом названии произведения заявлена уже ренессансная по духу тема Триумфа, до этого не звучавшая в контексте жизнеописаний «Neuf Preux». О ее влиянии на эволюцию темы еще будет сказано ниже.

Первое и наиболее заметное изменение в характере текстов этих трех компиляций – переход от стихов к прозе. Второе – увеличение объема текстов. Авторы этих трудов стремились собрать разрозненные данные о героях, создав своего рода книгу-компендиум об их жизни. При этом тексты обрастали многочисленными подробностями, как например, рассказами о Граале и рыцарях Круглого стола, о чудесных приключениях Александра Македонского в Индии и т.д. Упоминания полуфантастических событий из жизни героев еще раз свидетельствовали об укорененности темы в средневековом воображении. Вместе с тем в повествованиях все больше нарастала нравоучительная и педагогическая интонация. Характер этих текстов в значительной степени противостоял панегирической интонации и структуре поэтических сочинений о доблестных мужах, распространенных в предшествующий период.

Во второй половине XV века на Севере все отчетливее просыпался интерес к античным героям, возникший от знакомства с итальянской культурой. В это же время происходило и постепенное перераспределение значимости каждого из «Neuf Preux»: при бургундском дворе большей популярностью пользовалась фигура Александра Македонского<sup>106</sup>, в то время как у Габсбургов предпочтение отдавали Карлу Великому. Порожденный гуманистами культ античности вдохнул новую жизнь в литературный жанр жизнеописаний, который оказал колоссальное влияние на ренессансных мастеров. Исключительная роль в пробуждении интереса к многочисленным героям древности принадлежит Петрарке, из сочинений которого

---

<sup>106</sup> См.: Blomdeau C. Un conquérant pour quatre ducs. Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne. Paris, 2009.

итальянские мыслители и художники черпали вдохновение и новые идеи<sup>107</sup>. Большое впечатление на современников произвел труд Петрарки «О знаменитых мужах» («De viris illustribus»), а также его аллегорически-дидактическая поэма «Триумфы» («I Trionfi», 1340–1374 годы). Как известно, в четвертом триумфе Петрарка выразил свои представления о Славе, олицетворением которой в поэме выступает прекрасная женская фигура, представленная в сопровождении вереницы героев и выдающихся личностей древности или другими словами «uomini famosi», которые, как мы помним, во многом созвучны заальпийской теме «Neuf Preux». В «Триумфе Славы» преобладают герои римской античности, которые лидируют с большим количественным отрывом, по сравнению с библейскими и христианскими персонажами. Тем не менее, Петрарка упоминает в поэме имена всех «Девяти доблестных мужей», однако они перечислены им не в строгой последовательности, а рассеяны в разных местах текста. Интересно, что отдельной сплоченной группой в поэме фигурируют женщины-воительницы, идущие сразу после Иуды Маккавея. Среди них встречаются: Ипполита, Томирис, Пентесилея и Семирамида, хорошо известные нам по средневековому списку «Девяти доблестных жен».

На страницах поэмы Петрарки образы «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» уже не представляют собой самостоятельные структуры, они интегрированы в более широкую тему «uomini famosi» и не могут быть искусственно отделены от других выдающихся личностей. Однако в том, что Петрарка знал и «учел» популярную средневековую традицию прославления девяти доблестных мужей и жен при формировании своего списка, сомневаться не приходится. Поэт не описывает подробно достижения каждой

---

<sup>107</sup> Подробнее см.: Mommsen Th.E. Petrarch and the decoration of the Sala virorum illustrium in Padua // The Art Bulletin. 1952. № 34/2. P. 95; а также: Chiovetta L. Die Zeichnungen Petrarca's, Archivum Romanicum. 1933. XVII. P. 1–61; Massena V. Prince d'Essling and Muntz E. Petrarque: ses etudes d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure. L'illustration de ses ecrits. Paris, 1902; Venturi L. La critica d'arte e F. Petrarca. L'Arte. 1922. XXV. P. 238–244.

«знаменитости», ограничиваясь лишь кратким указанием на ту или иную заслугу, или же просто называет имя героя<sup>108</sup>, а иногда и наоборот, имя вовсе отсутствует, а есть только небольшое описание самого деяния. В небольшой поэме «Триумф Славы» упоминается более 200 (!) знаменитых мужчин и женщин. Несмотря на то, что сам Петрарка не опубликовал «Триумфы» при жизни<sup>109</sup>, они стали чрезвычайно популярны после смерти поэта. В XV и XVI веках существовало множество великолепно иллюминированных манускриптов, а затем и инкунабул с текстом этой поэмы и иллюстрациями к ней. На Севере эта тема широко распространилась со времен итальянских походов<sup>110</sup>.

Еще одно сочинение Петрарки «О знаменитых мужах» представляло собой подборку биографий выдающихся героев греческой и римской античности. Жанр античной биографии был богат на формальные и тематические типы, однако Петрарка выбрал в качестве образца для подражания Плутарха. Именно Плутарх положил в основу подбора персонажей для своих «Сравнительных жизнеописаний» концепцию «великого человека», сопрягающуюся с понятием о «великой натуре», восходящим еще к Платону и подразумевающим величие души, некую незаурядность, значительность человека. В центре его внимания оказались только государственные деятели, в то время как поэты, философы, риторы (не говоря уже о блудницах, распутниках и проч.) его не интересовали. Плутарх отбирал только «самых великих», ясно определяя задачу собственного сочинения, которое было призвано не развлекать, а

<sup>108</sup> Именно этот прием Жаклин Черкилини-Туле и называла «кристаллизацией славы», когда названное имя героя воскрешает в памяти все содержательные контексты, с ним связанные. См.: Cerquiglini-Toulet J. Fama et les Preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge // *Médiévales*. 1993. 24. P. 35–44.

<sup>109</sup> Поэт приступил к работе над «Триумфами» примерно в 1352 году и работал над ними более двадцати лет вплоть до своей смерти в 1374 году.

<sup>110</sup> Siquet F. *Les fastes de la Renommée: XVI-e et XVII-e siècles*. Paris, 2004.

наставлять<sup>111</sup>. Плутарх предложил читателю образцы для подражания, превратив популярную в античности «развлекающую» биографию в «моралистико-психологический этюд»<sup>112</sup>. Интерес не просто к «знаменитым», а к «великим»: по такому же принципу позднее избирал своих героев Петрарка. Следуя линии Плутарха, он поставил перед собой задачу сформировать «арсенал» моральных норм, ценностей и личностных качеств человека, который мог бы стать основой нового, уже ренессансного мировоззрения. Воплощали эти качества славные герои прошлого – «*uomini illustri*».

Вслед за Петраркой ренессансная концепция доблестной личности стала постепенно проецироваться и на тему «*Neuf Preux*». Изменению представлений о доблестных мужах и женах и некоторой переоценки их вклада в историю, способствовали сочинения Боккаччо «О знаменитых женщинах» («*De mulieribus claris*», в 1401 году переведена на французский язык) и «О несчастиях знаменитых мужей» («*De casibus virorum illustrium*»), а также сочинения Кристины Пизанской и, конечно же, открытый заново пласт античной литературы о деяниях мужей прошлого. Средневековой традиции становилось все труднее конкурировать с широким диапазоном ренессансных источников. Так, Себастьян Мамеро открыто обратился к сочинению Боккаччо, заимствуя оттуда целые пассажи, а автор

---

<sup>111</sup> «...Глядя в историю, словно в зеркало, я стараюсь изменить к лучшему собственную жизнь и устроить ее по примеру тех, о чьих доблестях рассказываю. Всего более это напоминает постоянное и близкое общение: благодаря истории мы точно принимаем каждого из великих людей в своем доме, как дорогого гостя, узнаем, "кто он и что", и выбираем из его подвигов самые значительные и прекрасные... Что сильнее способствует исправлению нравов?.. Прилежно изучая историю и занимаясь своими писаниями, я приучаю себя постоянно хранить в душе память о самых лучших и знаменитых людях, а все дурное, порочное и низкое, что неизбежно навязывается нам при общении с окружающими, отталкивать и отвергать, спокойно и радостно устремляя свои мысли к достойнейшим из образцов» («Эмилий Павел», 1). – См. в кн. Аверинцев С.С. *Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2-х т. под ред. Аверинцева С.С., Гаспарова М.Л., Маркиша С.П. М.: Наука, 1994. Т. 1.*

<sup>112</sup> Аверинцев С.С. *Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2-х т. под ред. Аверинцева С.С., Гаспарова М.Л., Маркиша С.П. М.: Наука, 1994. Т. 1. 702 с.*

«Триумфа...», не желая оставаться в русле предшествующей традиции и описывать жизнь каждого доблестного по некому единому шаблону, напрямую использовал жизнь Александра, описанную Плутархом, в качестве источника для биографии Александра Македонского. Более того, оба автора нарушили традиционную последовательность героев в тексте, соответствующую хронологическому принципу и делению на триады. «История Девяти доблестных мужей и Девяти доблестных жен» и «Триумф...» открываются повествованием об Иисусе Навине, а не о Гекторе. Авторы этих сочинений видели свою основную задачу в том, чтобы собрать воедино многочисленные и разрозненные факты биографии каждого из героев и расположить их в верной хронологической последовательности. Объем текста при этом увеличивался, а рассказы представлялись вниманию читателя со всеми деталями и подробностями. Интересно и то, что впервые в них появилось даже место для критики. Например, Себастьян Мамеро намекает на свойственную натуре Александра Македонского жестокость<sup>113</sup>. Автор «Триумфа...», подражая характеру сочинений Петрарки и Боккаччо, стремился использовать в своем сочинении более разнообразные истории, которые в то же время соответствовали бы реальным событиям. Это стремление особенно ощутимо в рассказе про Александра Великого.

В компендиумах второй половины XV века читателю уже предлагалась панорамная картина жизненного пути каждого героя, включая даже не самые лестные эпизоды. Таким образом пошатнулся непререкаемый авторитет отдельных представителей «Девятки». Но настоящий переворот заключается еще и в другом. На примере трех рассмотренных компиляций в прозе мы видим, как во второй половине XV столетия тема «Neuf Preux» переросла свои рамки и превратилась в отдельный и известный еще со времен

---

<sup>113</sup> Salamon A. Les Neuf Preux: des Hommes illustres? // *Questes*. 2008. № 17. P. 86–87 («Orose dit d'Alexandre, combine qu'il feust pour courtoys et large, qu'il ne fut pas moins crueulx a ses parens et a ses amys que a ses ennemys...», BNF, ms. 2577, fol. 184a).

античности жанр литературы – жизнеописание. Развитие культурных связей с Италией и изучение новой ренессансной литературы привели также и к изменению представлений о сущности понятия «слава», которое в ренессансном сознании измерялось уже не только военными ценностями, но также образованностью и умом человека и его добродетелями.

Тема «Девяти доблестных мужей» изначально была задумана с целью предоставить высшей аристократии, прежде всего, принцам и королям, яркие образцы для подражания в виде выдающихся полководцев и правителей истории. Тогда понятие доблести измерялось военными подвигами и способностью искусно управлять государством, лидерскими качествами и отвагой. Именно этим характеристикам в полной мере соответствовала «Девятка доблестных мужей» в том виде, в котором мы впервые встречаем ее в начале второго десятилетия XIV века в стихотворном отрывке из поэмы Жака де Лонгийона «Обеты павлина». Но уже концу столетия стала ощутима нехватка куртуазной составляющей в облике «Девяти мужей», столь необходимая для доблестного рыцаря. Вероятно, это и вызывало появление женского пандана из «Девяти доблестных жен», среди которых подавляющее большинство заняли амазонки. Сопоставить «Девятку доблестных жен» с мужским прототипом впервые решил Эсташ Дешан. Однако воинственные представительницы женской девятки с трудом могли быть восприняты как Прекрасные дамы. Они разделяли те же ценности и увлечения, что и доблестные мужи: война, победы на поле брани, управление государством – и походили скорее на их соратников. Поэтому некоторые авторы переключились с амазонок на муз, которые лучше подходили на роль вдохновительниц ратных подвигов доблестных мужей.

В XV веке доблестные мужи и жены нередко служили раскрытию сложных аллегорических понятий – и прежде всего таких, как Фортуна,

излюбленная в средние века тема. Представители «Девятки доблестных» впервые возникают рядом с ней в поэме Томмазо ди Салуццо «Странствующий рыцарь», а позднее, в сочинении Жана Молине 1467 года, они появляются рядом с аллегорической фигурой Чести как примеры кардинальных добродетелей.

С усилением ренессансного влияния на Севере происходило значительное расширение базы текстовых источников за счет сочинений гуманистов. Последний всплеск интереса к теме «Neuf Preux» в литературе наблюдается в трех больших компиляциях второй половины XV века, написанных с оглядкой на итальянские образцы. В следующем XVI веке и вовсе не вышло ни одного сочинения, которое целиком и полностью было бы посвящено «Девяти доблестным мужам» и «Девяти доблестным женам». Со второй половины XV столетия северные авторы уже открыто черпали информацию из сочинений Петрарки, Боккаччо, прочих гуманистов, а также напрямую из античных трудов. В связи с этим образы «Девятки» неизбежно получали новое смысловое наполнение и более сложную трактовку. Происходил и постепенный отход от канона: сначала в последовательности расположения мужей, а затем и в оценке их деятельности, вплоть до критических замечаний. Активное обращение северных авторов к работам гуманистов при описании деяний доблестных героев свидетельствует о постепенном угасании самобытной литературной традиции «Neuf Preux» и ее поглощении итальянским Ренессансом.

Возникнув в XIV веке, чтобы расширить представления о доблести светской личности, тема также пробудила на Севере и живой интерес к другим героям, количество и характер которых не вписывались в формальные рамки одной аллегии. Во второй половине XV века «Девять доблестных мужей» оказались жертвами порожденной ими же тенденции. В разросшемся потоке героев, куда постепенно влились и ренессансные

«uomini famosi», они стали терять свою автономность и строгую геральдическую структуру. Очень скоро «Neuf Preux» начали теряться среди прочих. В этом новом окружении некоторые из них выглядели весьма бледно, как например, король Артур. Несмотря на это, можно с уверенностью сказать, что тема «Девяти доблестных мужей» в глобальном смысле оказалась победительницей, так как именно благодаря ей на Севере были вызваны к жизни другие многочисленные герои, обогатившие средневековые представления о доблести и славе.



## ГЛАВА 2. «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ» И «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ ЖЕН» В ИСКУССТВЕ XIV – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКОВ

Подробно обозначив широкий круг текстовых источников, посмотрим теперь, как популярная литературная тема была переведена на язык трехмерных форм. Произведения изобразительного искусства позволяют наглядно увидеть, как «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» вписывались в пространство повседневной жизни позднесредневекового общества и какое место в нем занимали.

Приступая к рассмотрению изобразительного материала, приходится с грустью констатировать отсутствие памятников, датировка которых бы хронологически совпадала с наиболее ранним текстовым источником по теме – стихотворной вставкой в поэму Жака де Лонгийона «Обеты павлина», т.е. относилась бы к 1310-м годам. Логично предположить, что зародившись в рыцарско-куртуазной литературной традиции, образы «Neuf Preux» должны были быстро проникнуть в соответствующую среду: интерьеры замков. Не прямым, но косвенным подтверждением тому служат многочисленные инвентари, описывающие коллекции французских королей и герцогов, в которых упоминаются шпалеры с изображениями «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен»<sup>114</sup>. Так, самая ранняя шпалера из известных нам инвентарных списков датируется 1364 годом (коллекция Людовика I Анжуйского)<sup>115</sup>. Однако основываясь лишь на сухих инвентарных перечислениях, невозможно реконструировать внешний облик этих произведений, а следовательно, – и проанализировать их иконографию, поэтому мы обратимся сначала к уцелевшим образцам.

<sup>114</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 84–89, 184–186.

<sup>115</sup> Ibid. P. 84.

## 2.1. Пространство города: ратуши и фонтаны.

Самый ранний из сохранившихся до наших дней памятников, где встречаются «Девять доблестных мужей», был предназначен не для феодального замка, а для общественного монумента, и был связан не с французской, а с немецкой художественной средой. Скульптурная галерея из «Девяти доблестных мужей», которую в последних исследованиях датируют **1330-ми годами**<sup>116</sup>, украшает зал городского Совета **ратуши в Кельне (позднее известный как Ганзейский зал)** (рис. 2. 1, 2). Фигуры располагаются на южной стене выше уровня глаз и по масштабу превышают человеческий рост. Каждая статуя занимает отдельную неглубокую нишу, увенчанную ажурным готическим балдахином<sup>117</sup>. Все доблестные мужи вооружены и придерживают рукой меч или щит с гербом.

Скульптор постарался наделить каждую триаду отличительными особенностями: так, христиане изображены безбородыми, язычники, наоборот, при бороде, а на головах у иудеев – характерные остроконечные шапочки, намекающие на их еврейское происхождение. Желая добиться формального разнообразия, автор «оживил» персонажей посредством небольших вариаций в их позах и движениях. Нельзя не заметить, что общее композиционное решение – расположение героев в один ряд,

<sup>116</sup> Bellot Ch. Köln: das gothische Rathaus und seine historische Umgebung. Köln, 2000. S. 658; Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 86; Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 113–114. В литературе до сих пор существуют некоторые расхождения по поводу датировки скульптур, которые приводятся в последней монографии про кельнскую ратушу: Köln: das gothische Rathaus und seine historische Umgebung. Köln, 2000. S. 400–403. Датировка может варьироваться и в зависимости от того, кого именно изображает скульптура монарха в «тимпане»: если Карла IV Люксембургского (после 1355 (?) – 1378), то датировать всю декорацию стоит 1360–1370-ми годами, а если это Людовик IV Баварский (1328–47), то создана она была в 1320–1340-е годы.

<sup>117</sup> Следует сказать несколько слов о состоянии сохранности памятника. Ратуша была фактически перестроена после Второй мировой войны, поэтому материалы с которыми мы имеем дело, по большей части – результат реставрации. Северная стена сегодня – лишь реплика средневекового оригинала. Кое-что изменилось и в конфигурации зала: так, большая арка на северном конце западной стены, возможно, первоначально оформляла небольшой балкончик, выходящий на городскую площадь.

изолированными друг от друга с помощью архитектурных элементов – апеллирует к порталным скульптурам готических соборов с их святыми, пророками и многочисленными персонажами библейской истории на откосах. К первой четверти XIV века под влиянием Франции в Германии уже оформились знаменитые порталы Страсбургского и Бамбергского соборов, скульптуры Наумбургского собора и др. Они, безусловно, могли вдохновлять скульпторов, работавших в Ганзейском зале.

Примечательна одна деталь: консоль, на которую опирается Готфрид Бульонский, украшена рельефом с изображением свернувшейся в клубок собачонки (рис. 2. 3). Похожий элемент можно встретить среди рельефов Кельнского собора, что косвенно подтверждает вероятную причастность одних и тех же скульпторов к оформлению Ганзейского зала расположенной неподалеку ратуши<sup>118</sup>, а следовательно, и взаимосвязь формального решения группы доблестных с традициями порталной пластики. Собака не является типичным атрибутом Готфрида. В средние века она служила символом верности и часто встречалась в надгробной скульптуре у ног усопшего (как, например, в надгробии Изабеллы Арагонской около 1275 года из некрополя Сен-Дени, над головой которой, к тому же, имеется и готический балдахин). Не исключено, что некоторые образцы для изготовления фигур доблестных мужей скульптор мог заимствовать из надгробий, а перекочевавший оттуда символ – собака – в новом контексте мог либо не иметь определенного смыслового наполнения, либо же олицетворять верность Готфрида Бульонского своей идее – освободить Иерусалим.

Разговор об иконографии подразумевает обращение к тексто-образным связям. На примере кельнских скульптур хорошо видно, что средневековая изобразительная традиция в данном случае не пошла по пути нарративного изложения деяний «Девяти доблестных мужей», а представила только их

---

<sup>118</sup> Bellot Ch. Köln: das gothische Rathaus und seine historische Umgebung. Köln, 2000.

«портреты». Репрезентация героев на южной стене Ганзейского зала в определенном роде противоречит динамичному характеру стихов из поэмы Жака де Лонгийона с их преимущественно глагольными рифмами. В кельнской ратуше на «воинствующий» аспект доблестных мужей указывают лишь их защитное облачение, оружие, и лишь иногда – движения: Давид достает или вкладывает меч в ножны, а Готфрид Бульонский вертикально держит меч в правой руке. Но при этом совершенно неожиданная лирическая интонация характеризует облик короля Артура, который в некой растерянности поправляет на голове корону (рис. 2. 4).

Еще одно важное расхождение между стихами из «Обетов павлина» и образами доблестных мужей в Ганзейском зале – это последовательность триад: слева здесь – три христианских героя, по центру – иудеи, а справа – язычники. Если перечислить всех поименно, двигаясь привычно глазу слева направо, то порядок таков: Карл Великий, Артур, Готфрид Бульонский, Иисус Навин, Давид, Иуда Маккавей, Цезарь, Гектор, Александр Македонский. То есть в последней триаде нарушен еще и внутренний хронологический строй: Гектор оказывается между Цезарем и Александром. Центральное же положение в группе занимает царь Давид.

Для того, чтобы прояснить смысловые нюансы программы южной стены, обратимся к другим изобразительным элементам. Непосредственно над галереей доблестных мужей, уже почти под самым сводом, располагается своеобразная «тимпанная» композиция, состоящая из трех статуй: император, держащий скипетр и свиток с печатью, в окружении двух аллегорических фигур, персонифицирующих привилегии городской общины Кельна – торговую и военную (рис. 2. 5). Статуя императора оказывается таким образом на одной оси со скульптурным изображением Давида. Смысловая и характерная для Средневековья типологическая связь персонажей в данном случае очевидна: Давид как лучший ветхозаветный

правитель выступает предшественником и прототипом германского императора. Атрибуты монарха указывают не только на его статус, но и репрезентируют его как дарователя привилегий, а размещение его статуи выше всех остальных фигур свидетельствует о признании его превосходства и служит выражением верности ему со стороны всех жителей города. «Тимпанная» группа могла быть вдохновлена желанием Совета продемонстрировать независимость города от архиепископа. С помощью этих символов заказчики-аристократы как бы подчеркивали, что они не хотят подчиняться никому, кроме императора. Скульптуры «тимпана» выражали их конкретную политическую позицию. Напомним, в 1288 году, в битве при Воррингене, кельнцы выступили против своего архиепископа и одержали победу. Тогда же Кельн, несмотря на то, что продолжал оставаться центром архиепископства, получил статус свободного города.

Уже в этом раннем памятнике мы видим, что «Девять доблестных мужей» являются нам не как отдельная группа исторических персонажей, а составляют часть вполне конкретной и политически ангажированной иконографической программы, связанной с местными ценностями и традициями. Интересно, что со времен античности квартал, где была выстроена ратуша, населяла еврейская община, а неподалеку от нынешнего здания располагалась синагога, самые ранние свидетельства о существовании которой относятся к IV веку н.э. В период господства римлян на месте кельнской ратуши существовал преториум – дворец наместника, служивший административным центром города. В раннее Средневековье преториум стал резиденцией короля Хлодвиг и продолжал в дальнейшем играть роль ключевого административного и религиозного центра в городе<sup>119</sup>. Иконографическая программа из «Девяти доблестных мужей», включавшая образцовых представителей язычников, иудеев и христиан, оказалась ко

---

<sup>119</sup> Ibid. S. 654–655.

всему прочему как нельзя лучше созвучной истории самого квартала, уходящей корнями в эпоху античности и испокон веков связанной с иудейской общиной. Христианский же компонент дополнительно подчеркивал статус города как одного из важнейших центров христианского мира. Напомним также, что архиепископ Кельна входил в число семи курфюрстов, обладающих правом избирать императора.

Рассмотрение самого раннего из известных нам памятников с изображениями «Девяти доблестных мужей» было бы неполным без анализа остальных элементов иконографической программы Ганзейского зала, которые придают дополнительную смысловую окраску их образам. Так, на северной стене, прямо напротив галереи доблестных, находились живописные изображения, исполненные немного позднее скульптур – в конце 1360-х годов<sup>120</sup>. Сохранились лишь их небольшие фрагменты: т.н. «пророки» и фигура короля, которые сегодня перенесены в музей Вальрафа–Рихартца в Кельне (рис. 2. 6).

Различные документальные источники и рисунок 1923 года помогают воссоздать первоначальный набор изображений, включавших, помимо пророков, также патриархов, ветхозаветных королей, поэтов, философов, государственных деятелей классической античности и Средневековья, а также курфюрстов (среди которых, по всей видимости, фигурируют архиепископы Майнца, Кельна, Трира и император Карл IV Люксембургский – король Богемии) (рис. 2. 7, 8). Среди мудрых мужей присутствовали: Исаак, Моисей, Исая, Даниил, Катон, Иеремия, Сенека, Вергилий, Аристотель, Гораций, Лукан, Соломон, Саул, Траян и др., а также отдельные представители «Neuf Preux»: Александр, Давид и Карл Великий. Остатки этих росписей позволяют судить о характере изображенных фигур: они больше человеческого роста и располагаются в отдельных пролетах ажурной

---

<sup>120</sup> Ibid. S. 658.

готической аркады. Мотив аркады не только композиционно организует фигуры, но он также хорошо согласуется с ансамблем в целом, перекликаясь с ажурными архитектурными деталями западной, северной и южной стены.

В руках мужи держат свитки, на которых начертаны «максимы» с изречениями морализирующего и нравственного толка, связанные в основном с идеей доброго правления, справедливого суда и добродетельного образа жизни. Это латинские изречения и афоризмы, которые были известны в Средневековье благодаря т.н. «*florilegia*» (лат.) – компиляциям, содержащим цитаты и выдержки из различных сочинений Отцов Церкви и античных философов. Иногда удается определить конкретный источник начертанного на свитке текста, как например, в случае с «высказыванием» Исаака: «*ad mortem certa pro iustitia*», которое, судя по всему, заимствовано из Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова (Сир 4:32). В переводе на русский язык фраза звучит так: «Подвизайся за истину до смерти», но в контексте зала ратуши «*iustitia*» отождествлялась, скорее, со справедливостью. Изречения напоминали членам городского совета о том, что править и жить нужно богобоязненно, используя данную им власть по справедливости. Изображения на северной стене можно было трактовать и как «беседу» короля с семьей курфюрстами, пророками и знаменитыми мужами, в процессе которой они обмениваются мудрыми советами и напоминают друг другу о незыблемых ценностях.

Важность пророческой темы для иконографической программы Ганзейского зала заключается еще и в том, что, согласно своей внутренней природе, пророки выступают носителями божественной мудрости и выступают как глашатаи божественной справедливости, которая через их изречения распространяется и на земной суд. Произнося максимы, пророки своим видом одновременно давали отсылку к их божественным истокам. Соседство с пророками придавало «Доблестной девятке» сакральный

оттенок. Его дополнительно усиливали рельефы с религиозными сюжетами над дверью, ведущей в Ганзейский зал, которые настраивали входящих на вполне определенный лад. Звучащая в них тема божественного спасения, пусть и не напрямую, а опосредованно, распространяла влияние и на содержание образов «Девяти доблестных мужей», подчеркивая, что конечной целью этих героев были не бранные ценности в виде ратных подвигов и мирской славы, а спасение души.

Пророки займут одно из главных мест в системе позднесредневековых политических репрезентаций, в чем мы еще будем иметь возможность убедиться. Сегодня на северной стене Ганзейского зала можно видеть деревянные скульптуры пророков со свитками, созданные кельнскими мастерами около 1415 года. Их присутствие в каком-то смысле компенсирует отсутствие ранней живописной декорации. Статуи, вероятно, были заказаны уже новыми членами городского Совета, входившими в него в конце XIV века, и первоначально предназначались не для Ганзейского зала, а для других помещений ратуши (возможно, для кабинетов Совета, которые располагались в башне). Интересно, что на свитках пророков были начертаны уже не «максимы», а статьи конституции («Kölner Verbundbrief»), принятой гильдиями в 1396 году. Так в уста пророков как самых высших авторитетов вкладывались конкретные юридические тексты, получавшие таким образом статус пророческих и воспринимавшихся как незыблемая ценность и абсолютная мудрость. Образы пророков были призваны формировать необходимый антураж для работы политиков и напоминать о тех конкретных законах и принципах, которые были прописаны в конституции: прежде всего, это декларация принципов доверия (веры). Этот, хотя и более поздний заказ, еще раз подчеркивает значимость пророческой темы для политически ангажированных изобразительных программ и ее органичную связь с темой «Девяти доблестных мужей».



Изображения на западной стене, в свою очередь, дополняли декорацию Ганзейского зала важными смысловыми нюансами. Они представляли собой композиции, вписанные в ажурные трилистники и квадрифолии, которые составляли верхнюю часть ажурной декоративной слепой аркады. Эти изображения не сохранились до наших дней, но известны по зарисовкам Августа Мартина, созданным около 1864 года (рис. 2. 9). Среди них – аллегория Похоти («Luxuria») в виде женщины, расчесывающей длинные волосы перед зеркалом; музыканты, играющие на различных инструментах: свирель, барабан, волынка (некоторые из них носят на голове колпаки, которые в средние века нередко выступали атрибутом дураков); а также такие сюжеты, как борцы; «дикий человек» верхом на олене; лев, терзающий осла; Вергилий в корзинке; Самсон в храме Дагона; ветряная мельница с мельником и погонщиком ослов; человек, едущий верхом на осле и держащий в руках веретено, а на голове – корзину; Филлида верхом на Аристотеле; Самсон у городских ворот Газы. В контексте всей программы зала эти аллегории и сцены служили «плохими примерами», предостерегающими от безумия и порока (связанного, например, с коварством женщин). Сюжеты придавали дополнительную смысловую окраску и «Девяти доблестным мужам», репрезентируя их как тех, кто сумели победить соблазны и избрать путь благочестия и добродетели.

Масштабная изобразительная программа Ганзейского зала была разработана в соответствии с конкретным назначением помещения, где происходили судебные заседания. Античные и ветхозаветные «авторитеты», «Девять доблестных мужей» как образцы справедливых и добродетельных правителей и реальные правители XIV столетия в качестве вышестоящей инстанции взыскательно взирали на вершившееся в зале правосудие. Изображения служили моральным заветом для членов городского совета и одновременно придавали их решениям в глазах всех участников и

присутствующих на заседаниях неоспоримость и легитимность. Члены Совета охотно использовали тему «Девяти доблестных мужей» и как инструмент для утверждения их собственной власти. Во-первых, потому что образы доблестных мужей выстраивали пусть и мифическую, но визуально внятную и поэтому убедительную линию родства между ними – современными правителями – и правителями древности (напомним, что эту связь усиливала и история квартала), а во-вторых, они служили наглядным и авторитетным примером для подражания.

Важный вопрос, возникающий в ходе рассмотрения скульптур Ганзейского зала ратуши в Кельне: каким образом тема «Девяти доблестных мужей» смогла так быстро утвердиться в немецких землях? Сыграть в этом процессе ключевую роль мог преемник льежского епископа Тибо де Бара, заказавшего «Обеты павлина» Жаку де Лонгийону, – Адольф де Ла Марк (Adolphe de La Marck), князь-епископ Льежа (1288–1344), способствовавший распространению поэмы среди немецкоязычного населения<sup>121</sup>. Познакомить с «Девятью доблестными мужами» аристократов и членов городского управления Кельна могла также книга Яна ван Бондаля (Jan van Boendale), прозванного Клерком (ок. 1280 – ок. 1351), компилятора и имитатора популярных произведений французской литературы, который включил эту тему в свою книгу «Зерцало мирян» («Der leken Spieghel»), созданную около 1330 года<sup>122</sup>.

В пространстве Ганзейского зала хорошо видно, как в позднеготические времена разные по своему происхождению персонажи: пророки, доблестные мужи, античные мыслители и библейские авторитеты – репрезентируются в одном месте и одинаковым способом, будучи

---

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid.; см. также: Jan van Boendale. Der leken spieghel. Leerdicht van den jare 1330 (ed. Matthias de Vries) (3 delen). Du Mortier en Zoon. Leiden, 1844–1848.

спроецированными на одну конкретную реальность. Каждый из них в отдельности существует не для своих исконных смыслов и обращается не к вечности или богословским контекстам, а указывает на те ценности и на те заветы, которые были важны для представителей кельнского городского Совета в их повседневной деятельности: это, прежде всего, справедливость и закон. Выступая в одной роли и преследуя общую цель, пророки, «Девять доблестных мужей», философы и поэты античности как бы уравнивались между собой, и в этом явлении заключается один из характерных признаков того времени.

Следующий по хронологии памятник, связанный с нашей темой, также относится к сфере гражданских сооружений. Речь идет о каменных рельефах, расположенных на **консолях, поддерживающих балки потолка в зале трибунала («Vierschaar»)** ратуши в Мехелене (Бельгия)<sup>123</sup> (рис. 2. 10–14). Консоли были созданы брюссельским мастером Яном ван Мансдалем /Jan van Mansdale, ook Jan I Keldermans (ок. 1345–1425)/ **в 1384–1385 годах**. Согласно счетам, часть работ могла быть осуществлена ранее – в 1377–1378 годах<sup>124</sup>. Количество потолочных балок в зале (12 штук) не совпадало с количеством доблестных мужей, поэтому их ряд дополнили двумя сюжетами: «Жертвоприношение Авраама» (рис. 2. 13) и «Опьянение Ноя», одна балка при этом так и осталась неукрашенной. Трактовка сюжетов вполне соотносится с назначением помещения. «Жертвоприношение Авраама» свидетельствует об исполнении Божественной воли и является положительным примером для судей, а «Опьянение Ноя» служит примером отрицательным и напоминает им об опасности утраты контроля над собой.

<sup>123</sup> Squilbeck J. Les sculptures de l'ancienne maison echevinale de Malines // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Anvres, 1935. № 5. P. 329–333; Van der Vennet M. L'ancienne maison échevinale de Malines // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Anvres, 1953. № 22. P. 3–32.

<sup>124</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 112–113; Squilbeck J. Les sculptures de l'ancienne maison echevinale de Malines // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Anvres, 1935. № 5. P. 330.

Напомним, что традиция сопоставлять хорошие примеры, олицетворяли которые фигуры «Девяти доблестных мужей», с примерами плохими, заимствованными из сюжетов Библии, истории и местного фольклора, была положена еще в кельнской ратуше. Сюжет «Опьянение Ноя» может быть прочитан и буквально, если связать его с местной винодельческой традицией. Красное мехеленское вино пользовалось большим успехом в средние века, а к XIV веку его производство достигло своего апогея<sup>125</sup>.

Небольшая площадь потолочной консоли и ее невыигрышное расположение не позволяли представить героев стройной шеренгой во всей красе, и скульптор изобразил их в виде полусогнутых атлантов. Это решение лишило образы доблестных мужей той торжественной репрезентативности, которая отмечалась в скульптурах Ганзейского зала кельнской ратуши, и не позволяло с иконографической точки зрения воспринимать их как победителей. С другой стороны, месторасположение «Девятки» – на опорных местах архитектурной конструкции зала – служило наглядным и буквальным подтверждением идеи, что символически они воплощают собой устои порядка. Мощная пластика рельефов подчеркивала физическую силу героев. Так у фигуры Карла Великого скульптор намеренно гипертрофировал руки, в одну из которых вложил меч, а в другую – щит с гербовым изображением. Несмотря на согнутое и невнятное расположение торса и ног, голова Карла Великого сориентирована строго фронтально – император строго взирает вперед. Карл облачен в плащ и кольчугу, а на голове у него – корона, указывающая на его царственное происхождение (рис. 2. 11).

В 1370-е годы над украшением потолка в зале трибунала также трудились и менее талантливые мастера<sup>126</sup>, которые создали серию рельефов

<sup>125</sup> Coninck H. Les sculptures de la Salle du «Vierschaar» à l'ancienne maison échevinale de Malines // Bulletin du cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines. Malines, 1900. T. 10. P. 40.

<sup>126</sup> Squilbeck J. Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Anvers, 1935. № 5. P. 329; Coninck H. Les sculptures de la Salle du «Vierschaar» à l'ancienne

на горизонтальных брусах под главными потолочными балками (рис. 2. 14): «Мученичество святого Румольда» (святого патрона Мехелена), «Мученичество святого Павла», «Самсон, победивший льва»; сюжет из популярного лэ про Аристотеля, связанный с его порабощением возлюбленной Александра Македонского Кампаспой. Также на рельефах присутствует сцена из легенды о святом Христофоре, который изображен несущим на своих плечах Христа; Иисус в лодке, поднимающий правую руку в жесте благословения, а в левой держащий открытую книгу; два музыканта; движущийся по направлению к мельнице мужчина с мешком на лошади (или осле, так как головы у животного нет), возможно, эта сцена связана с какой-либо местной поговоркой; сцена драки; сюжет, вероятно, заимствованный из легенды о святом Николае; «Даниил во рву львином» и снова «Жертвоприношение Авраама». На южной стене зала также есть консоли, но меньшего размера, на которых головы бородатых мужей чередуются с миловидными женскими лицами. Изобразительные мотивы подобного рода соотносятся с популярным в позднем Средневековье жанром «дролери», призванным развлекать зрителя.

Прямолинейной связи между отдельными сюжетами не усматривается. Некоторые из них могли быть инспирированными популярными местными легендами, а также быть заимствованы из других аналогичных залов гражданских сооружений. В частности, в ратуше в Брюгге, Левене и Дамме балки потолка были также украшены рельефами. Напомним, что аналогичные сюжеты: музыканты, Аристотель и Филлида, мельник, сцена борьбы и др. — уже встречались нам в изобразительной программе Ганзейского зала кельнской ратуши, где они соседствовали с доблестными мужами. Так и в Мехелене они могли играть роль отрицательных примеров,

которые должны были соотноситься с примерами положительными в лице «Neuf Preux». Свободное смешение светских, сакральных и т.н. «маргинальных» компонентов в изобразительных программах ключевых городских сооружений было характерным явлением в позднем Средневековье. Все они были призваны выразить прокламируемые городскими властями идеи нравственного и назидательного толка с максимальной убедительностью и разносторонностью. В 1380-е годы Мехелен находился под властью бургундских герцогов, при дворе которых царила мода на куртуазно-рыцарские сюжеты. Однако в данном решении скульптора возобладала ярко выраженная гражданская направленность в трактовке темы «Девяти доблестных мужей», тяготеющая к традициям немецких земель.

**Городские фонтаны** занимают не менее важное место в иерархии общественных светских сооружений Средневековья, чем ратуши. Совмещая в себе утилитарные и идеологические функции, фонтан являлся объектом пристального внимания со стороны городских властей и всего населения. С одной стороны, он обеспечивал жителей свежей и чистой родниковой водой, а с другой, выражал важные для города идеи, воплощенные в его скульптурной декорации. Статус этого сооружения подчеркивался и его месторасположением: как правило, в центре города и в непосредственной близости от ратуши.

Один из самых известных готических фонтанов Германии – так называемый **«Прекрасный фонтан» на главной площади Нюрнберга** – представляет немалый интерес для изучения темы «Девяти доблестных мужей» (рис. 2. 15–22). Первоначальный вариант этого монумента был

создан в 1383–1395 годы<sup>127</sup> немецким мастером, предположительно Генрихом Бехеймом (Heinrich Beheim). В начале XX века фонтан был практически полностью реконструирован, а сохранившиеся аутентичные фрагменты из песчаника перенесены в Германский национальный музей (рис. 2. 23). Однако это не повод отказываться от иконографического анализа памятника, ведь его сюжетная основа осталась неизменной.

Скульптурное убранство фонтана начитывает порядка сорока фигур и представляет собой сложную иконографическую программу, в которой «Девять доблестных мужей» включены в обширный смысловой контекст (рис. 2. 24). Массивная восьмиугольная чаша формирует основание фонтана и одновременно выступает первым ярусом, на котором располагаются фигуры: это известные античные мыслители и ученые, представленные с различными атрибутами. Вместе они персонифицируют «Семь Свободных искусств» и Философию – мать всех наук. Элий Донат выступает аллегорией Грамматики, Цицерон – Риторики, Аристотель – Диалектики, Никомах – Арифметики, Евклид – Геометрии, Птолемей – Астрономии, Пифагор – Музыки. Ну, а Философию воплощает Сократ. Идентифицировать каждого античного мужа можно, прочитав его имя на бандероли. Таким образом, первый ярус «Прекрасного фонтана» посвящен теме интеллектуальных занятий. На нем продемонстрирован необходимый для каждого образованного человека корпус базисных знаний, прежде всего практического толка, который в свою очередь выступает фундаментом для понимания высших материй, а именно – богословия (и об этом нам говорят уже фигуры второго яруса, где располагаются евангелисты и Отцы Церкви). Напомним, что такая иерархия наук была типична для средневековой системы образования. Языческая античность, находясь в основе всей

<sup>127</sup> Wasmuth E. Schöne Brunnen in Deutschland in Verbindung mit dem Deutschen Bunde Heimatschutz. Lindner, Werner, Berlin, 1920. S. 106. Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 87–88.

конструкции, так или иначе транслировала свою мудрость на все последующие поколения. Второй ярус «Прекрасного фонтана», как уже было отмечено выше, занимают четыре евангелиста со своими символами и отцы Церкви: Амвросий Медиоланский, Григорий Великий, Иероним и Блаженный Августин, которые знаменуют собой «золотой век» патристики и мудрость, вдохновенную божественным словом.

На третьем ярусе появляются «Девять доблестных мужей»; если начать с античных представителей, то их последовательность такова: Гектор, Александр Македонский, Юлий Цезарь, Давид, Иуда Маккавей, Иисус Навин, Готфрид Бульонский, король Артур, Карл Великий. То есть вновь мы сталкиваемся с тем, что хронологическая логика в расположении доблестных мужей соблюдена не до конца. В одном случае это триада иудеев, где Давид оказывается «с краю», а в другом – «стыковка» триад, где следующую за иудеями тройку христиан должен был бы открывать их самый древний представитель – Карл Великий, но на фонтане это Готфрид Бульонский. Непосредственно к доблестным мужам примыкают фигуры семи курфюрстов Священной Римской империи. Такое соседство не случайно и напоминает о традиции избрания германского императора семью курфюрстами, документально оформленной в «Золотой булле» Карла IV в 1356 году. Среди них архиепископы Майнца, Трира и Кельна, король Богемии (по традиции делал первый глоток из бокала только что избранного императора, чтобы убедить его, что напиток не отравлен), пфальцграф Рейнский (преподносил кайзеру ключи), герцог Саксонии (являлся маршалом и нес впереди кайзера меч) и маркграф Бранденбурга (являлся государственным казначеем). В данном случае авторы иконографической программы использовали принцип «прибавления», который хорошо известен по литературным источникам. Но в «Прекрасном фонтане» к девятке доблестных прибавляют не конкретную личность, как это было, к примеру, с Бертраном дю Гекленом у Эсташа



Дешана и Пьером I де Лузиньяном у Гийома де Машо, но целую группу персонажей, связанных с местной политической традицией.

Тесное соседство курфюрстов с «Девятью доблестными», которые в первую очередь воспринимались здесь как образцовые правители, было призвано подчеркнуть безошибочность их решения при выборе нового императора. Согласно «Золотой булле», вновь избранный император должен был проводить свой первый королевский сейм в Нюрнберге<sup>128</sup>, что еще раз подчеркивает важность иконографической программы фонтана для города. Расположение девятки доблестных мужей и курфюрстов на опорных элементах его конструкции дополнительно усиливает их символическую значимость как столпов порядка и закона. А мыслители языческой античности и христианской эпохи, собранные в первом и втором ярусе «Прекрасного фонтана», олицетворяют собой мудрость древних, которая питает и вдохновляет правителей Священной Римской империи и служит прочным фундаментом государственной системы. Чтобы придать композиционную целостность скульптурам третьего яруса, мастер организовал их попарно, разместив по две фигуры на каждой спаренной опоре. Соответственно триады доблестных мужей были визуально не выделены, и таким образом органично перетекали в ряд курфюрстов, дополнительно усиливая взаимосвязь фигур и равенство их статуса.

И, наконец, на четвертом ярусе, который ассоциативно воспринимается как высшая и наиболее приближенная к горнему миру область, представлены Моисей (рис. 2. 25) и семь пророков: Осия, Даниил, Иеремия, Иезекииль, Амос, Исайя, Иоиль. Присутствие Моисея особенно важно в контексте всей программы, так как он выступает не только как пророк, но и как законодатель, учитель и наставник своего народа, получивший Божественное

---

<sup>128</sup> URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Germany/XIV/Bulla1356/text.phtml?id=5771> (см. главу XXIX).

Откровение. Моисей представлен здесь со своим традиционным атрибутом – Скрижалями Завета, на которых начертаны Десять Заповедей. В средние века Моисей воспринимался как прообраз Христа, ведь через него в мир был явлен Ветхий Завет, а через Христа – Новый Завет. Таким образом, в отсутствие изображения самого Господа в последнем ярусе «Прекрасного фонтана», Его присутствие обозначается символически и осеняет Божественной мудростью остальные ярусы, вписывая их в единую христианскую систему миропорядка.

Так, в программе фонтана различимы три отдельных хронологических среза: язычество, христианство (первый и второй ярусы) и ветхозаветные времена (последний четвертый ярус). «Девять доблестных» и семь курфюрстов располагаются на третьем ярусе и занимают таким образом промежуточное положение. Но так как девятка доблестных начитывает представителей всех трех эпох, она органично встраивается в структуру изобразительной программы, выступая связующим звеном между всеми эпохами и вбирая в себя всю мудрость и благодать. Именно этот универсализм поспособствовал тому, что «Девять доблестных мужей» приобрели такую популярность в декорациях монументов гражданского назначения, идеально подходя для выражения общеисторических идей и прокламации вневременных политических ценностей.

Введение в иконографическую программу фонтана темы свободных искусств показательно. «*Artes liberales*» (лат. – свободные или вольные искусства) – старинная иконография в средневековом искусстве. Одни из самых ранних примеров ее появления в скульптуре являются капители Ключни. Без свободных искусств не обходилась практически ни одна иконографическая программа церковных порталов. Мы находим их в

скульптуре наиболее грандиозных соборов – в Шартре, Лане и Сансе и др.<sup>129</sup> Составляя основу системы средневекового образования, свободные искусства, делившиеся на тривиум (грамматика, диалектика, риторика) и квадривиум (арифметика, геометрия, астрология, музыка), выступали залогом гармоничного формирования личности. Такое отношение к ним было заложено еще в трудах Марциана Капеллы и затем было продолжено Средневековьем. При этом имела в виду не только образованность или степень учености человека, но и его сформированность – желание и умение сделать самого себя лучше, правильнее. В Средневековье к свободным искусствам добавилось еще и обязательное изучение Отцов Церкви, которые присутствуют в программе нюрнбергского фонтана ярусом выше свободных искусств. Следовательно, следующая, третья ступень фонтана, где появляются доблестные мужи, символически воспринималась как некий результат этого образовательного процесса, который был осенен к тому же еще и небесным покровительством через фигуры пророков, расположенных на самом верху. Таким образом каждый ярус фонтана, если начинать его прочтение традиционно снизу вверх, демонстрировал то, с чего следует начать свое образование, как следует его продолжить, и что в итоге должно получиться. Более того, сама по себе типология сооружения символична: фонтан может восприниматься и как источник в переносном смысле этого слова: как источник знаний и мудрости.

Соединение темы «Семи свободных искусств» с пророками и историческим контекстом была характерна и для средневековой итальянской традиции украшения городских фонтанов, в частности, мы наблюдаем это в знаменитом фонтане в Перудже, созданном Никколо и Джованни Пизано в 1275–1277 годах и являющимся символом независимости городской

---

<sup>129</sup> Mâle E. Les arts libéraux dans la statuaire du Moyen Âge // Revue archéologique publiée sous la direction de Mm. Alex. Bertrand et G. Perrot. Paris, 1891. P. 2.

коммуны. Исторический компонент представлен там хоть и не посредством «Девяти доблестных мужей» (которые, вероятно, еще не существовали в то время в виде единой группы персонажей), а с помощью тем из римской истории и Книги Бытия. Сакральный аспект был подчеркнут фигурами святых, а космологический универсальный характер придавали декорации зодиакальные циклы и календарные работы. Присутствие семи свободных искусств в перуждийском фонтане еще раз подчеркивает важность этой публичной светской темы, которая вместе с историческим и сакральным компонентом стала важным инструментом актуализации светских форм правления в позднем Средневековье.

Если в зале кельнской ратуши все элементы изобразительной программы были обращены в сторону современности, то в программе нюрнбергского фонтана была представлена некая идеальная картина полноты истории, в которую органично включалась существующая власть. Риторически развитая программа фонтана как бы оправдывала и объясняла деятельность человека. В его скульптуре, было зафиксировано то, что история может дать современным правителям и то, какие плоды должна принести их деятельность.

На ассоциативном визуальном уровне этот четырехступенчатый двадцатиметровый фонтан напоминает шпиль позднеготического собора. Ярко выраженный вертикализм, обилие ажурной резьбы с краббами, стрельчатые арки и табернакли — типичные элементы средневековой сакральной архитектуры, которые вдохновляли мастера. Как и в декорации готических соборов, среди элементов, оформляющих «Прекрасный фонтан», встречается разнообразная маргинальная образность в виде химер, консолей с гримасничающими рожами и т. п., которая, сосуществуя с основной скульптурой, только подчеркивает официальный статус ключевых персонажей и уверенность в их нерушимости.

На примере кельнской ратуши и нюрнбергского фонтана хорошо видно, как «Девять доблестных мужей» могли гармонично встраиваться, как в сфокусированные на конкретной ситуации программы, адресованные определенному кругу людей, так и в обширные визуальные ряды со сложными многоуровневыми смыслами. В обоих случаях доблестные служили надежным аргументом в доказательстве тех или иных идей.

По-новому тема «Девяти доблестных мужей» зазвучала в декорации еще одного позднеготического **фонтана** Германии, возвышающегося **на рыночной площади Старого города Брауншвейга** вблизи ратуши (рис. 2. 26). Благодаря своему выгодному расположению возле реки Брауншвейг стал в средние века важным торговым и транзитным центром, а с XIII века вошел в союз Ганзы. Составленная на латинском языке надпись, идущая по краю нижней чаши фонтана, гласит о времени его создания: «anno d[o]m[ini] MCCCC VIII vigilia katerine fusa est». Это редкий пример, когда нам известна точная датировка памятника – **1408 год**<sup>130</sup>. Помимо даты, в надписи упоминается имя святой Екатерины, в канун празднования дня которой был очевидно отлит этот фонтан. Как и в случае с нюрнбергским фонтаном, здесь мы имеем дело с реконструкцией аутентичного монумента, остатки которого, уцелевшие после Второй мировой войны, находятся сегодня в Муниципальном музее ратуши Старого города и Городском музее Брауншвейга.

Брауншвейгский фонтан имеет высокий каменный постамент и три массивных чаши разного диаметра, расположенные друг над другом. Венчает конструкцию ажурный готический табернакль. Самая массивная и широкая нижняя чаша украшена по периметру девятнадцатью рельефными изображениями сидящих в креслах пророков и ветхозаветных царей со

<sup>130</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 73–106.

свитками в руках, а также фигурой святой Екатерины с короной на голове и со своими традиционными атрибутами – колесом и мечом (рис. 2. 27). Рельефный фриз разделен на отдельные квадратные ячейки, чередующиеся иногда с водостоками в форме головы льва. Включение святой Екатерины в круг авторитетных ветхозаветных персонажей состоялось, скорее всего, по желанию заказчика. Святая Екатерина являлась покровительницей цеха портных, который имел для города такое же значение, что и цех ткачей для Аугсбурга. Отметим также, что изначально фонтан был визуально связан с фасадом цехового здания.

По верхнему борту нижней чаши протянута лента с надписями, где помимо даты создания фонтана, начертаны также пророческие изречения и имена отдельных пророков и царей. Тексты разделены между собой декоративными розетками и написаны не на латинском языке, а на местном немецком (!) – необычная ситуация для того времени. Цитаты заимствованы из различных библейских источников и связаны с темой воды: Давид: «Речные потоки веселят град Божий, святое жилище Всевышнего» (Пс 45:5) /des waters i[n]vlot de stat godes vrolich dot/; Елисей: «Я сделал воду сию здоровою, не будет от нее впредь ни смерти, ни бесплодия» (4 Цар 2:21) /s. u.[n]t hebbe ik se maket gar / un[n] w[er]de[n] nicht mer unvruchtbar/; Соломон: «все реки текут в море» (Еккл 1:7) /alle wat[er] i[n] dat mer ga[n]/; Исаия: «Жаждающие! идите все к водам» (Ис 55:1) /we[n] dorste de kome hir an/; Илия: «...и ударил ею по воде, и расступилась она туда и сюда...» (4 Цар 2:8) /he scloech de watere un[n] entwe sint se ghedelet/; Самуил: /here we[n]te i[n] dosse[n] dach / a[men]/. Среди других опознанных пророков на рельефах нижней чаши фигурируют: Аввакум, Моисей, Наум, Иеремия, Иоиль, Ахаза, Иезекииль, Самуил, Овадия, Исаия.

Особенный интерес для нас представляет средняя чаша фонтана, оформленная по периметру не фигурными изображениями, а двадцатью

гербовыми щитами, среди которых: имперский герб, герб семи курфюрстов, герб брауншвейгской и люнебургской ветвей дома Вельфов, герб города Брауншвейга и гербы «Девяти доблестных мужей» (рис. 2. 28). При этом каждый герб снабжен подписью, чтобы не возникло путаницы. Замена скульптур доблестных мужей и курфюрстов их гербовыми щитами – нетипична для монументальной иконографии этих тем, но вполне характерна для средних веков в целом. В частности, в средневековых геральдических трактатах та или иная личность часто представлялась посредством герба.

Перед нами вполне внятно вырисовывается типичная для позднего Средневековья ситуация. В XV веке тема доблестной девятки стала своего рода этикетной нормой в светских иконографических программах, связанных с выражением идей доброго правления. Чтобы идея выглядела максимально убедительной и надежной ссылка на «Neuf Preux» стала обязательной. Без их присутствия выстроенная система визуальных аргументов выглядела неполной, так как теряла свой универсализм. Беглое упоминание «Девяти доблестных мужей», которое мы можем наблюдать на рельефах брауншвейгского фонтана, наиболее красноречиво свидетельствует об этом процессе.

Последняя чаша фонтана украшена стилизованным фризом из растительных мотивов, который, как и на других ярусах, иногда прерывается львиной головой-водостоком. Увенчивает фонтан скульптура восседающей на троне Богоматери с Младенцем, помещенная в табернакль, к опорам которого приставлены евангелисты, а к основанию – четыре дракона-водостока. Шпиль фонтана завершает металлический флаг с гербом Брауншвейга – лев, стоящий на задних лапах (рис. 2. 29).

Как можно заметить, брауншвейгский фонтан по набору иконографических элементов сопоставим с нюрнбергским: в его изобразительной программе также присутствуют уже знакомые нам пророки

со свитками и «Девять доблестных мужей» в соседстве с семьёй курфюрстами, обозначенными в данном случае не фигурами, а шестнадцатью гербами. В тоже время фонтан в Брауншвейге обладает рядом характерных иконографических особенностей, связанных с потребностями местных заказчиков и конкретными реалиями. Так, среди пророков появилась покровительница портных – святая Екатерина. Слова, начертанные на пророческих свитках, не содержат морализирующих интенций, а подчеркивают прежде всего важность воды, то есть они непосредственно не связаны с политическими идеями. Топографическая принадлежность фонтана показана гербами местной правящей династии Вельфов и символами города, а главенствующую роль здесь играет сакральный образ – статуя Богоматери и Младенца.

Если сравнивать нюрнбергский и брауншвейгский фонтаны, то в последнем случае мы наблюдаем, как ярус пророков и ярус доблестных мужей поменялись местами. Земные правители как бы вознеслись над пророками. Возможно, такая перестановка и могла быть осуществлена только потому, что доблестные и курфюрсты были представлены не посредством фигуративных изображений, а с помощью «знаков», что не выглядело кощунственно по отношению к пророкам, и придавало им статус почти фоновых изображений или орнаментальных мотивов.

Иконографическая программа брауншвейгского фонтана являет собой удивительный пример средневекового универсализма: в его программе смешиваются разные временные пласты – далекое прошлое и настоящее, светские и религиозные элементы, общезначимые и конкретные местные ценности, выраженные с помощью разных способов повествования: вербальный (тексты, написанные непосредственно на чашах, пророческих свитках, фигуративный (образы правителей, пророков, евангелистов и Богоматери) и символический (присутствие гербовых щитов).



Среди редких образцов средневекового витража на светские темы уникальной следует признать галерею «Девяти доблестных мужей» в **Зале заседаний ратуши в ганзейском городе Люнебурге (Нижняя Саксония)**, которая продолжает ряд примеров декоративного убранства общественных зданий позднего Средневековья (рис. 2. 30). Несмотря на то, что в библиографии существуют некоторые расхождения в датировке этих витражей, согласно последним исследованиям, они были созданы в **1410-е годы**<sup>131</sup>. Южная стена, где расположены интересующие нас персонажи, имеет три витражных окна: широкое центральное, состоящее из пяти ланцетных ячеек, и два боковых, узких – по две ячейки. Соответственно, в центральном окне умещается пять фигур доблестных мужей, а на боковых – по две. Герои представлены в полный рост на фоне архитектурных конструкций из полукруглых аркад, готических балдахинов и башенок. Над каждым героем начертано его имя, а в нижней части, на цоколях, перечислены его славные деяния. Доблестные мужи облачены в доспехи и держат в руках оружие: меч или копье. У Давида, Карла Великого, Артура, Юлия Цезаря и Александра Македонского поверх шлема водружена корона (у Цезаря и Александра – имперского типа: закрытая и вытянутая).

Большое значение в представлении доблестных мужей имеют щиты с гербами, которые они держат на уровне груди. Гербы легко считываются издалека, позволяя безошибочно идентифицировать каждого персонажа. Следует обратить особое внимание на последовательность доблестных мужей. Христиане располагаются здесь между иудеями и язычниками, что опять-таки не соответствует литературной традиции. В самом центре группы оказывается Карл Великий. Гектор же, который в литературных источниках

<sup>131</sup> Haupt M.G. Die grosse Ratsstube im Lüneburger Rathaus (1564–1584): Selbstdarstellung einer protestantischen Obrigkeit. Marburg, 2000. S. 96–99. По Вису, их следует датировать 1420-м годом – см.: Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 89; Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 107.

XIV и XV веков открывает тему «Девяти доблестных», расположен с правого края, то есть как бы в самом конце, если прочитывать группу традиционно: слева направо. Более того, чтобы рассмотреть по хронологии порядок следования героев в каждой триаде, приходится двигаться, не как привык глаз – слева направо, а наоборот – справа налево: Гектор, Александр Македонский, Цезарь, Артур, Карл Великий, Готфрид Бульонский, Иисус Навин, Давид, Иуда Маккавей. Мы уже не первый раз сталкиваемся со свободной перестановкой доблестных мужей в немецких памятниках, однако, в отличие от скульптур кельнской ратуши и нюрнбергского фонтана, хронология внутри отдельно взятых триад в Люнебурге соблюдена.

Несмотря на равнозначность всех участников, которую подразумевала иконография «Девятки», желание выделить одного героя взяло верх, и триады были перетасованы так, чтобы срединное положение занял чрезвычайно значимый для Германии исторический персонаж – Карл Великий. Но это не единственный фактор, повлиявший на отступление от литературного канона. Фигура Карла должна была подчеркнуть статус Люнебурга как свободного имперского города. Доблестные мужи располагаются на витражах не фронтально, а повернуты друг к другу: Иуда Маккавей «беседует» с Давидом, Иисус Навин – с Готфридом, Артур – с Цезарем, Александр Македонский<sup>132</sup> с Гектором (рис. 2. 31). Только Карл Великий не имеет пары и взыскательно смотрит вперед. Это дополнительно подчеркивает его ключевое место среди девятки. Ситуация беседы героев наполняла дополнительным смыслом происходящее, если вспомнить о назначении зала, где проходили судебные заседания. Славные герои древности как бы участвовали в обсуждениях и вынесении вердиктов по тому или иному делу, а Карл Великий воспринимался как главный судья.

---

<sup>132</sup> На красном щите Александра располагаются три золотых колокольчика – не самый распространенный гербовый атрибут великого греческого полководца в памятниках монументального искусства.

Косвенным обоснованием нарушению последовательности доблестных триад на витражах люнебургской ратуши могут служить и особенности структуры самих окон. Художнику предстояло решить непростую задачу – вписать три триады героев в три неравнозначных окна, где бы соотношение фигур «3:3:3» гармонично бы уместилось в пространстве «2:5:2». Думается, что это выступило еще одним фактором для перетасовки триад. Разрывать триаду христиан ему, вероятно, показалось некорректным. Верхнюю часть центрального окна увенчивает большая «роза», состоящая из трех трифолиев, куда заключены фигурки пророков, держащих свитки (рис. 2. 32), а ниже, по сторонам от розы, расположены квадрифолии с гербами города и герцогства Люнебургского. Над боковыми окнами также имеются изображения пророков в квадрифолиях и гербы.

Сопровождающие героев тексты написаны на латинском языке. К сожалению, они очень плохо сохранились, и сегодня мы имеем дело только с некоторыми фрагментами. Однако даже по этим остаткам видно, что содержание текстов традиционно. Иуда Маккавей от первого лица рассказывает, как он, не устранившись, одержал победу над врагами; Давид повествует о своих победах и проявленной им стойкости; Готфрид Бульонский говорит о силе веры, которая приводит к победам, и славит Господа и т.п. Интересна и необычна речь Юлия Цезаря, который говорит о том, что он основал крепость Луны («urbis. co(n)struxi. lune.spectabile. castru(m)»). То есть его речь напрямую отсылает к легенде об основании Люнебурга. Затем великий римский полководец вскользь упоминает о своей знаменитой победе над Помпеем («Et.mea.pompeium.sincopat.ense.manus»). Цезарь был весьма важной фигурой для истории Люнебурга. Именно это, возможно, и стало причиной, по которой автор витражей расположил язычников в необычной последовательности (справа налево), то есть для того, чтобы максимально приблизить Цезаря к триаде христиан.

Сентенции, начертанные на свитках пророков, которые располагаются в верхних частях окон над героями, посвящены теме суда. Например, «Перед судом блюди справедливость и думай, прежде чем говорить» («ante. iudicium. para. iusticiam. et. antequam. loquaris. disce»). Для некоторых фраз можно установить источник, из которого они заимствованы, как, например, в случае с данным высказыванием: «Блаженны хранящие суд и творящие правду во всякое время!» (Пс 105:5). Как и в большинстве рассмотренных выше памятников, в люнебургской ратуше «Девять доблестных мужей» сосуществуют в тесной связи с пророческой темой, которая немного позднее, в 1430-е годы, была дополнена здесь еще и темой «знаменитых мужей». Так, на восточной стене Зала судебных заседаний располагаются четыре витражных окна, где можно видеть, помимо гербов, двенадцать тондо с изображением все тех же пророков, а также мудрецов (судя по всему, античных мыслителей), которые держат в руках свитки с нравоучительными надписями на латинском языке (рис. 2. 33–35). Например, выдержка из Книги пророка Исайи – «*saias consilium et sapientia diviciae sunt salutis*», которая в русском переводе соответствует словам: «И настанут безопасные времена твои, изобилие спасения, мудрости и ведения» (Ис 33:6).

«Девять доблестных мужей» соседствуют здесь с образами мудрецов, дополненными дидактическими словесными комментариями и изображениями гербов города и герцогства. Так же, как и в Ганзейском зале кельнской ратуши, вся эта сложная ассоциативная образность аккомпанировала конкретным судебным «действиям», наделяя их небудничным пафосом: доблестные выступали одновременно и в роли почетных предшественников, и образцов для подражания, прославленных своими справедливыми деяниями, и в роли взыскательных наблюдателей и как бы соучастников судебных процессов.

Немецкие города, в которых встречаются девять доблестных мужей, роднит важный экономический фактор – Кельн, Нюрнберг и Люнебург входили в союз Ганзы. Сильные связи между ганзейскими городами и центрами, поддерживающими с ними тесные отношения, способствовали распространению темы «Девяти доблестных мужей» в Германии и Нидерландах. Свое применение она нашла в декорациях двух архитектурных типологий – ратушей, предназначенных для заседаний политической элиты города, и фонтанов, снабжающих водой всех жителей и обладающих посему общезначимым характером. Эти масштабные общественные сооружения красноречиво свидетельствовали о могуществе и богатстве городских общин, а их декорация – о возросшем гражданском самосознании вольных городов позднего Средневековья.

На основе рассмотренных памятников можно с уверенностью судить о том, что в XIV веке тема «Девяти доблестных мужей» уже имела вполне сформированную иконографию, широкий ареал распространения и, что немаловажно, высокий статус. Уже в самой ранней из известных нам изобразительных программ с участием «Neuf Preux» – декорации Ганзейского зала кельнского ратуши – они играют ключевую роль. Если подытожить взаимосвязь «Девяти доблестных мужей» с известными литературными источниками по теме, то она окажется не прямой, а опосредованной. Как правило, доблестные мужи имеют собственный сопроводительный текст и представляют собой «портреты героев», полностью лишённые нарративной составляющей. В отсутствие текстового комментария, доблестные мужи играли роль образов-знаков, которые должны были бы воскрешать в памяти все те великие деяния, совершенные каждым из них за годы его славной жизни. Апогеем такой знаковости стал брауншвейгский фонтан, где фигуры доблестных мужей были замещены гербами.

Надписи, сопровождавшие изображения доблестных мужей, как правило, разнятся в каждом отдельном памятнике. Думается, что они специально составлялись для определенной изобразительной программы, а не заимствовались из известных источников. Некоторые тексты подбирались и корректировались, в зависимости от конкретной ситуации, как это было, например, с Цезарем – основателем крепости Луны – в Люнебурге. Идентификация же каждого доблестного легко производилась по надписям и гербам, которые непременно сопровождали каждого из них и имели уже в XIV веке весьма устойчивый характер<sup>133</sup>.

Проследить процессы зарождения и поступательного развития иконографии доблестных мужей в XIV – первой половине XV веков практически невозможно, так как наиболее разнообразная и многочисленная группа уцелевших памятников сосредоточена во временном отрезке: 1380-е – 1410-е годы. Но даже на основании этого материала, можно сделать вполне внятные выводы об иконографическом и смысловом содержании темы. На самом раннем этапе своего существования образы «Девяти доблестных мужей» стали использовать как инструмент политической пропаганды, идеально подходящий для задач общественных монументов. Во-первых, «Девять доблестных мужей» являлись образцовыми правителями и политическими лидерами, авторитетность которых была проверена временем; во-вторых, они выступали предшественниками современных правителей и, следовательно, гарантами добрых традиций в управлении государством или городом; в-третьих, девятка доблестных воплощала собой нравственный идеал, служила высшим символом справедливости и добродетели. Последний аспект усиливался с помощью пророческой темы (ратуши в Кельне, Люнебурге, фонтаны в Нюрнберге и Брауншвейге), а

---

<sup>133</sup> Полноценные геральдические таблицы, где собраны гербы доблестных мужей и жен из разных произведений изобразительного искусства и гербовников, были опубликованы в статье Висса и монографии Шредера. Мы сознательно не воспроизводим их в данной работе, чтобы избежать излишних повторений.

также характерным для Средневековья приемом сопоставления плохих и хороших примеров (как в кельнской и мехеленской ратушах).

В то же время «Девять доблестных мужей» воспринимались как группа божественных избранников. На сакральное значение девятки указывали не только пророки, но иногда и сам святой образ, как это было напрямую явлено в брауншвейгском фонтане, или завуалированно – в кельнской ратуше. Вовлеченные в контекст конкретных событий, чаще всего судебных разбирательств, «Девять доблестных мужей» напоминали судьям об их моральном долге, придавали легитимность их решениям, а также воспринимались как объективные свидетели, гарантирующие справедливость вынесенных вердиктов. В открытом городском пространстве их образы служили предметом гордости для всех горожан и демонстрировали вместе с тем их эрудицию и глубокое знание истории.

Важная черта, которая объединяет все рассмотренные выше памятники, – это отсутствие рядом с «Девятью доблестными мужами» женского пандана. И хотя во Франции поэты еще 1370–1380 годах обратились к женской доблести, в немецких землях эта тема сочувствия не нашла. Таким образом, куртуазный компонент в образах доблестной девятки полностью исключался. Уже в скульптурах кельнской ратуши проявилась еще одна интересная особенность трактовки темы «Neuf Preux» в Германии – это весьма свободное обращение как с порядком следования доблестных мужей в триадах, так и с последовательностью самих триад. Немецкие мастера смело перетасовывали героев, в зависимости от конкретных целей и задач декорации, даже если это шло вразрез с общепринятой хронологией.

Известный по французским литературным источникам прием «прибавления» к «Девяти доблестным мужам» дополнительных персонажей нашел применение и в немецких изобразительных программах. Однако в Германии предпочитали добавлять не одного конкретного персонажа, а семь

курфюрстов, как это было в нюрнбергском и брауншвейгском фонтанах, а также в живописной декорации ганзейского зала кельнской ратуши.

В памятниках XIV – первой половины XV веков «Девять доблестных героев» не существовали изолированно, а всегда составляли часть обширной иконографической программы. Частыми спутниками доблестных мужей выступают пророки, усиливающие сакральное значение «Девятки». Еще одна сопутствующая им тема – мудрецы, которых можно было бы назвать итальянским термином *«uomini famosi»*, потому что среди них зачастую присутствуют античные мыслители (особенно ярко это проявилось в скульптуре нюрнбергского фонтана, росписях северной стены Ганзейского зала кельнской ратуши, а также на витражах восточной стены в ратуше Люнебурга). Тем не менее, изображения «знаменитых людей» в этих программах находились в подчиненном положении по отношению к «Девяти доблестным мужам» и почти никогда не претендовали на роль лейтмотива, за исключением, пожалуй, нюрнбергского фонтана, где им отведено весьма значительное место. Выраженная политическая подоплека иконографических программ с участием «Девяти доблестных мужей», в сущности, связана с основополагающими представлениями о добром правлении, что заставляет нас вспомнить одноименные фрески палаццо Пубблико в Сиене и увидеть разность трактовок этой темы на Севере и в Италии.

Рассмотренные нами городские памятники XIV – первой половины XV веков наглядно демонстрируют, как «Девять доблестных мужей» превратилась в некую общепринятую форму, которая активно применялась в иконографических контекстах, связанных с идеями образцовой личности, добродетели, справедливости и закона. При этом она могла быть адресована либо определенному кругу людей, как в случае с залами судебных заседаний в ратушах, так и всем жителям города, если речь шла об уличных фонтанах.



## 2.2. Пространство частной жизни: дом и замок.

Декорации позднесредневековых замков наиболее внятно и прямолинейно выражают вкусы, амбиции и идеалы их владельцев. Вместе с тем они отражают и устремления культуры того времени в целом, которые ярче всего проявились именно в атмосфере придворной жизни и аристократической среде. Памятники изобразительного искусства демонстрируют эти устремления, а главное – направление их развития, со всей четкостью.

В период расцвета позднесредневековой куртуазной культуры наиболее распространенными темами для декорации интерьеров замков были шпалеры «mille-fleurs», сюжеты из повседневной жизни знати (в особенности охоты и всевозможные галантные сцены), а также исторические композиции и аллегории<sup>134</sup>. Отдельное место в украшении замков второй половины XIV – начала XV веков заняла тема «Девяти доблестных мужей». Широко распространившись к этому времени во французской куртуазной литературе, она не могла не проникнуть в пространство приватной жизни феодалов. Инвентарные описи коллекций французских герцогов и королей пестрят упоминаниями предметов роскоши и шпалер с изображениями «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен»<sup>135</sup>. К счастью, уцелела целая группа памятников, сосредоточенная в хронологическом отрезке между 1380-ми и 1410-ми годами, которая позволяет увидеть, насколько тесной и органичной была связь доблестной девятки с миром рыцарских представлений.

<sup>134</sup> Van Marle R. L'iconographie de la decoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIV-e et XV-e siècles // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1926. Tome XIV. P. 164.

<sup>135</sup> Самые ранние шпалеры с изображением «Доблестных мужей» относятся к 1360-м или 1370-м годам – см.: Guiffrey M.J. Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les représentations des preux et des preuses au quinzième siècle // Mémoires de la société nationale des antiquaires de France. Paris, 1879. T. 40. P. 97–110.

Одним из наиболее ранних примеров является **скульптурная декорация интерьеров замка Куси (департамент Эна, Франция)**. Ангерран VII де Куси (1340–1397), владелец замка и близкий советник Людовика Орлеанского, был одним из наиболее известных феодалов, бравым военным и вместе с тем чутким политиком и дипломатом. **В 1380-е годы** он и затеял масштабную реконструкцию архитектурного ансамбля замка<sup>136</sup> (рис. 2. 36). Помимо конструктивных реноваций Ангерран VII был озабочен подобающим оформлением внутренних помещений и одним из первых среди французских аристократов проявил интерес к «Neuf Preux» и «Neuf Preuses». В Куси доблестным мужам и женам были посвящены два отдельных, но сообщающихся друг с другом зала.

Подробно проследить этапы реконструкции замка Куси невозможно, так как практически никаких документов не сохранилось, за исключением нескольких счетов **1386–1387 годов**, которые хранятся ныне в Архивах департамента Эна. Известно, что в эти годы и были построены «salle des Preux» (рис. 2. 37) и «salle des Preuses» с камином, украшенным скульптурными изображениями доблестных жен<sup>137</sup>. От пышного скульптурного убранства залов уцелели лишь несколько фрагментов статуй. Смерть Ангеррана VII не позволила ему завершить задуманное. Вскоре, в 1400 году, замок был выкуплен у его дочери Людовиком Орлеанским и стал третьим по счету, после Пьерфона (с 1390-го) и Ла Ферте-Милона (с 1395-го), визуальным символом могущества Валуа на Севере<sup>138</sup>.

Людовик Орлеанский закончил и развил идеи прежнего владельца. Трудно сказать, насколько законченной к тому времени была скульптурная декорация залов с доблестными мужами и женами, но сама тема весьма

<sup>136</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 222; Viollet-le-Duc E.-E. Description du château de Coucy. Paris, 1861.

<sup>137</sup> Lefèvre-Pontalis E. Le château de Coucy. [Reproduction en fac-similé, 1913]. Paris, 2011. P. 22–23; Laurent J.-M. Le château féodal de Coucy. Woignarue, 2001. P. 110.

<sup>138</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 129.

полюбилась Людовику. Он использовал ее в украшении других своих замков, одновременно следя за окончанием работ в Куси. В Национальной библиотеке Франции хранится рисунок Жака Андруэ Дюсерсо, на котором запечатлены два общих вида на замок Куси и камин, «колпак» которого украшен фигурами «Девяти доблестных жен»<sup>139</sup> (рис. 2. 38), известный также по зарисовке Виолле-ле-Дюка (рис. 2. 39).

На основании рисунков сложно судить о стиле этих произведений, а вот анализ их иконографических черт допустим. Полнофигурные статуи доблестных жен приставлены к стене и, как на классических рельефах, организованы по принципу изокефалии. Некоторые из них держат в руке оружие – алебарду, копье или меч, левой рукой каждая героиня придерживает щит с гербовым изображением. Жены облачены в длинные пышные одежды и имеют модные прически, а некоторые из них – еще и корону. Корона различима и на сохранившемся до наших дней фрагменте головы одной из «preuses» (рис. 2. 40). К сожалению, идентификация жен затруднительна, так как на рисунке Виолле-ле-Дюка их гербы лишь слегка намечены, а у Дюсерсо и вовсе не прорисованы, за исключением одного случая: вторая справа фигура держит щит с изображением орла. Как и в уже рассмотренных нами выше скульптурах кельнской ратуши, фигуры представлены в момент беседы, что помогает избежать ощущения суровой застылости образов. Визуально объединяет группу и отсутствие каких-либо перемычек между фигурами.

В зале доблестных («salle des preux») находилось три массивных камина, над одним из которых располагались скульптуры «Девяти доблестных мужей», пандан которым составляли жены, находившиеся в

---

<sup>139</sup> Paris, BNF, département des Estampes et de la Photographie. Album Ed 2 in folio E 039344 folio 39. Как считает Мески, зал с доблестными женами служил тронным залом – см.: Mesqui J. Ile-de-France gothique. V. 2. Les demeures seigneuriales. Paris, 1988. P. 154.

другом крыле<sup>140</sup>. На камине доблестные были сгруппированы по трое: Александр, Цезарь, Гектор, Давид, Иуда Маккавей, Иисус Навин, Карл Великий, Артур, Готфрид Бульонский. Первоначально героев было десять, так как к ним присоединился еще и коннетабль дю Геклен. Вспомним, что поэт Эсташ Дешан, развивая идею Жака де Лонгийона, уже назвал своего современника Бертрана дю Геклена десятым доблестным<sup>141</sup>. В литературе существуют расхождения по поводу того, кто именно из заказчиков пожелал увидеть в Большом зале замка Куси в качестве десятого доблестного мужа дю Геклена. Одни считают, что веские основания это сделать были у Людовика Орлеанского, ведь память о дю Геклене стала предметом его особой заботы: «коннетабль держал его младенцем перед крещальной купелью и затем вложил меч в его руку»<sup>142</sup>. Есть мнение, что добавить к существующей группе статую коннетабля дю Геклена распорядился сын Людовика – Карл Орлеанский<sup>143</sup>.

Судя по тому, какое важное место занимали фигуры доблестных мужей и жен в иконографической программе двух залов замка Куси, пусть и не сохранившихся до наших дней во всем своем великолепии, можно сказать, что интересующая нас тема уже в 1380-е годы имела большой успех в куртуазно-аристократической среде. При том проникла она туда практически сразу в своем полном варианте, то есть вместе с женским панданом, чего не наблюдалось в памятниках гражданского назначения, создаваемых в это же время на немецких землях.

<sup>140</sup> Mesqui J. Ile-de-France Gothique. V. 2. Les demeurs seigneuriales. Paris, 1988. P. 157.

<sup>141</sup> См.: Deschamps E. Œuvres complètes, éd. Marquis de Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud. T. 1–11. Paris, 1878–1903, [repr. 1966]; t. 3, p. 100, ccclxii, v. 1–10; t. 10, p. xxxvii, xxix, v. 17–24 и l'Index des noms propres, p. 159.

<sup>142</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002. С. 78.

<sup>143</sup> Laurent J.-M. Le château féodal de Coucy. Woignarue, 2001. P. 113; Lefèvre-Pontalis E. Le château de Coucy. [Reproduction en fac-similé, 1913]. Paris, 2011. P. 78.

Вдохновляясь образами доблестных героев и героинь, Людовик Орлеанский пожелал увидеть их и в других своих замках. Одним из первых доказательств его любви к этой теме служит унаследованный им в конце XIV века **замок Пьерфон** (департамент Уаз)<sup>144</sup>, ставший визуальным символом его военной мощи (рис. 2. 41, 42). Первые свидетельства о начале работ по перестройке относятся к 1396 году<sup>145</sup>. Сложная конструкция замка с использованием новой системы машикулей сближает его с Куси. Сегодня Пьерфон по большей части представляет собой творение Виолле-ле-Дюка, реализовавшего в нем свои представления об идеальном средневековом замке. Построенный на возвышенности, он имеет почти правильную прямоугольную форму – и деформирован немного лишь с одной стороны, куда были включены более древние части здания. Защищают замок восемь башен, фасад каждой из которых украшен статуей доблестного мужа. В соответствии с именем героя они имеют следующие «посвящения»: башня Карла Великого, Юлия Цезаря (рис. 2. 43), Артура, Александра Македонского, Готфрида Бульонского, Иисуса Навина, Гектора, Иуды Маккавея, при том последняя выступает одновременно абсидой для замковой капеллы. Получается, что статуя Иуды Маккавея украшает, пусть и снаружи, восточную часть сакрального помещения. Так как башен было восемь, пришлось отказаться от изображения одного из доблестных мужей: на внешних стенах замка сегодня отсутствует скульптура царя Давида<sup>146</sup>. Более чем двухметровые статуи остальных доблестных установлены на высоте 20–25 метров в нишах, обрамленных богатым растительным орнаментом. Каждая фигура хорошо «считывается» издалека. Датировать скульптуры

<sup>144</sup> Mesqui J. Ile-de-France Gothique. V. 2. Les demeurs seigneuriales. Paris, 1988. P. 281.

<sup>145</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 131; Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 109; Mesqui J. Ile-de-France Gothique. V. 2. Les demeurs seigneuriales. Paris, 1988. P. 287–289; Viollet-le-Duc E.E. Description du château de Pierrefonds. Nîmes, 2009. P. 8.

<sup>146</sup> Статую Давида не поместил на башнях в своей реконструкции Виолле-ле-Дюк. Возможно, именно она и могла отсутствовать изначально.

можно в диапазоне между началом работ по реконструкции замка и до смерти Людовика Орлеанского, то есть примерно **1396–1407 годами**<sup>147</sup>. Доблестные мужи на фасадах башен представлены в полный рост, с оружием, а некоторые и с гербовым щитом. Их костюмы сочетают элементы светского платья и военного облачения в виде шлема или кольчуги. Скульптуры располагаются фронтально и имеют тяжеловесные очертания, подчеркивающие их монументальность.

Необходимо сделать оговорку о плохой сохранности статуй, что затрудняет порой даже идентификацию персонажей. Виолле-ле-Дюк, в соответствии с найденными под башнями обломками, сделал гипсовые модели доблестных мужей, чтобы разместить их на прежних местах<sup>148</sup>. Некоторые уцелевшие части были помещены в музей замка (рис. 2. 44). Так, в научной литературе до сих пор имеются расхождения на счет того, каких именно героев изображают сохранившиеся аутентичные статуи. Одни называют среди уцелевших Гектора и Готфрида Бульонского<sup>149</sup>, согласно Ж. Мески, сохранились Бертран дю Геклен и еще один неидентифицированный доблестный муж<sup>150</sup>; Шредер хочет видеть в этих останках короля Артура и Карла Великого, Франсуаз Барон признает в них Карла Великого и дю Геклена<sup>151</sup>, а Жак Мейор в свою очередь считает, что это Гектор и Иуда Маккавей<sup>152</sup>.

Можно попытаться идентифицировать доблестных мужей по гербам. Так, у одного из них на плаще различимо изображение половины орла и поля с лилиями. Соответственно этот персонаж может быть назван Карлом Великим. Настораживает лишь то, что на его голове нет короны. А вот со

<sup>147</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 222.

<sup>148</sup> Dalmaz G. Le château de Pierrefonds. Paris, 2010. P. 12.

<sup>149</sup> Ibid. P. 26.

<sup>150</sup> Mesqui J. Ile-de-France Gothique. V. 2. Les demeurs seigneuriales. Paris, 1988. P. 287.

<sup>151</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 222.

<sup>152</sup> Mayor J. Le château de Pierrefonds. Description et historique. Paris, 2012. P. 42.

вторым возникают некоторые сложности. На его плаще четко различим двуглавый орел, то есть герб Цезаря, однако орел при этом имеет диагональную перевязь, что является указанием на Бертрана дю Геклена<sup>153</sup>. Корона на голове второго героя также отсутствует. Не исключено, что образ Цезаря мог быть наделен некоторыми гербовыми атрибутами коннетабля дю Геклена. В таком случае речь идет об интересном совмещении двух персонажей в одной статуе.

Гербы остальных доблестных традиционны: у Артура – три золотые короны на лазурном фоне; у Гектора – лев с алебардой в лапах; у Иуды Маккавея – два шагающих ворона; у Юлия Цезаря – двуглавый орел Римской империи; у Александра Македонского – лев, сидящий на троне с алебардой в лапах; у Иисуса Навина – василиск; у Готфрида Бульонского – иерусалимские кресты. Из-за того, что башен было восемь, заказчику, как мы помним, пришлось отказаться от одного из мужей – Давида. Если предположить, что Бертран дю Геклен был представлен как самостоятельный образ, то в таком случае пришлось бы исключать еще одного героя «старой гвардии». Думается, это было маловероятным. Скорее, Бертран дю Геклен одновременно выступал в роли Цезаря. Отметим, что именно он находился ближе всего ко входу в замок.

Среди других элементов внешнего декора замка на южной стороне между башнями Карла Великого и Юлия Цезаря можно видеть барельеф «Благовещение», в котором сохранился ряд древних фрагментов. В основании композиции закреплен герб Людовика Орлеанского. «Благовещение» было специально помещено на самую древнюю куртину<sup>154</sup>, чтобы подчеркнуть идею божественного покровительства замку от его истоков до настоящего дня. Над главным порталом замка в нише

<sup>153</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 222.

<sup>154</sup> Harmand J. Pierrefonds la forteresse d'Orléans. Les réalités. Le Puy-en-Velay. 1983. P. 148.

располагалась фигура святого Георгия, побеждающего дракона, а скульптурный образ святого Михаила защищал небольшой секретный проем в стене, предназначенный для поставок провианта в замок во время возможной осады.

Скульптурная декорация замка Пьерфон, состоящая из различных по содержанию элементов, выражала несколько важных для заказчика идей. Изваяния «Девяти доблестных мужей», помещенные на фасадах башен, то есть на опорных и самых главных с фортификационной и визуальной точки зрения элементах, воспринимались в первую очередь как образы лучших воинов. С их помощью подчеркивалось военное назначение замка, что вполне согласовывалось с рыцарскими представлениями того времени. «Девять доблестных мужей» воспринимались в то же время и как защитники замка, подобно святым воинам в сакральной архитектуре Запада и Византии. Соседство доблестных мужей со святым Михаилом и святым Георгием, который считался в средние века покровителем всех рыцарей, не только подтверждает такую трактовку, но и окрашивает ее новыми нюансами. Герои древности выступают уже не только как профессиональные военные, но и символизируют в том числе силу нравственную и твердость духа.

Христианская трактовка темы «Девяти доблестных мужей» усилена включением в скульптурную программу сакральных сюжетов в виде «Благовещения», которое напоминало о том, что замок находится под покровительством не только рыцарей, но и Богоматери. Так в декоративной программе фасадов замка Пьерфон причудливо сочетаются военные, аристократические, религиозные и политические ценности заказчика, соответствующие духу позднего Средневековья.

Интерьеры замка, в отличие от фасадов, практически целиком и полностью являются созданием Виолле-ле-Дюка. В своей книге «Описание и история замка Пьерфон» французский реставратор и историк искусства



говорит о степени своего вмешательства в первоначальный облик замка: по его словам, к тому моменту, когда он приступил к реставрации, камины находились на своих местах<sup>155</sup>, что для нашей темы имеет особую значимость. Наибольший интерес для нас представляет «Зал доблестных», который служил Людовику Орлеанскому местом для проведения праздников и судебных заседаний. Его площадь позволяла вместить довольно большое количество людей. Ведущий в зал большой четырехпролетный портал в реконструкции Виолле-ле-Дюка украшают статуи, среди которых (слева направо): архиепископ Турпин, Роланд, Карл Великий, Гийом Оранжский и коннетабль Франции Оливье V де Клиссон (1336–1407). Над центральной статуей Карла Великого два ангела несут его герб (имперский орел). Однако мы не имеем полной уверенности в том, что перечисленные герои существовали на главном портале «Зала доблестных» изначально. Скорее всего, они отражают фантазии реставратора.

Более достоверная реконструкция относится к противоположной стене, т.е. стене напротив портала, где возвышается монументальный камин с фигурами «Девяти доблестных жен» (рис. 2. 45), существовавший там изначально. Над ним также располагается трибуна, с которой Людовик Орлеанский выступал во время судебных заседаний, открытия ассамблей и праздников. То есть в Пьерфоне Людовик захотел оформить камин таким же образом, как и в замке Куси. Виолле-ле-Дюк весьма вольно подошел к реконструкции самого камина, осуществленной в 1864 году. Реставратор наделил доблестных жен чертами супруги Наполеона III и ее придворных дам<sup>156</sup>.

Женская девятка доблестных, по-видимому, продолжала интриговать воображение Людовика Орлеанского. Так, в конце XIV века он приказал

<sup>155</sup> Viollet-le-Duc E.-E. Description et histoire du château de Pierrefonds. Paris, 1881. P. 23.

<sup>156</sup> Favier J. (dir.) Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux. Paris et Langeais, 2003. P. 43.

украсить статуями доблестных жен фасад своего замка **Ла Ферте-Милон** (департамент Эна), возведение которого началось два года спустя после начала работ в Пьерфоне, то есть в 1398 году<sup>157</sup> (рис. 2. 46–48). Скульптуры фасада датируют примерно **1400–1407 годами**<sup>158</sup>. Замок имел не очень выгодное стратегическое положение, что придавало ему скорее символический характер. Документальных свидетельств о постройке замка практически не сохранилось, но известно, что руководил работами тот же архитектор, что и в Пьерфоне – Жан Ленуар<sup>159</sup>. Строительство замка не было завершено из-за кончины Людовика Орлеанского в 1407 году. За это время было построено только четыре башни одного фасада, каждая из которых получила по фигуре «greuse». В основание постамента, на который опирается одна из уцелевших жен, вмонтирован герб Людовика Орлеанского.

Доблестные жены располагались на башнях в нишах – точно так же, как доблестные мужи в замке Пьерфон. Несмотря на плохую сохранность статуй, можно заметить, как скульптор варьировал положение драпировок и поз доблестных жен, внимательно и тщательно моделируя форму. И хотя имя автора этих скульптур неизвестно, художественный уровень созданных им произведений позволяет связать его с лучшими столичными мастерскими. Визуальной доминантой фасада является композиция «Коронование Богоматери», помещенная над главным порталом (рис. 2. 47). Своими стрельчатыми очертаниями портал напоминает о тимпанах готических соборов. Большеформатная многофигурная сцена с Богоматерью в центре вписана в нишу, оформленную по периметру сочным растительным орнаментом. В основании ниши три ангела поддерживают щит с гербом Франции, напоминая о том, что Людовик был младшим сыном французского короля. Доблестные жены на фасаде Ла Ферте-Милон воспринимаются по

<sup>157</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 132.

<sup>158</sup> Ibid. P. 220.

<sup>159</sup> Ibid. P. 132.

отношению к центральной композиции как «благочестивая славная гвардия» («garde d'honneur»). Образы этих языческих воительниц наполнились здесь религиозным содержанием, что полностью согласовывалось с ценностями позднесредневекового рыцарства.

Сегодня замок представляет собой руину, но нельзя не заметить, что типологически, иконографически и стилистически он связан с Пьерфоном. Если сравнивать, то Ла Ферте-Милон как бы выступает иконографическим панданом к Пьерфону: так, на его фасадах фигурируют доблестные жены – традиционно дополняющие галерею доблестных мужей, а религиозная композиция «Коронование», отмечающая как бы конец славного жизненного пути Богоматери, отсылает к идее его начала в «Благовещении» из Пьерфона. Если смотреть шире, то в декорации двух этих замков были изначально вложены несколько разные послания. Замок Пьерфон был призван олицетворять военную силу и несокрушимость Людовика Орлеанского, а Ла Ферте-Милон должен был выступать в качестве своего рода резиденции знатного сеньора, почтенного рыцаря, живущего по законам чести и религиозного благочестия. Этой идее вторила и скульптурная программа фасадов.

На примере скульптурных декораций французских замков конца XIV – начала XV веков видно, насколько созвучными рыцарским идеалам оказались образы «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен», и как органично они вписались в пространство приватной жизни феодалов. Доблестные мужи и жены в равной степени комфортно ощущали себя как снаружи – на фасадах, так и внутри замков, занимая при этом самые почетные места: башни, если речь идет о внешнем убранстве, и каминные ниши, если говорить об интерьере.

Если сопоставить французские скульптуры доблестных жен и мужей этого периода с аналогичными образцами в немецких землях, то первое

различие, которое бросается в глаза, – это постоянное присутствие во французских памятниках «Девяти доблестных жен», которые отсутствовали в Германии. Это можно связать с разным назначением монументов. Во-первых, женские образы не очень убедительно смотрелись бы в контексте амбициозных общественно-политических программ в декорациях ратушей и городских фонтанов. А во-вторых, немецкая литературная традиция ими практически не интересовалась, ведь «Девяти доблестных жен» впервые вывел в свет именно французский автор. А вот для Франции эпохи интернациональной готики, когда во французской аристократической среде пышным цветом цвела куртуазность, такой пандан был необходим, так как именно в женских образах слияние куртуазного и рыцарского аспекта выглядит наиболее гармоничным. Так или иначе, «Девять доблестных жен» в первую очередь оставались женщинами, но вместе с тем не простыми женщинами, а теми, которые своими славными деяниями доказали, что достойны быть возведенными на пьедестал.

К сожалению, до наших дней не сохранились другие ранние скульптурные группы, изображающие доблестных жен. Гораздо чаще, особенно на шпалерах, встречается одна из них – Пентесилея, королева амазонок. Известно, что к ней питал особенный интерес Карл V, в коллекции которого находилась шпалера с ее изображением, а еще один такой экземпляр шпалеры купил Людовик Орлеанский у Н. Батайя в 1396 году<sup>160</sup>.

Известно, что интерес к теме доблестных мужей и жен питал в это время еще один знаменитый меценат позднего Средневековья – герцог Беррийский. Статуи доблестной девятки украшали камин в его замке, возведенном в Бурже, а также присутствовали в декорации башни Мобержон (Maubergeon) в Пуатье. Также он владел столом в форме корабля, который был оформлен фигурами «Девяти доблестных мужей» и «бассейном» для

---

<sup>160</sup> Ibid.

омовения рук, где образы доблестных присутствовали в виде эмалевых украшений<sup>161</sup>.

Фигуры «Девяти доблестных мужей» в рассмотренной нами французской замковой скульптуре не встраиваются в контекст претенциозных политических программ, а скорее выступают в самой первой своей ипостаси – ипостаси славных рыцарей, что опять же соответствует куртуазным идеалам того времени. Еще один важный аспект в трактовке темы – это христианская окраска образов мужей и жен, которую им придает тесное соседство с религиозными сюжетами и фигурами святых.

Связь топоса «Девяти доблестных мужей» с миром куртуазных представлений проявилась в конце XIV – начале XV веков и в немецких землях. Речь идет об удивительном ансамбле **фресковых росписей замка Рункельштейн в Больцано (Южный Тироль)**, принадлежащего с 1385 года семье Винтлеров<sup>162</sup>. Желая удовлетворить свои амбиции, Николаус Винтлер – советник и финансист графа Тироля, герцога Леопольда III Австрийского – выступил инициатором и заказчиком масштабных работ по реконструкции и декорации замка<sup>163</sup>. Интересующие нас росписи украшают так называемый «Летний дом», строительство которого началось в 1390-е годы<sup>164</sup>. Фрески расположены в необычном месте: не в интерьере, а на наружной стене дома: тридцатиметровый живописный фриз протягивается вдоль второго этажа здания (рис. 2. 49). Так как к первому этажу был дополнительно пристроен глубокий выступающий портик, открывающийся четырьмя аркадами во внутренний двор, то на втором этаже образовался балкон. Прогуливаясь по нему, можно хорошо рассмотреть живописный фриз. Датировка росписей

<sup>161</sup> Rorimer J.J., Freeman M.B. The nine heroes tapestries at the Cloisters // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series. New York, 1949. Vol. 7. № 9. P. 243–260; Autrand F. Jean de Berry. L'art et le pouvoir. Saint-Amand-Montrond, 2000. P. 372.

<sup>162</sup> Castel Roncolo. Il maniero illustrato. Bolzano, 2000. P. 39.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Ibid. P. 41.

спорна: одни исследователи относят их к 1410-м годам<sup>165</sup>, другие – к 1390-м<sup>166</sup>.

Уникальным является то, что на фресках Рункельштейна «Девять доблестных мужей» оказались в большой компании из легендарных и сказочных персонажей общим числом из тридцати героев, сгруппированных по «тематическим» триадам. Открывают галерею три язычника: Гектор, Александр и Цезарь (рис. 2. 50), затем следуют трое иудеев: Иисус Навин, Давид и Иуда Маккавей (рис. 2. 51) и трое христиан: Карл Великий, король Артур и Готфрид Бульонский (рис. 2. 52). После них изображены три лучших рыцаря: Парцифаль, Гавейн и Ивейн (рис. 2. 53), за ними – три благороднейшие любовные пары: Вильгельм Австрийский и Аглая, Тристан и Изольда, Вильгельм Орлеанский и Амалия (рис. 2. 54). Посередине фриза прерывает дверной проем, около которого изображена женщина с подносом в руках, которая как бы встречает гостей и преподносит им рюмку.

По правую сторону от дверного проема, представлены три наилучших меченосца – герои легенды о нибелунгах: Дитрих Бернский с Саксом, Зигфрид с Бальдунгом и Дитлиб Штайерский с Вельсунгом (рис. 2. 55). После них – три сильнейших великана: Вальтрам, король Ортнит и Шранманн (рис. 2. 56), три благороднейшие великанши: Риль Нагельринген, Водельгард и Рахим (рис. 2. 57), три лучших карлика: король Гольдемар, едущий на маленькой лошадке, король Бибунк и король Альберик на оленях (рис. 2. 58). Изначально все изображения сопровождались подписями, что облегчало их идентификацию. Над триадой гигантов еще можно прочесть текст на немецком языке, в котором сказано, что они среди прочих были

<sup>165</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 85–86; Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 105–106.

<sup>166</sup> Castel Roncolo. Il maniero illustrato. Bolzano, 2000. P. 51. Никлаус Винтлер умер в 1413 году, а его брат в 1424 году.

самыми сильными, а над карликами – что именно они были лучшими среди всех карликов. Большая часть персонажей имеет германское происхождение.

Каждой триаде автор придал индивидуальные характеристики. Несмотря на плохую сохранность ясно, что Гектор был изображен во весь рост и с копьем в руках, равно как и два других языческих героя. Гербовые изображения, к сожалению, удастся прочитать не всегда: у Александра Македонского и Юлия Цезаря они не сохранились. Интересно проанализировать нюансы, подчеркивающие особый статус некоторых персонажей. Прежде всего, это царственные атрибуты доблестных мужей – короны, имеющие разную конфигурацию. Так, корона Александра скромнее венца Цезаря, который по своей форме напоминает корону императора Священной Римской империи. Таким образом Цезарь явлен здесь не просто как римский император, но одновременно и как авторитетный предшественник императора Священной Римской империи.

Среди иудеев выделяется царь Давид – единственный в своей триаде, кто увенчан короной поверх шлема. Представители библейской эпохи закованы в доспехи и держат в руках длинные копья, а у плеча – щиты с гербами. Шлемы Давида и Иуды Маккавея имеют остроконечные завершения и небольшие шарообразные навершия, подобные тем, которые уже встречались у доблестных иудеев в скульптурах кельнской ратуши.

Совершенно иной облик имеет триада христиан. В отличие от представителей античности и ветхозаветных времен, христиане изображены не стоя, а торжественно восседающими на длинной скамье, на которой также расположились и три лучших рыцаря (Парцифаль, Гавейн и Ивейн). Этот формальный ход подчеркивал непосредственную тематическую и хронологическую связь персонажей. Христианские доблестные имеют гораздо менее воинственный вид, в их образах акцентировано царственное начало. В то время как античных героев и иудеев можно принять скорее за

королевскую гвардию. Более того, последняя триада доблестных мужей почти не имеет атрибутов военного костюма, а наряжена в роскошные одежды (за исключением Готфрида Бульонского, который на фоне остальных двух имеет довольно скромный вид и на ногах у него сохраняются латы). Гербовые щиты христиан закреплены на стене за их спинами, поэтому воспринимаются не как элементы военного облачения, а как отличительные геральдические знаки.

Самое пристальное внимание было уделено автором фресок Карлу Великому. Его массивная фигура задрапирована в пышное с тяжелыми ниспадающими складками платье, украшенное имперскими знаками, а на его плечи накинут плащ с горностаевой отделкой. В правой руке Карл держит сферу (державу), а в левой высоко поднятый обнаженный меч – символ справедливой власти. На голове у него высокая имперская корона, опять же подчеркивающая ассоциативную связь с императорами Священной Римской империи. О королевском достоинстве Артура свидетельствуют богатые одеяния, корона и скипетр. Малая значимость Готфрида Бульонского для заказчика и для истории Германии отразилась в его внешнем облике, который наиболее скромен среди триады христиан.

Несмотря на провинциальный уровень росписей, их автор придал очень точную эмоциональную характеристику триадам в целом и некоторым отдельным героям в частности. Это хорошо заметно на примере девятки доблестных мужей, но еще отчетливее проявляется в изображениях любовных пар: Тристан и Изольда нежножимают протянутые друг к другу руки. Согласно куртуазному ритуалу и символике жеста, Тристан вкладывает свою правую руку в руки Изольды для демонстрации и утверждения своей непоколебимой верности. Такой жест часто встречается в изображениях куртуазной любви на средневековых памятниках. Слева – Вильгельм Австрийский и Аглая ведут галантный разговор, а справа – Вильгельм



Орлеанский обнимает свою возлюбленную Амалию, слегка касаясь ее локтя. Лучшие рыцари всех времен и народов соединяют в себе два аспекта: с одной стороны, они воплощают собой воинственную сущность и выступают защитниками христианской веры, а с другой – походят на элегантных придворных кавалеров, о чем говорят некоторые элементы их костюмов.

Соединение темы «Девяти доблестных мужей» с изображениями известных рыцарей по сути является проявлением одного и того же принципа прибавления, который мы уже не раз наблюдали в монументах гражданского назначения. В данном случае его применение вполне уместно, ведь и доблестные, и лучшие рыцари стремились снискать славу на военном поприще. Но какое место тогда в этом славном ряду занимают любовные пары и карлики с великанами? Ответ на вопрос дают литературные источники. Так, множество персонажей на фресках Летнего дома были заимствованы из «Книги героев» («Heldenbuch») – антологии средневековых немецких эпических поэм, составленной в XIV веке<sup>167</sup>. Там описаны и карлики, и великаны с великаншами, и другие доисторические персонажи, которые, согласно тексту, были созданы Богом. В первой книге рассказывается про карликов, населявших планету в самые древние времена, потом к ним были посланы гиганты, которые помогали поддерживать равновесие, уничтожая диких зверей и крупных рептилий. Однако некоторые гиганты восстали против Бога, и тогда Он послал героев, чтобы помочь карликам. Эти герои описаны как храбрые мужи и праведники, которые защищали слабых и женщин. Так, лучшие рыцари и меченосцы воспринимаются на фресках еще и как святые воины. Интересно, что последовательность появления на земле гномов, великанов и героев, существовавшая в немецкой литературной традиции, отмечает три этапа исторического развития, что типологически согласуется с хронологическим

---

<sup>167</sup> Ibid. P. 109.

делением триад «Девяти доблестных мужей». Получается, что две эти генеалогии – общемировая и местная – направлены от краев фриза к центру и смыкаются таким образом в образах трех любовных пар, явленных как модели идеального мира, пронизанного духом куртуазной любви.

Изобразительная программа замка Рункельштейн отнюдь не исчерпывается наружной галереей Летнего дома. В его интерьере, то есть по соседству с доблестными мужами, были росписи на сюжеты из жизни короля Артура и его рыцарей, истории Тристана и Изольды, а восточную и западную часть замка украшали сцены из героической поэмы «Гарель из цветущей долины» со сценами битв и изображением пира за Круглым столом Артура. Уже даже по одному названию залов – «комната любовников», «зал турниров» (рис. 2. 59), «комната Тристана» – можно судить, как сильны были рыцарские идеалы в аристократической среде владельцев замка. Но не только куртуазная любовь кружила головы заказчикам. В портике первого этажа можно наблюдать помимо небольших остатков живописи «терра-верде», также несколько фрагментов с изображением «Семи свободных искусств» (вспомним, что соседство «Девяти доблестных мужей» с темой «Семи свободных искусств» уже наблюдалось в декорации немецкого фонтана в Нюрнберге). Но наиболее явственно о трезвости мышления и сухой расчетливости заказчиков свидетельствует декорация лоджий внутреннего двора – это сто (!) портретов римских и германских императоров, вписанных в квадрифолии с указанием их имен и дат правления. Большая часть подписей утрачена, что затрудняет идентификацию, однако можно сказать, что там присутствовали изображения правителей, связанных с немецкой историей: Арнульф Каринтийский, Людовик IV Дитя, Конрад I, Генрих I, Оттон I, Оттон II и так далее в хронологической последовательности. Среди прочих имен появляется, естественно, и Карл Великий. Получается, что его изображение дублируется, так как на втором

этаже дома он уже был явлен в качестве одного из девяти доблестных мужей. В данном случае его образ встраивался в конкретную генеалогическую схему и имел четкую задачу – подчеркнуть безупречное благородное происхождение императорской династии и ее статус. Источником для создания такой грандиозной серии послужили, вероятно, немецкие исторические компиляции. Такое обилие знаменитостей, хоть и имеет сильную привязку к немецкой истории, отдаленно напоминает итальянских «*uomini famosi*», но все же не может быть напрямую соотнесено с ними, так как не связано с гуманистическими идеалами и преследует весьма приземленную цель – выстроить конкретную генеалогию.

Система расположения росписей на фасаде здания, равно как и архитектурная конструкция с приставным портиком на первом этаже, нехарактерны для большинства позднесредневековых замков, но типичны для организации общественных мест, где встречались горожане. Это может служить косвенным свидетельством того, что тема «Девяти доблестных мужей» и некоторые сопутствующие ей мотивы появились в немецком замке Рункельштейн под влиянием сооружений общественно-гражданского назначения. Ведь речь идет об одном из немецкоязычных регионов, где, как мы уже имели возможность убедиться, тема доблестных мужей получила наибольшее распространение именно в общественных монументах.

Несмотря на обилие любовной тематики в росписях замка Рункельштейн, мы не видим здесь женского пандана к «Девятке», хотя в этом куртуазно-рыцарском контексте он был бы весьма уместен. Отчасти этот пробел восполняют элементы декора одного из интерьеров замка – «зала Гарела», где под основными сюжетными сценами изображена длинная галерея из полуциркульных арок, в каждый пролет которой вписаны женские и мужские фигуры. Частично сохранившиеся надписи объясняют, что в этом фризе изображены «знаменитости». Удивляет историческая всеохватность

образов: галерея начинается с изображения Адама и Евы (!). Исторические персонажи играют роль зрителей, наблюдающих за славными деяниями и приключениями Гарела. Интересно, что образы «знаменитостей» проникают даже в наиболее интимное помещение замка – ванную комнату (рис. 2. 60). Огромный герб Винтлеров над входом в комнату Тристана объявляет всем, кто попадает в замок, о заказчике этого беспрецедентного по своей монументальности цикла росписей в Южном Тироле. В выборе такой декорации немаловажную роль сыграл статус заказчиков. Напомним, что Винтлеры – прежде всего выходцы из буржуазных, а не высоких аристократических кругов. С помощью развитой программы росписей своего замка они хотели продемонстрировать полное совпадение собственных вкусов с рыцарскими идеалами, господствовавшими в то время в придворных кругах. И тем самым, разумеется, старались к ним приблизиться.

Безусловно, в замке Рункельштейн в Больцано сохранился один из самых масштабных ансамблей светских росписей позднего Средневековья. Сюжеты фресок, заимствованные из многочисленных средневековых немецких поэм, во всем своем великолепии и разнообразии живописуют сказочные картины, где на первый план выступают темы рыцарской чести и куртуазной любви. Кажется, что заказчик был объят желанием иметь в своем замке иллюстрации всех излюбленных им произведений немецкой средневековой литературы о рыцарях. Не будем забывать, однако, что при всем своем великолепии ансамбль росписей замка Рункельштейн – это все же провинциальный памятник, который может представлять собой только верхушку айсберга. Если в нем тема доблестных мужей разрослась так органично и непринужденно, то остается только догадываться, насколько глубокой и многосложной могло быть ее прочтение в памятниках первого ряда, большинство из которых не сохранилось.

«Девять доблестных мужей» вполне органично чувствуют себя среди средневековых богатырей, великанов и карликов. Их тесное соседство еще раз подтверждает генетическое родство «Девятки» с героическим эпосом и романами Средневековья. В контексте немецкой литературной традиции проясняются некоторые нюансы в смысловом наполнении образов доблестных мужей, которые в наружном живописном фризе Летнего дома воспринимаются и как образы праведных воинов-защитников, посланных на землю Богом. Для того, чтобы утвердить свою роль и связать себя с историей Священной Римской империи, Винтлеры пожелали ввести в декорацию, казалось бы, незначительные на первый взгляд, но красноречивые детали. О некоторых из них мы уже говорили, описывая девятку доблестных, где Цезарь и Карл Великий получают особый статус с помощью самых массивных имперских корон; еще один типичных для того времени ход – это присутствие в росписях большого герба заказчиков; но наиболее ярким свидетельством такого устремления является обширная генеалогическая схема из римских и немецких императоров, изображенная в портике первого этажа Летнего дома.

Росписи замка Рункельштейн в Больцано доказывают, что на рубеже XIV–XV веков интерес к куртуазной трактовке темы «Девяти доблестных мужей» проявляли и представители немецких высших кругов. Однако в Германии этой теме не предавали первостепенного значения, отводя ей одно из прочих мест среди множества сюжетов и образов. Совсем иначе проявляет себя девятка доблестных, оказываясь в это же время при французском дворе.

Ярким свидетельством расцвета темы «Девяти доблестных мужей» во Франции выступает **серия шпалер из музея Метрополитен в Нью-Йорке**, датированная **1400–1410 годами** и созданная, по всей вероятности, в южных

Нидерландах<sup>168</sup> (рис. 2. 61). До наших дней она дошла в неплохой сохранности. Судя по вытканым гербам, шпалеры некогда находились в коллекции герцога Жана Беррийского, однако в то же время на коврах можно различить гербы герцогов Анжуйского и Бургундского (?), а также гербы французского королевского дома – лилии, расположенные на сводах ниш с изображением Иисуса Навина и Давида, а также на флажках, закрепленных между пролетами верхней аркады. Не случайным кажется и изображение двух бабочек слева от фигуры Гектора, которые также появляются и на шпалере из Анжера со сценой Апокалипсиса. Так или иначе, гербовая символика однозначно указывает на связь памятника с французской художественной средой. Некоторые иконографические элементы на шпалерах до сих пор остаются загадками для исследователей: это буквы «а», «п», «у» и «и», еле заметные в орнаментальных медальонах фона над фигурой Гектора. Судя по всему, они представляют собой монограммы заказчиков, которые не расшифрованы и по сей день<sup>169</sup>.

Из различных по формату фрагментов реставраторами восстановлено четыре ковра, на которых умещается пять фигур. Не исключено, что в процессе реставрации были допущены некоторые неточности, поэтому месторасположение ряда фрагментов по-прежнему остается неясным. Среди уцелевших фигур доблестных мужей: Юлий Цезарь (рис. 2. 62), король Артур, Иисус Навин, Давид, Гектор<sup>170</sup> (рис. 2. 63). Еврейские герои при этом оказались рядом друг с другом и занимают одну, самую большую шпалеру (4,29 x 6,35 м). Изначально каждая триада могла располагаться на отдельном большеформатном ковре. Рядом с язычниками и иудеями закреплены их

<sup>168</sup> Ковры долгое время датировали 1385 годом и даже называли Жана Беррийского в качестве заказчика, а мастерскую Николя Батая в качестве исполнителя (на основании стилистического сходства с грандиозным циклом Анжерского Апокалипсиса). – См.: Cavallo A.S. Medieval Tapesries. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1993. P. 94–124.

<sup>169</sup> Pastoureau M. Traité d'Héraldique. Paris, 2003. P. 218–219.

<sup>170</sup> Долгое время его принимали за Александра Македонского.

гербовые щиты, а три геральдические короны короля Артура нанесены прямо на его мантию.

Герои изображены восседающими на троне, каждый в отдельной нише, образованной из сложной позднеготической архитектурной конструкции с несколькими ярусами, табернаклями и боковыми компартиментами, которые населяют сильно уменьшенные в масштабе воины с различными видами оружия, а также знаменосцы, музыканты и священнослужители. Серию венчает длинная галерея с арками, куда вписаны изображения придворных дам, людей восточного происхождения, кавалеров с разнообразными атрибутами в руках (оружие, книга, жезл, цветок, музыкальный инструмент). Эти конструкции напоминают поперечный разрез базилики, где центральный неф занимает масштабная фигура одного из доблестных мужей, а в боковых нефх, включая эмпоры, расположились четыре второстепенных и меньших по размеру персонажа.

Выстраивается множество предположений относительно идентификации этих маленьких фигур: это могут быть военные — члены дружин героев, портреты придворных, или же фигуры, напоминающие о традиции средневековых «дролери». Интересно, что над еврейскими доблестными мужами простирается галерея с четырьмя мужскими и девятью женскими фигурками в коронах, число которых наталкивает на мысль, что это изображения «Девяти доблестных жен»<sup>171</sup>. Но если принять их за таковых, то возникает больше вопросов, чем ответов: их занятия в виде музицирования и слушания пения птиц, а также отсутствие военных атрибутов, не соответствуют традиционному характеру доблестных жен-воительниц. Скорее, они согласуются с образами придворных дам, связанных с французским королевским домом, ведь рядом с ними закреплены небольшие штандарты с эмблемами в виде лилий. Эти дополнительные

---

<sup>171</sup> Ibid. P. 112.

фигурки поразительным образом напоминают лоджии, населенные многочисленными изображениями придворных дам из замка Рункельштейн (рис. 2. 60).

Иногда определенное соответствие между центральной фигурой доблестного мужа и второстепенными персонажами улавливается, как например, в случае с королем Артуром, которого окружают кардиналы, архиепископы и епископы, или же с Цезарем, сопровождаемым восточными людьми, в том числе чернокожим персонажем. С другой стороны, негр вполне бы мог сопровождать и Александра Македонского. Относительно других фигурок по-прежнему существуют неясности, так как ярко выраженной визуальной и смысловой привязки к тому или иному доблестному мужу или же историческому периоду они не имеют. В целом же масштабная серия была призвана выразить идею, которая уже звучала в гражданских монументах Германии: это идея Доброго правления. Данную серию шпалер можно воспринимать как визуализацию позднесредневековых представлений о совершенной системе правления, где центром выступает «мудрец на троне», а остальные занимают свое место в системе иерархического целого.

Шпалеры из музея Метрополитен были предназначены для украшения стен зала торжественных приемов, поэтому изображения выдающихся государственных и военных деятелей прошлого, представленных сидящими на троне, должны были вызывать прямые ассоциации с личностью герцога, восседавшего во время приемов подобным же образом в окружении своих приближенных. Фигуры «Девяти доблестных мужей» становились инструментом легитимизации его правления, точно также как в Древнем Риме статуи императоров, а также великих полководцев и мужей ушедших времен, выставленные на всеобщее обозрение в публичных местах, служили законным обоснованием авторитета ныне существующей власти,



позиционировавшей себя наследницей лучших военных, политических и моральных качеств своих предшественников.

Попробуем теперь разобраться в визуальных прототипах для такой масштабной серии. До этого мы лишь единожды встречали доблестных, восседающих на троне: это была триада христиан из замка Рункельштейн в Южном Тироле, но вряд ли в данном случае этот памятник мог выступить серьезным ориентиром для мастера. Скорее здесь могло иметь место обратное влияние. В поисках ответа некоторые исследователи выдвинули гипотезу, что образцом могли послужить картоны для витражей – родственные композиционные решения можно наблюдать в окнах церкви Сент-Уан в Руане<sup>172</sup>. Похожие варианты организации многофигурной группы встречаются и на миниатюрах, в частности, на листе «Благовещение» из Малого часослова герцога Беррийского (Нац. библ. Франции, ms. lat. 18014, fol. 22), а также на витражах Сент-Шапель в Бурже. Можно найти и другие примеры, в частности, на надгробиях XIII века из некрополя Сен-Дени выгравированные на камне изображения усопших помещены в интерьер позднеготической постройки. Памятуя о том, что анализируемый нами памятник был создан в эпоху интернациональной готики, обилие таких композиционных аналогий закономерно. И вряд ли возможно наверняка опереться на какой-либо один из них как на безусловный образец.

Рассмотренные нами шпалеры 1400–1410-х годов из музея Метрополитен – самые ранние из сохранившихся до наших дней ковров на тему «Девяти доблестных мужей». Хотя многочисленные упоминания в инвентарях коллекций французских королей свидетельствуют о том, что в этом виде искусства они распространились гораздо раньше. Вполне возможно, что изначально рассмотренная нами серия насчитывала десять фигур. Согласно документальным источникам, в коллекции Карла VI

<sup>172</sup> Cavallo A.S. Medieval Tapesrties. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1993. P. 94–124.

находились шпалеры, на которых были изображены десять доблестных жен (десятой стала одна из сестер Деипилы)<sup>173</sup>. Серия из музея Метрополитен характеризуется яркой самобытностью и оригинальностью, являя собой сложный ребус с разными уровнями смысла, который толкает современных исследователей на новые поиски. О грандиозности замысла свидетельствует не только огромный формат ковров, но и высочайший художественный уровень их исполнения.

Можно отметить определенную созвучность шпалер с метафоричным языком поэмы Томмазо ди Салуццо – ведь именно у него в рассказе о «Девяти доблестных мужах» впервые появляется образ замка, в котором для выдающихся героев древности уготовлены троны. Тексто-образная связь между этими произведениями в данном случае очевидно улавливается. И раз уж речь зашла о Томмазо III ди Салуццо, то нельзя не вспомнить о том, что в Национальной библиотеке Франции хранится единственный иллюстрированный экземпляр его поэмы **«Странствующий рыцарь»**. В нем содержатся две замечательные миниатюры с изображением **«Девяти доблестных мужей»** и **«Девяти доблестных жен»**, датированные **1403–1404 годами** и приписываемые «Мастеру города дам», работавшему в окружении «Мастера Бусико»<sup>174</sup> (рис. 2. 64, 65). Это самые ранние из известных свидетельств появления этой темы в книжном иллюстрировании.

Вторая строкам поэмы, миниатюрист расположил девятки доблестных (отдельно – мужскую и женскую) в интерьерах «Дворца избранных» («Palais des Esleus»), где их и встретил главный герой. Однако восемнадцать тронов, которые согласно тексту были им уготовлены, на иллюстрации не фигурируют. Миниатюрист изобразил дворец наподобие «кукольного домика», то есть как бы «сняв» переднюю стенку, но сохранив при этом

<sup>173</sup> Ibid. P. 94–124. P. 97, 120.

<sup>174</sup> Taburet-Delahaye E., Avril Fr. Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004. P. 221.

элементы внешних фасадов в виде полуциркульных арок, угловых башен, машикулей и бойниц, что усиливает крепостной характер архитектуры и подчеркивает значение доблестных мужей как защитников и рыцарей, а не просто как придворных кавалеров. Интересно, что дворец на втором листе, интерьер которого наполнен доблестными женами, подобных фортификационных черт не содержит.

Идентификацию персонажей облегчают надписи и гербы на их щитах, штандартах или доспехах, набор которых традиционен. «Девять доблестных мужей» изображены во весь рост и выстроены в одну плотную шеренгу по принципу изокефалии, следуя друг за другом в канонической последовательности. Восемь из девяти разбиты на пары посредством небольших обоюдных разворотов и словно ведут беседы. Только Давид, занимающий центральное положение, смотрит вперед. Центральная консоль, разделяющая два арочных пролета над головами доблестных героев, дополнительно акцентирует его ключевое положение. Статус отдельных доблестных мужей подчеркнут атрибутами: так, у королей на голове обычные короны (Цезарь, Давид, Артур), а у императоров – продолговатые и сомкнутые (Александр Македонский и Карл Великий). У Иуды Маккавея на голове тюрбан, у Готфрида Бульонского – терновый венец (!), а Гектор и Иисус Навин практически полностью закованы в латы и носят шлем с забралом. В руках у героев – мечи, поднятые вверх или закрепленные на поясе.

Доблестные жены, изображенные на следующей миниатюре, разодеты по моде конца XIV века и увлечены оживленными беседами друг с другом. В отличие от доблестных мужей они ведут себя более раскованно, а Лампетто, обращаясь к Семирамиде, весьма выразительно жестикулирует. Расстояние между фигурами также строго не соблюдено, что лишает их ряд процессуальной торжественности и превращает сцену, скорее, в зарисовку из

придворной жизни. В одеяниях жен практически не заметны элементы военного костюма, лишь у некоторых из них присутствуют железные налокотники. Тем не менее жены вооружены мечами или копьями, а у Ипполиты на плече лежит топор. Синопа, Семирамида, Лампетто, Тамарис и Пентесилея изображены в коронах. Интересно, что Пентесилея занимает среди всех наиболее обособленную позицию и не принимает участия в разговорах, наблюдая за происходящим как бы со стороны. На миниатюре она визуально отгорожена от остальных доблестных жен и показана в отдельном компартименте – со стороны бокового арочного пролета портика.

«Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» на миниатюрах из манускрипта «Странствующий рыцарь» отличаются большим разнообразием индивидуальных характеристик, прежде всего это касается костюмов, воинских атрибутов, причесок, движений и даже физиогномических черт персонажей. Внимание к мелким деталям свидетельствует о важности заказа и мастерстве миниатюриста. При сравнении двух миниатюр – с мужской и женской девяткой – налицо разный подход к трактовке образов. Доблестные жены изображены в более непосредственной и живой обстановке, в то время как мужи торжественно выстроились в ряд, гордо демонстрируя свое оружие и гербовые щиты. Мужественный характер девятки усиливает сама архитектура дворца с ярко выраженными фортификационными элементами. Автор миниатюр хотел придать женским образам больше мягкости, нивелировав их воинственную составляющую и подчеркнув в них женскую сущность. Подобный ход вполне согласуется с позднесредневековым куртуазным кодексом с его представлениями о Прекрасной даме и идее служения ей. Миниатюра является красноречивым свидетельством ностальгии, которую испытывала аристократия по рыцарским идеалам на исходе Средневековья.

Тема доблестных мужей и жен возымела большой успех у представителей рода Салуццо. Известно, что в 1407 году Констанция ди Салуццо, невестка маршала Бусико, преподнесла в качестве дара аббатству Нуарлак (департамент Шер) шпалеру с изображением «Девяти доблестных мужей»<sup>175</sup>. Но, пожалуй, самым масштабным и ярким воплощением этой темы в изобразительном искусстве Пьемонта стали **фрески Зала баронов в замке Ла Манта близ Салуццо, созданные в 1411–1416 годах**<sup>176</sup> мастерской Джакомо Якерио (1401–1453)<sup>177</sup> в стиле интернациональной готики (рис. 2. 66–72).

Программу фресок во многом определило стратегическое положение замка, находящегося на границе маркграфства Салуццо и Савойского герцогства, то есть между двух миров – ренессансным и позднеготическим. Постоянные конфликты с Савойей заставили Томмазо III ди Салуццо обратиться за покровительством к французскому королю Карлу VI. Томмазо III ди Салуццо неоднократно бывал во Франции, иногда задерживаясь там надолго (в 1390 году, в 1401 году, и между 1403 и 1405 годами<sup>178</sup>). Он хорошо изучил северную культуру и глубоко проникся куртуазным духом французского двора. Именно поэтому влияние французской культуры оказалось в Пьемонте преобладающим, а росписи Зала баронов в замке Ла Манта следует рассматривать в контексте искусства Франции начала XV столетия. Напомним, что Томмазо III ди Салуццо написал свое главное произведение «Странствующий рыцарь» на французском языке и в традициях французской литературы. Эта поэма и вдохновила программу росписей, заказанную незаконнорожденным сыном Томмазо III ди Салуццо –

<sup>175</sup> Ibid. P. 222.

<sup>176</sup> Romano G. La Sala baronale del castello della Manta // Quaderni del restauro 9. Milan, 1992. P. 37.

<sup>177</sup> Датировка и атрибуция подкорректированы: еще Шредер приписывает фрески Жаку д'Иверни и датирует их 1420–1430 годами. Более свежий источник: Roettgen S. Fresques italiennes de la Renaissance, 1400–1470. Paris, 1996. V. 1. Художника осторожно называют «Мастер Манты» – См.: Romano G. La Sala baronale del castello della Manta // Quaderni del restauro 9. Milan, 1992. P. 37.

<sup>178</sup> Romano S. Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro. Milano, 2011. P. 9.

Валерано, унаследовавшим замок<sup>179</sup>. Он пользовался большим доверием отца и наряду с мачехой стал опекуном законного сына Томмазо – Людовико I. Гербы доблестных мужей и жен на фресках и на миниатюрах из известного нам иллюстрированного манускрипта с текстом «Странствующего рыцаря», который, судя по всему, во время исполнения росписей находился в замке Ла Манта, полностью совпадают. Чего нельзя сказать про стилистическое и образное решение, так как фрески являют собой совершенно иную тенденцию.

Зал баронов был предназначен для публичных выступлений и торжественных приемов, поэтому его декоративной программе уделили особенное внимание. Первое, на что падает взгляд входящего в зал – это камин, на дымоходе которого помещен герб и девиз Валерано: «leit leit». Слово «leit» образовано от немецкого глагола «leiten» и означает «вести», «направлять», «руководить», «управлять»<sup>180</sup>, а также в зависимости от контекста может быть переведено как «воспитывать», «закалять», «приучать к трудностям». Выбор девиза на немецком языке был призван подчеркнуть немецкие корни династии Салуццо, хотя в эту эпоху девизы на французском языке были распространены гораздо больше. Девиз многократно повторяется в росписях потолочных балок, а также в цокольной части всего цикла росписей, отделенной от сюжетных изображений декоративным растительным фризом с круглыми вставками.

На северной стороне, захватывая часть западной стены с камином, вереницей следуют «Девять доблестных мужей» и «Девять доблестных жен» (рис. 2. 66, 67). Две доблестные при этом переходят на восточную стену и упираются в нишу с изображением Распятия с Марией, Иоанном Крестителем с ягненком (на левом откосе) и святого Квентина Амьенского

<sup>179</sup> Roettgen S. *Fresques italiennes de la Renaissance, 1400–1470*. Paris, 1996. V. 1. P. 42.

<sup>180</sup> Большой немецко-русский словарь с дополнением / К. Лейн, Д.Г. Мальцева, А.Н. Зуев и др. М., 2008. С. 618.

(на правом откосе ниши) (рис. 2. 72). Появление этого святого, особенно почитаемого на севере Франции, в программе фресок Ла Манты еще раз свидетельствует о влиянии французской культуры на иконографическую программу росписей. Ниша, где было помещено Распятие, судя по всему, служила алтарем. Еще одна религиозная сцена находилась непосредственно перед входом в зал – в вестибюле. Там была устроена ниша с изображением Богоматери на троне, кормящей Младенца.

Доблестные мужи и жены облачены в роскошные модные одежды своего времени и представлены в изящных манерных позах, напоминая больше процессию придворных кавалеров и дам, нежели воинов. Последовательность мужской и женской девятки соответствует тексту поэмы Томмазо: Гектор, Александр Македонский, Цезарь, Иисус Навин, Давид, Иуда Маккавей, Артур, Карл Великий, Готфрид Бульонский (рис. 2. 68); Деипила, Синопа, Ипполита, Семирамида, Эфиопа, Лампетто, Томирис, Тевка и Пентесилея. Строки из поэмы, посвященные деяниям каждого доблестного героя, начертаны в нижнем регистре живописного цикла под соответствующими фигурами<sup>181</sup>. Таким образом, троянская тема, начавшаяся с фигурой Гектора, завершается фигурой Пентесилеи. Связь этих персонажей подчеркивается их расположением визави. Согласно одному манускрипту 1587 года, на фресках Зала баронов в образе Гектора был представлен сам Валерано Салуццо, а Пентесилея была наделена чертами его супруги – Клеменции Прованы<sup>182</sup>.

В начале XV века в отождествлении языческих героев с современниками Валерано и Клеменцией не видели противоречия, так как отсутствие явной дистанции между прошлым и современностью являлось одной из характерных черт средневекового отношения к истории,

<sup>181</sup> Опубликовано еще в статье самого первого исследователя этих фресок: D'Ancona P. Gli Affreschi del Castello di Manta // L'Arte. 1905. Vol. VIII. P. 94–106, 183–198.

<sup>182</sup> Roettgen S. Fresques italiennes de la Renaissance, 1400–1470. Paris, 1996. V. 1. P. 42–43.

существовавшее еще до того, как был провозглашен культ античности гуманистами. Это давало в то же время христианскую окраску античности, а образы доблестных язычников в исторической перспективе можно было проинтерпретировать в христианском ключе: Пентесилея принесла себя в жертву за троянцев, а Томирис сразила дьявольского Цируса. Взаимосвязь Гектора и Пентесилеи показана схожестью их одежд, сшитых из одной и той же ткани, покрытой одинаковым цветочным орнаментом и вышитым на ней девизом «leit». В левой руке королева амазонок держит ожерелье Ордена дрока, который Валерано получил в 1411 году, незадолго до того, как заказал росписи в Зале баронов<sup>183</sup>. Как заказчик фресок Валерано мог потребовать от художника изобразить его как выдающего христианского героя: Карла Великого или Готфрида Бульонского. Соотнесение себя с Гектором – языческим героем, который вышел из схватки с Ахиллесом не победителем, а проигравшим, так и не спасшим Трою – демонстрирует его глубокомысленность и христианское смирение. Несмотря на то, что Валерано стал регентом при своем несовершеннолетнем брате и имел высокое положение, его статус незаконнорожденного сына неминуемо обрекал его на поражение при любых его желаниях или действиях, направленных на завоевание власти. Понимая это, он никогда и не стремился продемонстрировать свое намерение стать преемником своего отца, подчеркивая и посредством изобразительной программы Зала баронов, что он осознает свое положение и признает первенство своего младшего брата. Актуальность троянской теме придавала и реальная политическая ситуация – опасность экспансии Савойи, а следовательно, неопределенное и шаткое положение наследника.

Отождествление Валерано с Гектором также указывало на то, что даже правитель, обладающий добродетелью и храбростью, находится во власти

---

<sup>183</sup> Ibid.



рока. В самой поэме эта идея выражена аллегорией Дворца Фортуны, которая, однако, не получила живописного эквивалента на фресках замка Ла Манта. Выбор фигуры Пентесилеи – Клеменции Прованы в пандан Гектору – Валерано ди Салуццо вполне закономерен. Доблестная амазонка пришла на помощь троянцем и отчаянно сражалась на их стороне до тех пор, пока не была поражена все тем же Ахиллесом. Так, двух героев объединила трагическая судьба и славная смерть на поле боя. Некоторые исследователи находят среди «Девяти мужей» из Манты и другие «скрытые» портреты, признавая, например, в фигуре Юлия Цезаря императора Сигизмунда<sup>184</sup>, или же считают, что все восемнадцать персонажей были наделены портретными чертами разных представителей семьи Салуццо<sup>185</sup>.

Хотя праздничное великолепие костюмов доблестных мужей и жен, а также других участников росписей было нацелено на то, чтобы доставить эстетическое удовольствие зрителю, нельзя не заметить при этом и тонкую меланхолическую интонацию, пронизывающую изобразительную программу. Поражая воображение своим внешним великолепием и молодостью, «Девять доблестных мужей» в то же время воскрешают в памяти фрески на Кампо-Санто в Пизе, где в композиции «Триумф Смерти» присутствовали сцены отдыха знатных молодых кавалеров и дам. Таким образом во фресках дается напоминание о том, что чувственные удовольствия мира и устремления к подвигам временны, и что итог для всех един – неминуемая смерть.

Герои Зала баронов в замке Ла Манта близ Салуццо хоть и имеют при себе всяческие воинские атрибуты, но демонстрируют их зрителям скорее как оригинальные элементы собственного костюма. Воинственный аспект уступает место утонченной куртуазной картине, что особенно ощутимо в

<sup>184</sup> Von Zabern Ph. Sigismundus rex et imperator. Art et culture à l'époque de Sigismond de Luxembourg. Budapest-Luxembourg, 2006. P. 148.

<sup>185</sup> Silva R. Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro. Milano, 2011. P. 17.

некоторых женских фигурах: Семирамида будто бы хочет опустить копье, в то время как царица Эфиопа соблазнительно расчесывает свои длинные волосы (рис. 2. 69). В своем новом исследовании Романо Силва соотносит этот жест с эпизодом, описанным в «Истории» Геродота и связанным со знаменитой битвой в Фермопильском ущелье: персидский разведчик с удивлением докладывал Ксерксу, что перед решающим боем спартанцы занимаются своей шевелюрой – тщательно расчесывают волосы. На самом деле этот ритуал выражал их пренебрежение к опасности и полную готовность к смертельной схватке<sup>186</sup>. Могла ли эта символика быть спроецирована на жест Ипполиты? Думается, что при общем нивелировании воинственной составляющей женской девятки она в любом случае была бы не ключевой, если вообще существовала изначально. Нельзя не вспомнить, что в средневековой иконографии расчесывающая волосы женщина нередко являлась аллегорией Похоти (Luxuria), как например, на шпалере «Аполкалипсис» из анжерского замка (XIV век). Этот жест Ипполиты вполне мог выражать двойственное отношение к женской сущности в средние века.

На первое место в представлении доблестных жен и мужей в цикле Зала баронов выходит куртуазный аспект, где любовь в ее рыцарском понимании превращается в поле для нравственного совершенства. Эта идея усилена портретами супружеской четы заказчиков. Каждая из «Девяти доблестных жен» воплощает собой образ Прекрасной дамы, а доблестный – благородного рыцаря, находящего движущую силу своих поступков в своей любви к ней. Если бы доблестные мужи и жены Ла Манты взяли бы за руки, то они бы поразительным образом напомнили росписи зала турниров в замке Рункельштейн в Больцано, где изображены пышно разодетые придворные дамы и кавалеры, водящие хороводы в саду (рис. 2. 59). Таким образом, во фресковом ансамбле замка Ла Манта близ Салуццо тема «Девяти

---

<sup>186</sup> Ibid. P. 22.

доблестных мужей и жен» обогатилась новым смыслом, соответствующим духу позднесредневековой рыцарской идеологии.

На противоположной доблестным мужам и женам стене располагается многофигурная сцена, ключевым элементом которой является «Фонтан юности» (рис. 2. 70, 71). Сюжет развивается по принципу широкого фриза – он начинается на восточной стене сразу после ниши с религиозными сюжетами, а заканчивается на западной стене перед камином. В Королевской библиотеке Турина хранится манускрипт «Libro delle formali Caccie» (Miscellanea Saluzzo, 657, 1587 г.), содержащий хронику семьи Салуццо, в которой подробно описываются фрески Ла Манты<sup>187</sup>. Благодаря этому текстовому источнику, сегодня можно восстановить некоторые утраченные элементы росписей. Если верить описаниям в манускрипте, то среди престарелых участников процессии можно было видеть мужчин и женщин всех социальных слоев и всех национальностей: королей и цариц Египта и Эфиопии, следовавших к заветной цели в сопровождении жирафов, верблюдов, а также других королей, одетых по моде своей страны, путешествующих с фазанами, соколами, змеями и попугаями. Среди них также были кардиналы и прелаты всех мастей.

Сохранившиеся фрагменты фресок поражают обилием забавных жанровых элементов, трактованных с чувством острой иронии. Здесь и битком набитая карета с королевской четой и их свитой, и еле-еле держащийся в седле кардинал. Но особенно юмористична сценка со стариком, едущим на деревянной телеге, запряженной старухой (рис. 2. 71). Сцена представлена как диалог и сопровождается текстами – репликами участников, записанными на местном диалекте. Нетерпеливый старик негодует, грозно размахивая палкой и подгоняя старуху, остановившуюся, чтобы глотнуть воды: «Если ты не оставишь бутылку, я задам тебе взбучку»!

<sup>187</sup> Roettgen S. Fresques italiennes de la Renaissance, 1400–1470. Paris, 1996. V. 1. P. 42–43.

На что старуха отвечает: «Я не собираюсь становиться врагом своего рта, если мое горло жаждет воды». А вот в центре фриза изображено само «чудо»: достигнувшие цели старики стягивают с себя одежды и ныряют в фонтан, где счастливо обретают утраченную молодость и тут же первым делом предаются любовным утехам. После купания молодцы и красавицы снова наряжаются и отправляются дальше в путь в окружении многочисленных зверей и птиц. Далее мы снова встречаем того сварливого старичка из деревянной повозки, который, помолодев, старается затащить в кусты привезшую его давеча и уже успевшую омолодиться женщину. Сцена вновь сопровождается текстом: «В этот лес вы должны зайти, чтобы нашу любовь осуществить». На что та отвечает: «Если нас там обнаружат, мы будем обесчещены». Процессия переходит на стену с камином, где завершается группой трубящих в горны всадников и деревьями.

Некоторое удивление вызывает откровенность любовных эпизодов в контексте пространства главного официального зала замка. Интересно и то, что сюжет «Фонтан юности», несмотря на свою популярность в позднесредневековом искусстве, в поэме Томмазо ди Салуццо не встречается. Хотя еще в трудах Павсания встречается описание чудесного фонтана, в котором купались Юнона и Юпитер<sup>188</sup>. Это значит, что и заказчик росписей и их исполнитель вдохновлялись также другими литературными произведениями. Известно, что Томмазо III ди Салуццо привез из Парижа иллюстрированные манускрипты, в числе которых был «Роман о Фовеле» («Roman de Fauvel») со множеством миниатюр, на одной из которых встречается процессия немощных и старичков (Нац. библиотека Франции, fr.

---

<sup>188</sup> D'Ancona P. Gli Affreschi del Castello di Manta // L'Arte. 1905. Vol. VIII. P. 185.

146, folio 36v, ок. 1316 – ок. 1320 г.), подобная той, что мы видим на фресках Зала баронов, а также сам «Фонтан юности» (там же, folio 42)<sup>189</sup>.

Смелая репрезентация этого сюжета в Зале баронов могла быть мотивирована желанием трактовать его как плохой пример, ведь после своего «очищения» бывшие старики и старухи вновь встают на путь греха, возвращаясь к прелюбодеянию. Эта версия становится еще более убедительной, если вспомнить традицию сопоставления образов «Девяти доблестных мужей» с отрицательными примерами, как это было, к примеру, в изобразительной программе кельнской ратуши. Таким образом, «Фонтан юности» воспринимается во фресках Зала баронов как ложный источник, который не несет нравственного очищения, а облагораживает только внешнюю оболочку человека. В этой связи кровь, струящаяся из ран Христа, падающая в расщелину у подножия Распятия и вытекающая оттуда наподобие ручья, символизирует настоящий целительный источник жизни. Тема воды связана и с жизнеописанием святого Квентина Амьенского, который расположен на одной из сторон ниши с Распятием. Согласно легенде, после мучений тело святого было брошено в болото около Соммы, а затем через пятьдесят лет обретоно одной благочестивой римлянкой, нашедшей его нетронутым в водах реки. Вторая легенда гласит, что голова святого была брошена в фонтан, после чего вода в нем стала целительной.

Становится понятным, что фресковый ансамбль Зала баронов в замке Ла Манта, в котором сакральные и светские темы тесно взаимодействуют друг с другом, рассчитан на вдумчивое и многоуровневое прочтение. Сложный аллегорический язык фресок заставляет думать, что их автор испытал влияние популярного в позднем Средневековье жанра драматического представления «моралитэ», в котором смело смешивались и

---

<sup>189</sup> Silva R. Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro. Milano, 2011. Силва находит множество смысловых и иконографических связей между фресками замка Ла Манты, текстом и иллюстрациями романа.

религиозные и светские сюжеты, а в качестве основных действующих лиц выступали отвлеченные понятия. Во Франции XIV и XV этот жанр театральных представлений создавал сложные взаимосвязи между литературой, живописью и театром.

Смешение религиозных и светских сюжетов характеризует, с одной стороны, мышление заказчика, который хотел, чтобы в росписях замка отражались не только его социально-политические амбиции, но и морально-религиозные убеждения. Такое решение могло быть продиктовано и многофункциональным назначением зала, где праздновали и свадьбы, и крестины, а также служили молебны<sup>190</sup>. Эти ритуалы составляли неотъемлемую часть повседневной жизни человека той эпохи, поэтому их интеграция в единое пространство – явление вполне естественное. На примере фресок зала баронов мы видим, что искусство XIV века не ограничивает себя религиозными сюжетами, стремясь выразить также и свою любовь к жизни со всеми ее радостями<sup>191</sup>.

Сюжет «Фонтан юности», занявший такое видное место в декорации Зала баронов, на первом уровне своего прочтения трактуется в любовно-эротическом ключе. То внимание, которое уделено автором фресок различным пикантным подробностям и зарисовкам на эту тему, хорошо иллюстрирует гедонистическую потребность, существовавшую в кругах высшей аристократии. Но если посмотреть на «Фонтан юности» в символическом аспекте, то он, как и сцена Распятия, связан с идеей очищения. В одном случае – от груза прожитых лет, а в другом – от грехов<sup>192</sup>.

Тема странствий, во время которых герой проходит испытания и попадает в различные приключения, также может быть воспринята как процесс его очищения, которое должно закончиться триумфом добродетели.

<sup>190</sup> Ibid. P. 26.

<sup>191</sup> D'Ancona P. Gli Affreschi del Castello di Manta // L'Arte. 1905. Vol. VIII. P. 184.

<sup>192</sup> Roettgen S. Fresques italiennes de la Renaissance, 1400–1470. Paris, 1996. V. 1. P. 46.

Так, после посещения сада любви и замка Фортуны на вершине горы герой романа решает остаться в замке с девятью доблестными героями, а не там, где императоры, короли и принцы собрались, чтобы добиться расположения Прекрасной дамы. То есть ценностный выбор рыцаря сопрягается здесь в первую очередь с понятиями о долге, храбрости и чести. А девиз Валерано, который проходит через всю декорацию зала, может восприниматься как путеводная нить для понимания всего замысла: пути к добродетели, который требует больших усилий и стойкости. Тем более, что тема добродетелей и пороков была одной из популярнейших среди светских росписей того времени, и в самом сочинении Томмазо III ей уделяется немаловажное место.

Мастер Ла Манты был художником высокого уровня, который смог синтезировать обширный репертуар доступных ему тем и образов, не пойдя по пути копирования миниатюр из известного манускрипта и не боясь оторваться от текста поэмы Томмазо. Он выбрал именно те сюжеты, которые при сопоставлении друг с другом наиболее внятно выражали одну главную идею: жизнь человека — это путь ко спасению через нравственное и физическое совершенствование. Однако этой основополагающей идее сопутствует ряд дополнительных смысловых акцентов, связанных со временем создания росписей, конкретной средой и личностью заказчика. В программе фресок замка Ла Манты поразительным образом сочетаются гедонистическое начало в виде призванных услаждать глаз излюбленных тем и образов — женщины, рыцари, оружие и любовь — с нравственным наставлением, в котором подчеркивается хрупкость и слабость человека, единственная надежда которого — это уповать на милость Божию.

Тесная связь доблестных мужей с геральдикой — еще один аспект, нуждающийся в более подробном рассмотрении. В геральдических трактатах XV и XVI веков Цезарь, Александр Македонский, а иногда и все «Девять

доблестных мужей» названы основоположниками искусства геральдики<sup>193</sup>. Их изображения зачастую сопровождали документы и уставы, связанные с Орденом Золотого Руна. В данном случае речь идет о т.н. «вымышленных» гербах, специально создаваемых в средние века для литературных персонажей, мифологических существ и аллегорий, как например, добродетели и пороки, смерть и т.д. Особенно интересен в этом контексте **«Малый гербовник Ордена Золотого Руна»** (Нац. библиотека Франции, ms. Clairambault 1312, *Petit armorial équestre de la Toison d'or*, **около 1435–1440 годов**, создан в Лилле), где на великолепных полностраничных миниатюрах можно увидеть помимо девяти доблестных мужей также и «Девять доблестных жен» с оружием, гербовыми штандартами и щитами в руках (рис. 2. 73, 74). Их образная трактовка во многом созвучна с фресками замка Ла Манта: жены облачены в роскошные длинные наряды и сложные головные уборы. Томирис на миниатюрах точно так же, как и Эфиопа на фресках Ла Манты, расчесывает гребнем длинные пряди своих золотистых волос. Почти полностью совпадает и конфигурация корон этих двух героинь. Но в отличие от фресок доблестные жены на страницах гербовника изображены верхом на конях, восседающими в специальных женских седлах. Некоторые из них запечатлены в динамичных ракурсах: Тевка решительно заносит над головой меч. Иконографические и стилистические параллели между фресками Зала баронов замка Ла Манта и миниатюрами с доблестными женами из «Малого гербовника ордена Золотого Руна» свидетельствуют о том, что автор последних мог видеть этот грандиозный ансамбль позднесредневековых светских росписей Пьемонта.

---

<sup>193</sup> Salamon A. Les Neuf Preux: entre édification et glorification // *Questes*. 2008. № 13. P. 42; Mombello G. Les complaints des IX malheureux // *Romania*. 1966. № 87. P. 358.



«Девять доблестных жен» получили свои гербы во второй половине XIV века, однако, в дальнейшем они зачастую варьировались<sup>194</sup>. Более-менее стабильным оставался лишь герб Пентесилеи – лебедь. А вот герб Тевки, наоборот, отличался крайним разнообразием. В «Малом гербовнике Ордена Золотого Руна» она несет прямоугольный штандарт и круглый щит, оба поделены на две равные секции – золотую и голубую, и на фоне представлен дракон. Еще в одном гербовнике конца XIV – начала XV веков, т.н. Гельдернском гербовнике (он же – «Гербовник трех лучших»), были предложены четырнадцать триад (!) доблестных, которые в дальнейшем, однако, не закрепились<sup>195</sup>.

С итальянскими землями связан **фресковый цикл на тему доблестных мужей в замке Кастельнуово** в коммуне Кастельнуово-Нигра (поселок Вилла Кастельнуово, Пьемонт). Сохранившиеся там фрагменты монументальной живописи датируются **1430–1440 годами**<sup>196</sup> (рис. 2. 75–77). Тогда замок Кастельнуово располагался на территории Савойского герцогства. Росписи были обнаружены относительно недавно, около 1980 года, а затем капитально реставрированы в 2005 году. Владельцами замка в то время были герцоги Сан-Мартино, одни из наиболее влиятельных семейных анклавов в Канавезе. Заказчиком фресок мог выступить Уберто ди Сан-Мартино ди Кастельнуово, а автором – художник Джакомино д’Ивреа<sup>197</sup>.

Сохранилось шесть фигур доблестных мужей и два изолированных от остальных росписей фрагмента. Они происходят из так называемого «salette pitturata» («расписного зальчика») площадью около 25 метров. Возможно,

<sup>194</sup> Pastoureau M. *Traité d’Héraldique*. Paris, 2003. P. 171.

<sup>195</sup> См.: Paravicini W. *Armoriaux et histoire culturelle: Le rôle d’armes des «Meilleurs Trois»* // *Les armoriaux, Cahier du Léopard d’or*. 1997. Vol. 8. P. 361-381.

<sup>196</sup> Rebichon N.-Ch. *Le Cycle des Neufs Preux au Château de Castelnuovo (Piémont)* // *Mélanges de l’Ecole française de Rome: Moyen Age*. 2011. № 122/1 (2010). P. 173.

<sup>197</sup> Bertolotto C. *Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo: intervento di salvataggio e valorizzazione*. Torino, 2006. P. 45–47.

этот небольшой по площади зал служил своего рода приемной<sup>198</sup>, так как для торжественных приемов и собраний он был слишком мал. Шесть фигур доблестных мужей расположены вдоль пятиметровой северной стены, а остальные два фрагмента (судя по всему, изначально их было три) находились напротив – на южной стороне. Доблестные мужи изображены в натуральную величину, закованными с ног до головы в одинаковую броню и в шлемах конической формы, что соответствует военной моде конца XIV века – 1420-х годов. Первая триада героев имеет короны, надетые поверх шлема, а также щиты и мечи; у второй, наоборот, нет ни корон, ни мечей, а щиты отличаются по форме.

На северной стене сохранились три надписи на латинском языке с именами, которые позволяют безошибочно идентифицировать третьего, пятого и шестого по счету героя; так, слева направо это: «Juli Cesar», «Davit», «Juda Machabeus» (Юлий Цезарь, Давид, Иуда Маккавей). Первую триаду замыкает таким образом Юлий Цезарь, а Давид и Иуда Маккавей – вторую. Если принять как точку отсчета каноническую последовательность триад и героев, то методом исключения можно опознать и другие фигуры: до Цезаря должны были бы стоять Гектор и Александр Македонский, а перед Давидом – Иисус Навин. Фрагменты на противоположной стене зала, где изначально находились еще три фигуры, могут быть соотнесены с христианскими доблестными мужами.

Несмотря на полное военное облачение, демонстрирующее готовность к сражению, доблестные мужи не обнажают своих мечей, а некоторые и вовсе безоружны. Главными же атрибутами являются гербовые щиты, практически полностью закрывающие их туловища. Последовательность гербов следующая: 1) три стрелы на темном (черном) фоне (Гектор?); 2) три

<sup>198</sup> Rebichon N.-Ch. *Le Cycle des Neufs Preux au Château de Castelnuovo (Piémont) // Mélanges de l'Ecole française de Rome: Moyen Age*. 2011. № 122/1 (2010). P. 179.

золотых короны на лазурном фоне (Александр Македонский?); 3) три золотых головы оленя на оранжевом фоне (Юлий Цезарь); 4) солнце на серебряном фоне (Иисус Навин?); 5) золотая арфа на лазурном фоне (Давид); 6) кисти рук, скрестившие мечи (Иуда Маккавей).

Если бы не сохранившиеся надписи, то при идентификации доблестных мужей можно было бы прийти в замешательство. Мы видим, что из подписанных доблестных только царь Давид снабжен своим традиционным гербом (рис. 2. 77). А у Юлия Цезаря, наиболее распространенным гербом которого является имперский орел, и у Иуды Маккавея, обычно сопровождаемого гербовым изображением ворона или дракона, на щитах несвойственные им символы. Но в надписях над их головами сомневаться не приходится – они были созданы в то же время, что и сами фигуры<sup>199</sup>. На уцелевшем фрагменте щита еще одного героя можно видеть солнце, поэтому почти наверняка можно соотнести его с Иисусом Навином, тем более, что располагается он перед Давидом, что соответствует хронологическому порядку в триаде иудеев. Но тогда кого изображают остальные?

Нестандартный набор гербов заставил некоторых исследователей думать, что группа рыцарей представляет собой не «Neuf Preux», а «uomini famosi», или какую-либо еще одну – неизвестную нам тему<sup>200</sup>. Однако теперь это мнение можно опровергнуть. Ситуацию с необычными гербами объяснила находка двух лотарингских гербовников XV века, содержащих гербы «Девяти доблестных мужей», которые соответствуют фрескам в замке Кастельнуово. Они позволяют утвердиться в мысли, что представленные персонажи – это именно «Neuf Preux». Первый гербовник находится в собрании Национальной библиотеки Франции в Париже (ms. fr. 18651) (рис.

<sup>199</sup> Ibid. P. 180.

<sup>200</sup> Bertolotto C. Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo: intervento di salvataggio e valorizzazione. Torino, 2006. P. 36–37.

2. 78). Второй, гербовник Андре де Ринека, хранится в Австрийской национальной библиотеке в Вене и датируется 1473 годом, на несколько десятилетий позднее первого (рис. 2. 79). В этих манускриптах есть миниатюры с гербами девяти доблестных мужей, последовательность которых соответствует канону, однако сами гербовые изображения весьма оригинальны.

Таким образом, три золотых короны, которые традиционно соотносились с гербом короля Артура и символизировали три завоеванных им государства: Шотландию, Англию, Британию – теперь, будучи переданы Александру Македонскому, могли быть интерпретированы как символы трех покоренных им континентов, вошедших в состав его империи: Восточная Европа, Азия и Африка. Три оленя на щите Цезаря, если опираться на литературную традицию, апеллируют к французской легенде времен Карла VI, в которой повествуется о сне короля: когда Карл VI охотился в Санлисе, он настиг оленя, но тот попросил не убивать его. На шее оленя было кольцо с надписью: «Caesar me hoc donavit» («Кесарь (император) подарил мне это»). С этого времени король избрал своей эмблемой крылатого оленя с такой же надписью<sup>201</sup>. Омонимическое сходство слов «кесарь» и «Цезарь» вызывало ассоциации со знаменитым римским полководцем, завоевателем Галлии.

Гектор получил в качестве символа три стрелы, что, вероятно, отсылает к мести Париса, который смертельно ранил убийцу своего брата – Ахиллеса – стрелой. Иуде Маккавею – предводителю древнееврейского народа, яростно сражавшемуся за освобождение своего народа – вполне подходили скрещенные мечи, символизировавшие постоянную борьбу. Гербовый щит Артура в вышеназванном манускрипте содержит изображение трех драконов, отсылающих к генеалогии героя, т.е. к имени его отца Утера Пендрагона

<sup>201</sup> Rebichon N.-Ch. *Le Cycle des Neufs Preux au Château de Castelnuovo (Piémont) // Mélanges de l'Ecole française de Rome: Moyen Age.* 2011. № 122/1 (2010). P. 182–183.

(Uther Pendragon), что можно перевести как «голова дракона» или «главный дракон», а количество символов соответствует количеству территорий, которыми он правил<sup>202</sup>. Отметим, что дракон входил в герб Артура до того, как он стал сопровождаться тремя коронами<sup>203</sup>. У Карла Великого на щите – двуглавый орел Священной Римской империи и французская королевская лилия.

Учитывая территориальную принадлежность фресок, первое, что хочется сделать, это сравнить доблестных мужей из замка Кастельнуово с фресками Зала баронов в замке Ла Манта. Удивительно, но в них почти нет ничего общего! Во-первых, существенно разнятся гербы героев, во-вторых, фрагменты подписей с именами мужей написаны в Кастельнуово на латинском языке, а не на французском, в-третьих, не наблюдается даже стилистического родства двух циклов. Если присмотреться внимательнее к фрескам Кастельнуово, то можно увидеть на переднем плане перед фигурами доблестных мужей некий парапет, стилизованный под замковую стену с машикулями, зубцами и бойницами. Этот мотив заставляет вспомнить идею «Дворца избранных», изложенную в «Странствующем рыцаре» Томмазо III ди Салуццо. И коль уж речь идет о том же регионе – Пьемонте – подобные связи кажутся вполне уместными. Думается, что автор росписей в Кастельнуово знал эту поэму. На миниатюре из манускрипта «Странствующий рыцарь», находящегося в Национальной библиотеке Франции, мы уже сталкивались с этой иконографической чертой: изображением «Девяти доблестных мужей» в интерьере замка. Судить о наличии женского пандана и каких-либо дополнительных сюжетов, наделяющих живописный цикл определенными смысловыми нюансами, как

---

<sup>202</sup> Ibid. P. 183.

<sup>203</sup> Ibid.

это было в замке Ла Манта, в данном случае не приходится, так как большая часть росписей утрачена.

Автор фресок оживил изобразительную программу включением в нее развлекающих подробностей: выглядывающих из арочных проемов каменного парапета породистых собак, а также обильно плодоносящих гранатовых деревьев. Снизу фриз с доблестными мужами он ограничил изображением ложного занавеса, используя эффекты «*trompe l'œil*», а широкое верхнее поле украсил декоративным орнаментом из геометрических фигур, выполненных красной и желтой охрой. В иконографии «Девяти доблестных мужей» замка Кастельнуово на первый план выходит желание обозначить социальную значимость заказчика фресок. Поэтому такая большая роль отводится в них гербовым щитам, которые максимально гипертрофированы и изображены тщательно и красочно, в отличие от почти монохромных и невзрачных фигур самих доблестных героев в чрезвычайно скромных доспехах. Отсутствие нарядных костюмов, которые были так важны при представлении доблестных мужей в замке Ла Манта, лишают их образы в Кастельнуово ярко выраженного куртуазного шарма. Изобразительный язык фресок менее совершенен и порой даже наивен, хотя и не лишен некоторой прелести, особенно в реалистично переданных деталях: собачках и деревьях.

Думается, что появление цикла «Девяти доблестных мужей» в замке Кастельнуово было инспирировано модой на эту тему в Пьемонте, задаваемой замком Ла Манта и произведением Томмазо III ди Салуццо, но образно и стилистически росписи были решены самостоятельно. Какие исторические обстоятельства подтолкнули Уберто ди Сан-Мартино выбрать в качестве сюжета росписей одного из залов своего замка образы «Девяти доблестных мужей»? На протяжении большей части XIV века Канавезе был регионом, за который спорили гвельфы и гибеллины. Семья Сан-Мартино

относилась к гвельфам и вместе со своим союзником Савойей выступала против гибеллинов. С 1350-х годов Сан-Мартино ди Кастельнуово взяло под опеку Савойское герцогство, но ситуация в регионе относительно нормализовалась только к 1390-м годам. В 1408 году Уберто, граф ди Сан-Мартино де Лоранце и ди Кастельнуово получил свою инвеституру, удачно женился и решил утвердить свой статус еще и посредством декорации своего замка, который получил теперь новый статус – не крепости, а резиденции<sup>204</sup>.

Если маленький зал, в котором располагаются интересующие нас росписи, действительно служил своего рода приемной, то тема «Девяти доблестных мужей», столь распространенная в то время в кругах высшей аристократии, должна была выступить символом нового статуса и новых притязаний владельца замка. Эта идея доносилась таким образом до всех посетителей, ожидающих в этом зале приема. Если присовокупить к этому мелкие детали изображения, то появление в них охотничьих собак также отсылает к любимому занятию средневекового нобилитета. О финансовой состоятельности заказчика свидетельствовало и его обращение к одному из самых популярных художников Канавезе. Как уже отмечалось выше, в трактовке образов «Девяти доблестных мужей» основное внимание было уделено гербам, которые в средние века подчеркивали статус и благородное происхождение их владельца. С помощью этих гербов заказчик вписывал себя в историческую генеалогию. Не исключено, что его герб изначально также присутствовал в росписях зала, чтобы сделать эту связь нагляднее. Избрав для росписей тему девяти доблестных мужей, он тем самым выражал свое восхищение их деяниями и нравственными качествами, подчеркивал то, что он вдохновляется ими и полностью разделяет их ценности и устремления.

---

<sup>204</sup> Ibid. P. 184.

Тема «Neuf Preux» проникла в изобразительное искусство в первой половине XIV века и сразу оказалась востребованной в двух противоположных сферах: общественных монументах Германии и куртуазной среде французских аристократов. Универсальная структура позволяла теме встраиваться в широкие иконографические контексты и изобразительные ряды. В искусстве Германии XIV – первой половины XV веков «Девять доблестных мужей» были тесно связаны с политически окрашенной морализирующей проблематикой декораций ратушей и городских фонтанов. В них они трактовались как образцовые примеры добродетельных и благочестивых правителей, победивших человеческие пороки и воплощавших своими деяниями принципы справедливости и закона. Нарочитый пафос таких программ исключал присутствие женского пандана к мужской «Девятке», а конкретные цели и задачи определенной программы нередко требовали перетасовки героев.

Иное видение «Девятки» характерно для Франции, где главенствующую роль играли утонченные куртуазные аспекты темы. Поэтому в самых ранних французских памятниках доблестные мужи появляются в сопровождении женского пандана из амазонок и цариц древности. Своим обликом они напоминали образы Прекрасных дам, которыми грезили средневековые рыцари. Изобразительные программы с участием доблестных мужей и жен во Франции лишены той откровенной патетики и дидактики, которая была присуща немецким памятникам. Смысловые акценты, которыми наделяются в них образы «Neuf Preux» и «Neuf Preuses», носят гораздо более тонкий и изощренный характер. Тема доблести прочитывалась позднесредневековыми французскими феодалами через призму легкой меланхолии. Земная Слава, которая даровала великим мужам прошлого бессмертие в памяти потомков, была тесно связана с идеей бренности и суеты сует. Однако немецкий и французский взгляды на тему



совпадали в христианской интерпретации доблестных мужей. В каком бы контексте не выступала доблестная девятка – общественно-политическом или частном куртуазном, ее представители непременно являли собой образцы для подражания и восхищения, будь то государственное или рыцарское поприще.

### ГЛАВА 3. «UOMINI FAMOSI» И «NEUF PREUX» ДО СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА: СХОДСТВА, РАЗЛИЧИЯ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

В рассмотренных нами произведениях XIV – первой половины XV веков «Девять доблестных мужей» нередко соседствуют с другими известными историческими лицами, в числе которых встречаются, помимо библейских персонажей, античные полководцы, поэты, ученые и философы. Мы наблюдали это явление в иконографических программах Ганзейского зала кельнской ратуши, нюрнбергского фонтана, в люнебургской ратуше и прочих памятниках. Как правило, эти дополнительные персонажи лишь аккомпанировали теме «Девяти доблестных» и никогда не претендовали на главенствующую роль. В то время как на юге, в Италии, подобные изображения известных исторических личностей, объединенные под общим названием «uomini famosi» (или «uomini illustri») – «знаменитые люди», стали одной из самых востребованных и распространенных тем светской фресковой декорации.

При первом приближении у «uomini famosi» и «Neuf Preux» немало точек соприкосновения. В обоих случаях речь идет о конкретных личностях, жизнь и деяния которых были описаны в многочисленных исторических документах и литературных произведениях, и которые в большинстве своем были хорошо известны любому более-менее образованному человеку. Возникает закономерный вопрос: можно ли считать «Neuf Preux» и «uomini famosi» соответственно северным и южным вариантом одной и той же темы<sup>205</sup>?

---

<sup>205</sup> Поисками ответа на этот вопрос в настоящее время занимается Ребишон Н.-К. в процессе подготовки диссертации: Rebichon N.-Ch. Les hommes illustres dans les peintures murales du Trecento et Quattrocento en Italie: création et adaption d'une iconographie inspirée de sources littéraires du Moyen Âge français: thèse de doctorat en cours, dans le cadre d'une co-tutelle internationale entre l'Université Louis Lumière Lyon 2 et l'Università degli Studi de Udine.

«Uomini famosi» и «Neuf Preux» роднит, в сущности то, что обе темы выражали представления о качествах идеальной человеческой натуры, в равной степени значимых как для средневекового, так и для ренессансного мировоззрения. При этом они тесно сопрягались с понятием Славы, по поводу чего очень точно выразился Й. Хейзинга: «Ренессансные жажда чести и поиски славы – в сущности, не что иное, как рыцарская сословная честь, расширившая свое значение, освобожденная от феодального отношения и оплодотворенная античными мыслями. Страстное стремление заслужить похвалу потомков не менее свойственно учтивому рыцарю XII и неотесанному французскому или немецкому наемнику XIV столетия, чем устремленным к прекрасному представителям кватроченто. <...> Пример Карла Смелого наглядно показывает, что дух Ренессанса, стремление следовать прекрасным образцам античных времен непосредственно коренятся в рыцарском идеале. При сравнении же его с итальянским понятием *virtuoso* обнаруживается различие лишь в степени начитанности и во вкусе»<sup>206</sup>. Герои древности в виде «Neuf Preux» или «uomini famosi» являлись зримым напоминанием о великих событиях истории и масштабе человеческих деяний, выступали образцами для подражания, стимулировали духовную активность людей, влияли на их культурную позицию, нравственный уровень, воспитывали чувство долга. Однако структура и наполнение двух тем существенно разнились, что, на наш взгляд, во многом предопределило пути их дальнейшего развития. Чтобы разобраться в этих отличиях, обратимся к итальянскому материалу.

Наиболее ранним изобразительным циклом на тему «uomini illustri» принято считать **фрески Джотто, созданные по заказу Роберта Анжуйского для большого зала замка Кастельнуово в Неаполе (1330-е**

---

<sup>206</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002. С. 76–77.

годы), которые известны нам, однако, только по описаниям<sup>207</sup>. Этим же временем, как мы помним, датируется и первый из известных нам циклов на тему «Девяти доблестных мужей» в Ганзейском зале кельнской ратуши. Стены «Зала великих» («*Sala dei giganti*») Джотто украсил изображениями девяти (!) героев древности, среди которых: Александр Македонский, Соломон, Гектор, Эней, Ахилл, Парис, Геркулес, Самсон и Цезарь в сопровождении дам («*donne illustri*»), среди которых можно было встретить Далилу, царицу Савскую, Деяниру, Елену, Андромеду, Поликсену, Дидону, Роксану, Клеопатру<sup>208</sup>. То есть герои и героини были связаны друг с другом любовными узами. Несмотря на количественное совпадение с французскими «*preux*», на фресках «Зала великих» отсутствовали христианские мужи, а иудеи были представлены только двумя именами (которые к тому же не входили в канонический состав «Доблестной девятки»). Следовательно, говорить о прямом влиянии северной иконографии на Джотто в данном случае не приходится. С другой стороны, тот факт, что живописец выбрал именно девять фигур, может служить косвенным подтверждением того, что он знал о существовании «Девяти доблестных мужей» на Севере. Декорация большого зала в неаполитанском замке Рене Анжуйского была создана еще до того, как Франческо Петрарка закончил свой знаменитый труд «О знаменитых мужах» («*De viris illustribus*»)<sup>209</sup>. Однако в иконографической программе фресок уже хорошо ощутимо влияние его идей. Итальянский поэт был хорошим другом заказчика и бывал в Неаполе, где, вероятно, и задумал свое сочинение<sup>210</sup>. В данном цикле Джотто

<sup>207</sup> Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения. М., 1992. С. 89.

<sup>208</sup> Joost-Gaugier Ch.L. Giotto's Cycle in Naples: A Prototype of *Donne Illustri* and a Possible Literary Connection // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1980. Bd. 43. H. 3. P. 312.

<sup>209</sup> Ibid. P. 313. И хотя Петрарка начал работу над сочинением в 1330-е годы, он активно продолжал ее и в 1340-е и в 1350-е годы.

<sup>210</sup> Ibid. P. 316.

вдохновляла не столько средневековая французская традиция, сколько идеи Петрарки с их новыми гуманистическими ценностями.

О распространении темы «*uomini illustri*» в произведениях изобразительного искусства свидетельствуют и другие ансамбли итальянского треченто: так, около 1340 года миланский герцог Аццо Висконти заказал декорацию одного из залов в своем новом дворце с изображением «славы» героев: Энея, Атиллы, Геркулеса, Карла Великого и др. Замыкал серию портрет самого герцога. К сожалению, этот фресковый цикл тоже не сохранился. Между 1367 и 1379 годами по заказу Франческо Каррара в его дворце в Падуе был украшен росписями «Зал знаменитых людей» («*Sala virorum illustrium*»)<sup>211</sup>. Программа этой фресковой декорации была разработана уже на основе сочинения Петрарки «О знаменитых мужах», которое сам поэт посвятил заказчику фресок – герцогу Франческо I Каррара<sup>212</sup>. Так на одной стене были изображены: Марк Клавдий Марцелл, Гай Клавдий Нерон, Марк Ливий Салинатор, Публий Корнелий Сципион Африканский, Марк Порций Катон Старший, Публий Корнелий Сципион Назика, Тит Квинкий Фламинин, Луций Корнелий Сципион Азиатик, Луций Эмилий Павел Македонский, Квинт Цецилий Метелл Македонский, Публий Корнелий Сципион Эмилиан Африканский, Гай Марий, Гней Помпей, Гай Юлий Цезарь, Август, Веспасиан, Тит, Траян, а на противоположной стене: Ромул, Нума Помпилий, Тулл Гостилий, Анк Марций, Юний Брут, Гораций Коклес, Луций Квинкий Цинциннат, Марк Фурий Камилл, Марк Валерий Корвин, Тит Манлий Торкват, Публий Деций Мус, Луций Папирий Курсор, Маний Курий Дентат, Гай Фабриций Лусцин, Александр Македонский, Пирр, Ганнибал, Квинт Фабий Максим Веррукоз Кунктатор. В конце XV или начале XVI века росписи были утрачены

<sup>211</sup> Mommsen T.E. Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua // Art Bulletin. 1952. № 34/2. P. 99.

<sup>212</sup> Ibid. P. 96.

(вероятно из-за пожара), но на основе сохранившихся описаний понятно, что в декорации «Зала знаменитых людей» караррского дворца присутствовали исключительно представители античного мира, прежде всего интересовавшие заказчика.

Фрески, которые находятся там сегодня, были задуманы гораздо позднее, в 1539–1540 годах, и вскоре после того, как они были завершены, зал получил свое нынешнее название «Зал гигантов» из-за большого масштаба изображенных на стенах фигур в полный рост<sup>213</sup>. При чем набор героев отличается от исходного. В новых росписях появились, в частности, Карл Великий, Туллий Цицерон, Атилий Регул, Феодосий, Константин, Антонин Пий и др. В то время как исчезли: Александр Македонский, Пирр, Ганнибал. Известно также, что примерно в то же время, когда были созданы фрески дворца Каррара в Падуе, Альтичьеро выполнил роспись на тему «*uomini famosi*» в большом зале дворца, принадлежащего семье делла Скала в Вероне, которые упоминает в своем труде Вазари<sup>214</sup>.

Старая иконографическая программа росписей малого зала в палаццо делла Синьория во Флоренции, созданная в 1385 году по заказу народного совета и коммуны, была призвана отразить современные политические идеалы городского правления. Она была составлена на основе сочинений Франко Сакетти и Франческо Петрарки, а Колуччо Салютати создал «титулы» (сопроводительные надписи) для каждой изображенной фигуры<sup>215</sup>. На фресках присутствовали семнадцать знаменитостей, среди которых можно было видеть Катона Утического, Александра Македонского, Карла Великого, Константина, Цезаря, Брута, Цицерона, Августа, Камилла,

---

<sup>213</sup> Ibid. P. 103.

<sup>214</sup> Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956–1971. Т. II. С. 640–641.

<sup>215</sup> Mommsen T.E. Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua // Art Bulletin. 1952. № 34/2. P. 114.

Клавдиана и др.<sup>216</sup>. Имена этих мужей также фигурируют в энциклопедии Доменико Бандини, написанной им в течение двух последних десятилетий XIV века во время его обучения во Флоренции. Влияние этого сочинения заметно и в титулах Салютати (друга Бандини), известного своим рвением в защите республиканских свобод. Республиканские и местные ценности определили выбор некоторых героев для портретной галереи: Брут – первый консул, основатель Римской республики, пример гражданской добродетели; Цицерон – защитник Рима, Клавдиан – уроженец Тосканы и т.д. Интересно, что основатель империи Карл Великий получил при этом местную национальную интерпретацию в духе треченто: флорентийцы воспринимали Карла как освободителя от лангобардской тирании и борца за республику, что перекликалось с современными событиями флорентийской истории, в которой Джангалеццо Висконти также выступал ярким противником тирании. Война между Флоренцией и Миланом в 1390 году обострила тему защиты свободы, борьбы с тиранией и патриотизма.

В действительности, циклов на тему «*uomini famosi*» в Италии было гораздо больше<sup>217</sup>. Их изображения становились достоянием не только общественных зданий и интерьеров дворцов знати, но и проникали в частные дома (например, дом Симона Корси во Флоренции<sup>218</sup>). Также известно, что большой цикл со знаменитыми мужами, включавший изображения флорентийских воинов и литераторов, был создан по заказу флорентийской синьории между 1393 и 1396 годами для украшения интерьеров нового

<sup>216</sup> Между 1543 и 1548 годами зал аудиенций был расписан Франческо Сальвиати на сюжеты из жизни диктатора Фурия Камилла.

<sup>217</sup> Чего только стоит замечательная серия портретов «*uomini famosi*» в студиоло Федерико да Монтефельтро в палаццо Дукале в Урибино.

<sup>218</sup> Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956–1971. Т. II. С. 130.

собора<sup>219</sup>. Все эти ансамбли отличались разнообразием в выборе знаменитостей, что делает каждый из них уникальным в своем роде.

Итак, первое и наиболее заметное отличие темы «*uomini illustri*» от «*Neuf Preux*» – это отсутствие константного наполнения: практически в каждом отдельно взятом итальянском памятнике с изображением «знаменитых мужей» их состав разнится, как количественно, так и качественно. Тема «*uomini illustri*», в противовес теме «*Neuf Preux*», формировалась из абсолютно разных героев, которые подбирались в зависимости от конкретных целей и задач декорации, личных пристрастий заказчика и т.п. Избегая трехчастной структуры, она заключала в себе больше возможностей для развития. При этом изображения «знаменитых мужей» могли сопровождаться дополнительными нарративными эпизодами из их жизни<sup>220</sup>, в отличие от серий «Девяти доблестных мужей», которые неизменно в лаконичной, можно сказать архетипической, форме воплощали собой куртуазно-рыцарский или политический образец, заключая в себе некий общий морально-дидактический смысл. Наборы же «*uomini famosi*» характеризуются большей конкретикой в содержании; в каждом случае они апеллируют к точно определенным заказчиком идеям, что хорошо заметно на примере малого зала флорентийского палаццо.

**Фрески палаццо Тринчи в Фолиньо (Умбрия)** – редкий пример пересечения традиций «*uomini famosi*» и «*Neuf Preux*» в едином ансамбле. Заказчиком всех росписей в палаццо (за исключением капеллы) выступил Уголино III Тринчи – итальянский кондотьер и синьор Фолиньо. К моменту его кончины (1415 г.) основные залы уже были оформлены фресками,

<sup>219</sup> Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения. М., 1992. С. 91.

<sup>220</sup> Например, в «Зале гигантов» в падуанском дворце под фигурами знаменитых мужей были изображены их триумфы.



которые были созданы **между 1410 и 1412 годами**<sup>221</sup> (рис. 3. 1–11, 16, 17). Самую развитую декорацию имеет «Зал свободных искусств и планет», «Зал императоров» (он же «Зал гигантов»), а также отдельная лоджия, посвященная истории Ромула и Рема, с помощью которой заказчик хотел продемонстрировать родственную связь легендарных основателей Вечного города с семейством Тринчи. Уже только по одному названию основных залов замка можно понять, что программа росписей была насквозь проникнута ренессансным духом.

«Девять доблестных мужей» занимают в палаццо Тринчи скромное место: на стенах коридора, соединяющего дворец (а точнее, «Зал свободных искусств») с трансептом собора Фолиньо. На стенах коридора изображена слепая декоративная аркада, в каждый пролет которой вписана фигура доблестного мужа, представленная в полный рост (рис. 3. 1, 2). Количество пролетов и, соответственно, персонажей равняется не девяти, а одиннадцати (!): традиционной группе из «Neuf Preux» здесь предшествуют два героя римской истории: Ромул и Сципион Африканский<sup>222</sup> (рис. 3. 3, 4). Еще одна примечательная особенность состоит в том, что галерея из девяти доблестных мужей начинается в коридоре палаццо Тринчи с иудеев, а не с героев античности, как это было распространено во Франции. Таким образом авторы иконографической программы постарались соблюсти исторически достоверную хронологическую последовательность триад (рис. 3. 5–8). Ныне утраченная фигура христианина и защитника Гроба Господня Готфрида Бульонского замыкала серию и находилась ближе всего к входу в собор. Так как нижняя часть фресок сильно пострадала от времени, в большинстве

<sup>221</sup> Benazzi G., Mancini F.F. Il Palazzo Trinci di Foligno. Perugia, 2001. P. 270. Salmi M. Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno // Bolletino d'Arte. 1919. XIII. P. 142 (у Сальми эти фрески датированы 1424 годом); У Шредера – 1389–1407 годами – см.: Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 98.

<sup>222</sup> Шредер считал, что Гектора, изображение которого полностью утрачено, среди данных мужей никогда не было, и изначально их количество равнялось десяти.

случаев фигуры героев уцелели только наполовину. Мужчины облачены в парадные костюмы с мантиями, сочетающиеся с элементами военного облачения – железными поножами. Из-за значительных утрат зачастую невозможно определить атрибуты каждого из них. Более-менее хорошо уцелели щиты Цезаря и короля Артура с их традиционными геральдическими знаками – имперским орлом и тремя коронами соответственно (рис. 3. 9). Давид, Александр Македонский, король Артур и Карл Великий увенчаны коронами, остальные представители «Девятки» носят шлемы, некоторые вооружены мечами или копьями. Самым молодым из «Девятки» является Александр Македонский: следуя историческим фактам, художник представил знаменитого полководца в 32-летнем возрасте, на пике могущества и незадолго до смерти. Включение в ряд «Девяти доблестных мужей» героев, связанных с историей Древнего Рима, – Ромула и Сципиона – могло быть инициировано волей заказчика. Легендарный основатель Рима был в особенном почете у Уголино Тринчи, так как ему и его брату Рему уже была посвящена отдельная лоджия палаццо. А вот выбор Сципиона Африканского связан не только с тем, что этот герой являлся одним из самых любимых в эпоху кватроченто и главным героем поэмы Петрарки, но и с его отношением к истории Фолиньо – по легенде, именно он отстроил город после разрушений Ганнибала.

В Национальном институте изобразительных искусств в Риме (кабинет эстампов) хранится книга образцов («Libro di Giusto»), где встречаются изображения представителей «Доблестной девятки»<sup>223</sup> (рис. 3. 12, 13). Сопоставляя их с фресками коридора палаццо Тринчи можно увидеть вполне убедительные иконографические сходства, прежде всего в атрибутах героев

<sup>223</sup> Venturi A. Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova // Le Gallerie Nazionali italiane. 1899. V. 4. P. 345–376 (text); Ibid. 1902. V. 5. P. 392–426 (ill.).

и постановке фигур. Так для росписей коридора был использован общий репертуар моделей, бытовавший в то время в книгах образцов (рис. 3. 14, 15).

В процессе реставрации под фресками с доблестными мужами открылись монохромные композиции, которые уже в цветном варианте можно видеть на противоположной стене коридора. Данные росписи представляют собой неменьший интерес – это аллегории «Семи периодов человеческой жизни»: Детство в виде маленького мальчика, Отрочество в образе подростка, натягивающего тетиву лука, Юность – благородный молодой всадник с сидящим на его руке орлом; затем Возмужание – человек с короткой черной бородой в мантии; Зрелость – человек с сединой в бороде, сидящий за деревянной кафедрой над открытой книгой; Старость – старик с длинной бородой и Дряхлость (рис. 3. 16, 17). Каждая аллегория снабжена надписью на старофранцузском языке, помещенной на бандеролях, поддерживаемых парящими в верхней части живописного фриза ангелами. Судя по языку надписей, иконография росписей могла иметь заальпийское происхождение.

Известен также и один французский манускрипт времен Карла V, где изложена концепция этапов человеческой жизни, которая могла вдохновить составителя иконографической программы коридора палаццо Тринчи<sup>224</sup>. Согласно ей, определенный возраст человека можно соотнести с одним из месяцев года. Как пишет неизвестный французский поэт, человеческая жизнь заканчивается в 72 года. Если считать по шесть лет, то образуются параллели с различными месяцами года: в шесть лет ребенок, как январь, который не имеет ни силы, ни доблести. Немногом больше он имеет в 12, как февраль; в 18 лет он начинает чувствовать пульс жизни и, как март, ощущает приближение весны. В апреле цветут деревья, а человек в 24 года влюбляется; в то время как в 30 у него окончательно формируется

<sup>224</sup> Salmi M. Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno // Bolletino d'Arte. 1919. XIII. P. 156–157.

темперамент. В 36 кровь его горяча, как солнце в июне. В июле цветения больше нет, и человек в 42 года, хоть и обладает большим опытом, однако молодость начинает исчезать, а в 48 уже заканчивается, как в августе заканчивается лето. В сентябре пожинают виноград и надо, когда наступят 54 года, собрать свой, т.е. подвести итоги, так как дорога уже пройдена. Грустный октябрь неожиданно наступит – человеку уже 60, он предчувствует смерть, которую нужно встретить, находясь в богатстве, иначе, будучи бедным, человек начинает сожалеть о потерянном времени. В ноябре, в котором природа погружается в сон, хочется умереть; и когда наступает декабрь, 72 года, ничего не остается, кроме как умереть, смотря на мертвенную бледность и смерть природы<sup>225</sup>.

Таким образом, входящий в сакральное пространство собора должен был думать о бренности человеческой жизни и в то же время о великих героях, чьи деяния приобрели вневременную ценность. Такое сопоставление заставляло задуматься о быстротечности времени и необходимости тратить его с максимальной пользой, совершая выдающиеся деяния. Образцом в этом устремлении служили «портреты» доблестных мужей. В изобразительной программе коридора палаццо Тринчи «Neuf Preux» вплетаются в рассуждения о бренности бытия и «vanitas vanitatum». Интересно, что в другом зале – «Зале свободных искусств и планет», тема возрастов человека также звучала, но в ином аспекте: каждый период жизни был сопоставлен там с определенным временем суток и планетой.

«Зал императоров» (зал гигантов) полностью посвящен теме «знаменитых мужей»: под сводами изображенных арок представлены двадцать героев римской античности республиканского и имперского периодов, среди них: Август, Тиберий, Фурий Камилл, Фабриций, Марк Курий Дентат, Тит Манлий Торкват, Цинциннат, Сципион Африканский,

---

<sup>225</sup> Ibid. P. 153.

Сцева (Сцевола?), Катон и пр. Каждую фигуру сопровождает табличка с текстом о его деяниях – т.н. «tituli» («титулы»). Большинство знаменитых римлян сгруппированы по двое. Как и доблестные мужи на стенах коридора, они разодеты в богатые костюмы с мантиями. На головах у многих – лавровые венки. Знаменитые мужи Рима многократно превосходят по высоте человеческий рост и выглядят как исполины. Их масштаб особенно ощутим в сопоставлении с маленькими фигурками, которые изображены на торцовой стене – стоящими на балконе в качестве наблюдателей. Вспоминаются шпалеры из музея Метрополитен, где мы уже видели подобных «зрителей» в галерее над монументальными фигурами доблестных мужей. Можно предположить, что в зале императоров таким образом были изображены заказчики фресок или члены семейства Тринчи.

Появление средневековой иконографии «Neuf Preux» в самом сердце ренессансной Италии кажется неожиданным. Возможно, с их помощью заказчик хотел продемонстрировать знание средневековой французской традиции и широту собственной эрудиции<sup>226</sup>. Но сама по себе тема «Девяти доблестных», как кажется, была ему не очень близка, так как отдельного зала для них выделено не было. Более того, если принять маленькие фигурки из зала императоров за членов семьи Тринчи, то получается, что они пожелали соседствовать именно с римскими знаменитостями, а не с «Девятью доблестными мужами». В таком случае предположение становится еще более убедительным.

Несмотря на приоритеты заказчика, в коридоре палаццо Тринчи средневековые и ренессансные темы еще мирно уживаются друг с другом и связаны с общей морально-дидактической проблематикой: быстротечностью человеческой жизни и необходимостью разумно тратить отведенное время.

---

<sup>226</sup> Косвенным подтверждением французского влияния служит также изображение клетки с попугаем, отделяющей Ромула от Сципиона. Оно напоминает аналогичную картину в Палском дворце в Авиньоне (башня ангелов). Связь Тринчи с Авиньоном подтверждает и ряд исторических документов.

Однако в большинстве залов палаццо главенствуют ренессансные идеи с их преклонением перед историей античного Рима. В наборе римских знаменитостей, которые украшают «Зал гигантов», трудно уловить какую-либо жесткую закономерность; кажется, что если бы площадь зала была еще больше, то ряд античных мужей могли спокойно дополнить другими римскими мужами, чтобы заполнить все свободное пространство.

Фрески коридора палаццо Тринчи – единственный из известных на сегодняшний день примеров, где соединение «Neuf Preux» и «uomini famosi» явлено в столь наглядной и гармоничной форме. В дальнейшем ренессансная составляющая в итальянском искусстве будет только крепнуть, а тема «Девяти доблестных мужей» сама по себе окажется для него малопривлекательной. Начиная с XIV века греко-римская античность станет источником и фундаментом итальянской культуры. Проникая во все уголки итальянской жизни, она будет являться целью и идеалом бытия, а также образцом для подражания<sup>227</sup>. История для итальянца этой эпохи – это в первую очередь национальная история, связанная с классической древностью, и наборы героев в группах «uomini famosi» с приоритетом античных персонажей наглядно об этом свидетельствуют. «Neuf Preux» же отражают иной, средневековый подход к истории: они воплощают собой христианскую историю, воспринимая античность как одну из ее органичных и равнозначных частей.

О дальнейшем распространении «uomini famosi» в декорациях гражданских сооружений Италии свидетельствуют **фрески небольшого зала перед входом в капеллу палаццо Пубблико в Сиене**, завершенные Таддео ди Бартоло к 1414 году<sup>228</sup>. В этот небольшой зал-вестибюль попадали на выходе из зала Совета (он же «Sala del Mappamondo» – «Зал карты мира»), а

<sup>227</sup> Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М., 1996. С. 111.

<sup>228</sup> Rubinstein N. Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. V. 21. № 3/4 (jul.-dec.). P. 189.

также из «зала Девяти», который к тому времени уже украшали знаменитые фрески Амброджо Лоренцетти. Программа росписей была посвящена теме добродетелей политического порядка, что перекликается с фресками «зала Девяти». Здесь в дополнение к трем кардинальным добродетелям – Справедливость, Разум, Сила, встречается также Благородство и Религия. Тема добродетелей утрирована с помощью «знаменитых мужей» (*«uomini famosi»*), изображения которых снабжены многочисленными «титулами». Надписи есть и под добродетелями: они представляют собой выдержки из «Никомаховой этики», «Энеиды», Книги Екклесиаста и других источников, в которых говорится о роли этих добродетелей в деле сохранения государства, в преодолении всяческих сложностей и тому подобные морализирующие сентенции<sup>229</sup>.

Аллегорические фигуры добродетелей размещены в верхней части стены, в «люнетах», окруженных акантовым фризом с интегрированными в него медальонами с *«uomini famosi»*. Некоторые знаменитые мужи Рима представлены в полный рост и занимают место в нижнем ярусе под добродетелями. Принцип комбинации портретных медальонов с добродетелями уже был использован Амброджо Лоренцетти в соседнем зале, где аллегория «Плоды дурного правления» сопровождают медальоны с изображением античных тиранов<sup>230</sup>. Итак, в «люнетах» стены, непосредственно примыкающей к залу Советов, изображены Справедливость и Благородство (рис. 3. 18). Первую добродетель окружают медальоны со следующими «портретами»: Гай Муций Сцевола, Гай Фабриций Лусцин, Маний Курий Дентат, чуть ниже – Аппий Клавдий Цек. Вокруг Благородства: Сципион Африканский Младший, Луций Эмилий Павел (Р.

<sup>229</sup> Ibid. P. 292 (сноска 89). Надписи под Правосудием: *«Justitia omnium virtutum preclarissima regna conservat»*. Под Благородством – выдержка из «Никомаховой Этики»: *«Nec successibus extollitur nec infortuniis deiicitur»*; и из Энеиды: *«Opus eius parcere subiectis et debellare superbos»*. Под Силой: *«Fortitudini nullum terribile invium / Nec eam metus quivis maximus commovet»*.

<sup>230</sup> Ibid. P. 192. См. для сравнения Испанскую капеллу во Флоренции.

Aemilius), Марк Атилий Регул, а ниже: Марк Ливий Друз. Нижний ярус занимают полнофигурные изображения шести мужей, разделенных по трое. Под Справедливостью: Цицерон, Марк Порций Катон Утический, Публий Сципион Назика; под Благородством: Маний Курий Дентат, Марк Фурий Камилл, Публий Корнелий Сципион Африканский Старший. Группировка героев по трое могла быть предпринята с целью разграничить тех, кто прославился гражданскими деяниями (защитники римской республиканской свободы, борцы против тирании и т. д.) – и тех, кто больше преуспел в военном деле. Под Цицероном и Катоном расположены надписи, объясняющие, что они оба отдали свои жизни служению свободе. При составлении текстов использовали, вероятно, выдержки из сочинений Плутарха или Леонардо Бруни. В сочинении последнего, написанном около 1414 года (то есть почти в одно время с датой окончания росписей), Цицерон явлен как пример республиканской добродетели вопреки его средневековому восприятию преимущественно как стоического мудреца<sup>231</sup>. Особенное значение для Сиены имела фигура Мания Курия Дентата: в «Эпитамах» Тита Ливия говорится, что колония «Senaе» была основана во время его консульства<sup>232</sup>. Еще более явная отсылка к истории города отмечается в связи с Марком Фурией Камиллом, в «titulus» которого утверждается, что один из районов Сиены – Terzo di Camollia – был назван в его честь. Так эти римские герои выступают не только в качестве примера гражданской добродетели, но и как основатели Сиены (хотя в то время были известны и версии галльского происхождения города). Пересмотр легенды об основании города на основе классических источников – один из характерных признаков времени, свидетельствующих об ориентации заказчиков на античное прошлое.

---

<sup>231</sup> Ibid. P. 200.

<sup>232</sup> Ibid.



На противоположной стене проходного зала, являющейся смежной с капеллой, вокруг аллегии Силы представлены: Публий Деций Мус, Марк Порций Катон (Утический), Тит Манлий Торкват, в пазухе свода – Марк Юний Брут. Разум, в свою очередь, окружают: Марк Клавдий Марцелл, Луций Юний Брут, Квинт Фабий Максим Веррукоз Кунктатор, и в пазухе свода – Гай Лелий. Фигуры на откосах арки, отделяющей капеллу от предваряющего ее зала, – Иуда Маккавей (рис. 3. 19) и святой патрон Сиены – блаженный Амброджо Санседони. Их присутствие можно воспринимать в определенном роде как дань традиции, они пока еще нужны здесь, чтобы оправдать центральные ряды с античными героями, которые в данном случае являются центром системы.

Над входом в зал Совета изображена Религия (Благочестие), чуть ниже – карта Рима, по бокам от которой – языческие божества: Аполлон и Минерва, Марс и Юпитер. Боги подобраны так, чтобы проиллюстрировать две противоположные стороны человеческой активности, которым они покровительствуют – войну и мир. То есть здесь в символической форме разграничиваются военные и гражданские деяния человека. Одним из проявлений Юпитера в Древнем Риме был Юпитер Либертас (*Iuppiter Libertas*) – защитник свободы, и именно эта коннотация его образа кажется наиболее созвучной программе зала. Аполлон, с другой стороны, воспринимался в классическую эпоху как покровитель наук и искусств, что опять же соответствует антуражу внутреннего убранства палаццо.

Во втором ярусе, на откосах боковых столбов, располагаются Помпей и Цезарь, с одной стороны, а с другой – Аристотель<sup>233</sup>. Отметим, что Цезарь имел особенное значение для Сиены. Согласно одной из легенд именно он основал на месте будущего города военную колонию. Получается, что

---

<sup>233</sup> Люнет на противоположной стене зала занимает святой Христофор, который был создан на шесть лет раньше и напрямую не связан с новой программой фресок Таддео ди Бартоло.

Религия оказалась в самом языческом окружении, да еще и рядом с политическими добродетелями. Это требует некоторых объяснений. Все дело в том, что Религия для средневекового сознания – не то же самое, что и Вера (Fides): «Religio non est fides» – говорил Фома Аквинский<sup>234</sup>. Если «Fides» как одна из теологических добродетелей была исключительно христианской, то Религия (которую можно воспринимать и в значении Благочестия) имела отношение и к языческому культу тоже. В данном цикле «Religio» держит символ Христа и сопровождается надписью христианского содержания<sup>235</sup>. Несмотря на это, ее расположение непосредственно над языческими божествами подчеркивает амбивалентный характер этой аллегорической фигуры. Таким образом угадывается замысел автора иконографической программы, который старался использовать образы и термины, которые в равной бы степени относились и к христианской, и к языческой религии.

«Знаменитые мужи» этого небольшого проходного зала – в большинстве своем римские граждане. Исключение составляет только Иуда Маккавей и святой покровитель Сиены. Но их присутствие перед входом в капеллу было необходимо, чтобы сделать хронологическую связку – обозначить переход от языческой истории к истории библейской, а затем – к истории христианской. Еще одно интересное исключение – Аристотель. Его специальное расположение – на выходе из зала Совета – объясняется его функцией: он как бы представляет входящему в помещение человеку всех знаменитостей. Назначение Аристотеля дополнительно поясняется надписью, в которой он обращается к горожанам и восхваляет гражданские добродетели римлян, представляя их как образец для подражания, как гражданский пример – «*exemplum civile*». В своей речи Аристотель говорит,

<sup>234</sup> Rubinstein N. Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. V. 21. № 3/4 (jul.-dec.). P. 179–207 (см. ссылку 112).

<sup>235</sup> «Omne quodcumque facitis in verbo aut in opere \ In nomine domini nostri Jesu Christi facite».

что если сиенцы последуют по стопам этих героев, то слава их возрастет не только в своих землях, но и далеко за пределами Сиены, добавляя: «Я, великий Аристотель, говорю вам о мужах, чья добродетель сделала Рим таким великим, что его сила достигла небес». Послание Аристотеля дополнительно поясняется на итальянском языке на тот случай, если цитата на латинском вдруг покажется членам Совета слишком сложной для понимания: «Возьмите Рим в пример, если вы хотите управлять тысячу лет; следуйте общему благу, а не эгоистичным целям; действуйте как эти мужи; если вы будете жить в единстве, ваша сила и слава преумножится [...]. Покорив мир, Рим потерял свою свободу, так как утратил единство». Такова концепция программы. Выбор Аристотеля как проводника по галерее знаменитых мужей был также связан с необходимостью обеспечить связь с аллегорической программой «зала Девяти», где уже фигурировала аристотелевская тема. Более того, Аристотель был известен в средние века как первый учитель гражданской философии, поэтому к данному контексту он особенно подходил.

Нетрудно заметить, что программа росписей вестибюля в своих основных положениях перекликается с содержанием фресок Лоренцетти. Главными постулатами обеих выступают идеалы общего блага и любви к отечеству (*amor patriae*), берущие начало в истории республиканского Рима. В обеих программах фигурирует идея мира и единства, при этом в обоих случаях подчеркивается, что сила и процветание зависят от справедливости (справедливого правосудия). Римские герои своими деяниями подтвердили главные ценностные постулаты и теперь выступают визуальным воплощением основных добродетелей: Справедливость, Благородство, Сила и Разум.

Большая часть «*uomini famosi*» палаццо Пубблико являли собой образцы для подражания, но были среди них и те, кто составляли

исключение из этой схемы: это Цезарь и Помпей. Они стоят перед входом в зал Совета, и хотя представлены напротив Аристотеля, последний не указывает на них, как на пример гражданской добродетели. Их обособленное положение объясняется и текстами «tituli», в которых сказано, что пока Цезарь и Помпей были в согласии друг с другом, Рим внушал всему миру благоговение, но слепые амбиции каждого погрузили республику в гражданскую войну, в которой римская свобода была попра. Таким образом фигуры Цезаря и Помпея служили отрицательным примером-предупреждением, а отнюдь не моделью для подражания. Получается, что в программу фресок были включены не только положительные герои из эпохи величия Рима, но и некоторые личности периода упадка, которые должны были служить для современной Сиены напоминанием о горьких уроках, которые преподнесла история.

Точка зрения, что упадок Рима возник из-за гражданского раздора (соперничества), встречается еще у классических авторов, таких, в частности, как Саллюстий. В средние века эта точка зрения была известна благодаря сочинениям Блаженного Августина. Осуждение Цезаря как ответственного за разрушение «libertas romana» проявилось в источниках XIV века, а в начале XV-го было высказано Леонардо Бруни. В то же время сам Салютати, напротив, следовал традиции глорификации Цезаря<sup>236</sup>. В частности, об этом свидетельствует составленная им эпиграмма для изображения Цезаря во Флоренции<sup>237</sup>. Гуманист Франческо де Фиано, составлявший надписи для «зала гигантов» в Фолиньо, также представил Цезаря как пример для подражания, опираясь на традиционный панегирический образец.

Авторы рассматриваемого цикла предпочли альтернативную точку зрения. Более того, они возвели в ранг героев убийцу Цезаря – Марка Юния

<sup>236</sup> Rubinstein N. Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. V. 21. № 3/4 (jul.-dec.). P. 198.

<sup>237</sup> Ibid. (см. ссылку 120).

Брута, медальон с портретом которого расположен рядом с аллегорией Силы. Отметим, что Данте поместил последнего в самый нижний круг ада, в то время как в проходном зале палаццо он занимает место на большой высоте в одном из двух больших медальонов. Отношение к Цезарю, выраженное в росписях палаццо Пубблико, также не соотносится и с северной традицией, где, как мы помним, его почитали среди одного из девяти «реух».

Если подытожить все вышесказанное, то становится очевидным гуманистическая направленность сиенских фресок, которые представляют собой один из самых ранних примеров появления новых ренессансных идей в декорации общественного здания в итальянском городе-республике. Это заметно не только в выборе мужей из римской истории, но и в «титулах», написанных латинским гекзаметром и следующих классическим моделям. И хотя мы встречаем среди «знаменитых мужей» палаццо Пубблико двух представителей заальпийской «Девятки доблестных» – Иуду Маккавея и Цезаря – соотнесение их с северной традицией было бы в данном случае неуместным. Во-первых, оба героя почти не связаны между собой в контексте фресок, а во-вторых, каждый преследует вполне конкретную цель. Иуда Маккавей, находящийся перед входом в капеллу, подготавливает зрителя к восприятию сакрального пространства, а Цезарь, как уже говорилось выше, служит отрицательным примером для членов Совета, выступает виновником крушения римской Республики.

Несомненно, что программа росписей проходного зала была инспирирована идеями флорентийских гуманистов того времени. В сочинениях Леонардо Бруни и «Истории флорентийского народа» (оконченной к 1415 году) республиканский Рим был взят за образец. Контакты Сиены с Флоренцией в то время подтверждает и ряд исторических

обстоятельств<sup>238</sup>. Более того, это был тот редкий период, когда и Сиена и Флоренция объединились против общего врага – неаполитанского короля Владислава. Ориентация на классические образцы заметна и в формальном воплощении фресок. Комбинация полнофигурных изображений мужей с «titulus» напоминает античные статуи с их «elogia» (надписями). Мотив открытого портика, в котором располагаются фигуры, имитировал принципы постановки статуй на древнеримских форумах. Стремление антикизировать облик мужей улавливается в их доспехах, как бы воспроизводящих древние образцы: это львиные головы на поножах Сципиона Африканского и в облачении других героев, где совмещены элементы костюма XV века и римской тоги. Иконография языческих божеств при этом следует средневековой традиции.

Фрески рассмотренного зала в палаццо Пубблико относятся к той же традиции, что и циклы в Падуе и Фолиньо. Однако они отличаются от последних максимальной конкретностью замысла. Знаменитые мужи в Падуе и Фолиньо были не только гражданами республики, но также представляли королей и императоров, в Сиене же фигурируют исключительно мужи республиканского периода. Составители программы росписей стремились охватить историю римской республики от начала до конца – от первого Брута до Цезаря и Брута Младшего. Это было сделано, чтобы выразить более тонкую идею – с началом упадка римской республики начался упадок всей истории Древнего Рима. Эта идея волей-неволей проецировалась и на современную ситуацию в Сиене и служила постоянным напоминанием о первоочередных ценностях республиканского города.

Растущая популярность «знаменитых мужей» влияла на портретную традицию. Итальянские мастера начинают все чаще изображать в центральных общественных сооружениях портреты выдающихся

---

<sup>238</sup> Ibid. P. 204–205.

современников. В 1436 году во флорентийском Дуомо Паоло Учелло создает портрет кондотьера Джона Хоквуда. Позднее, в этом же соборе Андреа дель Кастаньо изобразит портрет Николо де Толентино, который привел флорентийцев к победе в борьбе с сиенцами в битве при Сан Романо в 1432 году.

Одним из самых известных циклов на тему «*uomini famosi*» в Италии являются **росписи лоджии на вилле Кардуччи в Леньяйе близ Флоренции, созданные Андреа дель Кастаньо между 1445–1455 годами**<sup>239</sup>. Позднее лоджия была трансформирована в зал. Сегодня этот цикл, за исключением нескольких фрагментов, перенесен в галерею Уффици (рис. 3. 20, 21). Количество представленных в лоджии знаменитых мужей и жен равняется девяти. Слева направо выстраивается следующая последовательность: это доблестные флорентийские воины – кондотьер Филиппо Сколари, именуемый Спано, который участвовал в двадцати трех походах против турок; Фарината дельи Уберти – глава флорентийских гибеллинов, герой битвы при МонтAPERти 1260 года; Никколо Аччайоли – пламенный флорентийский патриот. Далее следуют знаменитые женщины: Сивилла Кумская, предсказавшая рождение Христа – пальцем правой руки она многозначительно указывает в небо; преданная своему народу Эсфирь, ходатайствующая о нем перед Артаксерксом (была ли она изначально изображена лишь по пояс или же прорезанная позднее дверь превратила ее в полуфигуру – до сих пор не выяснено), замыкает женскую триаду победительница Кира – Томирис (массагетская царица, входившая на Севере в языческую «Девятку доблестных жен»). Третья триада состоит из

<sup>239</sup> Hansmann M. Andrea del Castagnos Zyklus der “*uomini famosi*” und “*donne famose*”. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus (Bonner Studien zur Kunstgeschichte). Münster, Hamburg, 1993. Bd. 4; Roettgen S. Italian Frescoes: The Early Renaissance 1400–1470. New York, London, Paris, 1996. V. 1. P. 272. В книге И.И.Тучкова «Классическая традиция и искусство Возрождения» (М., 1992) приводится более точная датировка этих росписей: между первой половиной 1449 года и 1451 годом (с. 86).

знаменитых литераторов и представителей интеллектуальной элиты Флоренции: Данте, Петрарка и Боккаччо.

Центральное место в группе занимает Эсфирь в окружении двух других жен, а боковые триады – флорентийские полководцы и интеллектуалы – оказываются таким образом на противоположных полюсах. То есть они как бы противопоставлены друг другу, что заставляет вспомнить широко распространенную в эпоху Ренессанса идею о двух образах жизни – активном (*vita activa*), олицетворяемом флорентийскими полководцами, и созерцательном (*vita contemplativa*), соотнесенным с литераторами-интеллектуалами. Как и в случае с фресками сиенского палаццо Пубблико, знаменитости представлены как бы в отдельных нишах, напоминая полихромные статуи или, скорее, обрамленные картины, снабженные надписями, идущими по нижней части «рамы». Тексты надписей представляют каждого героя: «Дон Филипп Испанский из Сколари, приносящий победу тевкрам», «Дон Фарината из Уберти – освободитель своей родины», «Великий тетрарх Аччайоли, казначей неаполитанского королевства», «Царица Эсфирь – освободительница своих соплеменников» и т.д.

Заказчики фресок в Леньяйе – Филиппо ди Джованни Кардуччи (1369 – 1449) и Андреа ди Николло Кардуччи (1415 – ок. 1475) занимали высокое положение в политических кругах Флоренции и были близки к Медичи. Поэтому избранная иконографическая программа росписей была пронизана гражданским пафосом и отвечала не столько гедонистическим потребностям, сколько была призвана выражать приверженность духовным устремлениям флорентийского нобилитета и их ценности, представляя окружающим подлинные «*exempla virtutis*». Однако этой идеей замысел не исчерпывался. Помимо знаменитых мужей и жен в изобразительной программе лоджии присутствовал образ Марии с Младенцем – на восточной стене в наддверном



люнете, – а также изображения Адама и Евы, фланкирующие дверной проем. Последние представлены уже после изгнания из рая, проводящими дни в тяжелом смиренном труде. Известно также, что первоначально на противоположной изображению Марии стене находилась сцена «Распятие с предстоящей Марией и Иоанном», которая не уцелела<sup>240</sup>. Таким образом в программу фресок вводилась тема искупительного пути: от его начала до завершения. Вспомним, что на исходе Средневековья чрезвычайно распространены были истолкования Марии как новой Евы и Христа как нового Адама.

На вилле в Леньяйе мы сталкиваемся с совмещением в единой программе росписей светской темы «знаменитых мужей» с сакральной образностью, что уже неоднократно наблюдалось нами в памятниках, связанных с «Девятью доблестными мужами» за Альпами и в северной Италии. Так, «Neuf Preux» на Севере, как и «uomini famosi» на Юге, совершали (или совершают, если речь идет о современниках) свои великие деяния во Имя Господа и вносили тем самым свою лепту в дело Спасения. Добродетель, которую они воплощают собой, воспринималась как угодная Богу и, следовательно, необходимая для того, чтобы достигнуть Благодати. Библейские и античные персонажи получают в данном контексте христианскую интерпретацию, что отчетливо просматривается в женской триаде. Так, еще Бернард Клервосский называл Марию – второй Эсфирью («Maria est altera Esther»), ибо Она молит за своего Сына так же, как Эсфирь ратует за свой народ<sup>241</sup>. Более того, изображение Эсфири повернуто в сторону северной стены, где первоначально находилась сцена «Распятия». Победа Томирис над Киром соотносилась в Средневековье с триумфом Марии над Сатаной. Роль сивиллы Кумской еще более очевидна – она своим

<sup>240</sup> Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения. М., 1992. С. 87.

<sup>241</sup> Roettgen S. Italian Frescoes: The Early Renaissance 1400–1470. V. 1. New York, London, Paris, 1996. P. 276.

пророчеством связывает Ветхий и Новый Завет. В тоже время, Сивиллу Кумскую можно воспринимать и как спасительницу римского народа: именно она оказала покровительство Энею и передала римлянам сивиллины книги. Таким образом ее образ удачно соотносился с образами Эсфири и Томирис. Существуют и другие попытки интерпретации образов трех жен: как трех кардинальных добродетелей, как трех этапов взросления женщины (девство, замужество и вдовство), как трех эр истории (до закона, при законе, при Благодати)<sup>242</sup>. Последняя напрямую перекликается с трактовкой трех триад в группе «Девяти доблестных мужей».

Просматриваются также определенные параллели между иконографией лоджии и сочинениями Боккаччо «О знаменитых женщинах» («*De claris mulieribus*») и «О несчастьях знаменитых мужей» («*De casibus virorum illustrium*»), где упоминаются все изображенные Кастаньо персонажи (кроме Пиппо Спано и Эсфири). В последней главе книги автор рассуждает также об Адаме и Еве. Само положение Боккаччо по отношению к другим фигурам делает его более самостоятельным участником группы – он обращен в сторону входящих в лоджию и словно представляет всех знаменитостей поочередно. Такой прием мы уже встречали в небольшом проходном зале палаццо Пубблико в Сиене, где в роли экскурсовода по выставке «знаменитых мужей» выступал Аристотель.

В иконографической программе фресок виллы в Леньяйе «знаменитые мужи» отражали не только ценностные ориентиры заказчика и его патриотические чувства, но и выражали гораздо более основополагающую идею, которая являлась ключевой и для всей изобразительной традиции Средневековья – это идея искупления первородного греха во имя грядущего Спасения. Использование для ее визуального воплощения образов знаменитых мужей, да еще и флорентийского происхождения, было смелым

---

<sup>242</sup> Ibid.

решением для Италии того времени. Хотя в целом, процессы секуляризации религиозной образности и выражение христианских идей посредством светских мотивов уже было заметно в некоторых итальянских памятниках более раннего периода<sup>243</sup>. Отголоском средневековой традиции в иконографической программе цикла можно считать принцип деления фигур на триады, а также включение в изобразительный ряд женщин как спутниц знаменитых мужей. Однако при этом общий характер и смысл декорации уже ренессансный.

Содержание ранних циклов росписей на тему «*uomini famosi*» наглядно демонстрирует приверженность итальянских заказчиков в первую очередь к персонажам светской истории, а не библейским, христианским героям, пророкам и т.д. В выборе тех или иных мужей господствовал исторический или национально-патриотический подход, как в случае с фресками в Леньяйе, где представлены не герои античной или библейской древности, а современники или люди, действовавшие в недалеком прошлом и связанные с общностью культурно-исторической эпохи. Все они имели большее или меньшее отношение к Флоренции и прославили ее своими деяниями. С другой стороны, в Италии в это время можно увидеть и явно «антикизирующие» циклы, где главными героями выступали исключительно представители античности. Как правило, каждый подобный цикл имел собственные и весьма интересные смысловые нюансы, подробное рассмотрение которых вышло бы за рамки задач данного исследования. Наборы «*uomini famosi*» в Италии всегда были связаны с личностью заказчика, то есть несли в себе конкретные индивидуальные задачи. В то время как «Девять доблестных мужей» воспринимались чем-то вроде этикетной нормы с обширным универсальным содержанием.

---

<sup>243</sup> Rubinstein N. Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. V. 21. № 3/4 (jul.-dec.). P. 189.

Наметить линию развития темы «uomini famosi» уже во второй половине XV века позволяет «Зал лилий» («**Sala dei Gigli**») в **палаццо Веккьо во Флоренции**, получивший свое название в соответствии с рельефными украшениями в виде золотых лилий на синем фоне потолка (герб французских графов Анжу). На одной из стен зала сохранилась фресковая декорация Доменико Гирландайо, которую **датируют 1482–1484 годами**<sup>244</sup>. На ней представлен первый епископ Флоренции святой Зенобий в окружении святых Лоренцо и Стефано, а также герои республиканского Рима и бюсты римских императоров (рис. 3. 22–24). Помимо этого в программу включены эмблемы города и гербы патрицианских фамилий Флоренции. Стена с росписями оформлена в виде иллюзионистической трехпролетной аркады, в две из которых вписаны герои римской Республики, а в центральную – святые. Изображенная архитектурная конструкция напоминает римскую триумфальную арку.

Предполагалось украсить и другие стены зала, над которыми должны были трудиться Боттичелли, Перуджино и Филиппо Липпи, однако идея так и не воплотилась. Для чего точно использовали т.н. «зал лилий» до конца не ясно, но, судя по всему, он выполнял представительские функции. Замысел программы был связан с пожеланиями и идеями членов муниципального Совета Флоренции, который следил за ходом реконструкции палаццо. В Совет входил Лоренцо Медичи и другие представители главных флорентийских аристократических семей. Выраженные во фресках темы имели важное политическое и символическое значение для города.

Центральное место в росписях занял патрон города святой Зенобий. Он восседает под балдахином на троне, у основания которого расположились два льва с геральдическими штандартами: у одного – флаг флорентийского народа, у другого – флаг города. За тронном простирается панорама

<sup>244</sup> Roettgen S. *Fresques italiennes de la Renaissance, 1470–1510*. V. 2. Paris, 1997. P. 275.

Флоренции с ее узнаваемыми монументами. Над головой святого помещен люнет с гризайльной композицией «Мария с Младенцем в окружении ангелов». На противоположной фреске стене помещена скульптура Иоанна Крестителя с надписью: «Ессе Agnus Dei». Смысловая связь изображений в данном случае традиционна. В боковых аркадах, на уровень выше Зенобия, в люнетах помещены: Брут, Муций Сцевола, Камилл (с одной стороны), Деций Мус, Сципион Африканский, Цицерон (с другой). Под героями имеются надписи, в которых рассказывается об их выдающихся деяниях. Как мы видим по именам, это герои республиканского Рима посредством которых флорентийские аристократы – члены городского Совета – демонстрировали свои ценностные ориентиры, видя в республиканской форме устройства государства идеальную модель. Античные мужи располагались на фоне неба, что одновременно визуально расширяло пространство зала, и дистанцировало их от христианских святых. В расстановке фигур и своеобразном «заднике» чувствуется влияние театрального искусства, которое усиливало торжественное звучание программы.

Интересно, что в пазухах арочных сводов над героями римской Республики помещены медальоны с бюстами римских императоров: Адриан, Калигула, Веспассиан, Нерон, Антонин и его супруга Фаустина. На некоторых капителях можно увидеть Милосердие и Умереность (Мера), которые сопоставлены с медальонами императоров. Есть еще маленькие фигурки в замковых камнях арок, но их трудно идентифицировать. Изображения императоров могли служить связующим звеном между эпохой республиканского Рима и знаменитостями недавней флорентийской истории, которые должны были, судя по всему, занять место на остальных стенах зала.

В «Зале лилий» изначально стояла мраморная скульптура Давида, созданная Донателло<sup>245</sup>. Безусловно, она имела определенные смысловые параллели с иконографической программой фресковых росписей. Давид, как мы знаем, входил в северную «Девятку доблестных» и был связан одновременно и с политической, и с христианской концепцией, поэтому его фигура оказалась как нельзя лучше созвучной содержанию фресковых росписей зала, где соединились религиозные и светские темы.

Известно, что в конце XV столетия в Риме для кардинала Орсини был расписан «зал театра» в палаццо на Монте-Джордано, представляющий собой наиболее многочисленный цикл на тему «uomini famosi»<sup>246</sup>. Он включал в себя изображения трехста законодателей, пророков, военачальников и т.д., выполненных мастерами Мазолино и Паоло Учелло. Однако вскоре, в 1482–1485-х годах, декорация погибла, поэтому реконструкция состава знаменитостей возможна только по письменным источникам.

Чтобы довершить рассуждения об «uomini famosi» и наметить пути дальнейшего развития темы в искусстве Италии обратимся к одному из поздних памятников – циклу фресок **Зала аудиенций Коллегии менял в Перудже, созданному в 1496–1500 годах** под руководством Пьетро Перуджино<sup>247</sup> (рис. 2. 25). Присутствующие здесь элементы иконографической программы уже встречались нам в других ансамблях: помимо самих «знаменитых мужей», это кардинальные добродетели, пророки и сивиллы, знаки зодиака и планеты, а также религиозные композиции, в данном случае: «Рождество», «Поклонение волхвов»,

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> См.: Simpson W.A. Cardinal Giordano Orsini (1438) as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1966. № XXIX. P. 135–159.

<sup>247</sup> Roettgen S. Italian Frescoes: The Flowering of the Renaissance, 1470–1510. New York, London, Paris, 1996. V. 2. P. 254.

«Преображение». Двенадцать мужей античности располагаются на южной стене зала. Они разбиты на триады, по принципу: греческий муж в окружении двух римлян. Каждая триада «закреплена» за определенной кардинальной добродетелью, изображенной чуть выше. Разум парит над Фабием Максимом, Сократом и Нумой Помпилием; Правосудие – над Камиллом, Питтаком и Траяном; Сила – над Луцием Сицинием, Леонидом и Горацием Коклесом, а Умеренность (Мера) возвышается над Сципионом Африканским, Периклом и Цинциннатом.

Сопоставление кардинальных добродетелей с «*uomini famosi*» впервые было предпринято в сиенском палаццо Пубблико. Однако что касается набора мужей, то в Перудже он полностью иной, за исключением лишь одного римского героя – Камилла, который встречается и в сиенских росписях. Это еще раз подчеркивает иконографическую свободу темы «знаменитых мужей», которая может состоять практически из любого набора персонажей в зависимости от контекста и желаний заказчика. Обособленное место в программе росписей занял Катон, красующийся на входной (восточной) стене. Его изображение снабжено латинской надписью, говорящей о том, что настоящий судья должен отрешиться от страстей и оставить в стороне все свои личные чувства. Надписи сопровождают и остальных героев. Про тех, кто соотнесен с Умеренностью (Мерой) говорится, что они отличались сдержанностью и презрением к богатству, умели властвовать над собой и любили воздержанность. Соответствующие сентенции имелись и подле других изображений. Еще Цицерон соотносил четыре кардинальные добродетели с героями античности, подобные же сопоставления находят и в сочинениях Валерия Максима<sup>248</sup>.

Половину северной стены занимает изображение Бога-Отца над группами пророков и сивилл, держащих в руках бандероли с пророчествами.

---

<sup>248</sup> Ibid. P. 258.

На другой половине находится трибуна, над которой возвышается статуя Юстиции. Получается, что трибуна обращена анфас непосредственно к галерее мужей и добродетелей, что прямо демонстрирует их смысловую соотнесенность. Западную стену занимают композиции: «Рождество», «Поклонение волхвов» и «Преображение». Существует версия, что наряду с четырьмя кардинальными добродетелями, программа завуалировано содержит и набор теологических добродетелей («Преображение» означает Веру, «Поклонение волхвов» – Милосердие, а пророки и сивиллы – Надежду). Отдельного внимания заслуживает богато расписанный потолок зала, где изображения планет соотнесены с определенными знаками зодиака. Они придают всей программе зала глобальное измерение, вписывая ее в общий космический порядок. Схожий принцип сопоставления мы уже имели возможность наблюдать в «Зале императоров» палаццо Тринчи.

Кажется, что в своем стремлении реабилитировать профессию менял в глазах общественности заказчики хотели привлечь с этой целью максимально возможный набор соответствующих тем, обратившись за образцами к известным в то время ансамблям. Во главу угла здесь были поставлены кардинальные добродетели, олицетворением которых также служили образы доблестных мужей античности. В программе была отчетливо выражена и система христианских ценностей заказчиков. Но при анализе фрескового ансамбля «Зала аудиенций» Коллегии менял в Перудже не покидает ощущение некой компилятивности программы и ее излишней дидактичности, особенно, если учесть, что речь идет далеко не о зале заседаний городской коммуны или высшей судебной инстанции, а о росписях приемной цеха менял.

Генезис «*uomini famosi*» и «*Neuf Preux*» затруднен, ввиду отсутствия сохранившихся до наших дней ранних памятников, а известные нам



литературные описания не могут воссоздать полной и четкой картины, годной для анализа иконографических особенностей этих первых циклов. Известно лишь, что обе темы появились в изобразительном искусстве примерно в одно и то же время – в первой трети XIV века – и быстро распространились в пространствах частных дворцов и интерьерах общественных зданий. Однако разный культурный контекст – проторенессансный и позднесредневековый соответственно – предопределил характерные особенности каждой из них.

Объединяет обе темы то, что в том и в другом случае речь идет о благородных и известных широкому кругу личностях, которые, обладая некоторыми выдающимися качествами натуры, возвысились среди прочих и прославились в веках. И «*uomini famosi*» и «*Neuf Preux*» были смертными и не имели от рождения никаких сверхчеловеческих способностей – они становились реальными образцами для будущих поколений: по умолчанию подразумевалось, что достигнуть подобной славы может каждый человек.

Сходства наблюдаются также в принципах сопоставления двух тем с другими фигурами и сюжетами, в частности, с пророками и сакральными образами. В одном и в другом случае великие мужи нередко сопровождались морализирующими сентенциями, начертанными на бандеролях или отдельных табличках. Еще одно сходство наблюдается в принципах организации персонажей: разделении групп «знаменитых мужей» на триады. Однако этот принцип слишком общий и распространенный, поэтому он не может быть напрямую соотнесен с топосом «*Neuf Preux*».

«Девять доблестных мужей» были генетически связаны с идеей Божественного провидения, которое вело их к победам и свершениям (это особенно ярко выражено также и в текстовых источниках), а «знаменитые мужи», состоящие в основном из представителей языческой античности, репрезентировались в большей степени как герои, достигшие славы

исключительно посредством достоинств собственной натуры. И хотя одна из триад «Девяти доблестных мужей» целиком состояла из язычников, в универсальной структуре темы, где каждая «тройка» соотносилась с этапом исторического развития: «ante legem – sub lege – sub gratia», античность воспринималась как органичная часть христианской истории и подчеркивала идею непрерывности исторического процесса, преемственность эпох и равнозначность каждого из «preux». То есть при отборе «Neuf Preux» руководствовались глобальным подходом и концептуальной всеохватностью темы, чего не хватает зачастую циклам «знаменитых мужей».

Изображая знаменитых мужей античности рядом со святыми и религиозными сюжетами, Ренессанс тоже стремился придать им христианскую окраску. От такого соседства «uomini famosi» приобретали дополнительную трактовку, становясь примерами добродетели не только в политическом, но и в религиозном смысле. Античная «exempla virtutis» интегрировалась в христианскую иконографию, где светское и сакральное смешивалось, не конфликтуя. В этой связи высказывался в одном из своих текстов 1450-х годов Савонарола: «знаменитые мужи античности, которые не были святыми, достойны из-за превосходства их духа и величия их добродетели того, чтобы быть соотнесенными со святыми»<sup>249</sup>.

Несмотря на определенные сходства, между «uomini famosi» и «Neuf Preux» наблюдается и ряд принципиальных отличий. «Neuf Preux» прославились в первую очередь как доблестные воины и мудрые правители. Эти две ипостаси характеризуют и многих представителей «uomini famosi», однако в итальянских циклах среди знаменитостей нередко появляются и те, кто прославился своим интеллектом, писательским или поэтическим талантом – это, прежде всего, знаменитые флорентийские гуманисты:

---

<sup>249</sup> См.: Campbell T.P. Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. The Metropolitan Museum of Art. New York, 2002. P. 175-182.

Петрарка, Боккаччо, Данте. Отметим, что во Франции XIV века, несмотря на то, что некоторые поэты уже получили широкую известность и признание – на иконографии «Neuf Preux» это никак не отразилось: прибавить к доблестным кого-либо из поэтов казалось немыслимым. Конечно, это не означает, что к северу от Альп упрямо тиражировали «Девятку», не интересуясь другими историческими и выдающимися личностями. Известны и другие наборы героев на Севере (например, фрагменты гобеленов с Гаем Марием и кимврскими женщинами, Пенелопой и Улиссом конца XV века из Музея изящных искусств в Бостоне), и, тем более, изображения отдельных героев прошлого на шпалерах, миниатюрах и т.п. Но «Девять доблестных мужей» сохраняли на этом фоне удивительную стабильность.

Полностью разнится текстовая основа двух тем. Для «знаменитых мужей» она более разнообразна, в то время как для иконографии «Девяти доблестных мужей» существуют конкретные источники, где набор персонажей строго регламентирован и фиксирован. Обширная текстовая база породила большую вариативность в подборе персонажей для каждого цикла «*uomini famosi*». Набор и количество «знаменитых мужей» варьируется практически в каждом памятнике. В этом и состоит главное принципиальное отличие двух тем. Итальянская тема, в противовес теме «Neuf Preux», представляет своего рода «открытую» систему<sup>250</sup>, изначально рассчитанную на дополнение фигурами разных героев, в зависимости от конкретных целей и задач декорации, личных пристрастий заказчика и локального контекста. Более того, в Италии «*uomini famosi*» чаще всего воплощали гражданские и политические идеалы с их определенным набором этических норм, и не были непосредственно связаны с рыцарским кодексом чести. Античные герои выражали гуманистические теории и представления о совершенном государстве и гражданских свободах. С другой стороны, нередко цели и

<sup>250</sup> Cerquiglini-Toulet J. Fama et les Preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge // Médiévales. 1993. 24. P. 86.

задачи двух тем совпадали, прежде всего, когда речь шла о необходимости прославить личность заказчика, его династии и т.п. К югу от Альп такого каноничного по своей природе постоянства, как в «Neuf Preux», не наблюдалось, стабильности предпочитали подход более индивидуальный, избирательный и в конечном счете более творческий. Избегая строгой регламентации в структуре и наполнении, тема «*uomini famosi*» заключала в себе больше возможностей для развития.

## ГЛАВА 4. «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ» И «ДЕВЯТЬ ДОБЛЕСТНЫХ ЖЕН» В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV – XVI ВЕКОВ

### 4.1. Новые места для сюжета: гравюра и декоративно-прикладное искусство.

Во второй половине XV века гравюра, несмотря на свое недавнее появление в искусстве Запада, стала одной из самых распространенных и востребованных техник. Этому способствовало, прежде всего, ее недорогое производство и портативность, позволяющая использовать оттиск как средство распространения информации. В это же время в развитии гравюры наметились две тенденции: одна была связана сугубо с удовлетворением потребности в тиражировании известных произведений, а вторая рассматривала гравюру как драгоценный предмет индивидуального пользования, предназначенный для интеллектуальных медитаций и размышлений. Вторая тенденция наиболее ярко воплотилась в творчестве Альбрехта Дюрера.

Изобретение гравюры стало мощным импульсом, который поддерживал живой интерес к теме «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» на протяжении второй половины XV–XVI веков. Известно множество гравированных серий этого периода с их изображениями. Вслед за гравюрой образы доблестных мужей и жен быстро проникли в произведения декоративно-прикладного искусства и часто встречаются на эмалях и уникальных предметах роскоши. Этот обширный и разнообразный материал позволяет увидеть пути дальнейшего развития интересующей нас иконографической темы. Одним из ранних примеров появления «Девяти доблестных мужей» на гравюрах является **серия цветных ксилографий**

**1460–1470-х годов, вклеенная в гербовник Жилия ле Бувье, прозванного Берри (герольда Карла XVII), хранящийся в Национальной библиотеке Франции**<sup>251</sup> (рис. 4. 1, 2). В этом манускрипте содержится биография самого ле Бувье, а также многочисленные описания гербов различных французских провинций. Интересующая нас серия состоит из трех листов, на каждом из которых изображена триада доблестных мужей в канонической последовательности: язычники – иудеи – христиане. Герои представлены на однообразный манер: в виде движущихся слева направо всадников, держащих в правой руке обнаженные мечи (или копья, как в случае с Александром Македонским и Иудой Маккавеем) и гербовые щиты. Фигура каждого доблестного вписана в полуциркульную арку, свод которой опирается на коринфскую колонну: то есть возникает некое подобие классического портика, который мы видели на некоторых итальянских росписях, посвященных знаменитостям прошлого. Облачение мужей разнится лишь в некоторых деталях. Так, все они закованы в латы, но имеют непохожие головные уборы: Александр Македонский, Давид, Артур и Карл Великий носят поверх роскошных шляп еще и короны, на голове Цезаря красуется самый высокий «закрытый» имперский венец, Иисус Навин и Иуда Маккавей – в стандартных шлемах, а шлем Готфрида Бульонского дополнительно увенчан терновым венком. Имена доблестных написаны поверх их голов на бандеролях: у одних – по-французски, у других – на латинском языке. Краткие сопроводительные тексты из шести строк помещены непосредственно под фигурами: в них описываются известные деяния каждого героя.

На ксилографиях из гербовника ле Бувье впервые представлены конные изображения доблестных, которые широко распространятся в памятниках второй половины XV–XVI столетий. Изображения доблестных

---

<sup>251</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 139.

мужей в виде всадников опираются на более ранние образцы из книжной миниатюры: в иллюстрированных манускриптах, посвященных деяниям Артура, Александра Македонского и других доблестных мужей, они часто представлены верхом на коне (как например, на миниатюре «Карл Великий преследует Агуланта» из манускрипта «Великие французские хроники», Нац. библиотека Франции, Париж, ms. fr. 2813, f. 116 v, XIV век). Напомним также, что в «Малом гербовнике Ордена Золотого Руна» девять доблестных мужей и жен уже были явлены в образе прекрасных всадниц и всадников.

На **миниатюре Жана Коломба**, иллюстрирующей раздел из «Истории Девяти доблестных мужей и Девяти доблестных жен» Себастьяна Мамеро, Карл Великий представлен на коне, выдвигающимся в поход со своей дружиной (Вена, Австрийская национальная библиотека, 1472 г., Cod. 2577, fol. 98). Сам по себе манускрипт уникален: он богато украшен миниатюрами, отличающимся высоким художественным уровнем. Иллюстрации располагаются в нем сериями и, как кинофильм, рассказывают о жизни доблестных мужей и жен. Но особенно интересна миниатюра, предваряющая основной текст. На ней представлены все девять доблестных мужей и вместе с ними Бертран дю Геклен с гербовым щитом (лев и двуглавый орел) (рис. 4. 3). Интересно, как Жан Коломб представил последнего: он разместил его не в пространстве центральной миниатюры, а на полях, среди позднесредневекового растительного бордюра, подчеркнув как бы второстепенное значение этого новоиспеченного доблестного мужа. Жан Коломб создал также отдельные портреты мужей перед каждым разделом. На одном из них Давид представлен с необычным атрибутом: он держит в руках древесный ствол, возможно, как указание на Древо Иесеево, и в таком случае он репрезентирует себя как предка Христа.

К ранним примерам графических произведений с участием доблестных мужей относится и **серия их гравированных изображений из музея**

**«Золотого двора» Меца, датируемая 1450–1470-ми годами<sup>252</sup>** (рис. 4. 4). Ксилографии были обнаружены в 1861 году в переплете бухгалтерской книги. Считается, что оттиски были сделаны по случаю торжественного въезда короля Рене Анжуйского в Лотарингию<sup>253</sup>. От целой серии уцелело лишь два фрагмента, один с изображениями Иисуса Навина и Давида, второй – Готфрида Бульонского. Доблестные мужи представлены традиционно: пешими, в военных облачениях, с гербовыми щитами, мечами на поясе и копьями в руках (оружие Готфрида Бульонского не сохранилось). На щите Иисуса Навина – солнце, а у Давида – гусли, на голове библейского царя – корона. К копьям героев прикреплены небольшие флажки, на которых дублируются гербы, помещенные на щите, что может отчасти свидетельствовать об иссякшей фантазии гравера. Содержание сопроводительных текстов стандартно. Иисус Навин говорит об объединенном израильском народе, о чудесной остановке солнца, сотворенной Господом, о разделении Иордана и переходе через Красное море, об завоеванных им королевствах и убитых королях, завершается пассаж отсылкой к конкретной дате описанных событий. Давид начинает рассказ с упоминания о гусях, об убийстве Голиафа, о многочисленных битвах и о том, что он занял место Саула.

Лишь фигура Готфрида Бульонского, как и сопровождающий его текст, имеют ряд особенностей. Вместо традиционного герба на щите у Готфрида Бульонского помещен герб Лотарингии: на одной стороне щита – половина иерусалимского креста, а на другой – перевязь с тремя алерионами – орлами с раскинутыми крыльями, но без клюва и когтей. В гербе средневековой

<sup>252</sup> Van der Straten-Ponthoz F. Les Neuf Preux. Gravure sur bois du commencement du quinzième siècle. Fragments de l'Hôtel-de-Ville de Metz. Pau, 1864. P. 20–21 (в статье ксилографии датированы промежутком между 1450 и 1458 годами). Шредер же предлагает более позднюю датировку – 1460-е годы. – См.: Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 140.

<sup>253</sup> Les Neuf Preux. Gravure sur bois du commencement du quinzième siècle. Fragments de l'Hôtel-de-Ville de Metz. Pau, 1864. P. 1.



Лотарингии алерионы появились в связи с легендой о том, как Готфрид Бульонский убил эту птицу во время Крестового похода<sup>254</sup>. Стихотворное обращение Готфрида начинается с его напоминания о своем благородном лотарингском происхождении (он называет себя герцогом Лотарингским!), а затем уже речь идет об унаследовании им Бульона, завоевании Антиохии, о победе в Иерусалиме, и в заключении – о дате его собственной смерти.

В данном случае автор серии нарочито подчеркивает связь Готфрида Бульонского с Лотарингией. Если вспомнить историю и то, по какому поводу были созданы эти гравюры, то их идейная подоплека становится еще более очевидной. Рене Анжуйский, боровшийся за обладание Лотарингией, и его въезд в Мец – столицу этой провинции, представляют его как победоносного триумфатора. Герцогом Лотарингии Рене стал в 1431 году. Фигура Готфрида могла быть напрямую соотнесена с личностью Рене, так как герцог также имел статус короля Иерусалима, а в его герб входил иерусалимский крест. С художественной точки зрения эти ксилографии малоинтересны, зато их уникальная иконографическая особенность сообщает нам вполне конкретную идею, имеющую большое значение для заказчика серии. В этом памятнике очевидно желание гравера связать серию изображений с конкретным событием.

Еще одна сфера распространения доблестных мужей и жен связана с пространством временных искусств, а именно – с публичными представлениями и рыцарскими турнирами<sup>255</sup>. В одной из валансьенских хроник содержится упоминание о кавалькаде из трех христиан, трех

<sup>254</sup> Vinycomb J. Fictitious and symbolic creatures in art with special reference to their use in British Heraldry. London, 1906. P. 188.

<sup>255</sup> Fétis É. Les Neuf Preux. Nouveaux documents pour la tradition iconographique des neuf Preux // Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, 1873. 1e série. 5. P. 67. «Девять доблестных мужей» участвовали в рыцарских постановках при дворе Франциска I. В частности, об этом пишет Жан-Батист де Ла Кюрн де Сент-Пале в своих «Мемуарах о древнем рыцарстве» 1753 года. Участники таких турниров наряжались в костюмы доблестных мужей.

сарацинов и трех иудеев, участвовавших в **праздничном гулянии в Аррасе в 1336 году**<sup>256</sup>. При этом в доблестных мужей там были наряжены не местные артисты, а известные бюргеры из Брюгге, Компеня, Ипра, Валансьена, Арраса и прочих городов, которые несли в руках соответствующие атрибуты и гербы. Доблестные мужи участвовали также в торжественных процессиях, приуроченных к **въездам монархов и знатных лиц** в тот или иной город. При **въезде Генриха VI в Париж в 1431 году** перед королем в сопровождении Славы (Fama) выезжали все восемнадцать доблестных – мужи с золотыми бородами, а жены в роскошных платьях с гербовыми атрибутами. Доблестные сопровождали въезд супруги графа Карла де Невера Марии д'Альбре в Невер в 1458 году. Традиция продолжилась в Льеже, куда в 1444 году из Италии вернулся епископ Жан де Гинсберг (1419–1455): его встречали «Девять доблестных мужей» в компании «Девяти доблестных жен»<sup>257</sup>.

Размахом и пышностью отличался **въезд Иоанны Кастильской, супруги Филиппа Красивого, в Брюссель 9 декабря 1496 года**. Воссоздать церемонию можно с помощью сохранившихся шестидесяти акварельных рисунков, которые играли роль своеобразного иконографического репортажа<sup>258</sup>. В торжественной процессии среди множества различных персонажей принимали участие и доблестные жены. Событие имело важное значение для города, а программа шествия содержала в себе определенное послание горожанам. В самом начале процессии выступал архангел Михаил

<sup>256</sup> Meyer P. Les neuf preux // Bulletin de la Société des anciens textes français. 1881. № 1. P. 47–48.

<sup>257</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 77–78.

<sup>258</sup> Манускрипт с акварелями хранится в Государственных музеях Берлина (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstickabinett, ms. 78 D 5). Описание этих акварелей см.: Wcscher P. Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen – Handschriften und Einzelblätter – des Kupferstickabinetts der Staatliche Museen. Berlin, Leiozig, 1931. P. 179–181. «Живые картины» были изучены и частично репродуцированы у Hermann M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, 1914. P. 367–409. Манускрипт также был экспонирован на выставке в Мехелене в 1973 году: «500 Jaar Grote Raad. Van Karel de Stoute tot Keizer Karel». Malines, 1973. № 497. А также см.: Guenee B., Lehoux F. Les Entrees royales françaises de 1328 à 1515. Paris, 1968.

– патрон Брюсселя, затем шли представители различных религиозных орденов и чинов: кармелиты, францисканцы, священники, каноники, представители капитула святой Гудулы и проч. Далее шли почитаемые жители города: столетние старцы с факелами и ремесленники, несущие их отличительные знаки и факелы. За ними: три дурака с упитанным монахом, гистрион, одна эфиопская принцесса, дурак, сидящий на лошади задом наперед, четыре «диких» человека, белые маски на повозке, которую тянула белая лошадь. Процессию продолжали представители основных городских классов: аристократы, слуги, старейшины, бургомистр, представители пяти гильдий, несущие факелы, и в конце – вооруженные арбалетами стрелки на конях, окружавшие принцессу Иоанну.

Шествие продолжали т.н. «живые картины»: сначала девять сцен из Ветхого Завета, первая на сюжет из истории Тубала-Каина, а остальные восемь были посвящены героическим женщинам из истории: Юдифь и Олоферн, Сара и Товия перед супружеским ложем, смерть Авимелеха от камня, брошенного женщиной из города Тевец, Соломон, встречающий дочь фараона, коленопреклоненная Мелхола перед Давидом, Исаак и Ребекка, Эсфирь и Артаксеркс. Некоторые сюжеты были разыграны в нескольких сценах. Среди живых картин можно было увидеть «Сон Астиага о своей дочери Мандане» и историческую сцену – сдачу Гранады королеве Изабелле Кастильской (1492). И только затем, наконец, появлялись «Девять доблестных жен»: Деипила, Синопа, Ипполита, Менелопа, Семирамида, Лампетто, Тамарис, Тевка, Пентесилея. После них снова шли ветхозаветные сцены: Соломон и царица Савская; пророчица Девора и Барак, сцены, в которых три молодых девушки играют с голубем, держащим корону, «Суд Париса», Дом наслаждений и радости и другие сюжеты. Заключительная группа «живых картин» состояла из сцены «Святой Лука, рисующий

Мадонну», гербов Филиппа и Иоанны (соединяющие герб Кастилии и Арагона) и гербов владений Филиппа.

Таким образом пышная процессия насчитывала множество ветхозаветных, мифологических и исторических сцен, относящихся к династии принцессы, а также две серии гербов. Первая и последняя сцены с участием Тубала-Каина и святого Луки – покровителя живописцев – могли обозначать ремесленные корпорации, которые работали над изготовлением этих живых картин. Моделями для организаторов этих шествий служили произведения искусства, в частности, шпалеры<sup>259</sup>.

По набору сюжетов легко понять, что они были выбраны специально для определенного события. Наиболее важными компонентами программы были истории героических женщин, прославившихся в сражениях, тема замужества и особенно внятно была акцентирована тема борьбы за веру и за народ. Доблестные жены в этом контексте оказались вполне уместными, так как ассоциировались с показательными примерами героизма женщин. Идентифицировать участников процессии позволяли также надписи над их головами или на бандеролях в их руках. Театрализованное оформление въезда служило посланием жителям Брюсселя: представленные картины были узнаваемыми и понятными зрителю. Сцены напрямую соотносились с «виновницей торжества» – Иоанной, которая в таком антураже воспринималась как пример доблести, защитница веры и города, добродетельные деяния которой вдохновлены ее супругом.

Среди других примеров включения доблестных в театрализованные постановки можно назвать **въезд Франциска I в Кан в 1532 году**, во время которого перед королем выезжали три христианина на лошадях, Иисус Навин на верблюде, Давид на слоне, Иуда Маккавей на олене, Гектор на

---

<sup>259</sup> См.: Cassagnes-Brouquet S. Penthésilée, reine des amazons et Preuse, une image de la femme guerrière à la Fin du Moyen Âge // *Clio*. 2004. № 20. P. 169–179.

единороге, Александр на грифе, а Цезарь на одnogорбом верблюде<sup>260</sup>. Мы помним, насколько дороги были доблестные мужи французскому монарху – сам Франциск порой любил переодеться в одного из «preux»<sup>261</sup>. Такие процессии являлись своего рода публичной политической манифестацией, во время которой до зрителей в наиболее внятной форме доводились важные для аристократии идеи. Эти живые картины служили средством пропаганды, гораздо более доступным и эффективным, чем манускрипты и изобразительные искусства.

Возвратимся к гравюре. Четко регламентированная иконография «Девяти доблестных мужей» вскоре заставила граверов направить свою фантазию в область формальных экспериментов. Показательный пример – серия гравюр так называемого **«Мастера бандеролей» из Нидерландов, датированная 1450–1475-ми годами (Британский музей, Лондон)**. Она состоит из трех отпечатков, на каждом из которых размещена определенная триада героев (рис. 4, 5, 6). Доблестные мужи представлены в полный рост, в военных доспехах, повернутыми в правую сторону. При этом выглядят они почти карикатурно: их головы непропорциональны по отношению к туловищу, позы неуклюжи, и напоминают они скорее кукол-марионеток, нежели доблестных героев. С некой женственной грацией они несут в руках гербовые щиты, свои атрибуты и оружие – меч или копье. Чрезвычайно забавный вид имеют драпировки их костюмов в виде узких бандеролей и полов рукавов, которые самопроизвольно и причудливо переплетаются, распространяясь по свободной поверхности листа. Эти забавные изображения противоречат воинственному и мужественному характеру

<sup>260</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 76.

<sup>261</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002. С. 78.

образов «Девяти доблестных мужей», что свидетельствует об определенном снижении пафоса темы и ее иному назначению – не наставлять, а развлекать глаз. Шестистрочные тексты о деяниях героев составлены на латинском языке и традиционно располагаются под изображениями. «Мастер бандеролей» известен как имитатор, заимствовавший многие темы и модели для своих произведений из гравюр мастера «E.S.», современником которого он, скорее всего, был<sup>262</sup>. Существует предположение, что этот мастер происходил из Бургундии<sup>263</sup>. Нам не известны серии гравюр мастера «E.S.», на которых бы фигурировали «Девять доблестных мужей», однако специфика трактовки драпировок, шлемов и гербовых щитов у «Мастера бандеролей» напоминает некоторые фрагменты произведений его известного современника.

Еще одна известная **серия ксилографий с изображением «Девяти доблестных мужей»** датируется 1460–1480-ми годами и хранится в **городской библиотеке Берна (Швейцария)**<sup>264</sup> (рис. 4. 7). Оттиски вклеены в «Австрийскую хронику 96 властителей» (Burgerbibliothek Bern, Cod. A. 45), написанную в монастыре Кенигсфельден в 1479 году и содержащую разнообразные материалы по геральдике. Как и в предыдущих примерах, серия изначально состояла из трех листов, на которых было изображено по три героя, закованных в латы и представленных в полный рост с гербовыми щитами или штандартами, мечами или копьями, а также сопроводительными надписями и текстами (впоследствии листы были разрезаны на девять частей). В каждой триаде боковые участники сориентированы на центрального героя посредством поворота головы и туловища. Так, все рассмотренные нами изображения «Девяти доблестных мужей» на

<sup>262</sup> Blum A. Contributions à des études sur les peintres-graveurs du XVe siècle. Le Maître aux banderoles // Le Revue de l'art. P. 338–339, 342.

<sup>263</sup> Ibid. P. 345.

<sup>264</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 93.

ксилографиях XV века не повествовательны, а репрезентативны, они представляют собой девять фигур, поочередно следующих друг за другом и организованных в группы по трое. Они различаются меж собой лишь формой и составом атрибутов, а также разнообразием одежд, поз и второстепенных деталей. Эти произведения не были предназначены для глубокого вдумывания. Взяв за основу незамысловатый образец, мастера-граверы просто-напросто тиражировали и популяризировали «Девятку доблестных мужей» теперь уже в более широких кругах – не только высшего, но и среднего бюргерства. Новый заказчик не претендовал на высокую эрудицию и изощренность мысли. Для него образы доблестных мужей являлись лишь внешним знаком его сопричастности к аристократической моде и ее идеалам. Неизбежно это повлекло за собой упрощение и даже примитивизацию темы.

К зрелым образцам цветной ксилографической продукции относятся листы с изображением доблестных из книги **«Триумф Девяти доблестных мужей» (1487 г., Национальная библиотека Франции, Арсенал)**<sup>265</sup>, впервые изданной Пьером Жераром в Абвиле (рис. 4. 8a, 8b–15). Во вступлении к этому сочинению, посвященному Карлу VIII, как раз и описывается сон автора с участием Дамы Триумф, и в этой же книге появляется Бертран дю Геклен как десятый «реих» (рис. 4. 15). В начале каждой главы помещен «портрет» доблестного мужа. Открывает серию биографий не Гектор, а Иисус Навин (рис. 4. 8a), представленный в образе бородатого мужа, в украшенных декоративными орнаментами доспехах, в короне поверх широкополого головного убора, с секирой (алебардой?) в правой руке и гербовым щитом – в левой. Иисус Навин решительно и широко шагает на фоне незамысловатого пейзажа. Драпировки его плаща неестественно вздымаются вверх, чтобы подчеркнуть динамичность его

<sup>265</sup> Электронная версия этого манускрипта представлена на сайте Национальной библиотеки Франции – URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134362r>

движения. Лицо доблестного мужа сосредоточено и напряжено. Остальные доблестные представлены таким же образом, с разницей лишь в направлении их движений и гербах. Отдаленно они напоминают изображения героев на серии «Мастера бандеролей», но лишены их игривой грации и изящества.

Дальнейшим «симптомом» снижения высокого пафоса темы стало появление образов «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен» на **игральных картах**, для изготовления которых примерно с середины XV века стали использовать ксилографию<sup>266</sup>. В это же время во Франции зародится традиция отождествлять фигуры на старших картах с теми или иными легендарными или историческими героями. Изображения доблестных мужей на картах стали носить уже сугубо прикладной характер.

**1470-ми годами датируется деревянная доска с формами для изготовления карт, где фигурируют «Девять доблестных мужей» (коллекция Йельского университета, США).** Форма, изготовленная по всей видимости во Франции, представляет собой прямоугольную деревянную доску, разбитую на отдельные ячейки со вписанными в них мужскими или женскими фигурками (рис. 4. 16). Доска поделена на четыре ряда по пять ячеек каждый, итого на ней умещается двадцать фигур. Современный оттиск с этой доски позволяет более отчетливо разобрать отдельных персонажей, но только уже в зеркальном отображении (рис. 4. 17). Слева направо и сверху вниз это: Иисус Навин, Гектор, Деифила, Александр Македонский, Де [...] (?), фигурка мавра в одеждах слуги и с копьем в руках, сопровождаемая надписью «Жак» на бандероли, Лампетто, Иуда Маккавей, Ипполита, Юлий Цезарь, персонаж с надписью «Antonye», Томирис, Артур, Семирамида, Карл Великий, снова «Жак», Пентесилея, Давид, Тевка, Готфрид Бульонский. Такая колода карт стала называться «Жак» в соответствии с именем

<sup>266</sup> Cinq siècles de cartes à jouer en France: exposition. Bibliothèque nationale, septembre-octobre 1963. Seguin J.-P. (auteur), Adhémar J. (préfacier). Paris, 1963. P. 13.



чернокожего персонажа, фигурировавшего там в качестве валета<sup>267</sup>. Возможно, это имя связано с мастером, изготовившим форму для карт. Известно два таких мастера, работавших в конце XV века в Лионе, это Жак де Нивер (Jacques de Nyvers, работал в 1472–1480 годы) и Жак Вис (Jacques Vise, 1482–1517 годы)<sup>268</sup>. Принцип выборки персонажей, традиционно не входивших в доблестные девятки, остается не до конца проясненным. Так, среди мужей и жен появился «Antonye», который может быть соотнесен с рыцарем-сарацином, так как на его щите помещен полумесяц, но вероятно, что это все-таки Марк Антоний. Шредер признавал в этой фигуре сестру Деипилы – Argea<sup>269</sup>, но эта версия кажется еще менее вероятной.

Цезарь и Карл Великий носят имперские короны и двуглавых орлов на щите (у Карла еще и с лилией). На щите Артура – три короны, у Готфрида Бульонского – иерусалимский крест, у Иисуса Навина – не солнце, а дракон. В гербах женского пандана наблюдается более свободный подход к набору атрибутов. Королевы амазонок – Лампето и Пентесилея – несут на щите изображения трех увенчанных короной женских голов, символизирующих три больших города их королевства. Ипполита, Томирис и Деипила не имеют их обычных гербов. На щите Семирамиды – три трона, при этом в одной руке она держит гребень, а в другой – зеркало или погремушку шута (!?) – может ли это быть воспринято как аллюзия на Вавилон с его нравами? Эта коннотация может усиливаться, если обратить внимание на то, каким образом украшена грудь Семирамиды – в виде двух гипертрофированных спиралей.

Известен также фрагмент отпечатка с этой же доски **начала XVI века**, который был вставлен в качестве украшения внутренней части **шкатулки**

<sup>267</sup> Merlin R. Origine des cartes à jouer. Paris, 1869; Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 201–202.

<sup>268</sup> Morrison E., Hedeman A.D. Imaging the Past in France: history in manuscript painting, 1250–1500. Los Angeles, 2010. P. 10.

<sup>269</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971.

для писем, находящейся ныне в собрании музея Клюни в Париже (рис. 4. 16). На нем представлены только двенадцать полнофигурных и четыре наполовину обрезанных фигур доблестных мужей и жен. Карточная форма была использована здесь не по назначению, а для украшения предмета обихода.

Колода «Жак» не стала канонической для французских карт, но часть доблестных мужей и жен все же перешла из нее в состав так называемого «парижского портрета» – типа колоды, изобретенного и имевшего преимущественное хождение в Париже<sup>270</sup>. Традиционный набор героев для «парижского портрета» таков – короли: Давид (пики), Александр Македонский (трефы), Цезарь (бубны), Карл Великий (червы); валеты: рыцарь Карла Великого Ожье Датчанин (пики), Иуда Маккавей, которого гораздо позднее сменил Ланселот (трефы), Гектор (бубны) и французский полководец эпохи Столетней войны, союзник Жанны д'Арк Ла Гир (червы); дамы: Паллада (Афина?) (пики), Argine/Argeia (трефы), Рахиль (бубны), Юдифь (червы). Существует и альтернативный вариант прочтения некоторых женских имен на картах. Так, Рахиль («Rachel») можно прочесть как Рагнелл («Ragnel») – жена сэра Гавейна. Вооруженная Аргия (Argeia) может быть соотнесена с легендарной принцессой из греческого Аргоса, а если ее имя читать как «Argine» и переставить буквы местами, то получится латинское «regina», то есть «королева». Но тогда для чего нужно было маскировать это слово? Появление Ла Гира среди античных персонажей выглядит необычным. Возможно его имя Авл Гирций, а «A. Hirt» его сокращенное написание от «Aulus Hirtius». В таком случае речь идет о близком соратнике Цезаря. Персонажи и надписи на картах оставляют исследователям еще много вопросов.

<sup>270</sup> Depaulis Th. Les cartes a jouer au portrait de Paris avant 1701. Paris, 1991. Favier J. (dir.) Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux, Paris et Langeais, 2003. P. 91–95.

Среди ранних примеров появления «Девяти доблестных мужей» на игральных картах – колода Гийона Гимье, начала XVI века (Музей игральные карт в Исси-ле-Мулино близ Парижа), где в качестве королей встречаются: Давид со своим традиционным атрибутом – гуслиями (киннором), Александр Македонский, Цезарь, Карл Великий, на мантии которого – половина двуглавого орла и лилии: а в качестве валетов: Гектор и Иуда Маккавей (рис. 4. 18). Во Франции был также известен и другой тип колоды, происходящий из Руана и созданный вероятно в 1400-е годы<sup>271</sup>. В соответствии с происхождением колода и получила свое название – «руанская». Эта модель приобрела большую популярность в Нидерландах. Она добавляет к четырем доблестным королям (где Гектор заменяет Александра) четырех доблестных дам: Пентесилею, Лукрецию, Елену и Вирсавию.

Первоначально игральные карты были забавой аристократов и получили широкое распространение в Каталонии и Северной Италии. Затем они проникли в долину Рейна и бургундские земли, где очень скоро были демократизированы. И на смену дорогим и расписанным вручную иллюминированным картам пришли упрощенные ксилографические варианты, призванные удовлетворить высокий спрос со стороны средней буржуазии. Таким образом игральные карты были вытеснены из сферы художественной в область прикладную. Интересно, что характер карточной колоды, предполагающих свободную перетасовку всех элементов, лишал «Девятки доблестных» их традиционной и строго соблюдаемой до этого хронологической последовательности персонажей. Иными словами она была полностью разрушена, и каждый муж или жена представляли собой уже самостоятельный образ, свободно перемешивающийся с остальными элементами. Несмотря на такой важный в истории развития этой

<sup>271</sup> Favier J. (dir.) *Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux*, Paris et Langeais, 2003. P. 93.

иконографии шаг, стоит отметить, что именно на картах образы доблестных мужей и жен просуществуют наиболее продолжительный отрезок времени. Мы находим их, в частности, на картах мастера Анри Кадина (Henri Cadine), датированных XVIII веком (Музей игральные карты в Исси-ле-Мулино), а также на колодах из собрания Национальной библиотеки Франции.

В XVI веке наряду с картами девять доблестных мужей и жен продолжали изображать и на самостоятельных гравированных сериях. Уникальным памятником для этого времени является знаменитая **серия ксилографий, созданная немецким мастером Гансом Бургкмайром в 1510-е годы**<sup>272</sup> и посвященная не только «Девяти доблестным мужам», но и их пандану – «Девяти доблестным женам» (рис. 4. 19, 20). На каждом листе сгруппировано по три фигуры, держащих в руках свои атрибуты и гербовые щиты. Идентифицировать их помогают также надписи. Женская девятка оказывается наиболее интересной по содержанию. Она являет собой пример очень осмысленного подхода к составлению набора «Neuf Preuses». Группа женских персонажей включает изображения Лукреции, Ветурии, Виргинии, Эсфири, Юдифи, Иаили, святой Елены, святой Бригитты, святой Елизаветы. Как видно из списка имен, каждая триада соотносится с определенной эпохой исторического развития: античный – библейский – христианский. В своей серии Бургкмайр представляет уже не позднесредневековый рыцарский идеал женщины, развивавшийся в популярной среде «*egregia bellatrix*», а выступает с христианско-гуманистической трактовкой понятия о женской духовности, которая складывается из трех элементов: *castitas*, *virtus* и *sanctitas* (целомудрие, доблестные дела, святость). Немецкая женская девятка, предложенная Гансом Бургкмайром, более благочестива и целомудренна по своему содержанию, нежели ее французский аналог

---

<sup>272</sup> Geisberg M. Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Munich, 1924–1930. Kat. № 469–474; Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 200.

(особенно, если вспомнить как фривольно трактовали французские мастера образ Пентесилеи на доске, предназначенной для изготовления оттисков игральных карт, или образ Эфиопы на фресках Ла Манты).

Возникает вопрос – был ли Ганс Бургкмайр изобретателем этого набора доблестных дам? Ответ на него потребует еще дополнительных исследований. Отметим лишь, что очень близкие наборы из библейских, христианских и античных героинь, в том числе, святая Елена, Лукреция и Юдифь, уже встречались к этому времени на игровых картах.

Гравюры Бургкмайра интересны и с формальной точки зрения. Муж и жена облачены на них в роскошные и пышные одеяния (за исключением святой Бригитты, которая имеет наиболее аскетичный облик). В трактовке каждой триады доминирует жанровый акцент: муж и жена увлечены разговором друг с другом, иногда настолько эмоциональным, что некоторые из них буквально хватают друг друга за руки и плечи, демонстрируют разные эмоциональные состояния и реакции: убеждают, проявляют настойчивость, выказывают скептический настрой, разочарование или недоверие. Подобной эмоциональной связи между членами одной «Девятки» мы ни разу не наблюдали ни в одном памятнике. Перенесение акцента с торжественной репрезентации «Девяти доблестных мужей» на межличностное общение героев – новая черта в иконографии темы.

О популярности серии Бургкмайра свидетельствует появление копий. К ним относятся, в частности, листы, созданные Даниэлем Хопфером (ок. 1470–1536) в технике офорта. Они отличаются от образца лишь тем, что муж и жена стоят друг от друга на большем расстоянии. Хопфер увлекался изображением ландшафтов и знаменитых людей, поэтому «Девять доблестных мужей» в ряду излюбленных им тем и образов смотрелись весьма органично.

В большинстве гравированных изображений «Девяти доблестных мужей» XVI века ощутимо желание мастеров визуальнo приукрасить своих

персонажей и добавить в их облик эффектности. Это хорошо заметно на трех ксилографиях с конными изображениями «Девяти доблестных мужей», созданных **Корнелисом ван Оостсаненом (ок. 1470–1533) (Рейксмузеум, Амстердам, начало XVI века)**<sup>273</sup> и приписанных однажды Луке ван Лейденскому<sup>274</sup> (рис. 4. 21). Изначально листы были склеены и образовывали непрерывный фриз. Об этом свидетельствуют некоторые части изображений, «переползающих» с одного листа на соседний. Конная процессия из трех триад движется справа налево. Идентифицировать ее участников легко по надписям на прямоугольных табличках или бандеролях над их головами, а также по гербам, нанесенным на попоны коней. На отпечатках головные уборы «греух» и украшения их коней превратились в гигантские помпезные конструкции из плюмажа и драпировок. Гипертрофированы и некоторые характерные атрибуты мужей, так, веточка самшита на голове коня Иуды Маккавея превращается в настоящий раскидистый куст, а орудия Страстей Христовых чудесным образом буквально вырастают из шлема Готфрида Бульонского. Серия Корнелиса ван Оостсанена приобрела большую популярность в XVI веке и послужила образцом для многих других произведений на эту же тему.

В потоке массовой ксилографической продукции в этот период создаются и уникальные произведения, связанные с частными заказами аристократов. К таковым безусловно относится **деревянный складень в форме буквы «F»**, хранящийся в Национальном музее Ренессанса в замке Экуан во Франции и происходящий из коллекции Соважо<sup>275</sup> (рис. 4. 22). Было высказано предположение, что форма складня указывает на имя заказчика —

<sup>273</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 144.

<sup>274</sup> The illustrated Bartsch. V. 12. Hans Baldung Grien. Hans Springinklee. Lucas van Leyden. James Marrow, Walter L. Strauss, Ellen S. Jacobowitz, Stephanie L. Stepanek (ed.) New York, 1981. P. 330–332.

<sup>275</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 121–122; La légende du roi Arthur. Catalogue de l'Exposition «La légende du roi Arthur» présentée par Bibliothèque nationale de France du 20 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Sous la direction de Thierry Delcourt. BNF, 2009. P. 132.

Франциска I<sup>276</sup>. Известен подобный же складень в форме буквы «М» с четырьмя медальонами со сценами из жизни святой Маргариты, который может быть связан с именем сестры Франциска – Маргаритой Валуа<sup>277</sup>. Существует альтернативная и наиболее распространенная на сегодняшний день точка зрения на расшифровку этих инициалов – как имен детей императора Максимилиана: Филиппа Красивого и Маргариты Австрийской. Современные исследователи склонны считать, что **складень имеет фламандское происхождение и датируется началом XVI века (создан около 1523 года)**<sup>278</sup>. Он мог представлять собой часть фигурного алфавита, предназначенного для обучения дофина, или же носился как украшение. Снаружи складень украшен незамысловатым растительным орнаментом, а внутри – десятью миниатюрными медальонами около 1 см в диаметре. В девять из них вписаны конные изображения доблестных мужей с гербами, разодетых и вооруженных сообразно моде начала XVI столетия. В десятом помещена сцена Распятия с предстоящими Марией и Иоанном Крестителем: она помещена вблизи христианских героев, подчеркивая тем самым символическое значение последних как защитников христианской веры и Господа.

Сложная конфигурация складня изначально исключала возможность расположения медальонов последовательными рядами, как это было на гравюрах. Тем не менее, представители каждой триады держатся внутри складня поближе друг к другу. Тенденция разделения группы из девяти мужей на независимые друг от друга изображения уже наблюдалась нами до

<sup>276</sup> Fétis É. Les Neuf Preux. Nouveaux documents pour la tradition iconographique des neuf Preux // Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, 1873. 1e série. 5.P. 67–73. P. 70.

<sup>277</sup> Van der Straten-Ponthoz F. Les Neuf Preux, gravure sur bois du commencement du xve siècle. Fragments de l'Hôtel de Ville de Metz. Pau, 1864. P. 45.

<sup>278</sup> La légende du roi Arthur. Catalogue de l'Exposition «La légende du roi Arthur» présentée par Bibliothèque nationale de France du 20 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Sous la direction de Thierry Delcourt. BNF, 2009. P. 134.

этого: в частности, в иллюстрациях к «Истории Девяти доблестных мужей и Девяти доблестных жен», где доблестные представлены не вместе, а разнесены по главам. То же касается и игральных карт, где триады мужей и жен полностью разрушаются и каждый герой получает самостоятельное значение.

Судя по всему, иконография «Девяти доблестных мужей» на складне Соважо восходит к уже упомянутой нами серии гравюр Корнелиса ван Оостсанена<sup>279</sup>. Это хорошо ощутимо в головных уборах героев – тюрбанах и шлемах с пышным плюмажем. Однако ни одно из изображений на складне полностью не копирует гравюры. Не исключено, что мастер, работавший над складнем, имел перед глазами некий иной гравированный образец. Тем более, что в начале XVI века создавались и другие серии конных изображений «Девяти доблестных мужей», как например, **ксилографии неизвестного нидерландского мастера, хранящиеся в Британском музее** (рис. 4. 23–25). На них доблестные мужи представлены в стремительной скачке, поднявшими оружие в готовности атаковать врага.

Медальоны внутри складня перемежаются с разнообразными декоративными мотивами, которые наполняют пустое пространство: это две фантастические химеры (или саламандры), а также парные фигурки играющих путти, некоторые из которых держат в руках некие предметы-символы: ветряную мельницу (?), череп животного на длинном жезле. Подобная комбинация фантазийных мотивов с сюжетными изображениями была характерна для ренессансных памятников.

Гравер **Виргил Солис** помещает каждого из своих героев в роскошное маньеристическое обрамление, напоминающее рамы аллегорических композиций из галереи Франциска I в Фонтенбло (**серия «Девять**

---

<sup>279</sup> Ibid. P. 135.



доблестных мужей» и «Девять доблестных жен», ок. 1540-х<sup>280</sup> или 1530–1562 годы<sup>281</sup>) (рис. 4. 26, 27). Особенностью серии Солиса является то, что фигуры представлены не по трое на одном листе, как это было в большинстве предыдущих случаев, а по отдельности. Герои изображены в полный рост на фоне пейзажей в торжественных и нарочито патетичных позах. Формальные «заготовки» в виде сложных обрамлений и определенный набор жестов и способов постановки фигур В. Солис активно использовал при создании других своих серий с героями прошлых лет, как например, «Двенадцать первых римских императоров», открывающейся фигурой Цезаря, а также в его серии «Девять муз» и проч. При сравнении фигур Цезаря из двух серий Солиса, мы находим некоторые сходства в облике персонажей и их расположении. Однако в серии «Двенадцать римский императоров» Цезарь гораздо сильнее антикизирован: автор нарочито подчеркивает его классический профиль, вместо заостренного к низу гербового щита он держит огромный щит правильной круглой формы. Более того, портрет первого римского императора также дополнен драматической сценой его кончины, которая изображен в глубине фона. Таким образом, мы можем с полным правом отдать должное творческой фантазии гравера, старавшегося разнообразить создаваемые им образы, несмотря на то, что их тематика могла совпадать. Более того, он стремился создавать вокруг фигур доблестных мужей соответствующий их эпохе антураж: рядом с Александром Македонским, в частности, заметна часть классического портика с колоннами, сооружения за спиной Гектора можно принять за стены Трои и т.д.

В замке Фрундсберг в Шваце (Южный Тироль), одном из крупнейших городов империи Габсбургов, сохранилась печь, кубическое

<sup>280</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 200–201.

<sup>281</sup> URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)

основание и верхний цилиндрический объем которой покрыты глазурованными прямоугольными плитками-изразцами с рельефными изображениями, среди которых встречаются и «Девять доблестных мужей» (рис. 4. 28, 29). Они расположены в верхней части облицовки печи, а в нижних регистрах помещены персонажи Ветхого Завета и аллегории пяти чувств. Сравнивая фигуры доблестных мужей на пластинах из замка с известными нам гравированными сериями, мы обнаружили именно ту, которая была использована мастером в качестве образца: это вышеупомянутые гравюры В. Солиса. Иконография и атрибуты героев в обоих произведениях почти полностью совпадают, на плитках исчезли лишь роскошные маньеристические обрамления, а подписи переместились на свободные участки фона. Однако если присмотреться к отдельным героям на керамических плитках и сравнить их с гравюрами Солиса, то можно увидеть и неожиданные различия. Если на ксилографиях Александр Македонский изображен безбородым, то на изразцах он имеет длинную, почти по пояс (!), бороду (рис. 4. 30). Почему автор изразцов решил наделить его такой особенностью, остается неясным, учитывая ко всему прочему и тот факт, что Александр умер совсем молодым. Расхождения с образцом имеются и в облике Иисуса Навина, который на изразцах получил даже не корону, а неприглядную шапочку без полей и украшений, хотя все остальные детали гравюры в точности повторены.

Серию «Девять доблестных мужей» здесь дополняют ветхозаветные герои и аллегории чувств. Среди представителей Ветхого Завета снова встречается царь Давид, но в данном случае его изображение не зависит от гравированного образца: облаченный в длинную мантию и корону, он прогуливается на фоне своего дворца, играя на гуслях. Среди других изображений присутствуют Моисей и прочие. Все дополнительные фигуры и аллегорические сюжеты вписаны в обрамление, напоминающее

полуциркульную арку с двумя полуколоннами по бокам. При этом одни и те же персонажи и аллегории неоднократно повторены, что может свидетельствовать о нехватке воображения у мастера, создававшего эти эмалированные облицовочные плитки. Соседство доблестных мужей с аллегориями чувств – необычный иконографический ход, с которым мы сталкиваемся впервые. Какую идею хотел выразить автор посредством такого сопоставления?

Исключительно внешняя эффектность изображений заботила **Иеронима Кока**, создавшего серию гравюр «Девять доблестных мужей» примерно в 1560-е годы (Британский музей) (рис. 4. 31, 32). Его увлекала игра ракурсов, выразительность жестов и общая помпезность образов. Доблестные мужи представлены верхом и сгруппированы по трое на одном листе. Фигура центрального персонажа в каждой триаде масштабно выделена и изображена во фронтальном ракурсе: у язычников – это Александр, у Иудеев – Давид, а у христиан – Карл Великий. Боковые герои словно приветствуют центрального, внимательного взирая на него и приподнимая в приветствии свои штандарты с гербами. Особенно интересен лист с язычниками, где Александр Македонский изображен с императорским жезлом в правой руке, восседающим на гигантском слоне, хобот которого извивается наподобие огромной змеи. Плащ доблестного мужа поднимается вверх, развиваемый мощным порывом ветра. Гектор, помещенный справа от Александра, приветствует его громогласным криком, о чем свидетельствует его широко раскрытый рот. А лошадь Цезаря в неистовстве встает на дыбы. За спинами доблестных мужей простираются необъятные дали с замками на горизонте, в то время как сами они представлены на некой возвышенности, на фоне неба. Движения фигур пронизаны взволнованным ритмом, а жесты – нарочитой патетикой, свойственной маньеризму.

Таким образом, в XVI веке «Девять доблестных мужей» все чаще становились лишь изобразительным поводом для творческих опытов и маньеристических упражнений с формой, ракурсом и движением. Но даже здесь они начали проигрывать приобретающим популярность новым персонажам древней истории и мифологии, к изображениям которых северные мастера начали проявлять больший интерес и находить в них новые художественные эффекты. В этой связи интересны листы Хендрика Гольциуса с изображениями римских полководцев из Рейксмузеума в Амстердаме (1580-е), которые демонстрируют, как гравер буквально упивается выразительными возможностями мускулистого обнаженного тела. Римские полководцы, словно атлеты на соревновании по культуризму, «играют» мускулами, хвастливо демонстрируя их зрителю, пластика их мощных тел буквально гипнотизирует глаз.

Уникальным произведением следует признать позолоченные **настольные часы в форме башни с гравированными на них фигурами доблестных мужей** (вторая половина XVI века, **Национальный музей Ренессанса, замок Экуан, Франция**), созданные во Франции или Германии (рис. 4. 33). Часы увенчаны сферическим навершием с растительным орнаментом, а на трех сторонах основного корпуса расположились конные изображения мужей в военном облачении, оружием и гербовыми щитами, вписанными в архитектурную конструкцию в виде арки, фланкированной пилястрами. Это Карл Великий, Гектор и Юлий Цезарь. То есть из известной нам серии «Девяти доблестных мужей» мастер отобрал лишь трех конкретных персонажей. Такую выборку он мог сделать, руководствуясь определенной задачей, поставленной перед ним заказчиком: например, напомнить о мифе троянского происхождения, который культивировали как во французском королевстве, так и среди представителей династии Габсбургов. Конкретная идеологическая задача определила в данном случае

выбор трех доблестных мужей. Композиционное решение фигурных изображений напоминает серию Виргила Солиса, что вновь свидетельствует о сильном влиянии гравюры на памятники XVI века.

Промежуточное положение между массовыми ксилографиями и отдельными уникальными произведениями декоративно-прикладного искусства занимают **медальоны с цветными эмалями**. Они относятся к числу более дорогих по исполнению, чем ксилографии, предметов, производство которых в XVI веке достигло больших масштабов. С середины XVI столетия эмалевые медальоны существенно способствовали популяризации темы доблестных мужей – известно множество подобных серий с изображениями «Девятки», хранящихся сегодня в разных музеях мира.

**В Лувре хранятся три полихромных эмалевых медальона диаметром около 21 см**, выполненные лиможским мастером Коленом Нуалье, с кругом которого связано большинство памятников такого рода. На луврских медальонах представлены **конные изображения Иисуса Навина, Давида и Иуды Маккавея**, составлявшие некогда серию «Neuf Preux» (рис. 4. 34–36). В каталоге собрания Лувра они датированы **серединой XVI века**<sup>282</sup>. В луврских медальонах рядом с именем доблестного располагается одна из букв алфавита, которая указывает на его порядковый номер в группе, то есть посредством его соотнесения с одной из первых девяти букв алфавита: от «А» до «I» («D» – для Иисуса Навина, «E» – для Давида, «F» – для Иуды Маккавея). Считается, что все эти эмали были изготовлены по уже известным нам гравированным моделям Корнелиса ван Оостсанена<sup>283</sup>. Однако при сопоставлении эмалей с гравюрами очевидных и прямых сходств

<sup>282</sup> Baratte S. Les émaux peints de Limoges: catalogue. Musée du Louvre, Département des objets d'art. Paris, 2000. P. 67.

<sup>283</sup> Morrison E., Hedeman A.D. Imaging the Past in France: history in manuscript painting, 1250–1500. Los Angeles, 2010. P. 316.

в образах библейских героев не наблюдается. Существенно разнятся одеяния, детали доспехов и движения мужей. Не совпадают при сравнении и гербы Иисуса Навина.

Герои изображены в профиль и снабжены соответствующими надписями. Иисус Навин облачен в доспехи «à l'antique», украшенный перьями шлем и голубой плащ, развивающийся на ветру (рис. 4. 34). В правой руке он держит короткое копье, а в левой – щит с гербом Иерусалима: большой крест в окружении четырех маленьких. Напомним, что традиционно этот герб сопутствовал изображениям Готфрида Бульонского! Получается, что в процессе изготовления эмалей возникла некоторая путаница. Попону коня при этом украшает традиционный гербовый атрибут Иисуса Навина – солнце (аллюзия на эпизод битвы против аморетян). Давид облачен в фантазийные доспехи и маленькую золотую корону, нелепо надетую поверх шлема. На попону его коня нанесено изображение гуслей (рис. 4. 35). Образ Давида в гораздо большей степени, чем образ Иисуса Навина, опирается на гравированный образец ван Оостсанена. Существенная разница ощутима лишь в костюмах. Иуда Маккавей, как и другие герои, вооружен и одет на античный манер, а его шлем украшен плюмажем (рис. 4. 36). На голове его коня, как и на гравюрах ван Оостсанена, торчат лавровые ветви, а на попоне различимы три бесклювых птицы. От предыдущих библейских мужей Иуда Маккавей отличается стремительным движением: его конь запечатлен в момент прыжка через поток реки. Динамику сцены усиливает и такая деталь, как плащ Иуды, который надут ветром, словно парус.

Известно шесть медальонов с Иудой Маккавеем в виде всадника, что свидетельствует о широком распространении такого иконографического извода темы на эмалях середины XVI века<sup>284</sup>. Изображение Иуды Маккавея на луврском медальоне сильно отличается от гравюры ван Оостсанена, где он

---

<sup>284</sup> Ibid. P. 317.

одет в восточный костюм и спокойно прогуливается верхом. А вот медальон с изображением **Иуды Маккавея** из музея декоративно-прикладного искусства в Бурже, датирующийся второй четвертью XVI века и связанный с мастерской Нуалье (диаметр около 18 см)<sup>285</sup>, гораздо ближе к вышеназванной гравюре (рис. 4. 37). На нем Иуда Маккавей облачен в длинные восточные одежды и тюрбан. Совпадают движения и гербы на попоне коня. Однако ветви лавра (или самшита) в руках у доблестного мужа на эмали превратились в цветочный букет из распустившихся голубых соцветий. На гравюрах же он выросал непосредственно на голове у коня, и только одна веточка была в руке у Иуды.

В Музее декоративно-прикладного искусства в Бурже хранятся и другие эмалевые медальоны с конными изображениями доблестных героев. Рассмотрим два буржских медальона, на которых фигурируют Юлий Цезарь (рис. 4. 38) и Иисус Навин (рис. 4. 39), идентифицируемые посредством атрибутов и надписей. Типология конного изображения, закрепленное на поясах оружие и гербы по-прежнему совпадают с гравюрами ван Оостсанена. Отличия имеются лишь в форме одеяний, не столь изощренных, как у гравера. Образы доблестных мужей здесь лишены динамики и довольно однообразны: это бородатые седовласые старцы, спокойно прогуливающиеся на конях в окружении незамысловатого пейзажа. Интересно, что не только библейский герой, но и Юлий Цезарь носит на голове аккуратно завязанный тюрбан.

Многочисленная **серия медальонов, относящихся к наследию Колена Нуалье**, хранится в Музее изобразительных искусств Дижона. В нее входят изображения Иисуса Навина (два образца) (один из них – рис. 4. 40), Давида, Иуды Маккавея, Александра Македонского (рис. 4. 41), Цезаря, Артура (рис. 4. 42), Карла Великого, Готфрида Бульонского (рис. 4. 43).

---

<sup>285</sup> На фоне надпись – «IVUDAS MACHABE REX».

Изображение Иисуса Навина на медальоне из Дижона (инв. № СА 1559), приписываемом в данном случае самому Нуалье, в общих чертах соотносится с гравюрой Корнелиса ван Оостсанена. В частности, эмальером в точности повторен характерный жест правой руки доблестного мужа, сжимающей петлю поводьев. Однако в расположении левой руки и местоположении герба, также, как и в одеяниях героя, допущены весьма заметные отступления. Изображения Давида и Готфрида Бульонского на эмалях из Дижона отличаются от гравюр тем, что на них доблестные мужи несут свои атрибуты непосредственно в руках: Давид играет на гуслях, держа их перед собой, а Готфрид водрузил массивное распятие к себе на левое плечо, а терновый венец повесил на правую кисть. Возникает вопрос – были ли эти вариации плодом творческого воображения эмальера, или же они представляют собой элементы, заимствованные из других гравированных серий?

Среди творческого наследия Корнелиса ван Оостсанена есть отдельная серия гравюр «Двенадцать королей Израиля», представляющая собой фриз из четырех ксилографических оттисков. На них израильские короли изображены верхом на конях в виде непрерывной процессии, движущейся справа налево – ровно так же, как девять доблестных мужей на его же собственной серии. Среди королей, разумеется, присутствует и Давид – он открывает вереницу всадников. Думается, что автор дижонского медальона с изображением Давида опирался именно на эту серию, где иудейский царь точно так же, как и на эмали, держит гусли перед собой, перебирая струны пальцами. Это подтверждает тот тезис, что для изготовления эмалевых серий с доблестными мужами авторы нередко привлекали более обширный гравированный материал, а не руководствовались исключительно одноименной серией ван Оостсанена. Поиски прототипа для фигуры Готфрида продолжаются.



Одновременно мастерская Нуалье изготавливала серии эмалевых медальонов с изображениями героев римской античности. К ним относится **медальон с императором Клавдием**, хранящийся ныне в Лувре (MR 2528) (рис. 4. 44). Клавдий представлен почти идентичным способом, что и доблестные мужи: в профиль, верхом на коне и на фоне пейзажных мотивов. Правой рукой он крепко сжимает петлю из поводьев – точно так же, как это делает Иисус Навин на вышерассмотренном медальоне из Дижона. Свободное использование одних и тех же атрибутов и изобразительных мотивов для разных по своему содержанию серий свидетельствует об упрощении подхода к изображению девяти доблестных мужей, а следовательно, и об изменении отношения к ним.

**Медальон с изображением Юлия Цезаря, атрибутируемый мастерской Колена Нуайле, хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке и датируется серединой XVI века (диаметр – 24 см)<sup>286</sup>** (рис. 4. 45). На нем древнеримский герой представлен на стремительно движущемся коне. Силуэт фигуры расположен на темном фоне, оживленном в нижней части медальона некоторыми пейзажными элементами, среди которых можно различить голубой поток реки. Этот изобразительный мотив хорошо соотносится с одним из эпизодов жизни Цезаря – его переходом через Рубикон, который, судя по всему, и имел в виду автор медальона. Оружие, равно как и дополнительные гербовые атрибуты, у Цезаря отсутствуют. Он облачен в антикообразные военные одеяния. Его идентификация производится по надписи, расположенной на свободных участках фона: «SESAR IVLIVS».

Интересным примером эмалевого изображения доблестного мужа является **медальон с образом Александра Македонского из**

<sup>286</sup> Morrison E., Hedeman A.D. Imaging the Past in France: history in manuscript painting, 1250–1500. Los Angeles, 2010. P. 315.

**Музея искусства Нельсон-Эткинс (Канзас-Сити, Миссури, США), связанный с мастерской Колена Нуалье и датированный 1540-ми годами (рис. 4. 46).** Медальон отличен от предыдущих примеров тем, что помещен в дополнительное квадратное обрамление, «пазухи» которого содержат сюжетные изображения с непоясненным до конца смыслом. Так, в верхнем левом треугольном компартименте представлен обнаженный безбородый муж, за спиной которого наподобие паруса развивается драпировка, в руке он держит отрубленную голову гиганта. Иконографически эта сцена соотносится с сюжетом из жизни Давида, а точнее – его победой над Голиафом. Правый верхний компартимент занимает фигура еще одного обнаженного мужа рядом с гигантской напоминающей лебедя птицей, которая длинной шеей обхватывает его левую руку. Сюжет остается неясным. В нижней левой пазухе можно видеть фигуру обнаженного бородатого мужа, разрывающего руками пасть льва. Сюжетные аллюзии в данном случае вполне понятны: это либо Самсон, либо Геракл, убивающий немейского льва. И, наконец, последний, нижний правый компартимент занят фигурой атланта, якобы держащего на своих руках рамку внутреннего круглого медальона. Напротив него изображена пещера, у входа которой различим силуэт зеленого дракона. Значение данной сцены также туманно, однако ее иконографические черты напоминают двенадцатый подвиг Геракла – похищение яблок гесперид. Дракона в таком случае можно воспринимать как лернейскую гидру. Отметим, что интерес к подвигам Геракла замечен и в других произведениях Колена Нуалье и мастеров его круга<sup>287</sup>. Сам Александр представлен в центре круглого медальона, верхом на коне, с боевым топором в правой руке. Левой рукой полководец сжимает закрученную петлю поводьев – излюбленный мотив на подобного рода изделиях. Попона коня

<sup>287</sup> См., например, сцены подвигов Геракла на эмалях, украшающих шкатулку из собрания Художественного музея «Уолтерс» (пригород Балтимора Мэриленд, США. Примерно 1550-е годы).

украшена гербовым изображением – сидящим на троне львом с алебардой в руках.

В XVI веке появились эмалевые медальоны с изображением доблестных мужей, созданных в технике **гризайль**. К ним относятся, в частности, два медальона **середины XVI века**, недавно приобретенные у частного коллекционера **Музеем Ренессанса в замке Экуан**. На них изображены Артур и Иисус Навин в виде всадников (рис. 4. 47). Эти произведения созданы в Лиможе и атрибутируются мастеру Мартиалу Идо (Martial Ydeux, dit Pape), специализировавшемуся на гризайльных эмалях. Как и в предыдущем примере, медальоны вставлены в квадратные обрамления. Однако здесь пазухи заполняют не сюжеты, а растительные орнаментальные мотивы. Фигуры доблестных мужей представлены в динамичном порыве, в момент решительного нападения. Складки плаща мужей развиваются на ветру, визуально усиливая их героическое рвение. Нетрадиционно представлен Артур: он изображен мастером со спины, отвернутым от зрителя: подобное композиционное решение ранее на эмалях с доблестными не встречалось.

**Лиможские эмалевые медальоны диаметром около девяти сантиметров с погрудными изображениями Артура, Карла Великого, Гектора и Иуды Маккавея из Национального музея Ренессанса в замке Экуан** представляют собой еще одну иконографическую разновидность серий «Девяти доблестных мужей», независимую от гравированных моделей Корнелиса ван Оостсанена и связанную с уже более поздней традицией (рис. 4. 48). Эти произведения были созданы **около 1600 года**<sup>288</sup>. Один медальон с изображением Юлия Цезаря, который принадлежит этой же серии, хранится в **Музее Ранке в Клермон-Ферране**. По сути, это бюсты героев, повернутые

<sup>288</sup> La légende du roi Arthur. Catalogue de l'Exposition «La légende du roi Arthur» présentée par Bibliothèque nationale de France du 20 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Sous la direction de Thierry Delcourt. BNF, 2009. P. 133.

в профиль – очень редкое представление «Девятки», не находящее аналогий во французском искусстве времен Генриха IV.

Ряд примеров с изображениями «Девяти доблестных мужей» на эмалях можно было бы продолжить, известно более тридцати медальонов одного только конного типа<sup>289</sup>, которые делятся на две обширных группы в соответствии со стилевыми особенностями. Медальоны, принадлежащие к первой группе, самые большие по размеру, имеют черный фон с золотыми накладками, на которых проставлена дата – 1541 год<sup>290</sup>. Вторая группа, более совершенная по исполнению, не имеет точной датировки, но, вероятно, создана немного позднее первой. В медальонах второй группы изображения мужей отличаются большим изяществом исполнения и тонкой моделировкой фигур. Помимо продукции высокого качества существовали и эмали весьма низкого художественного качества, предназначенные для менее искушенной публики: для домов буржуазии или мелкого дворянства. В обоих случаях прототипом для серий часто выступали гравюры Корнелиса ван Оостсанена. Однако чаще всего эмалиеры не слишком близко придерживались гравированного образца, интерпретируя его в вольном ключе. Мужей трактовались как стремительная кавалькада всадников, закованных в латы. В них нарочито экзальтировались военные ценности (героический порыв, стремительная атака неприятеля и т.д.), а общий кураж их образов заменял экзотическую атмосферу процессии ван Оостсанена.

Подобные серии медальонов предназначались для украшения торжественных залов и «кабинетов». Возможно, они вставлялись в фурнитуру или специальные панели<sup>291</sup>. Средневековые принцы и

<sup>289</sup> См.: Baratte S. Les émaux peints de Limoges: catalogue. Paris, 2000; Bautier A.-M. Les Neuf Preux et les Paladins dans les émaux peints de Limoges // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France. 1991. P. 320–348.

<sup>290</sup> К ним относятся: медальон с изображением Гектора из музея изящных искусств в Анжере, медальон с изображением Иисуса Навина из музея изящных искусств в Дижоне.

<sup>291</sup> Такие медальоны хранились в коллекции Генриха VIII Английского.

аристократы старались посредством этих образов утвердить свое происхождения, они воспринимали доблестных мужей как своих символических или реальных предшественников. Это хорошо соотносилось с настроениями Ренессанса. Известно, что в серии медальонов с доблестными мужами добавляли изображение Франциска I<sup>292</sup>. Обладая наряду с гравюрой высокой портативностью, эмали зачастую использовались в качестве иконографического образца провинциальными художниками, что мы еще будем наблюдать в ряде памятников.

Появление гравюры в значительной степени поспособствовало популяризации образов «Девяти доблестных мужей» в искусстве позднего Средневековья и даже оказало влияние на расширение географии темы. Рассмотренные примеры показывают, как увеличилось число памятников с изображением доблестных мужей в этот период. К сожалению, вслед за этим количественным увеличением почти не произошло качественного развития иконографии темы. Только в отдельных единичных памятниках появились новые и очень интересные нюансы в интерпретации образов «Neuf Preux» и «Neuf Preuses», однако эти памятники выглядят исключением на фоне основной массовой продукции. В ренессансных произведениях XVI века все чаще проявляется интерес к формальной стороне образов героев – в них отчетливо заметно желание усилить визуальную эффектность «портретов» доблестных мужей, а не их смысловую насыщенность.

---

<sup>292</sup> Morrison E., Hedeman A.D. Imaging the Past in France: history in manuscript painting, 1250–1500. Los Angeles, 2010. P. 315.

#### **4.2. Риторика и дидактика переходной эпохи: «Девять доблестных мужей» в контексте светском и церковном.**

В середине XV века «Девять доблестных мужей» по-прежнему встречаются в немецкоязычных регионах. Одной из самых масштабных светских иконографических программ с их участием является декорация зала заседаний (или Канцелярия) аугсбургской Гильдии ткачей, созданная в 1457 году Питером Кальтенхоффером, Йоргом Бреем Старшим и рядом других мастеров<sup>293</sup>. Она представляет собой деревянную «обшивку» потолка и стен зала, выполненную из отдельных расписанных панелей. Сегодня все они находятся в Баварском национальном музее в Мюнхене (рис. 4. 49–52). Потолок зала покрывают двадцать две деревянные панели длиной примерно 7,5 метров каждая. На них разворачивается колоссальный живописный цикл, состоящий из ста пятидесяти одной сцены Ветхого Завета и семи сцен из «Истории Александра Великого», которые образуют единую иконографическую программу (рис. 4. 52). Изначально сцены сопровождалась надписями, которые в большинстве своем не сохранились. Да и сами росписи в основном переписаны реставраторами, большая часть сюжетов даже не поддается идентификации.

На северной стене на панелях, отделенных друг от друга по вертикали тонкими деревянными полуколонками, под килевидными арками с ажурным орнаментом были изображены почти поколенные фигуры семи курфюрстов, императора Фридриха III, а также шесть из девяти доблестных мужей. На восточной стене таким же образом были изображены философы и пророки: Сенека, Платон, Сократ, Исая, Иезекииль, Иеремия, Амос, Цицерон, Аристотель и Даниил, а также трое оставшихся представителей «Девяти

<sup>293</sup> Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 88.

доблестных»<sup>294</sup>. Над изображениями философов и пророков, представлены девять сцен из жизни Иисуса Христа, а по бокам расположены фигуры архангела Гавриила и Девы Марии.

Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению самих росписей, поясним некоторые исторические обстоятельства появления такого грандиозного заказа. С середины XIV века ткачество стало важнейшей экономической отраслью Аугсбурга, тем не менее, долгое время ткачи не имели никакого политического влияния. Именно за политические права они и боролись во время восстания цеха в 1368 году<sup>295</sup>. Тогда же им удалось взять в свои руки городское управление и ввести цеховое уложение. С тех пор ткачи стали играть ведущую роль в политической жизни Аугсбурга, а ко второй половине XV века их цех находился на вершине своего могущества. Именно в это время, в 1457 году, ткачи поручили Питеру Кальтенхофферу роспись цехового зала<sup>296</sup>.

Цикл на потолке начинается с истории сотворения Адама и Евы и заканчивается портретом правившего тогда императора Фридриха III. Первые сцены из Бытия (от сотворения Земли до Грехопадения) начинаются на панелях северной стены, хотя изначально в доме ткачей эта панель располагалась на западной стене цехового зала. Для иконографии некоторых сцен удастся установить апокрифические источники. Так, на одной из них представлена Ева, стоящая в водах реки Иордан, и некое существо, похожее на ангела, но с рогами, которое ухватило Еву за руки и помогает ей выбраться из воды. На соседнем изображении представлен Адам, который

<sup>294</sup> Однако, распределение фигур на стенах в реконструкции Баварского национального музея может не соответствовать их первоначальному местонахождению. В первую очередь это касается «Девяти достойных»: группа фигур теперь располагается не на одной, а на двух стенах, кроме того, нарушен и сам порядок следования персонажей внутри трех групп. В то время как порядок расположения курфюрстов и императора вполне соответствует изначальному.

<sup>295</sup> Meine-Schawe M. Die Augsburger Weberstube im Bayerischen Nationalmuseum // Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst. München, 1995. 3. Folge. Bd. XLVI. S. 26.

<sup>296</sup> Ibid. S. 27.

также стоит в реке и заламывает руки над головой, наблюдая за Евой и «ангелом». Обе сцены являются аллюзиями на т.н. «Второе искушение Евы». Изгнанные из рая, Адам и Ева решают покаяться перед Господом: Ева должна была провести 30 дней в реке Тигр, а Адам – 40 дней в реке Иордан. Однако дьявол в облики ангела склонил Еву выбраться из воды раньше положенного срока. Многие другие изображения на потолке также были заимствованы из апокрифов, таких, например, как «Жизнь Адама и Евы» («*Vita Adae et Evaе*»), «Жизнь Моисея» («*Vita Mosis*») (сюжет, где Моисей, представлен в виде мальчика, который срывает корону с головы фараона и бросает ее на землю), иудейские легенды (загадки царицы Савской), «*Historia Scholastica*» Петра Едока (спор между Измаилом и Исааком), «История Александра Великого» (посланник Александра получает перед воротами Рая волшебный камень, Александр взвешивает волшебный камень, морские и воздушные приключения Александра). Думается, что автор иконографической программы активно прибегал и к разного рода историческим компиляциям, в частности, ко всемирным хроникам.

Наиболее близким к изобразительному циклу зала заседаний аугсбургской гильдии ткачей выступает содержание всемирной хроники, составленной из трудов Рудольфа фон Эмса, которые перерабатывались вплоть до XV века. Особенно близкими к рассматриваемым росписям являются Кассельская (1385) и Штуттгартская (около 1340–1350) рукописи<sup>297</sup>. Обе относятся к литературному типу компиляций и включают в себя хронику христианских мужей, стенания Адама (при этом сцены болезни и излечения Адама присутствуют только в Кассельской рукописи), а также сцены из жизни девы Марии. В Штуттгартской рукописи, кроме того, содержатся перикопы на время Великого поста, которые, как и цикл на восточной стене, начинаются с искушения Христа. Анализ изображений и

---

<sup>297</sup> Ibid.



текста подтверждает взаимосвязь между росписями цехового зала аугсбургских ткачей и упомянутых выше рукописей. В наименьшей степени в них представлены лишь история пророка Илии и история Сусанны, однако другие рукописи той же группы затрагивают и эти сюжеты. Некоторые изобразительные прототипы для помещенных в цеховом зале сюжетов можно отыскать на миниатюрах из издававшихся в то время в Аугсбурге и Баварии в целом Библий и мировых хроник<sup>298</sup>.

Ветхозаветный цикл продолжают «Благовещение» и сцены из жизни Христа (от Искушения до Воскресения). Примечателен тот факт, что в росписях нет самой главной сцены Страстей Христовых – Распятия. Данные изображения, безусловно, также относятся к XV веку, однако, речь может идти о дополнениях, которые были предприняты уже после того, как Кальтенхоффер окончил свою работу<sup>299</sup>. Обратим внимание, что в программе зала заседаний аугсбургского цеха ткачей также присутствовали изображения Аристотеля и фракийской царевны Филлиды. Они дошли до нас только на акварели XIX века, поэтому не совсем ясно их первоначальное расположение. Возможно, они располагались на северной стене<sup>300</sup>. Напомним, что этот же сюжет уже встречался нам в Ганзейском зале кельнской ратуши и в декорациях других публичных зданий Германии, где фигурировали «Neuf Preux».

К сценам, не поддающимся точной идентификации, относятся несколько сюжетов из цикла о царе Соломоне. Наиболее интересно изображение восседающего на троне Соломона с прялкой в руках и подле собственной жены. Среди еврейских легенд, относящихся к так называемым «Загадкам царицы Савской», существует предание, отсылкой к которому может

---

<sup>298</sup> Ibid.

<sup>299</sup> Ibid. S. 32.

<sup>300</sup> Ibid.

являться данная сцена. На одну из загадок царицы<sup>301</sup>, Соломон отвечает: «лен». По понятным причинам этот сюжет идеально вписывался в интерьер цехового зала дома ткачей. Однако никаких текстовых источников, которые бы подтверждали, что Давид когда-либо занимался ткачеством, неизвестно. Рядом с этой же сценой расположен идолопоклонствующий Соломон и сюжет «Загадка царицы Савской о яблоке». Надписи под изображениями акцентируют неблагоприятное влияние жен на Соломона, впоследствии лишенного своей мудрости.

Иконографическая программа зала цеха ткачей связана с традицией, которая была заложена еще в декорациях немецких ратушей и фонтанов предшествующего периода, хотя по своему содержанию она гораздо многословнее. Философы, пророки, император и курфюрсты, а также некоторые важные с точки зрения морали библейские сцены можно встретить в «Прекрасном фонтане» в Нюрнберге, Ганзейском зале кельнской ратуши, на фасаде бременской ратуши (1405), фонтане на Старой площади Брауншвейга (1408) и, наконец, на фасаде ратуши города Ульма (около 1423 г.), росписью которого в 1539–1540 годах занимался Мартин Шаффнер (сохранилась лишь в виде двух реконструкций 1894 – 1895 и 1903 – 1906 годов). Нюрнберг, Кельн и Ульм являлись имперскими городами, как и Аугсбург, в отличие от Бремена и Брауншвейга. Но и в двух последних городах имеются подобные изображения. Более того, в Брауншвейге заказ на изготовление фонтана также поступил от ремесленной прослойки – цеха портных, который имел для города такое же значение, что и цех ткачей для Аугсбурга. Но аугсбургские ткачи заказали декорацию не для общественно значимого монумента в городе, а исключительно для собственного

---

<sup>301</sup> Вероятно, речь идет об этой загадке: «Буря ходит по верхушкам его и стонет, и вопит горестно; глава его словно тростник; для богатых почет, а для бедняков – позор; для мертвых почет, а для живых – позор; птицам радость, а рыбам горе. Что это?»

пользования, приблизив таким образом тему к себе и снизив ее общегражданское звучание.

Интересно, что в аугсбургском цикле в одеяниях «Девяти доблестных мужей» отсутствуют элементы воинского облачения, как это было в большинстве ранних памятников. Здесь они представлены в роскошных одеждах с меховой отделкой, как у самих курфюрстов. Так автор программы произвел своего рода формальное «уравнивание» их статусов и упразднил в их образах акцент на военную доблесть, который был столь важен для рыцарских идеалов аристократии. Если посмотреть на программу в целом, то каждый элемент в ней связывается с определенной идеей. Присутствующий в росписях цикл творения служит отсылкой к началу времен, античные мудрецы и ветхозаветные пророки олицетворяют мудрость древних, доблестные мужи прошлого и современные правители воспринимаются как блюстители и гаранты порядка на каждом этапе истории, а евангелисты – как свидетели земной жизни Христа и распространители Его учения.

Генеральная схема истории с ее важнейшими составляющими сопрягается здесь с вполне конкретными идеологическими установками: желанием вписать принимаемые в зале решения в контекст истории и придать им таким образом высокий и неоспоримый статус. Однако в случае со свободными имперскими городами, осознавшими свою самостоятельность, подобные универсалистские и амбициозные программы обоснованы и ожидаемы, в то время как появление их в гильдийском братстве – неожиданно. Посредством нее члены гильдии ткачей хотели утрировать свою значимость не только на уровне отдельно взятого ремесла, но и подчеркнуть свой существенный вклад в экономическую и политическую жизнь города, а также свое влияние на его дальнейшую судьбу. «Девять доблестных мужей» в этом контексте воспринимались не как идеальные рыцари, а скорее как примеры рассудительных и мудрых

правителей. Не исключено, что их портреты были наделены физиогномическими чертами выдающихся аугсбургских горожан того времени или же самих заказчиков. На фресках зала гильдейского дома, несмотря на некоторые неточности и «опущения», представлена вся всемирная история, которая начинается от сотворения мира и заканчивается 1457 годом, о чем свидетельствуют изображения императора и курфюрстов.

Очевидна и морально-нравственная подоплека всех сюжетов, которые в иносказательной форме предупреждают человека об опасности таких пороков, как высокомерие (Авессалом и Александр), идолопоклонство (Ахав, Соломон), неверие (танец вокруг золотого тельца, Вавилонская башня), супружеская измена (Давид), и которые противопоставляются добродетелям: вере (Иов), справедливости (Даниил), мудрости (Давид, Соломон), смирению (Иов), силе (Самсон), целомудрию (Сусанна) и послушанию (Авраам). Но даже самые благородные качества могут быть опорочены хитростью, о чем свидетельствуют примеры Адама и Евы, Самсона и Делилы. Интересно, что некоторые представители «Девятки», в частности, царь Давид, использовались в изобразительной программе зала ткачей для иллюстрации как положительных, так и отрицательных примеров.

Участвующие в программе пророки и философы символизируют право, справедливость, веру и мудрость. В фигурах «Девяти доблестных мужей» идеализированы рыцарские добродетели, чести и достоинстве, а также представления о традициях доброго правления. Император и курфюрсты как представители высшей власти усиливают политический акцент в изобразительной программе. Так изображения в цеховом зале аугсбургских ткачей в равной степени включали в себя религиозный, моральный и политический смысл. В 1538 году внутренняя часть дома была вновь

перестроена<sup>302</sup>, а между окнами цехового зала были вставлены колонны. Йорг Брой Младший изобразил в полях образовавшихся подпругных арок сцены из притчи о бедном Лазаре и богаче (северная стена) и «Усекновение головы Иоанна Крестителя» (южная стена). На оконных колоннах появились изображения императоров и членов императорских семей, а также портреты двух городских советников. Портреты Габсбургов красноречиво выражали пиетет ткачей к императорской семье.

В 1545 году незадолго до упразднения цехов (1548 г.) была написана хроника, посвященная их истории. Автор хроники Клеменс Йегер в первой части своего труда восхваляет заслуги цехов перед императором, империей и городом, особое внимание уделяя участию ткачей в битве при Лехфельде с венграми в 955 году. С этим событием связана легенда о возникновении герба цеха ткачей. В упомянутой битве ткачам удалось захватить знамя одного венгерского военного предводителя, которое император Оттон I впоследствии и даровал им. В хронике часто встречаются отсылки к истории Древнего Рима, правление цехов в городе сравнивается с древнеримским республиканским устройством<sup>303</sup>. Как и обновленный ансамбль дома ткачей, хроника является отражением двойственного политического положения города. И здесь, и там предпринимается попытка оправдать цеховое устройство города, в установлении которого ткачи принимали первейшее участие, а также выразить почтение к императору и продемонстрировать то, что цех не собирается отказываться от тех политических и экономических преимуществ, которые обеспечивали ему многочисленные финансовые связи между городом и императором.

В этот период тема доблестных мужей по-прежнему была востребована в декорациях немецких ратуш. **В главном зале Старой ратуши в Гамбурге,**

---

<sup>302</sup> Ibid. S. 28.

<sup>303</sup> Ibid.

которая не сохранилась до наших дней, деревянные статуи «Девяти доблестных мужей», созданные примерно в середине XV века, разместились на столбах, поддерживающих потолочные балки<sup>304</sup>. Расположение фигур доблестных мужей на несущих опорах подчеркивало их символическое значение как столпов и гарантов порядка. Между 1468 и 1649 годами гамбургская «Девятка» пополнилась еще тремя персонажами, среди которых были Карл V и Фридрих. Однако в 1788 году их убрали из зала. **Около середины XV века фасад ратуши в Любеке** украсили металлические пластины с живописными изображениями «Девяти доблестных мужей», вероятно, в компании курфюрстов, а **между 1487–1512 годами на фасаде ратуши в Оснабрюке** расположились каменные скульптуры «Девятки», от которых уцелела лишь статуя Карла Великого<sup>305</sup>. Сегодня после тщательной реставрации конца XIX века там можно видеть скульптурные изваяния девяти немецких императоров, расположенные под готическими балдахинами<sup>306</sup>. Рассмотренные произведения демонстрируют универсальность темы «Девяти доблестных мужей», как для средневековой, так и для ренессансной ситуации. И в том и в другом случае они фигурируют как обязательная составляющая иконографических программ, прежде всего, политического толка, существуя в них как некая норма этикета.

**В швейцарском замке Валерия (Le Château de Valère) в Сьоне (или Зиттене, кантон Вале)** сохранились фрагменты фресок с изображениями доблестных мужей, датированные **серединой XV столетия**<sup>307</sup> (рис. 4. 62, 63). Сегодня замок превращен в исторический музей, но доблестные остались на своих местах и составляют часть экспозиции, посвященной средневековому

<sup>304</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 114–115. Возможно они были созданы еще в конце XIV века.

<sup>305</sup> Ibid. P. 116–117.

<sup>306</sup> Kiewert W. Deutsche Rathäuser mit Aufnahmen des Verfassers. Dresden: Verlag der Kunst. Dresden, 1961. S. 20.

<sup>307</sup> Ibid. S. 98–99; Wyss R.L. Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 91–92.

искусству. Фрески располагаются на южной стене, почти что под самым потолком и представляют парадную галерею «Neuf Preux» в канонической последовательности: язычники, иудеи, христиане. Изначально зал, где находились росписи, служил капитуларием. Здесь мы впервые сталкиваемся с тем, что светские росписи на тему «Девяти доблестных мужей» оказываются в пространстве, предназначавшемся для заседаний духовенства. Это можно объяснить тем, что зиттенский епископ имел особый статус, являясь одновременно и духовным лицом, и обладателем значительных мирских полномочий, включая неограниченную судебную юрисдикцию, превращавшими епископство Зиттена в подобие княжества.

Нижняя часть фресок полностью утрачена, поэтому рассмотреть геральдические изображения в ряде случаев невозможно, как и судить о наличии первоначального письменного комментария к фигурам. Интересно, что Гектор, открывающий галерею, изображен в профиль, как бы резко отворачиваясь от остальных доблестных и будто бы обращаясь в сторону председателя заседания капитула — декану, чье кресло находилось как раз напротив. При этом остальные сгруппированы по триадам, где два боковых доблестных немного развернуты к центральному. Висс воспринимал роль Гектора как посредника между миром идеальных прототипов и миром достойных преемников<sup>308</sup>. То есть в каком-то роде он транслировал членам капитула мнение всех доблестных мужей, которые на символическом уровне принимали участие в заседании.

Настоящая работа не фокусируется на стилистических аспектах, но в случае с росписями замка Валерия стоит обратить внимание и на эту сторону изображений доблестной девятки. Простота и даже примитивность формального решения, выраженная контурность и массивность фигур, позволяют условно назвать такой стиль «ксилографическим». Думается, что

---

<sup>308</sup> Ibid.

в качестве образца автор фресок использовал гравюры на дереве. Это говорит об угасании интереса к теме доблестных мужей: заказчики более не желают разрабатывать специальную программу росписей и предпочитают идти по пути наименьшего сопротивления, выбирая доступный гравированный образец и лишь формально отдавая дань популярной традиции.

Месторасположение доблестных в зале заседаний церковного капитула раскрывает новые коннотации их образов, связанные в данном случае, не только с судебно-правовыми, но и с церковными ценностями. Для середины XV века присутствие «Девяти доблестных мужей» на почти сакральной территории является уникальным примером. Но по-настоящему неожиданное явление этого времени – проникновение «Девятки» в пространство церкви.

**В росписях датской церкви в городе Дроннинглунде начала XVI века**<sup>309</sup>, раскрытых в 1941 году во время ремонтных работ, в одном из трансептов были найдены изображения доблестных мужей в виде вооруженных всадников. Удивляет то, что они не выезжают торжественным кортежем, как это можно было видеть на многочисленных гравюрах того времени, а направляют свою агрессию друг против друга: доблестные запечатлены вступившими в поединок (рис. 4. 53–57, 59). Гектор сражается с Давидом, Готфрид Бульонский с Иудой Маккавеем, Карл Великий с Иисусом Навином, Александр Македонский с Артуром. Только Цезарю не хватило пары, и он пребывает в бездействии. В сражающихся парах нет представителей одной и той же конфессии, что вносит совершенно неожиданный смысл в прочтение традиционной иконографии. Получается, что доблестные мужи выступают отнюдь не как дружная когорта всадников, а как враги. То есть идея вневременной и внеконфессиональной доблести в данном случае пошатнулась. Но была ли эта идея сознательно заложена во фресковый цикл?

---

<sup>309</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 97.



**В королевской библиотеке Брюсселя** хранятся остатки **серии ксилографий**, некогда извлеченные из книжного переплета<sup>310</sup>. Они-то и послужили иконографическим источником для датского мастера (рис. 4. 58, 60). Сопоставление фрагментов этой серии с фресками из церкви Дроннинглунда подтверждает их использование в качестве образца. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить фигуру Готфрида Бульонского на фресках и на гравюре (рис. 4. 57, 58). Изображения разнятся лишь в некоторых второстепенных деталях: на фресках драпировки головного убора Готфрида сильнее переплетаются, конь встает на дыбы, а не несется галопом и прочие еще менее существенные нюансы. Фигура Готфрида на фресках укрупнена и не пропорциональна лошади, что выдает руку провинциального мастера, не справившегося при копировании с масштабным соотношением фигур. Забавные ошибки живописца заметны, например, в изображении распятия, составляющего часть страстного натюрморта с розгами и плетью на голове доблестного мужа: оно лишено верхней части, хотя места для ее изображения вполне хватало. Так случилось потому, что эта деталь отсутствовала на гравированном образце. Фигура Давида представлена в чрезвычайно экспрессивном движении и необычном ракурсе – доблестный муж отвернул свой корпус от зрителя и представлен как бы со спины. Он высоко занес над головой свой щит и приготовился разить мечом врага. И снова фреска практически полностью совпадает с сохранившимся фрагментом ксилографии из бельгийской библиотеки. Напомним, что подобный ракурс изображения доблестного мужа мы также встречали на гризайлевых медальонах середины XVI века из замка Экуан (Франция). Существенные расхождения с гравюрами наблюдаются только в пропорциях мужей. Король Артур, сражается на верблюде (возможно, из-за

<sup>310</sup> Fétis É. Les Neuf Preux. Nouveaux documents pour la tradition iconographique des neuf Preux // Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, 1873. 1e série. 5. P. 67–73.

созвучия с Камелотом), а Александр Македонский – на слоне. И хотя от ксилографии с Артуром сохранился лишь небольшой фрагмент, изображенный на нем верблюд полностью совпадает с верблюдом Артура на фресках. Серия из Королевской библиотеки Брюсселя сохранилась фрагментарно, поэтому росписи Дроннинглунда, в свою очередь, помогают реконструировать внешний вид остальных мужей на ксилографиях. С другой стороны, невозможно наверняка судить о последовательности доблестных мужей на гравюрах. Не исключено, что там они были представлены традиционно, то есть разбитыми на отдельные триады.

Эти же ксилографии стали основой и для создания витража с изображением короля Артура на верблюде, который хранится сегодня в музее Метрополитен в Нью-Йорке (рис. 4. 61). Он датируется XVI веком и происходит из Нидерландов<sup>311</sup>. Этот памятник еще раз убеждает нас в том, что гравюра стала важным фактором дальнейшего распространения темы доблестных мужей в монументальном искусстве второй половины XV – XVI веков.

Ответ на вопрос – почему доблестные мужи были изображены на фресках Дроннинглунда в ситуации конфликта – может быть найден при прояснении общей программы фресок, в которой акцентируется идея победы христианской веры через страдания и борьбу. Пары доблестных мужей оказываются включенными здесь в контекст масштабной христианской иконографической программы, основанной главным образом на апокрифических источниках и прокомментированной многочисленными надписями. Главенствует над всеми изображениями Распятие, слева от которого – Лонгин с копьем и надпись: «Истинно, это был сын Божий» («Vere filius dei erat iste»). Левее Распятия изображена группа из четырех

<sup>311</sup> La légende du roi Arthur. Catalogue de l'Exposition «La légende du roi Arthur» présentée par Bibliothèque nationale de France du 20 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Sous la direction de Thierry Delcourt. BNF, 2009. P. 288.

человек, в центре которой – падающая в обморок Мария, поддерживаемая Иоанном. Две другие женские фигуры остаются пока не идентифицированными. К югу от окна, вверху, – комментированное текстом «Жертвоприношение Авраама», происходящее на фоне городского пейзажа с мельницей (рис. 4. 59). Ее появление вполне понятно – в средние века она традиционно соотносилась с крестной жертвой Спасителя. В верхнем ряду к северу от окна помещена легенда о медном змие с комментирующей надписью: «Раненые исцеляются, смотря на змия» («Lesi curantur serpentem dum speculant»). Сопоставление Распятия, медного змия и жертвоприношения Авраама имеет древнее происхождение, но в позднем Средневековье встречается крайне редко. Автор фрескового цикла мог позаимствовать эти сюжеты из т.н. «библий для бедных», равно как и поясняющие подписи к ним.

Ярусом ниже, к югу от окна, на слоне восседает Александр Македонский с луком и копьем, а напротив него – король Артур на верблюде. С противоположной северной стороны: Готфрид и Иуда Маккавей. На соседней стене, в верхней части, к востоку от окна, изображена легенда об Акакии и девяти тысячах воинах-мучениках. Группа людей справа может быть идентифицирована как сам Акакий и его палачи. Здесь же в верхнем ряду, но к западу от окна, изображена легенда о Святой Урсуле и одиннадцати тысячах девственниц. В нижней части, к востоку от окна, представлены Гектор и Давид, а с западной стороны: Карл Великий и Иисус Навин с текстовым комментарием («*Carolus rex xpistianus imperator fuit sanctus et dominator per ytalias et alemanias per friseam et per hispaniam fidem xpi hic ampliam infer dei ... in aquisgravii obiit rex nobilis post mortem xpi viiic et xlv annis*»).

Вторжение светских тем в сакральное искусство не было новым явлением для заальпийского искусства XVI века. Языческие сюжеты и

языческие герои получали при этом ярко выраженную христианскую трактовку<sup>312</sup>. Так и «Девять доблестных мужей», в числе которых трое язычников, трактованы на фресках дроннинглундской церкви как воины Христовы. Идея, которая имплицитно была выражена в текстовых источниках по теме, а также в некоторых памятниках изобразительного искусства предшествующего периода, получила в церкви Дроннинглунда конкретное визуальное воплощение.

Бюргерская среда в это время по-прежнему не расстаётся с «Neuf Preux». Южный и западный фасад **Дома коммерции в Страсбурге, строительство которого велось с 1467 по 1589 годы**, был украшен рельефами с изображениями девяти доблестных мужей и девяти жен в том же составе, в котором мы встречали их на гравюрах Ганса Бургкмайра: Лукреция, Ветурия, Виргиния, Эсфирь, Юдифь, Иаиль, святая Елена, святая Бригитта и святая Елизавета<sup>313</sup>. Христиане размещаются здесь на уровне первого этажа, а язычники и иудеи – на третьем. То есть в противовес более ранней традиции они становятся ближе к верующим. Доблестные мужи и жены на фасадах не одиноки, они вовлечены в чрезвычайно обширную изобразительную программу, в которой фигурируют также три теологические добродетели, пять чувств, десять возрастов человека, знаки зодиака и музицирующие ангелы. Доблестные даже теряются в этой богатой изобразительности, и это весьма характерная тенденция для второй половины XVI века, о которой мы еще будем подробно говорить в последней главе нашего исследования.

**Декорация трехэтажного фахвергового трактира в Новом городе в Хильдесхайме, созданная в 1601 году**<sup>314</sup>, наглядно демонстрирует снижение

<sup>312</sup> Интереснейшим примером такого явления выступают рельефы с подвигами Геракла из Шартрского собора.

<sup>313</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 193.

<sup>314</sup> Ibid. S. 117. Трактир был разрушен в годы Второй мировой войны.

пафоса интересующей нас темы. На его стенах под окнами наряду с музами, планетными богами и богинями, были представлены медальоны с бюстами доблестных мужей, причем не девяти, а восьми, так как вместо Иисуса Навина был изображен гримасничавший гротескный персонаж с высунутым языком. Появление доблестных мужей не в залах судебных заседаний и дворцах, а в пространстве трактира свидетельствует о весьма фривольном отношении к образам «preux» на заре Нового времени. Из объектов восхищения они превратились в забавный декор.

#### **4.3. Непреходящая доблесть: позднее цветение традиции в среде аристократии.**

Во второй половине XV и в XVI веках интерес к «Neuf Preux» по-прежнему не иссякает и в среде аристократов – владельцев роскошных замков. Среди новых находок, пополнивших иконографический арсенал темы «Девяти доблестных мужей» – монументальные **росписи 1470–1490-х годов**, открытые недавно в **замке Бельвес (Château de Belvès, Дордонь, Аквитания)** и реставрированные в 2011 году. Доблестные мужи представлены здесь в уже хорошо знакомом нам образе всадников (рис. 4. 64). Некоторые сохранившиеся фигуры напоминают увеличенные фрагменты книжных миниатюр, иллюстрирующих средневековые военные кампании: восседающий на коне главный герой с ног до головы закован в доспехи, в руках у него алебарда и щит, а идентифицировать его можно по гербу, украшающему попону коня.

В это же время «Девять доблестных мужей» продолжают встречаться и на шпалерах. В инвентарных описях по-прежнему часто встречаются

упоминания ковров на эту тему<sup>315</sup>. Фрагмент **шпалеры из Исторического музея в Базеле (112 x 170)**, созданной **около 1470 года или около 1490 года в Страсбурге или Базеле**<sup>316</sup>, один из немногих сохранившихся до нашего времени примеров (рис. 4. 65). На уцелевшем фрагменте сохранились изображения Давида, Иуды Маккавея, Артура, Карла Великого и Готфрида Бульонского. Все доблестные мужи представлены в полный рост на фоне плотного растительного орнамента из розовых кустов, с гербовыми щитами (у иудеев) или штандартами (у христиан) в руках. Фигуры обрамляют длинные бандероли с именами героев и со стихотворными двустихиями традиционного содержания. Согласно им, Давид отличился победой над Голиафом, Иуда Маккавей вернул иудеям землю обетованную, Готфрид отвоевал у неверных гроб Господень и т. д. Все герои, за исключением закованного с ног до головы в латы Готфрида Бульонского, разодеты в роскошные бюргерские наряды. И это не случайно, ведь ковер, судя по всему, был выткан по заказу Матиаса Эберлера (1140–1502) – состоятельного базельского юнкера. Доблестные располагаются на нем в один ряд, на одинаковом расстоянии друг от друга, но деление на триады все же просматривается в разворотах фигур, где два боковых представителя каждой триады повернуты к центральному мужу. Некоторая доля субъективного замысла заметна в гербовом изображении Готфрида Бульонского: здесь он несет штандарт, на котором помимо традиционного Иерусалимского креста также присутствует часть герба Австрии.

Трактовка темы «Девяти доблестных мужей» на базельском ковре значительно проще и прозаичней, нежели в рассмотренной нами серии шпалер из музея Метрополитен. Помимо самих мужей на коврах отсутствуют какие-либо дополнительные изобразительные мотивы,

<sup>315</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. S. 85–86.

<sup>316</sup> Ibid. P. 90. У Пастуро этот ковер датирован 1480–90-ми годами. – См.: Pastoureaux M. Traité d'Héraldique. Paris, 2003. P. 190.

позволяющие более глубоко проникнуться содержанием их образов. Мужчины традиционно представлены здесь как благородные рыцари, хотя сам заказчик, принадлежавший к бюргерским слоям, вряд ли в полной мере был способен прочувствовать и понять все нюансы изображенной темы. Заказ носил скорее формальный характер и был мотивирован желанием продемонстрировать свою связь с идеалами аристократии и потребностью приблизиться к ней по статусу. Так на исходе XV века ковер с доблестными попал не в пространство замка, а в бюргерский дом. Да и доблестные рыцари смотрятся на нем скорее как идеальные бюргеры: зажиточными, рачительными, успешными, живущими по совести.

Сохранившийся **фрагмент шпалеры с изображением царицы амазонок Пентесилеи из коллекции Анжерского замка (2 x 1,34 м, начало XVI века)**<sup>317</sup>, входившей первоначально в серию «Neuf Preuses» (рис. 4. 66), свидетельствует о том, что и подлинно аристократическая среда не утратила живой интерес к теме «Девяти доблестных мужей» и «Девяти доблестных жен». Первые упоминания об изображении доблестных жен на шпалерах относятся к концу XIV века: в документах, связанных с коллекцией бургундского герцога Филиппа Смелого, упоминаются ковры, изготовленные в Аррасе Жаком Дурденом, на которых были представлены не только доблестные мужи, но и доблестные жены<sup>318</sup>. Царица Пентесилея на фрагменте из Анжерского замка представлена как вооруженная с ног до головы воительница на типичном для того времени декоративном фоне «mille-fleurs». На голове у нее шлем в античном стиле, а поверх лат из позолоченного металла накинута длинная голубая юбка. В правой руке доблестная амазонка держит жезл, указывающий на ее главенствующую роль, а в левой — длинную саблю. Рядом с ней, на фоне, закреплен ее

<sup>317</sup> Favier J. (dir.) *Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux*. Paris et Langeais, 2003. P. 42.

<sup>318</sup> Cassagnes-Brouquet S. *Penthésilée, reine des amazons et Preuse, une image de la femme guerrière à la Fin du Moyen Âge*. // *Clio*. 2004. № 20. P. 169.

гербовый щит с тремя женскими головами в коронах. Несмотря на обилие военных атрибутов, фигура Пентесилеи вовсе не лишена женской грации и куртуазного шарма, которым пронизаны ее движения.

Фрагмент шпалеры из Анжерского замка рисует нам необычный для позднего Средневековья образ женщины, на который была спроецирована мужская модель отважного и доблестного рыцаря. Подчеркнем, что инициаторами такой смены ролей выступили сами мужчины; как мы помним, начало этому в литературе положил еще Жан Лефевр. И даже если воспринимать это явление как своеобразную костюмированную игру, увлекшую позднесредневековых аристократов, по мнению Кассань-Бруке, за ней стоит видеть гораздо более серьезный процесс, а именно – глубокий кризис рыцарства<sup>319</sup>. Образ воинственной амазонки плохо соотносился с традиционными средневековыми критериями классификации женщин по таким параметрам, как красота, добродетель, некое одно выдающееся деяние и т.п. Такое качество, как отвага на поле брани, до этого момента всецело ассоциировалось с мужчинами. На анжерском фрагменте над головой Пентесилеи помещена текстовая табличка из четырех строк, посвященных великой и памятной осаде Трои, триумфе и чести ее армии («Au grand siege de Troie Diomèdes requis, / À terre l'abatis tant qu'il en est mémoire / Avec mon armée tant d'honneur ay acquis / Que entre les princes suis en bruyt triumphatoire»).

В 1429 году один французский клирик, обосновавшийся в Риме, в связи с освобождением Орлеана сравнил с Пентесилеей Жанну д'Арк<sup>320</sup>. Он был не единственным, кому пришло это в голову. К доблестным женам Жанну приравняла и Кристина Пизанская (1364 – 1431) в своем сочинении «Слово о Жанне д'Арк» («Ditié de Jehanne d'Arc», 1429 г.), отметив, что она даже

---

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Ibid. P. 177; Delisle L. Nouveau temoignage relatif a la mission de Jeanne d'Arc // Bibliotheque de l'Ecole des Chartes. T. 46. P. 649–668.



превзошла их<sup>321</sup>. Напомним также, что Жанна д'Арк была заявлена как десятая доблестная в прологе сочинения Себастьяна Мамеро «История Девяти доблестных мужей и Девяти доблестных жен...» (между 1460 и 1467 г.).

Некоторые исследователи уже задавались вопросом, почему же Орлеанская дева так и не стала десятой в ряду доблестных героинь<sup>322</sup>. Уже при первой попытке ответить на него находится достаточное количество мотивов, по которым ее кандидатура была отклонена. Несмотря на врожденную доблесть, Жанна д'Арк не имела ни благородного происхождения, ни царского титула и даже не занимала никакой государственной должности. В понимании позднесредневековых французских аристократов реальные заслуги Жанны и проявленный ею героизм в сражениях не могли перечеркнуть сословную субординацию. И хотя в дидактических трактатах того времени благородство все чаще признавалось качеством не столько наследственным, сколько приобретенным, т.е. доказанным деяниями человека, крестьянская девушка из Домреми в глазах современников была гораздо ниже по статусу и почету, чем многочисленные военачальники, сражавшиеся вместе с ней<sup>323</sup>. Более того, существовал еще и объективный хронологический фактор. Прибавить Жанну к амазонкам в принципе было тяжело — легендарные героини происходили из эпохи античности, и среди них она смотрелась бы лишней.

Жанна и ее военные подвиги оказались слишком реальными, чтобы она могла органично слиться с полумифической галереей амазонок, существовавших как воплощение некоего идеального и абстрактного понятия о доблести и чести. Тем более, что возникновение темы девяти доблестных

---

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Fraioli D. Why Joan of Arc never became an amazon // Fresh verdicts on Joan of Arc. Wheeler B. and Wood Ch.T. (éd.) New York, 1996. P. 189–204.

<sup>323</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002. С. 78.

жен, как мы помним, было обусловлено чисто формальными устремлениями – составить симметричный пандан «Девяти доблестным мужам». При этом структура женского пандана осталась очень простой и не была связана с отдельными этапами истории. Орлеанская дева воспринималась современниками гораздо серьезней, чем мифические амазонки, – она была орудием в руках Господа, исполнительницей воли Всевышнего, посланная Им, чтобы спасти Францию. То есть на Жанну была возложена вполне определенная высокая миссия христианского толка, что опять же трудно было увязать с амазонками, не имевшими понятия об истинной вере. Более подходящей компанией для Жанны д'Арк могли бы стать библейские героини: Эсфирь, Юдифь или Девора, которых, как и Жанну, отличала женская слабость, чудесным образом восторжествовавшая на мужской силой. Литературная традиция также воспринимала этих женщин как спасительниц народа Божьего, что роднит их с Жанной<sup>324</sup>.

Рассуждения о том, почему же Жанна д'Арк так и не стала одной из амазонок, оказались очень плодотворными. Они позволили более рельефно обозначить содержание французской темы «Neuf Preuses», которое оказалось весьма поверхностным. Можно сказать, что Жанна не просто не вписалась в компанию амазонок, но и невольно поставила под сомнение их доблесть. О дальнейшем распространении темы «Neuf Preuses» в декорациях жилищ аристократов свидетельствует, в частности, **серия картин** (115 x 86 см. Дерево, масло, темпера), созданных фламандцем **Ламбертом Барнардом около 1520-го года** по заказу епископа Чичестера Роберта Шерборна **в замке Эмберли в Великобритании**, недалеко от Лондона. На восьми сохранившихся деревянных панелях представлены следующие поясные изображения: Зенобия, Ипполита, Кассандра, Лампетто, Меналиппа,

---

<sup>324</sup> Fraioli D. Why Joan of Arc never became an amazon // Fresh verdicts on Joan of Arc. Wheeler B. and Wood Ch.T. (éd.) New York, 1996. P. 189, 194.

Семирамида, Синопа и Томирис (рис. 4. 67, 68). Сегодня они хранятся в английской художественной галерее Чичестера (Pallant Art Gallery).

Каждая героиня заключена в иллюзионистическую раму с полуциркульным завершением, к основанию которой прикреплена табличка с ее именем и описанием главных деяний. В руках доблестные жены держат гербовые щиты и оружие: у Томирис в правой руке копье, у Синопы и Ипполиты – меч, атрибуты некоторых героинь плохо различимы из-за многочисленных осыпей красочного слоя. Интересно, что Семирамида изображена в королевской иконографии – строго фронтально, в роскошных одеждах с мантией, с царственным венцом на голове и жезлом в правой руке. В облачении всех доблестных жен, за исключением Семирамиды, присутствуют элементы военных доспехов.

Такой поступивший от епископа заказ, на первый взгляд, может показаться странным. Думается, что в нем отразилось влияние гуманистических идей на заказчика. В начале XV века доблести и добродетелям женщин посвятила свое сочинение «О граде женщин» Кристина Пизанская. В нем она провозгласила идею равенства женских и мужских способностей. Этот и другие труды знаменитой писательницы, посвященные «женскому вопросу», получили широкую известность в средние века, в том числе и в Англии, и дополнительно простимулировали интерес к теме «Neuf Preuses»<sup>325</sup>. Изображенные на картинах Ламберта Барнарда Семирамида, Томирис и Зенобия в сочинении Кристины выступают примерами силы.

Интерес к образам выдающихся женщин Роберт Шерборн мог проявить не только под натиском гуманистических тенденций, но и в связи с политической ситуацией в Англии, в частности, перипетиями, связанными с

---

<sup>325</sup> До Кристины Пизанской интерес к биографиям видных женщин проявил Боккаччо, написав книгу «О знаменитых женщинах» («De claris mulieribus», начало работы – около 1361 г.). Однако, как мы помним, это не мешало ему сочинять также и сатирические поэмы против женщин.

бракоразводным процессом Генриха VIII и Екатерины Арагонской. Таким образом, возможно, он хотел выказать свою поддержку Екатерине. Помимо портретов доблестных жен Роберт Шерборн также заказал и серию картин с портретами королей Англии, которые разместились в верхней части одной из стен транспта собора Чичестера.

**Замок Ланже (Франция, департамент Эндр и Луара)** обладает интересным собранием средневековых и ренессансных шпалер. Среди них – **серия ковров с изображением Иисуса Навина, Давида, Гектора, Александра Македонского, Цезаря, Артура и Готфрида Бульонского**, которые составляли когда-то часть единой серии «Neuf Preux» (рис. 4. 69–74). Известна также история происхождения серии. Шпалеры заказал сенешаль округа Пуату Пьер Пан, вероятно, в одной из мастерских французской провинции Марш **между 1525 и 1540 годами**<sup>326</sup>. В 1531 году он же поручил Франсуа Лимузену и Жану Фору построить в Сен-Мексане замок, для которого и предназначались шпалеры «Neuf Preux»<sup>327</sup>. Ковры примерно равны по формату, и это свидетельствует в пользу того, что изначально они украшали пространство одного помещения. В большом зале замка Шоре в Сен-Мексане «Neuf Preux» представляли собой галерею парадных образов выдающихся деятелей библейской, античной и христианской эпохи.

В замке Ланже хранится только семь из первоначальных девяти шпалер серии: «Гектор», «Цезарь», «Александр Македонский», «Давид», «Артур», «Иисус Навин», «Готфрид Бульонский». Герои изображены в виде всадников на фоне панорамных пейзажей с архитектурными постройками (на некоторых шпалерах на заднем плане различимы крепостные стены городов).

<sup>326</sup> Favier J. (dir.) *Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux*, Paris et Langeais, 2003. P. 68.

<sup>327</sup> Jarry M. La collection de tapisseries du château de Langeais // *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*. Paris, 1973. P. 51.

Роскошь одежд и доспехов, а также отделка конской сбруи драгоценными инкрустациями подчеркивает их высокий статус. Каждое изображение героя сопровождается т.н. бандероль (то есть табличка, словно имитирующая кусочек папирусного свитка с закрученными краями), которая располагается в верхней части шпалеры и содержит краткий текст с именем героя и повествованием о его выдающихся деяниях. Рассказ ведется от первого лица. Все фразы ритмически организованы незатейливыми стихотворными рифмами. Перечисление подвигов и достижений каждого героя как бы санкционирует его присутствие в почетной галерее. Идентификация персонажей производится также по атрибутам и гербам. Общей особенностью изображений является наличие подле каждого героя двух или трех сопровождающих фигур. Борта шпалер украшены растительным и цветочным орнаментом.

Рассмотрим подробнее каждую шпалеру серии. Шпалера «**Иисус Навин**» (3,16 x 3,20 м)<sup>328</sup> (рис. 4. 71) содержит текст, размещенный над головой героя: *«Josué suis qui en mon temps ay passé / le fleuve Jourdain et la rouge mer / A ma pryere Dieu tel dont me presta / que le soleil vingt et quatre heures sa resta»*. Иисус Навин повествует о том, как перешел реку Иордан и Красное море и, благодаря своим молитвам, был услышан Богом – солнце остановилось на двадцать четыре часа. В тексте акцентируются вовсе не военные подвиги Иисуса Навина, а те чудесные события, с помощью которых победил избранный народ под его предводительством. Упоминание о Моисее отсутствует, но Иисус Навин, говоря о переходе через Красное море, дает тем самым отсылку к тем временам, когда он еще не был правителем евреев, а являлся помощником Моисея с начала их исхода из Египта. Далее в тексте сказано, пожалуй, о самом известном чуде, описанном

<sup>328</sup> Все шпалеры серии (исключение – «Александр Македонский») были реставрированы в конце XIX века. Так, например, внешние бордюры ковров с растительным и цветочным орнаментом были либо полностью переделаны, либо в значительной степени восстановлены.

в Книге Иисуса Навина (Нав 10, 12–14), когда во время защиты израильтянами Гаваона от аморреев Солнце и Луна, внемля словам Иисуса, остановились над городом, пока еврейский народ мстил своим врагам.

Хотя в тексте нет ни слова о многочисленных победоносных сражениях и завоеваниях Иисуса Навина, в том числе и о взятии Иерихона, о них косвенно напоминают изображенные на шпалере пейзажи с укрепленными крепостями на горизонте, которые могут быть соотнесены с городами земли Ханаан. Таким образом визуальный язык шпалеры компенсирует эти «упущения» в тексте. Сам Иисус Навин изображен в образе грозного военачальника с густой коричневой бородой, закованным с ног до головы в латы, со щитом и секирой, в то время как сопровождающие его две пеших фигуры представлены в более светском ключе – в элегантных костюмах и шляпах с плюмажем, но при этом с оружием в руках: один несет копье, а другой – меч и щит. Вся процессия движется слева направо. На щите Иисуса Навина размещена одна из его эмблем – дракон, а на попоне коня – солнце.

Библейские тексты формируют представление об Иисусе Навине как о грозном и жестоком истребителе непокорных народов и царей. Текст на шпалере никак не отражает эту ипостась его личности, а вот изобразительные средства оказываются в данном случае более красноречивыми: фигура Иисуса Навина преисполнена динамики (не в современном, конечно, пластическом понимании этого термина), его конь не просто шагает, а несется галопом или встает на дыбы; правитель еврейского народа уже замахнулся и приготовился рубить своей секирой неприятеля. Фигуры оруженосцев при этом, похоже, не испытывают энтузиазма военачальника и практически не поддерживают его неистовый порыв: они идут размеренной походкой и, кажется, ведут друг с другом диалог. Лишь замыкающий процессию оруженосец как бы приподнимает одной рукой щит в знак своей сопричастности Иисусу Навину.

Помимо своих высоких художественных и технических качеств шпалера с изображением Иисуса Навина из Ланже интересна с точки зрения анализа тексто-образных связей в памятниках изобразительного искусства позднего Средневековья. Слово и художественный образ здесь не дублируют друг друга, но и не существуют обособленно. Они выступают взаимодополняющими элементами, полнее раскрывающими личность героя.

На шпалере «Давид» (3,16 х 3,30 м) (рис. 4. 72) текст бандероли сохранился фрагментарно, однако на нем можно разобрать следующие слова: *«De la harpe je sonnay et je tuai Goliath le gé(ant) / Je fis le psautier escript et prophétisai de Jésus Christ / du roy Saül je suis le fieu, huict cens ans morus devant Dieu. David»*. Последнюю строку можно прочесть и по-другому: *«du roy Saül je suis le lieutenant jusqu'à ce que mour devant Dieu. David»*. Давид говорит о себе как о музыканте, играющем на гуслях, а также о том, что он убил гиганта Голиафа и является автором псалмов, пророком Иисуса Христа и сыном царя Саула (согласно первому варианту прочтения). Думается все же, что позднесредневековые авторы не могли допустить столь грубую ошибку в генеалогии Давида, назвав его сыном Саула. Поэтому второй вариант прочтения кажется ближе к истине: так, вместо *«fieu»* (т.е. fils – сын) следует читать *«lieutenant»* – то есть название военной должности. В «Первой книге Царств» сказано, что Давид начал свою карьеру при дворе Саула сначала в качестве оруженосца, а затем в качестве командира военного подразделения (1Цар 13, 21; 1Цар 17, 5). В тексте бандероли описаны самые известные подвиги и заслуги Давида, относящиеся еще ко временам его юношества, хотя на шпалере он изображен старцем, о чем свидетельствует его седая борода. Главный атрибут царя Давида, гусли, выткан на попоне коня. Правой рукой Давид широко замахнулся, как будто бы готовясь разить врага (в таком же движении был представлен и Иисус Навин на предыдущей шпалере), а левой рукой ухватился за поводья, будто бы пытаясь сдержать

стремительное движение своего коня, направленное в левую сторону. С двух сторон Давида окружают дворянин в нарядном камзоле и закованный в железную броню бородатый солдат. У каждого на плече аркебуза, и один, резко повернув голову, оглядывается на второго – точно так же, как и на предыдущей шпалере.

Согласно хронологической логике шпалеры «Иисус Навин» и «Давид» должны были изначально занимать соседствующее положение при развеске. Тогда получается, что они были развернуты лицом к лицу, а их устрашающие жесты как будто бы адресованы друг другу. К вопросу о том, имело ли такое расположение какое-либо смысловое обоснование, мы обратимся позднее. На шпалере «Гектор» (3,35 x 3,27 м) (рис. 4. 69) надпись сильно пострадала от времени и содержит различного рода реставрационные правки: «*Hector je suis Priam premier fils / qui de ma main dix huit rois ai occis / lorsque les Grecs vindrent assiéger troie / ..Al mon frère Paris me combatoie*». Гектор начинает рассказ о себе с того, что он – первый сын Приама, и сразу переходит к количеству убитых им королей (восемнадцать) во времена осады греками Трои. Завершается текст словами Гектора о его брате Парисе, который также принимал участие в военных сражениях. Самым главным свершением Гектора, согласно тексту, является множество убитых им врагов, но отнюдь не простых воинов, а именно королей. Само повествование о Троянской войне, ее причинах и других событиях, с ней связанных, сводится к минимуму. О причинах конфликта троянцев с ахейцами напоминает лишь имя Париса. Троянская война была одной из самых популярных исторических хроник в средневековой Франции (так как была связана с легендой о происхождении франков), поэтому автор, опустив все дополнительные сведения, сосредоточился только на конкретных заслугах Гектора. Известный и драматичный эпизод смерти Гектора от рук Ахилла в тексте также замалчивается.



Гектор, как и вышерассмотренные персонажи, представлен в роскошном, так сказать, обмундировании, сочетающем некоторые элементы светского платья и доспехов, в сопровождении двух мужей с аркебузами. Шлем героя увенчан еще и короной, которая отсутствовала на изображениях Иисуса Навина и Давида, хотя те были правителями куда более обширных территорий. На коже коня Гектора его атрибут – стоящий на задних лапах лев, несущий перед собой алебарду. Фоновые изображения, несмотря на высокую степень их стилизации, можно считать за панораму Трои. Лицо Гектора с короткой коричневой бородой указывает на его молодость и расцвет физических сил.

Шпалера «**Александр Великий**» (рис. 4. 69 а) (2,78 х 3,20 м) сохранилась хуже других. Она немного отличается от остальных элементов серии и, возможно, относится к другой группе шпалер на тему «*Neuf Preux*». На табличке в верхней части шпалеры можно разобрать лишь часть текста: «..... / ... *qui au nombre de Preux fut renommé / quand Holopherne eu contre moi guerre /... le vainquis et conquis tout la terre*». Из событий своей насыщенной жизни Александр упоминает войну с Олоферном и завершает повествование о себе как о завоевателе всей земли. Удивительно, что в тексте названо имя полуполюгендарного полководца Олоферна, а не Дария III. Александр Македонский изображен на шпалере как свирепый наездник в железной броне, сжимающий обеими руками большую булаву и готовый нанести сокрушительный удар воображаемому противнику. Бросается в глаза контраст между динамичным разворотом его торса и статичным положением коня, мерно чеканящего шаг. Фигуры оруженосцев Александра отличаются от других типом лица, одеждой и головными уборами, имеющими, вероятно, восточное происхождение, поэтому их можно принять за представителей покоренных Александром народов. Стоит отметить, что на шпалере нет каких-либо атрибутов и гербов Александра и сам он, хотя и

объявляет себя в тексте владыкой мира, представлен на шпалере без характерных царственных регалий, таких, как корона, держава и скипетр.

Шпалера «**Цезарь**» (3, 28 х 3,50) (рис. 4. 70) содержит следующую надпись: «*Julieus Cesar fort renommé je suis / qui le fier Pompée ay vaincu et occis / Et en mes jours empereur de Romme fus / six cents ans devant que fut né Jésus*». В первой же строке Юлий Цезарь заявляет о себе как о широко известной личности, а затем говорит о том, что победил и предал смерти Помпея, став римским императором в 600 году до н.э. Узнаваемый атрибут Цезаря – двуглавый орел – хорошо различим на попоне коня. Как и в случае с Иисусом Навином, в тексте про великого полководца Цезаря почти ничего не сказано о его многочисленных военных кампаниях. Упоминается лишь его победа над Помпеем, которую ознаменовал исход знаменитой Фарсальской битвы, состоявшейся в 48 г. до н.э. В тексте же бандероли сказано, что Цезарь стал императором уже в 600 году до н.э. Это явная хронологическая ошибка: автор смешивает в описании деяний Цезаря его победу над Помпеем и начало римской республики (509 г. до н.э.), а также ошибается в названии его титула. Цезарь был не императором, а пожизненным диктатором Римской Республики, единовластным повелителем *Rex Romana*. Иконография изображения Цезаря сходна с рассмотренными выше шпалерами, отличаясь лишь в незначительных деталях, а именно – в вооружении фигур свиты Цезаря: один сопровождающий несет секиру, другой – меч. Интересно, что головной убор одного из них напоминает тюрбан. Сам Цезарь держит в левой руке меч, а в правой – вожжи. Он изображен в спокойной царственной позе, лишенной выраженного движения. На голове Цезаря нет имперской короны, зато шлем украшен пышным плюмажем. Одевание полководца сочетает элементы военного и светского костюма.

На шпалере «**Артур**» (3,40 х 3,40 м) (рис. 4. 73) читаем: «*Artus noble et preux crestien suis / Qui troys royaumes par force conquis. / Dedans Athènes fis*

*chercher maint écrit / Pour soustenir la loy de Jesus Christ*». В повествовании о себе Артур подчеркивает свое знатное происхождение и христианское вероисповедание, а затем уже говорит о завоевании трех королевств и деятельности по утверждению Божьего закона. Шпалера «Артур» идентична по композиции шпалере «Цезарь», в них совпадают такие детали, как постановка копыт коня, развороты фигур оруженосцев, типологии лиц героев – седых стариков, и даже количество перьев на шлемах, орнамент в отделке костюмов и др. Думается, что группа центральных персонажей на обеих шпалерах выткана по одному и тому же картону. Изображения героев разнятся гербами: на попоне коня Артура помещен не двуглавый орел, а три короны, которые символизируют три завоеванных им королевства. Отличия также видны в некоторых других второстепенных элементах. Существенно отличаются только пейзажи фона. За спиной Артура четко различимы два отдельно стоящих города – стилизованные образы Ирландии и Шотландии, а сам Артур представлен как бы на территории Англии – страны, где он и обосновался.

Шпалера «**Готфрид Бульонский**» (3,16 x 3,40 м) (рис. 4. 74) содержит такую надпись: «*Godefroy de Bouillon je suis nommé / qui ay Hierusalem par force conquête / J'ay guerroyé Sarrazins et payens / Et les ay faict baptiser crestien*». Среди своих главных деяний Готфрид называет завоевание Иерусалима, а затем борьбу против сарацин и язычников, которых он в конечном итоге обратил в христианство. В тексте умалчивается известный случай из жизни Готфрида, связанный с его отказом короноваться в Иерусалиме. Однако этот «пробел» в тексте восполняет изображение героя: шлем Готфрида увенчан крестом и терновым венцом, что является символической отсылкой к его нежеланию носить титул короля Иерусалима и быть увенчанным короной там, где Иисус был увенчан терновым венцом. Готфрид Бульонский вооружен длинным копьем, и кажется, что он вот-вот

запустит его в неприятеля. Сопровождают его не столько придворные оруженосцы, сколько настоящие brave воины – один с мечом, а другой с железной булавой. Группа представлена в очень динамичном движении, в момент атаки. Все три фигуры объединяет стремительный порыв, который подчеркивают развивающийся плащ Готфрида, дрожащие на ветру драпировки и взъерошенные волосы воинов. Символом небесного покровительства Готфриду можно считать группу стилизованных облаков, которые с двух сторон будто бы поддерживают и направляют траекторию движения его копья. Три отдельных группы городских укреплений на фоне шпалеры могут быть ассоциированы с городами, которые завоевал Готфрид: Никея, Антиохия (?) и Иерусалим.

Надо сказать, что внешний облик Готфрида Бульонского, на наш взгляд, мог бы лучше подойти Иисусу Навину, в Книге которого сказано: «тогда Господь сказал Иисусу: простри копье, которое в руке твоей к Гаю... <...> (Нав 8, 18) <...> Иисус не опускал руки своей, которую простер с копьем, доколе не предал закланию всех жителей Гая» (Нав 8, 26). Но автор картонов отнюдь не обременял себя задачей скрупулезного следования библейскому тексту, особенно во второстепенных аспектах, касающихся оружия, которым действительно сражались герои. То же самое можно сказать и о костюмах персонажей, которые представляют собой модные одеяния придворных кавалеров и рыцарей эпохи позднего Средневековья. Никто из героев серии Ланже не обладает яркими индивидуальными характеристиками. Их легко можно поменять местами, изобразив рядом соответствующие атрибуты. Поэтому эти ковры – не что иное, как пример массовой продукции, происходившей из одной крупной мастерской, специализировавшейся на изготовлении шпалер на тему «Neuf Preux», в которой существовало множество однотипных картонов, активно используемых мастерами.

Совсем недавно нам попался на глаза еще один пример шпалеры, происхождение которой может быть связано с замком Шоре или по крайней мере с той же самой шпалерной мастерской. Это изображение **Иуды Маккавея**<sup>329</sup> (рис. 4. 75). Так как «Иуда Маккавей» отсутствует в собрании замка Ланже и местонахождение его неизвестно, весьма соблазнительно предположить, что именно эта шпалера и является восьмым, считавшимся утраченным, элементом серии. Однако при всем стилистическом и иконографическом сходстве с другими шпалерами «Neuf Preux» из Ланже, в ней можно увидеть и ряд значительных отличий. Прежде всего это отсутствие традиционной бандероли в верхней части над фигурой героя, вместо нее в правом верхнем углу помещена небольшая табличка с практически полностью утраченной надписью, на которой могло бы уместиться только имя изображенного персонажа. Возможно, что верхняя часть шпалеры когда-то имела бандероль, но с течением времени она была утрачена. Это косвенно подтверждает и ощущение тесноты в композиции, но если мысленно расширить верхнее поле, то это ощущение исчезает. Второе отличие – в атрибутах второстепенных фигур. Один из сопровождающих героя кавалеров несет вместо оружия знамя с гербом Иуды Маккавея, а оруженосец с аркебузой имеет очень необычный головной убор – своего рода цилиндр. Если ближе присмотреться к деталям изображения, то можно увидеть более примитивную и монотонную отделку костюма героя, и в целом – плоскостную и довольно грубую моделировку форм. Таким образом, выводы получаются неоднозначными. Наверняка можно сказать, что шпалера с изображением Иуды Маккавея была связана с той же мастерской и была создана по тем же картонам, что и шпалеры замка Ланже, но, судя по

---

<sup>329</sup> Достоверных данных о происхождении этой шпалеры нет, так как ее изображение было найдено с помощью современных интернет-ресурсов.

всему, руками менее одаренного ткача. Вопрос о ее первоначальной принадлежности серии из Ланже остается пока открытым.

В современный научный оборот нередко попадают ранее неизвестные памятники, происходящие из частных собраний, которые появляются в каталогах аукционных домов, в Интернет-ресурсах и проч. Иногда они предоставляют весьма интересный материал для исследователей. Одним из таких памятников является **шпалера с изображением Карла Великого, созданная в первой половине XVI века**<sup>330</sup> (рис. 4. 76). Очевидно, что происходит она из тех же мастерских, что и другие шпалеры «Neuf Preux» в замке Ланже. Заметной особенностью изображения является резкий поворот шеи коня, что не встречалось нам в других памятниках. Возможно, как раз эта шпалера является девятым утерянным элементом серии из Ланже, где не хватает также фигуры Карла Великого. Облик Карла во всем созвучен образам других героев этой же серии: это мужественный вооруженный всадник, готовый дать отпор врагу. Объединяет эту шпалеру с остальными элементами серии композиция, фоны, наличие в верхней части бандероли с текстом. К сожалению, мы не располагаем качественным изображением этой шпалеры, что не позволяет сопоставить более мелкие детали, прочитать сопроводительный текст и сделать окончательные выводы. Поэтому пока наше утверждение может претендовать только на роль гипотезы.

Дополнительную информацию об особенностях первоначального замысла серии шпалер из замка Ланже может дать попытка реконструкции системы расположения ковров при развеске. «Давид» и «Цезарь» дают нам для этого некоторые хронологические ориентиры: так, если в тексте о Давиде говорится, что он умер в 800 году до н.э., а в тексте про Цезаря фигурирует дата его восшествия на престол – 600 год до н.э. (хотя и ошибочная) –

---

<sup>330</sup> Шпалера была выставлена на продажу аукционом «Кристи» 2 апреля 2003 года в Лондоне (Sale 6752 Bernard Blondeel and Armand Deroyan Important Tapestries and Carpets, lot 5).

логично предположить, что начиналась галерея доблестных героев с ветхозаветных персонажей, а точнее – с «портрета» Иисуса Навина. Напомним, что в важнейших французских текстовых источниках второй половины XV века, посвященных девяти доблестным мужам, триаду иудеев уже располагали перед представителями античности. На нижеследующей схеме стрелками показано направление движения каждого героя:

*Иисус Навин*  $\Rightarrow \Leftarrow$  *Давид / Иуда Маккавей (утрачен?)*  $\Rightarrow$

*Гектор*  $\Rightarrow \Leftarrow$  *Цезарь / Александр Македонский*  $\Rightarrow$

*Карл Великий (утрачен?)*  $\Rightarrow \Leftarrow$  *Артур / Готфрид Бульонский*  $\Rightarrow$

Таким образом, та пара героев, которая начинала каждую хронологическую триаду, располагалась лицом к лицу и обращала свой агрессивный порыв друг на друга. А герой, замыкающий триаду, был развернут в правую сторону и играл более самостоятельную роль в ансамбле. Может быть, поэтому фигуры Александра Македонского и Готфрида Бульонского выглядят среди других рассмотренных нами шпалер серии «Neuf Preux» из Ланже более независимыми и динамичными. Отметим также, что в эту систему развески отлично вписываются рассмотренные нами выше шпалеры «Иуда Маккавей» и «Карл Великий».

Движение героев навстречу друг другу, думается, вовсе не связано со стремлением кого-то одного продемонстрировать свое превосходство. Скорее такое решение по расположению фигур было продиктовано элементарным стремлением создать гармоничную композицию из шпалер, так как если бы все герои были обращены в одну сторону, то весь ансамбль превратился бы в скучную и однообразную процессию всадников, напоминающую своей монотонностью ассирийские рельефы. Расположение фигур именно таким образом, каким оно было задумано в Ланже, вносит в серию особую драматургию, динамику и более разнообразный ритм.

В 2003 году на выставке в замке Ланже экспонировалась еще одна шпалера с изображением доблестного героя Гектора, которая связана с другой серией **«Neuf Preux»**, изначально предназначенной для замка **Мадик в Оверни (собственность семьи Де Шабанн)**<sup>331</sup>. Позднее ковры были перенесены в замок Ла Палисс (департамент Алье, Овернь), где они и хранятся поныне (рис. 4. 77). Гектор представлен на шпалере в уже знакомом нам образе отважного и грозного наездника, на груди которого водружен его герб – стоящий лев с алебардой в лапах. Перед троянским героем бредет бородатый лучник в такой же цилиндрической шляпе, как и персонаж на упомянутой выше шпалере «Иуда Маккавей». Два молодых господина в облегающих панталонах и обуви, напоминающей по форме «медвежьи лапы», следуют позади Гектора; они изображены в вялых расслабленных позах и движутся как бы «болтающейся» походкой. Количество сопровождающих героя персонажей увеличилось: теперь их не двое, а трое. За крупом лошади виднеется некая форма, возможно, срубленный ствол дерева – символ, значение которого остается неясным. В верхнем левом углу шпалеры помещены гербы семьи Де Шабанн, а в правом верхнем – семьи Бланшфор. Этот ковер в числе девяти других был выткан к свадьбе Жана де Шабанна и Франсуазы де Бланшфор в **1498 году**<sup>332</sup>.

С коллекцией шпалер семьи Де Шабанн связан и фрагмент ковра из замка Ланже с фигурой темнокожего оруженосца (брюссельские мастерские, 3 х 1,17 м, конец XV века). Идентифицировать героя, которого он сопровождал, затруднительно, так как центральное изображение почти полностью утрачено. Учитывая, что движение этого героя направлено справа налево (о чем свидетельствует разворот головы лошади), можно мысленно расположить его в ряду остальных «преux», как это было сделано выше с

<sup>331</sup> Favier J. Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux. Paris et Langeais, 2003. P. 77.

<sup>332</sup> Ibid.



другой серией. Тогда получится, что этим героем может быть либо Давид, либо Цезарь, либо Артур. Наиболее вероятно, что темнокожий оруженосец сопровождал именно Цезаря, на военном счету которого было завоевание африканских земель. Дополнительным участником этой композиции является гончий пес.

На сегодняшний день шпалеры «Neuf Preux» из замка Ла Палисс представляют собой еще одну почти полную галерею образов доблестных героев. По своей иконографии и стилистическим особенностям эти ковры имеют явные точки соприкосновения с серией из Ланже, хотя были созданы они примерно на четверть или даже треть века раньше. До сих пор исследователи спорят о территории, где находились мастерские по их изготовлению. Как правило, авторы каталогов указывают два возможных варианта – область Марке или фламандские ателье<sup>333</sup>.

Рассмотрим шпалеру «**Готфрид Бульонский**» (3,3 x 4,1 м. Коллекция Де Шабанн, замок Ла Палисс) (рис. 4. 78). Текст бандероли включает ряд дополнительных эпизодов из жизни героя первого Крестового похода, которые отсутствовали на одноименной шпалере из замка Ланже. Здесь Готфрид не только сообщает о своих военных компаниях против сарацин и язычников, но также говорит о себе как о завоевателе многих стран, называя себя в конце рассказа королем Иерусалима. Последнее утверждение не совсем верно, так как Готфрид никогда не носил титула короля, а принял титул Защитника Гроба Господня (лат. *Advocatus Sancti Sepulchri*). Однако эта неточность встречается и в средневековой литературе. Напомним, что в самых ранних текстовых источниках о «Девяти доблестных мужах» – стихах из поэмы Жака де Лонгийона «Обеты павлина» – вопреки исторической правде говорится, что Готфрид был коронован именно в Иерусалиме. В облике героя ничто не указывает на его королевское достоинство. Готфрид

---

<sup>333</sup> Ibid.

Бульонский изображен как благородный рыцарь на лихом коне, в роскошном – наполовину военном, наполовину светском – облачении. Правильно идентифицировать персонажа помогает не только текст, но и гербовая атрибутика на попоне коня и на щите героя, где изображены иерусалимские кресты. На груди Готфрида располагается эмблема, напоминающая солнце. Как и другие герои из замка Ланже, Готфрид Бульонский из Ла Палисс представлен на фоне пейзажа в сопровождении двух придворных кавалеров, которые выполняют функцию оруженосцев. Это молодые люди в роскошных костюмах с копьями на плече. Один из них идет манерной походкой, неестественно выворачивая ноги, обутые в точно такие же «медвежьи лапы», что и у оруженосца на шпалере «Гектор» из коллекции семьи Шабанн. В деталях заметны черты некоторого маньеризма: края щита Готфрида почти сворачиваются в рулон. Даже если предположить, что они сделаны из кожи, а не из железа, эти завитки выглядят крайне неестественно. Манерность присутствует и в неестественно вздымающихся складках одежд героя, и в движениях оруженосцев.

Общей иконографической особенностью двух шпалер («Гектор» и «Готфрид Бульонский») является, как уже было отмечено, присутствие на них гончих псов. На шпалере «Готфрид Бульонский» это уже не просто отдельное изображение собаки, а целая сцена травли кабана, расположенная в нижней части шпалеры. Можно было бы подумать, что Готфрид отправился не на войну, а на охоту, однако противоположное направление его кортежа говорит не в пользу этого предположения. С формальной точки зрения это разнонаправленное движение уравнивает композицию, гармонично вписывая ее в квадратный формат шпалеры. Дополнительную устойчивость ей также придают фигуры оруженосцев, которые фланкируют размещенного в центре героя. Автор картона соединил в пространстве одной шпалеры две популярные в светских декорациях конца XV века темы: «Neuf

Preux» и охоту, в изобилии встречающуюся на шпалерах XV и начала XVI веков (см., например, шпалеру с изображением охотников в лесу из серии «Дама с единорогом», 1495–1505 г., музей Метрополитен) и др. (рис. 4. 79, 79a).

Решение автора картонов объединить фигуру наездника и охотничий эпизод может восходить также и к образцам книжной миниатюры, а именно – к иллюстрациям манускриптов на охотничью тематику. Известно, что трактаты об охоте получили широкое распространение в период позднего Средневековья и тогда же активно иллюстрировались. Миниатюры к ним часто представляли собой групповые сцены с наездниками и пешими фигурами, а также многочисленными гончими и другими животными. Примером могут служить иллюстрации самого знаменитого средневекового трактата на эту тему «Книги охоты Гастона Феба» (XV век, Париж, Нац. библиотека Франции, ms. Français 616, folio 68, 53) (рис. 4. 80). Еще один признак, намекающий на связь шпалеры с искусством книжного иллюстрирования – ее иллюзионистический бордюр, напоминающий систему декорирования полей во фламандских рукописях второй половины XV века.

Близка к уже рассмотренным нами произведениям **шпалера с изображением Готфрида Бульонского (3 x 3,8 м) из замка Парантинья (Овернь, департамент Пюи-де-Дом), созданная во второй четверти XVI века**, вероятно, также в мастерских Марше<sup>334</sup> (рис. 4. 81). Нынешний бордюр шпалеры – более позднего происхождения. Текста на бандероли: «*Godefroy de Bouillon je suis nommé / qui ay Hérusalem par force conquest / J'ay guerroyé Sarrazins et payens / Et les ai fait baptiser chrestiens*» – полностью дублирует текст на шпалере с изображением Готфрида Бульонского из замка Ланже, что подтверждает их происхождение из одного источника. Однако облик

---

<sup>334</sup> Guiffrey M.J. Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les représentations des preux et des preuses au quinzième siècle // Mémoires de la société nationale des antiquaires de France. Paris, 1879. T. 40. P. 97–110.

Готфрида на шпалере из замка Парантинья более миролюбивый. В нем отсутствует та динамика и эмоциональный накал, характеризующие одноименную шпалеру из Ланже. Герой представлен здесь в уже хорошо известном нам образе вооруженного секирой наездника в сопровождении трех оруженосцев. За его спиной виднеются стены завоеванного Иерусалима.

Данная шпалера отличается от предыдущих своим форматом, сориентированным горизонтально. Соответственно, все фигуры в композиции расположены свободнее, пространственные паузы между ними больше. Необычно то, что Готфрид, восседающий на коне, смотрит не вперед, а оборачивается. Это в значительной степени лишает его образ стремительного порыва и решительности, присущих фигурам «Neuf Preux» на других шпалерах. Было ли такое решение продиктовано какой-либо веской причиной, или же мастер постарался всего лишь немного разнообразить один из своих картонов? Чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся реконструировать последовательное расположение шпалер в серии.

На этот раз мы сталкиваемся с Готфридом Бульонским, который движется не слева направо, а наоборот – справа налево. Это значит, что существовала и другая система расположения героев при развеске в одном помещении. Фигура Готфрида должна была завершать серию из девяти героев, поэтому поворот головы в направлении спины предыдущего персонажа – в данном случае Артура – выглядел бы дисгармонично, так как последний герой воспринимался бы в таком случае лишним и неуместным элементом. Резкий поворот головы Готфрида в правую сторону решает эту проблему: во-первых, он сохраняет связь с предыдущими двумя героями своей эпохи, так как его конь движется по направлению к ним, а во-вторых, галерея доблестных личностей не замыкается сама в себе, а остается как бы открытой для пополнения. Эта гипотеза станет более убедительной, если

принять во внимание существовавшую в XIV–XVI веках тенденцию прибавлять к группе «Neuf Preux» десятого персонажа, которым зачастую выступал Бертран дю Геклен. Можно предположить, что серия шпалер из замка Парантинья изначально включала в себя десять, а не девять героев.

Шпалеры замка Ланже, вдохновившие наши разыскания, являются ценными образцами произведений монументально-декоративного искусства, связанного с деятельностью крупной ткацкой мастерской конца XV – первой половины XVI века, работавшей во французском регионе Марше или же на территории южных Нидерландов. И хотя местонахождение этой мастерской достоверно не установлено, это ничуть не умаляет ни значения, ни качества созданных там произведений. Тем более, что в этот период фламандские и французские художественные центры тесно взаимодействовали и обменивались опытом. Почти полная сохранность всех элементов серии позволила реконструировать продуманную систему развески шпалер и раскрыть с помощью этого нюансы общего художественного замысла.

С точки зрения иконографии шпалеры из замка Ланже, а также связанные с ними образцы ковровых изделий из замков Ла Палисс и Парантинья, демонстрируют устойчивый тип конного изображения героя в окружении двух или трех оруженосцев. В целом серия выглядит как торжественный выезд доблестных военачальников. Оттенок парадности ей придает и роскошь одежд героев, а также наличие сопровождающих пеших фигур, большинство из которых облачены в нарядные костюмы, что указывает на связь с придворным церемониалом. Изобразительный язык шпалер доступен и лаконичен, в нем отсутствует иносказательность, избыточная повествовательность или откровенное морализаторство. Это красивые картины из жизни героев прошлых эпох, связанные с пиком их военного могущества и физического расцвета. Своим бравым видом они были призваны вдохновлять современников на совершение подвигов. При

этом адекватных исторических представлений о ветхозаветных временах и об античности у авторов этих шпалер не было: все герои осмыслены полностью в духе средневековых традиций. Такая образная концепция связана с куртуазными представлениями и тем «желанием прекрасной жизни», о котором так вдохновенно писал Й. Хейзинга<sup>335</sup>. Подобные шпалеры предназначались для замкнутой группы, ограниченной сферой двора и знати, которая и в 1530-е годы была еще насквозь проникнута рыцарскими идеалами. Мастерская, в которой были созданы рассмотренные нами шпалеры, питалась традициями прошлого, и не смотрела вслед за Карлом VIII в сторону ренессансной Италии.

Возвращаясь к вопросу иконографических прототипов для рассмотренных выше шпалер, констатируем, что образцами для них нередко выступали иллюстрированные исторические хроники, где фигура героя часто изображалась верхом на коне в окружении верных вассалов, советников, войска и проч. Подобную систему расположения персонажей также использовали при изготовлении шпалер на различные исторические сюжеты. Например, на фрагменте ковра с эпизодом Троянской войны, где Андромаха и Приам уговаривают Гектора не идти на войну (1470–1490 годы, Южные Нидерланды, музей Метрополитен, Нью-Йорк) (рис. 4. 82). В нижнем регистре этой шпалеры Гектор изображен в шлеме и латах, восседающим на коне в окружении слуги и других воинов.

Сам по себе жанр исторической хроники, как правило, весьма скуп на художественные характеристики тех или иных событий и представляет зачастую очень подробное перечисление военных кампаний, сражений и имен их участников, географических сведений и т.д. Прямое перенесение этого жанра в область изобразительных искусств сопряжено с опасностью

---

<sup>335</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002.

потери визуальной внятности рассказа. В этом смысле образы «Девяти доблестных мужей», которые непосредственно связаны с историческим жанром, представляли собой как бы сублимацию различных событий истории в образе одной личности, стимулируя таким образом память и эрудицию зрителя. Однако в искусстве конца XV – первой половины XVI веков все более отчетливой становилась потребность в наглядной повествовательности, и все больше возрастало стремление художников к максимальной детализации рассказа, порой переходящей в чрезмерную многословность. Это во многом связано со значительным разрастанием корпуса светской литературы в позднем Средневековье, в том числе за счет вливания сочинений итальянских авторов.

Визуальная риторика памятников изобразительного искусства усложнялась, становилась более насыщенной и запутанной. Конечно, в этом контексте «портреты» героев отходили на второй план, выдвигая вперед непосредственно сами события, которые начинают изображать со всеми подробностями и нюансами. В таких композициях доблестные герои становятся лишь участниками определенных эпизодов наравне с другими персонажами. Примером может служить одна из шпалер из уже упоминавшейся нами серии, посвященной Троянской войне, из музея Метрополитен. На шпалере изображена битва греков с кентавром, сражающимся на стороне троянцев, а также сцена посещения Гектором лагеря Ахилла в период краткого перемирия (1470–1490 годы, Южные Нидерланды, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Разновременные эпизоды стягиваются здесь в одном пространстве шпалеры. К безудержной потребности в нарративности во второй половине XVI века присоединилось желание говорить изощренным аллегорическим языком. Новая мода начнет постепенно вытеснять самостоятельную иконографию «Neuf Preux» из монументально-декоративного искусства, оставляя ей искусство гравюры,

цветных эмалей и т.п. Образы же «Девяти доблестных мужей» продолжают встречаться на шпалерах, но, как правило, уже не в полном составе, а по отдельности или вкупе с другими выдающимися личностями.

Поздним фресковым циклом на тему «Девяти доблестных мужей» являются **росписи большого зала донжона замка д'Анжони в Турнемире (Канталь, Франция)** (рис. 4. 83–94). Зал был расписан по случаю бракосочетания Мишеля д'Анжони и Жермен де Фуа, состоявшегося около 1575 года<sup>336</sup>. Для рода д'Анжони, не обладавшего безупречным происхождением, этот брак имел важное династическое значение и открывал широкие социальные перспективы. Старинный овернский род де Фуа был тесно связан с французским двором (напомним, что мать Екатерины Медичи была родом из Оверни). Посредством этого династического альянса прямой доступ ко двору получали и д'Анжони. Заказчиком фресок выступил Мишель д'Анжони. Работы по украшению зала велись примерно между **1570 и 1580-ми годами**<sup>337</sup>. Главной визуальной доминантой большого зала является камин, по бокам от которого располагаются изображения супружеской четы – Мишеля д'Анжони и Жермен де Фуа, вписанные в нарисованные арки с килевидными сводами, которые опираются на подобие дорических колонн (рис. 4. 83). Супруги представлены в парадных одеждах: Жермен де Фуа в платье с широким колоколообразным подолом и корсетом, с драгоценным ожерельем на шее и в модной шляпке. Мишель д'Анжони облачен в черный костюм, широкую накидку и головной убор в виде черного цилиндра с пышным пером (рис. 4. 84). Оба держат в руках пару перчаток, что Рене Каму интерпретировал как аллегорическую отсылку к идее «Доброй Фортуны», так как в куртуазном лексиконе слово «le gant» (перчатка) на слух

<sup>336</sup> Schroeder H. Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971. P. 94–95.

<sup>337</sup> Camou R. Les neuf preux d'Anjony. Lyon, 1999. P. 12.



воспринималось как «le gain», то есть выигрыш<sup>338</sup>. Этим «выигрышем» можно было считать удачно заключенный династический альянс. Если обратить внимание на «колпак» камина, то в центре хорошо различим герб супружеской четы, который фланкируют изображения языческих божеств: Венеры и Марса. Бог войны с поднятым вверх мечом и щитом располагается со стороны Мишеля д'Анжони, а богиня любви – со стороны Жермен де Фуа. Семантическая связь этих изображений с портретами супругов вполне прозрачна и прямолинейна.

Пара «Венера и Марс» – весьма частый сюжет в ренессансных росписях, заказываемых по случаю бракосочетаний. В замке д'Анжони он получил довольно скромное воплощение, не сопоставимое по тонкости смысловых нюансов с лучшими итальянскими памятниками на эту тему<sup>339</sup>. Само по себе присутствие Венеры и Марса в программе росписей провинциального французского замка вполне в духе времени, ведь во Франции в этот период уже расцвела первая школа Фонтенбло, свободно использовавшая мифологический лексикон. Однако по уровню художественного исполнения и сложности иконографии фрески д'Анжони значительно уступают изощренным аллегорическим композициям Фонтенбло. Изображения языческих божеств в большом зале донжона д'Анжони выглядят почти случайными вкраплениями в общий замысел, где доминируют все же «Девять доблестных мужей». Средневековая традиция оказалась в данном случае сильнее. Напомним, что на Севере к церемонии бракосочетания нередко заказывали произведения на тему «Neuf Preux». Так, например, ковры с изображением «Девятки» из замка Ла Палисс (департамент Алье, Овернь) были вытканы специально к свадьбе Жана де Шабанна и Франсуазы де Бланшфор, которая состоялась в 1498 году.

<sup>338</sup> Ibid. P. 17.

<sup>339</sup> Одним из самых известных примеров может служить картина Сандро Боттичелли на эту же тему из Лондонской Национальной галереи.

Доблестные герои д'Анжони представлены верхом на конях (только Александр Македонский едет на слоне), под килевидными арками, расположившись по периметру зала (по трое на каждой стене) (рис. 4. 85–87). В замке Ла Манта близ Салуццо мы уже наблюдали галерею «Девяти доблестных мужей», примыкающую непосредственно к камину. Однако мастера Пьемонта даже и не помышляли о том, чтобы включить в программу росписей изображения языческих божеств, ограничиваясь исключительно средневековыми сюжетами. Более деликатно они подошли и к изображению заказчиков, «замаскировав» их под доблестного мужа Гектора и амазонку Пентесилею (при этом расположив их ближе всех остальных к камину). В д'Анжони потребность в «маскировке» уже отпала, и во фресках зала появляются полноценные портреты заказчиков.

Каждую фигуру доблестного героя д'Анжони сопровождает табличка с указанием его имени и плита с франкоязычным стихотворным текстом о совершенных им подвигах (кроме Артура, над которым такой текст отсутствует). Надписи начертаны квадратным капитальным письмом, имитирующим античный стиль. По своему содержанию они вполне вписываются в предшествующую традицию: основное значение в них придается военным победам героев. Если обратиться к самим росписям, первое, что бросается в глаза, это нетрадиционная последовательность «Девятки»: на северной стене – Артур, Карл Великий и Иисус Навин, на восточной – Иуда Маккавей, Гектор и Давид, на южной – Александр Македонский, Цезарь и Готфрид Бульонский. То есть устоявшаяся хронологическая последовательность: «античные герои – ветхозаветные герои – герои христианской эпохи», здесь нарушена.

Рассмотрим поочередно каждого героя, начиная с северной стороны. Первым изображен король Артур, движущийся слева направо, верхом на гнедом коне «в яблоках». На попоне коня заметна часть традиционного

артуровского герба – две короны, а рядом развивается лента с надписью «гоу», то есть «король». Артур представлен в облике молодого безбородого мужа, в украшенном плюмажем шлеме с забралом и в светлых одеждах. В его руках – скипетр с шарообразным навершием. Еще один примечательный атрибут доблестного – медальон на груди, похожий по конфигурации на звезду. Следующим выезжает Карл Великий, белый конь которого несется во весь опор навстречу Артуру. Император обеими руками сжимает поводья. На его поясе закреплен длинный меч. Карл Великий идентифицирован с помощью таблички, где указаны его имя и титул: «Charlemaine Roy», а также с помощью двойного герба, расположенного на попоне коня: из лилии и половины орла. Текст над Карлом сохранился очень плохо, и в нем можно с трудом разобрать лишь отдельные слова: «NÉ EN LE FOY...TERRE SAINSTE...». Карл Великий представлен как старец с белой и разделенной на две части бородой, увенчанный короной с навершием в форме цветка лилии. Далее, через оконный проем, следует Иисус Навин, обращенный в сторону предыдущего героя – Карла Великого. На его поясе также закреплен меч, а в руках он держит щит с изображением василиска. Иисус Навин представлен как зрелый муж с рыжей бородой, облаченный в полосатые одежды и шляпу с большим белым пером (рис. 4. 88). Он идентифицирован посредством надписи: «Josue Roy». Над Иисусом Навином помещен картуш с текстом: «IL CONQUIT JERUSALEM ET LA TERRE, DEVIANT PRETRE, ET LA, IL Y FIT LA LOY DE MOYSE (CONTRE?) CROIRE EN LES IDOLES. MET PAR TERRE MAIN TROY QUI MOURUT EN CE LIEU». Повествование ведется на этот раз от третьего лица, хотя традиционно герои сами «рассказывают» о себе. Забегая вперед, скажем, что остальные тексты, сопровождающие фигуры доблестных, будут написаны как раз от первого лица. В данном случае, об Иисусе Навине сказано, что он завоевал Иерусалим, установил Закон Моисея вместо идолопоклонства, стал

служителем культа и правителем этих земель, где впоследствии и умер. Содержание текста вполне соответствует биографическим «выжимкам», которые мы встречаем в других памятниках с его изображениями в серии «Девяти доблестных мужей». Однако весьма необычен фон, на котором изображена фигура Иисуса Навина. Вместо ненавязчивого декоративного орнамента он украшен многочисленными изображениями капель, которые, как бы обрушиваются на пол. Эффект мокрой поверхности символически передает и орнамент на полу в виде меандра, ассоциирующегося с водной стихией. Ничего подобного не наблюдалось за спинами предыдущих героев. Можно предположить, что этот орнамент давал отсылку к еще одному важному событию из жизни Иисуса Навина, которое не описано в сопровождающем его тексте, а именно, к переходу через Иордан.

Следующую триаду на восточной стене открывает Иуда Маккавей, движущийся слева направо на пятнистом коне, укрытом пурпурной попоной с густым растительным орнаментом. Рядом «висит» табличка «Judas Machabe», изображенная с использованием приема «trompe l'œil». Над Иудой Маккавеем расположен текст: «LE FLEUVE JOURDAIN JE PASSE, ET LES ENFANTS D'ISRAEL SAUVE. LE LEUR PASSAI LE ROUGE MER, LA FIT MOURIR ET ASSOMMER XXII ROIS ET PUIS MOURUS VC ANS DEVANT QUE JESUS». Так, доблестный рассказывает о том, как он перешел Иордан и спас сынов израилевых, о том, как перевел их через Красное море, как одолел и предал смерти 22 королей, а затем умер в 500 (?) году до Рождества Христова. У Иуды Маккавея ярко выраженный семитский профиль и необычный головной убор – тюрбан конусообразной формы. Его меч, как и у других героев, опущен острием вниз и прикреплен к поясу. В руках Маккавея – четыре ветви самшита. Если посмотреть на его расположение по отношению к другим фигурам фрескового ансамбля, то он окажется аккурат напротив супруги заказчика. Подобное соотнесение фигур, возможно, было

призвано подчеркнуть набожность Жермен де Фуа, отсылая к католической традиции украшать ветками самшита свои жилища в праздник Вербного воскресенья. Букет в качестве атрибута Иуды Маккавея мы также встречаем на эмалях начала – первой четверти XVI века, созданных лиможским мастером Коленом Нуалье и его последователями (рис. 4. 89). Сходство обнаруживается и в форме головного убора, а также в расположении клинка героя.

Центральную часть восточной стены занимает Гектор Троянский, о чем свидетельствует табличка с надписью: «Hector de Troye». Над его фигурой расположен текст: «PAR PROUESSE ET FORCE DE CORPS J'AI XXX ROIS VAINCUS ET MORTS JE TINS CONTRE LES GRECS LA GUERRE PUIS ACHILLE ME MIT PAR TERRE XI C XXX ANS MORT ME PRINT DEVANT QUE FUST NE JHESU CRIST». Гектор заявляет, что благодаря своей доблести и физической силе, победил и предал смерти 30 королей, вел войну против греков, а затем был повержен Ахиллом, в конце Гектор называет дату своей кончины. Так же, как и король Артур, Гектор представлен молодым, в шлеме, украшенном пером. На его поясе закреплен меч. Он движется слева направо, но его связь с предыдущим героем, Иудой Маккавеем, показана разворотом торса. Такой способ композиционной и семантической связки героев внутри триад мы также встречали в сериях шпалер XVI века. В руках Гектора – оружие, напоминающее боевой топор.

За Гектором следует седовласый Давид в тюрбане, поверх которого надета корона, а на его плечах – пышная пурпурная мантия с золотой отделкой (рис. 4. 90). Рядом – опознавательная табличка: «David Roy». Давид движется на рыжем пятнистом коне навстречу Гектору и одновременно играет на гуслях. Фон, на котором он представлен, усыпан пятиконечными звездами. Его воинский атрибут – меч (сабля?) – закреплен на поясе и почти не заметен. Изображение Давида сопровождает следующий текст: «DE LA

HARPE TROUVAI LE CHANT IE OCCIS GOLIAS LE GEANT IE FIS LE (P)SAUTIER PAR ESCRIPT ET PROPHETISAI JESUS-CHRIST. ROY SAUL JE TIENS LE LIEU VIII C ANC MOURUS DEVANT DIEU». Давид начинает рассказ о себе как о музыканте и певце, а затем уже только вспоминает о своей победе над гигантом Голиафом, а также говорит о том, что написал Псалтирь, пророчествовал об Иисусе, занял место короля Саула и в 800 году до Рождества Христова почил. Так и в изображении Давида на первое место выдвигается не его военный атрибут – меч, а музыкальный инструмент.

Первый герой на южной стене – Александр Македонский – восседает на полосатом (!) слоне и движется слева направо на фоне, украшенном красными цветами (рис. 4. 91). Он одет в короткий широкий плащ рыцаря с боковыми разрезами. На попоне слона имеется гербовое изображение сидящего на троне льва с алебардой в лапах. На поясе Александра закреплен небольшой клинок, а на его плече лежит жезл или, скорее, боевой топор. Шлем полководца тоже не совсем обычной формы – он удлиннен и имеет на конце раздвоенный козырек. Текст над изображением Александра Македонского гласит: «ROY DE TOUT LE MONDE AY ESTE, I AY BABILLOINE CONQUEST LE ROY DAYRE AY PRINS OCCIS ORIENT, OCCIDENT, IE CONQUIS EN LA FIN. FUS EMPOYSONNE VI. C AVANT QUE DIEU FUT NE». Александр называет себя в тексте королем мира, завоевателем Вавилона, Востока и Запада, победителем Дария, и указывает также на обстоятельства своей смерти: был отравлен в 600 году до н.э. Интересно, что общие иконографические черты, такие, как боевой топор, трон, на котором восседает гербовый лев, окрас слона, жестикация героя и проч., мы находим в образах Александра Македонского на тех же лиможских эмалях, связанных с мастерской Колена Нуалье.

Из-за позднейшего переустройства южной стены и внедрения в нее дополнительного окна почти полностью исчезла фреска с Цезарем, а слон

Александра лишился головы. Но сохранился текст, который сопровождал изображение героя: «EN GUERRE OCCIS LE FIER POMPEE, IE CONQUIS FRANCE A L'ESPEE. IE FUS EMPEREUR DES ROMAINS. IE MIS ENGLETERRE EN MES MAINS, BRETONS, LOMBARDS, ET ALLEMANS DEVANT DIEU VII C ET TROIS ANS». На войне победил отважного Помпея, завоевал Францию, Испанию и стал императором римлян; захватил в свои руки Англию, бретонцев, ломбардцев и германцев в 700 году до Рождества Христова – таков список деяний, о которых повествует Цезарь. И, наконец, замыкает доблестную девятку Готфрид Бульонский, движущийся слева направо и оборачивающийся к утраченной ныне фигуре Цезаря (рис. 4. 92). Помимо таблички: «Godefroy de Billon», изображение сопровождается текстом: «IE VANDIS MES BIENS ET MA TERRE POUR MENER AUX SARASINS GUERE. IHERUSALEM IE CONQUESTAY, MAINTENANT RELIQUE EN APPORTAY. IE OCCIS LE ROY CORMORANS APRÈS ... IV (?) MORUS XII C ANS». Готфрид повествует о том, что продал свои земли и лишился имущественных ценностей, чтобы вести против сарацин войну, о том, что он завоевал Иерусалим и привез оттуда много реликвий, а также убил короля Корбарана, в конце он называет дату своей смерти. Продажа своих земель Готфридом Бульонским, которая потребовалась, чтобы собрать деньги на военный поход – необычная биографическая подробность для сопроводительных стихов. Указание на этот факт было призвано подчеркнуть тяжесть той жертвы, которую принес предводитель первого крестового похода, чтобы достигнуть высокой цели, и которая должна была вызывать еще большее уважение к его личности со стороны знатных французских феодалов, способных хорошо прочувствовать цену этой жертвы. Готфрид Бульонский представлен на фреске в виде зрелого мужчины в шлеме и с густой коричневой бородой. В его правой руке – орудия страстей (плеть, розги) и терновый венец, который висит на

предплечье, а на его левом плече лежит массивное деревянное распятие. Если соотносить иконографию изображения с комментирующим текстом, то изображение работает по принципу дополнения и конкретизации: то, какие именно реликвии привез из Иерусалима Готфрид, мы узнаем, посмотрев на его атрибуты.

В отличие от сопроводительных текстов, изображения «Девяти доблестных мужей» из замка д'Анжони лишены ярко выраженного военного характера. Герои ни на кого не нападают, в их руках нет оружия (если не считать Гектора и Александра). Большинство фигур лишены динамики, а скорее представлены в момент демонстративного торжественного выезда. Если же посмотреть на систему росписей в целом, то получается, что напротив Мишеля д'Анжони располагается Давид, а напротив Жермен де Фуа — Иуда Маккавей с букетиком из самшита. Таким образом авторы программы усилили смысловую соотнесенность изображений: на заказчика проецировались качества идеального библейского правителя Давида, а в образе Жермен де Фуа подчеркивалась ее набожность, связанная с почитанием праздника Вербного Воскресения. Букет самшита в руках Иуды Маккавея воспринимается и как подношение цветов рыцарем прекрасной даме, и тогда трактовать такое сопоставление можно еще и в куртуазном смысле: фигура Жермен де Фуа явлена как некий высший женский идеал.

В каждом углу зала имеется дверной проем, над которыми изображены двойные гербы д'Анжони–де Фуа, поддерживаемые двумя герольдами (северо-запад), двумя грифонами (северо-восток), двумя оленями (северо-запад), архангелом Михаилом и ангелом (юго-запад). Последнее изображение располагается в непосредственной близости к фигуре Мишеля д'Анжони — так, рядом с заказчиком фресок изображен его небесный покровитель. С другой стороны от герба, на южной стене, изображена легенда о святом Губерте: видение ему оленя с Распятием в рогах (рис. 4. 93).



Сцена происходит в лесной чаще, а вокруг ее основных участников располагаются вспомогательные фигурки, то ли слуг, то ли охотников с гончими. Отметим, что фигура святого с нимбом над головой, который художник тщетно попытался изобразить в перспективном сокращении, по своему масштабу во много раз превышает изображения слуг, да и самого оленя – что является признаком средневекового мышления, когда статус персонажа демонстрируется его выдающимся размером по отношению к другим. Святой Губерт, епископ Льежский (люттихский), сын Бертрана, герцога Аквитанского, считался покровителем охотников, а охота, как известно, – одно из любимейших занятий средневековых аристократов. В пазухах нарисованных арок с доблестными мужами также можно видеть медальоны с мужскими и женскими бюстами, среди которых и рыцари, и восточные люди, и даже африканцы. На одном из откосов окна изображена музицирующая женская фигура. Эти второстепенные персонажи тут же заставляют вспомнить ранние шпалеры из Метрополитен-музея – там ведь тоже была и иллюзионистическая архитектура, и населяющие ее второстепенные фигурки, смысл которых в полной мере не прояснен. С другой стороны, форма медальонов, куда вписаны эти фигурки, заставляют вспомнить об античной традиции «*Imago clipeata*». В росписях зала встречаются также маскароны, гротескные мотивы и декоративные растительные орнаменты, которые свидетельствуют о ренессансном влиянии.

В целом иконография фресок большого зала донжона замка д'Анжони представляет собой традиционный тип конных изображений «*Neuf Preux*», если не считать отдельных загадочных деталей, о которых уже было сказано выше, и в которых некоторые хотят видеть разнообразные алхимические «шифры»<sup>340</sup>. Возможно предположить, что находясь в провинции, вдали от столицы, заказчики фресок вложили в них некую символику, понятную

<sup>340</sup> См.: Camou R. *Les neuf preux d'Anjou*. Lyon, 1999.

только им самим и им же самим адресованную. Однако низкий художественный уровень фресок предостерегает от далеко идущих выводов. При создании цикла художник руководствовался образцами ксилографий на тему «Девяти доблестных мужей», которые к тому времени в большом количестве циркулировали в Европе, а также лиможскими эмалями, среди которых мы обнаружили многочисленные иконографические аналогии к циклу.

Нарушение хронологии в последовательном расположении доблестных мужей – общая тенденция времени, которая хорошо заметная и в литературе. Росписи замка д'Анжони, которые хронологически относятся к произведениям ренессансного искусства, все же в большей степени тяготеют к традициям прошлого. Внедренный в программу фресок мифологический сюжет, равно как и обилие ренессансных мотивов в виде маскаронов, гротесков и т.п., выглядят второстепенными по отношению к фигурам доблестных, которые играют ключевую роль в ансамбле. С большим пиететом и вниманием художник отнесся к внешнему облику «Neuf Preux», разнообразию их костюмов, отделке конной сбруи, атрибутам, декоративным орнаментам фоновых изображений и т.д. Важное изменение происходит в назначении изображений, которые своим видом отнюдь не призывают к активным военным действиям, а прежде всего украшают зал и радуют глаз.

Изобразительное богатство самой эпохи предоставило теме «Девяти доблестных мужей» массу возможностей для развития. Поэтому среди памятников второй половины XV–XVI веков можно встретить разнообразные варианты ее воплощения: среди них как банальные и заурядные, так и уникальные, обладающие индивидуальным характером и назначением. Зародившиеся в атмосфере аристократических идеалов «Neuf Preux» теперь уже с легкостью приспособивались практически для любых

контекстов и вкусов. Приблизиться к «Девятке» могли уже не только аристократы, но и бюргеры и даже крестьяне (вспомним трактир в Хильдесхайме). Можно сказать, что тема стала жертвой собственной популярности: вслед за измельчением заказчика и контекста измельчала она сама вместе с ее первоначальным куртуазно-рыцарским смыслом. Однако Ренессанс, принеся за собой интерес к формальной составляющей художественного образа, сделал этот процесс довольно эффектным, и на исходе Средневековья доблестные мужи смотрелись очень привлекательно и своим внешним видом и откровенной красотой весьма радовали зрителя.

## ГЛАВА 5. «UOMINI FAMOSI» ПРОТИВ «NEUF PREUX». ЭКСПАНСИЯ РЕНЕССАНСНОЙ ТЕМЫ НА СЕВЕР В XVI ВЕКЕ

Распространение Ренессанса за пределы Италии предоставило заальпийским ученым, литераторам и художникам множество новых текстовых источников и, как следствие, новых изобразительных тем. Одним из наиболее востребованных заальпийскими заказчиками сочинений стали «Триумфы» Петрарки (ит. «I Trionfi»). Они возымели большой успех и были известны в Европе, в частности во Франции, уже в конце XIV века, хотя первая печатная версия появилась в Венеции только в 1470 году<sup>341</sup>. Кроме шпалер, миниатюр и ксилографий, «Триумфы» часто изображались на «кассоне» (свадебных сундуках)<sup>342</sup>, а также на живописных произведениях. Многочисленные шпалеры на темы триумфов, создававшиеся во фламандских мастерских в конце XV и в XVI веках, позволяют понаблюдать за процессами усвоения гуманистических идей на Севере. Памятники, о которых речь пойдет ниже, как правило, не рассматриваются исследователями в связи с темой девяти доблестных мужей и жен. Однако нам представляется это искусственным сужением темы, так как особенно интересно увидеть как в XVI столетии «Neuf Preux» и «Neuf Preuses» встраиваются в широкие ренессансные контексты. В этом смысле нам важна даже не столько «Девятка» сама по себе, сколько ее взаимосвязь с родственными ей, но уже ренессансными по своему духу и наполнению, темами.

Нашей целью не является рассмотрение необычайно широкого корпуса памятников, иллюстрирующих все шесть аллегорических поэм Петрарки. Наиболее значимой для нашей темы является четвертая поэма – «Триумф

<sup>341</sup> Siquet F. Les fastes de la Renommée: XVI-e et XVII-e siècles. Paris, 2004.

<sup>342</sup> Ibid. P. 106.

Славы» (ит. «Trionfo della Fama»). Рассмотрим особенности ее интерпретации в изобразительном искусстве за Альпами. Одним из самых ранних примеров шпалер на эту тему служит серия «Слава», которую бургундский герцог Филипп Смелый заказал у парижского маршана Пьера де Бомеца в 1399 году, картоны же были созданы в Нидерландах по рисункам, присланным из Италии<sup>343</sup>. Вероятно тогда эта тема и проникла в репертуар шпалерных мастерских на Севере, которые вскоре начали ее активно разрабатывать. В большой степени этому способствовал Жан Робере (1405–1492) /Jean II Roberet/, который первым перевел «Триумфы» Петрарки на французский язык<sup>344</sup>. С конца XV века шпалеры с изображением «Триумфов» в большом количестве упоминаются в коллекциях европейских дворцов<sup>345</sup>. Чтобы наглядно представить ключевые особенности интерпретации темы триумфов в искусстве заальпийских стран и ее соотношения с «Neuf Preux» и «Neuf Preuses», достаточно сравнить две шпалеры с изображением «Триумфа Славы». Одна из них хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке, а другая – в Рейксмузеуме в Амстердаме.

Шпалера **«Триумф Славы над Смертью» из музея Метрополитен** создана **в Южных Нидерландах в 1500–1530-е годы**<sup>346</sup> (3,66 x 3,25 м) (рис. 5. 1). Изначально она являлась одной из шести частей серии, посвященной «Триумфам» Петрарки (в музее Метрополитен хранится «Триумф Времени над Славой» (3,82 x 3,77 м) из этой же серии). Шпалера сохранилась частично: она была обрезана с левой стороны и представляет собой лишь фрагмент изначальной композиции. На нем изображена аллегорическая

<sup>343</sup> Ibid.

<sup>344</sup> Библиотека Арсенала, Париж. Манускрипт № 5066.

<sup>345</sup> Известной серией шпалер начала XVI века владела Изабелла Кастильская, где «Триумфы» трактовались как последовательность сцен с фигурами придворных, стоящих в беседке в саду. Тема получила распространение и в Англии: в документах, связанных с коллекциями кардинала Томаса Уолси и Генриха VIII упоминаются среди прочего шпалеры на темы «Триумфов». Фигурируют изображения славы и во французских коллекциях.

<sup>346</sup> Cavallo A.S. Medieval Tapesries. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1993. P. 463.

фигура Славы (сейчас расположенная у левого борта, а прежде – в центре) – крылатая женщина в роскошном платье с пышными объемными рукавами и баске из страусиных перьев, при этом каждое перо имеет узор, напоминающий маску или рожицу с двумя глазами. Сложностью отличается и головной убор Славы, напоминающий чепец с кружевными оборками. Слава дует в трубу с четырьмя раструбами, два из которых направлены вверх и символизируют «*fama buona*» – добрую славу, а два других – вниз, выражая идею «*fama rea*» (*rea*), то есть дурной славы<sup>347</sup>. Аллегорическая фигура водружена на колесницу, запряженную двумя белыми слонами, петухом и летучей мышью. Использование в качестве тягловой силы двух последних животных призвано подчеркнуть безостановочное движение процессии: петух (символ утра) тянет колесницу в течение дня, летучая мышь (символ ночи), соответственно, в ночное время. Слон выступает олицетворением силы, а также вызывает ассоциации с триумфальными кортежами римских императоров с колесницами, которые нередко были запряжены именно слонами. Вся процессия движется слева направо на фоне пейзажа с цветущими полями и холмами, вдалеке у самого горизонта виднеются города. В нижней части шпалеры, под ногами слонов, изображены мойры, одна из них определяется по надписи как Атропос.

Привлекают внимание фигуры, идущие впереди кортежа. Если следовать тексту поэмы Петрарки, то на первом плане, одесную Славы, мы должны были бы встретить Юлия Цезаря. Однако на шпалере из Метрополитен-музея на его месте представлен **Карл Великий** в виде седовласого бородатого старца. Он не имеет идентификационной надписи, но облик его безошибочно узнаваем. Карл Великий одет в отделанную горностаем мантию с императорским орлом и узором в виде лилий на подкладке. На голове Карла – императорская корона, в правой руке он

<sup>347</sup> Siquet F. Les fastes de la Renommée: XVI-e et XVII-e siècles. Paris, 2004. P. 34.

демонстративно несет меч, а в левой – державу. Следующая фигура, которая выделяется роскошью своих одежд и царскими атрибутами, – это **Александр Македонский**. В его правой руке – скипетр, а в левой – жезл, т.н. «рука Юстиции». С двух сторон Александра обступили: Платон, расположенный в самом начале процессии и указывающий направление движения, и Аристотель, что-то настойчиво говорящий Александру. Философы облачены в довольно скромные одеяния. У Петрарки Платон появляется в начале третьей части «Триумфов Славы» и идет первым среди языческих философов, сразу за ним следует Аристотель. Но на шпалере из музея Метрополитен за Платоном следует Александр Македонский, а Аристотель смещен на третью позицию. Заметим, что сам Петрарка довольно скептически относился к фигуре Александра Македонского, так как в его сознании он ассоциировался с героем рыцарского романа наряду с Ланселотом и Персевалем, каким его и представляло Средневековье<sup>348</sup>.

Мы видим, что на шпалере из музея Метрополитен была произведена жесткая «выборка» героев из многочисленных «*uomini famosi*», представленных на страницах поэмы. Это было продиктовано желанием подчеркнуть статус конкретных фигур, которые были важны для заказчика, очевидно, связанного с французскими придворными кругами<sup>349</sup>. Об этом дополнительно свидетельствуют и надписи на французском языке в верхней части шпалеры<sup>350</sup>. Закономерно, что из всех выдающихся героев, прославленных прежде всего в качестве военачальников и государственных деятелей, автор иконографической программы (французский мастер?) отдал

<sup>348</sup> См.: Cary G., Ross D. J.A. *The Medieval Alexander*. Cambridge, 2009.

<sup>349</sup> Четкое определение состава изображений характерно и для итальянских заказчиков. Шор приводит интересное письмо одного венецианского художника Маттео деи Пасты (Matteo dei Pasti) к Козимо Медичи, написанное в 1441 году, где художник спрашивает заказчика: хочет ли он видеть в «Триумфе Славы» (вероятно, речь идет о миниатюре, которую он исполнял для манускрипта «*I Trionfi*») воинов и девиц, сопровождающих процессию, или только знаменитых мужей уже зрелого возраста. – См.: Schorr D.C. *Notes and Reviews: Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame* // *Art Bulletin*. 1938. 20. P. 100–107.

<sup>350</sup> Эти стихи полностью сохранились на «Триумфе Славы» из Вены: «*de terre vient la haulte renommee / Pour atropos et les deux seurs renger –.../ Car chastete elle a voulu venger / Par son pou[v]oir comme dame estimee*».

предпочтение создателю империи франков Карлу Великому и Александру Македонскому – одному из любимых героев, в частности, бургундского двора<sup>351</sup> и хорошо известных на протяжении Средневековья в числе «Neuf Preux». Некоторые исследователи полагают, что на шпалере изображен не Александр, а Людовик XII, поскольку он наделен регалиями короля Франции и имеет черты сходства с Людовиком Святым. Другие считают, что атрибуты Александра вполне стандартны для изображений того времени<sup>352</sup>.

Родственные по иконографии памятники из брюссельского музея, венского Музея истории искусств и других музейных собраний позволяют реконструировать композицию шпалеры целиком – в том виде, в каком она существовала изначально, а также уточнить некоторые иконографические детали<sup>353</sup>. На практически идентичной по композиции **шпалере из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе** фигура между Платоном и Аристотелем помечена как «S.Loys», то есть «Святой Людовик» (?) (рис. 5. 2). Однако на гравюре позднего XVI века, опубликованной Карлом ле Вигуро, эта же фигура подписана как «Александр» (кабинет эстампов, Национальная библиотека Франции, Париж). Идентификационную надпись на них имеет и Карл Великий. Эти же памятники содержат фигуры, которые завершали торжественное шествие: Гомер, Цицерон и Вергилий<sup>354</sup>.

В противовес тексту поэмы Петрарки, на рассматриваемой шпалере весьма немногочисленно. Из композиции «изгнаны» все римские герои-военачальники, мифологические персонажи и прочие. От античности оставлены только выдающиеся мыслители: Цицерон, Аристотель, Платон, а также писатели и поэты, в то время как у Петрарки именно римские герои

<sup>351</sup> См.: Blomdeau C. Un conquérant pour quatre ducs. Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne. Paris, 2009.

<sup>352</sup> Cavallo A.S. Medieval Tapesrties. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1993. P. 466–467.

<sup>353</sup> Наиболее ранняя по времени создания шпалера из Венского музея, затем была создана шпалера из Метрополитен-музея, а потом – из Брюссельского музея. – См.: Ibid. P. 477.

<sup>354</sup> Утраченная часть шпалеры из Метрополитен-музея находится сегодня в Художественном музее Сиятла. Это фигура Вергилия и часть правой руки Цицерона.



имели приоритетное значение и составляли абсолютное большинство в поэме. На шпалере из музея Метрополитен идея триумфов Петрарки воспринята и интерпретирована северным мастером с учетом местных традиций, собственных потребностей и собственного понимания.

Иной по характеру является **шпалера «Триумф Славы над Смертью» из Рейксмузеума в Амстердаме** (4,32 x 8,14 м) (рис. 5. 3). Она представляет собой единственный сохранившийся ковер серии, который насчитывал изначально шесть масштабных шпалер на тему «Триумфов» Петрарки. Серия была создана в брюссельских мастерских в **1520–1525-е годы** (иконографическая программа была разработана раньше – в 1507 году)<sup>355</sup>. Иконография этой шпалеры в гораздо большей мере опирается на текстовый источник, нежели рассмотренный нами выше пример, а также демонстрирует сильное желание северных мастеров и заказчиков блеснуть гуманистической образованностью. Композиция «Триумфа Славы над Смертью» из Рейксмузеума чрезмерно насыщена и состоит из двух сцен, главными смысловыми элементами которой выступают колесница Славы (занимает 2/3 шпалеры) и колесница Смерти, запряженная четырьмя быками и увенчанная фигурой Атропос. Целомудрие, которое она победила, лежит у ее ног. Однако под силой звукового потока, вырывающегося из трубы Славы, Атропос падает с колесницы, широко раскинув руки. Две другие мойры уже находятся под колесами кортежа, где также заметны фигуры священнослужителя, коронованных особ и кардинала. За Смертью на фоне унылого пейзажа с руинами и чахлыми деревьями, призванные звуками трубы Славы, из могил поднимаются легендарные греческие и средневековые герои, в чем удостоверяют надписи: это Ясон, Парис, король

---

<sup>355</sup> Campbell T.P. Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. The Metropolitan Museum of Art. New York, 2002. P. 154.

Артур, Карл Великий, Роланд, Тристан, Пирр, Галахад<sup>356</sup>, Приам, Геркулес, Саладин (Салах ад-Дин) и Менелай.

Главная сцена, занимающая две трети правой части композиции, изображает триумфальную процессию Славы. В самом центре дальнего плана виднеется город на горе, откуда спускаются длинные вереницы знаменитых людей: ученые, воины и другие герои, которые были избраны Славой. Вместе они представляют собирательный образ «*uomini famosi*», так как почти никто из них не имеет идентификационных надписей. Однако индивидуальная физиогномическая характеристика некоторых фигур, располагающихся ближе к переднему плану, могли соотноситься с портретными чертами людей, связанных с заказчиком шпалеры. В правой части фоновых изображений различимы постройки, напоминающие Колизей и Пантеон. На переднем плане шпалеры – масса фигур окружает колесницу Славы: Александр Македонский в украшенном перьями шлеме и с командой воинов, а также: Сципион, Помпей, несущий красное знамя, усыпанное изображениями глаз (штандарт Славы); Фабий Максим, Нерон, Клавдий и Тит Манлий Торкват. Ближе всего к Славе ступает Цезарь, что точно соответствует описанию Петрарки. Великий римский полководец прямо держит меч, восседая верхом на лошади. У него длинная седая борода, а на одеянии вышит характерный имперский атрибут – двуглавый орел. По своей иконографии он напоминает шпалеру «Цезарь» из замка Ланже, входящую в серию «Девяти доблестных мужей». Бандероли, сопровождающие изображения, содержат латинский текст и его точный французский перевод. Название сцены написано по-французски: «*Le III<sup>e</sup> triu[m]phe de bon[n]e renom[m]ee*» («Четвертый триумф Доброй Славы»). Надписи на шпалере

---

<sup>356</sup> Интересно, что Петрарка не называет имени Галахарда в своем произведении. В поэме есть упоминание 12-ти рыцарей, которые связываются с фигурой короля Артура, но конкретизации их имен нет.

соотносятся с переводом Жана Робере, что также укрепляет в мысли о французском заказчике шпалеры.

«Триумф Славы над Смертью» из Рейксмузеума, в отличие от «Триумфа Славы» из музея Метрополитен, старается максимально приблизиться к тексту поэмы Петрарки. В первую очередь это проявляется в количестве изображенных персонажей, которые уже не поддаются подсчету и превращаются по сути в безликую «массовку». При этом утрачивается и визуальная внятность всей композиции. В данном случае мы уже не можем говорить о творческой интерпретации северным мастером «Триумфов» Петрарки, а скорее, напротив, о его неприкрытом желании подражать итальянской поэме практически без оглядки на собственные традиции. И если на шпалере из музея Метрополитен еще очевидна попытка выставить на передний план своих героев (Карла Великого и Александра Македонского), которые прошли через зрелое и позднее Средневековье в составе группы «Neuf Preux», то на ковре из Рейксмузеума полностью доминируют ренессансные «*uomini famosi*» в том виде, в каком они представлены на страницах поэмы Петрарки.

О поглощении средневековой темы «Neuf Preux» итальянской темой «*uomini famosi*», которая распространилась на Севере прежде всего через «Триумфы» Петрарки, свидетельствуют и другие примеры. Вслед за итальянскими мастерами северные художники в XVI веке начинают посвящать целые серии шпалер триумфам отдельных героев античности: Цезарю (подражая Андреа Мантенье), Александру Македонскому и др. Уже начиная с первой половины XV века, в Европе огромным спросом пользовались фламандские и французские шпалеры, на которых разворачивались героические деяния древности с разнообразными героями, пышно разряженными по последней моде бургундского двора. Наиболее искусные фламандские ткачи работали в это время отнюдь не только в

Брюсселе, Брюгге, Аррасе и Обюссоне, но стремились обосноваться в Милане, Мантуе, Ферраре, Флоренции, Умбрии, Сиене, Перудже и Риме, поближе к платежеспособным итальянским коллекционерам и меценатам. Известно, что Джованни Медичи заказывал в Брюгге шпалеры с изображениями «Триумфа Смерти» и «Триумфа Славы», вдохновленные одноименными поэтическими сочинениями Петрарки, а картоны для этих шпалер сделал итальянский мастер<sup>357</sup>. В результате начавшегося процесса взаимодействия раннего флорентийского Ренессанса и северного искусства рождались удивительные произведения, где праздничность и полнокровность, характеризующие искусство итальянцев, смешивались с идеалами позднего Средневековья и глубоким религиозным чувством Севера.

Фрагмент шпалеры «Триумф Силы» (2,90 x 3,03 м) из замка Ланже датируется 1520-ми годами<sup>358</sup> и является примером использования средневековой темы «Девяти доблестных мужей», а в данном конкретном случае и темы «Девяти доблестных жен», в многосоставных аллегорических композициях, навеянных искусству заальпийских стран итальянским Ренессансом (рис. 5. 4). Изображение представляет собой трактовку темы христианских добродетелей в духе античного триумфа и свидетельствует о том, что в первой четверти XVI века ренессансные идеи уже прочно утвердились на Севере. Сохранившийся фрагмент из Ланже по площади составляет примерно 1/4 часть первоначального формата всей шпалеры и представляет собой левый нижний угол ее композиции. Рядом с героями римской Республики на нем изображены три женские фигуры, традиционно входившие в состав «Neuf Preuses»: амазонка Синопа, восседающая на льве и имеющая весьма решительную наружность, воинственная королева амазонок

<sup>357</sup> Campbell T.P. Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. The Metropolitan Museum of Art. New York, 2002. P. 151.

<sup>358</sup> Favier J. (dir.) Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux. Paris et Langeais, 2003. P. 57.

Пентесилея и массагетская царица Томирис с очень миловидным и смиренным лицом, держащая в руке голову Кира II Великого. В правом верхнем углу фрагмента (изначально – центр композиции) помещена аллегория Силы в виде закованной с ног до головы в латы женской фигуры (о чем свидетельствует деталь женского платья на ее бедрах) с колонной в руках. Она восседает на колеснице, вызывая прямые ассоциации с античными триумфами. Сейчас ее изображение на фрагменте из замка Ланже наполовину обрезано.

«Fortitudo» (лат.) – одна из семи добродетелей западной христианской традиции, которая в переводе с латинского на русский язык имеет первое значение «храбрость» или «крепость»<sup>359</sup>, однако в переводах с современных иностранных языков ее чаще связывают прежде всего именно с «силой» – фр. «force»<sup>360</sup>, и «силой духа» – англ. «fortitude»<sup>361</sup>. Далее в тексте, упоминая эту добродетель, мы также будем именовать ее «силой», имея в виду то значение этого слова, которое отражает духовную и моральную сущность человека, другими словами – понимать его как «силу духа».

Среди окружения аллегории Силы на шпалере из Ланже присутствуют известные личности из «Истории» Тита Ливия: Гай Муций Сцевола (внизу слева) – легендарный герой эпохи начала римской Республики, пытавшийся убить этрусского короля Ларса Порсенну, осадившего Рим в 509 году до н.э. Пробравшись ночью в его шатер, он по ошибке убил вместо Порсенны его писца. Будучи схваченным и доставленным к этрусскому королю, Сцевола протянул правую руку в разведенный на алтаре огонь и держал ее там, пока она не обуглилась. Отвага римлянина так поразила Порсенну, что он отпустил его и вскоре заключил с Римом мир (по-латински «scaevola» значит

<sup>359</sup> Новый латинско-русский и русско-латинский словарь / Л.А. Асланова (сост.). М., 2013. С. 176.

<sup>360</sup> Французско-русский словарь активного типа / В.Г. Гак, Ж. Триомф, Г.Г. Соколова и др.; под ред. В.Г. Гака и Ж. Триомфа. 8-е изд. М., 2008. С. 461.

<sup>361</sup> Большой англо-русский и русско-английский словарь слов и выражений / В.К. Мюллер. М., 2013. С. 245.

«левша»). Этот сюжет подробно иллюстрирует на одной из своих картин ученик Дюрера Ганс Бальдунг Грин («Муций Сцевола», 1531, картинная галерея Дрездена). В непосредственной близости от Гая Муция Сцеволы, у левой кромки шпалеры, изображен Гораций Коклес, переплывающий реку. Он также прославился в войне против Порсенны, в одиночку защищая от неприятеля переправу через Тибр, когда остальные римские воины, охранявшие мост, обратились в бегство. Упав в реку, ему удалось спастись. Над изображением Горация Коклеса верхом на лошади, в специальном женском седле, с длинной веткой в руке через Тибр переправляется Клелия – девушка из знатного римского рода, оказавшаяся в числе заложников, переданных царю этрусков Ларсу Порсенне в обмен на захваченный им Яникульский холм. Клелии удалось бежать из плена и вернуться в Рим, однако Сенат постановил отослать ее обратно. Порсенна не только не наказал Клелию, но, восхитившись ее мужеством, освободил ее с частью других заложников. Известно, что римляне оказали юной героине небывалый почет: на виа Сакра они воздвигли ей конный монумент, что отразилось, судя по всему, в ее иконографии на рассматриваемой нами шпалере.

В левом верхнем углу сохранившегося фрагмента из Ланже изображена Юдифь, которая обезглавливает спящего Олоферна, а рядом с ней – ее служанка. На переднем плане у нижней границы композиции – Марк Кассий Сцева – центурион в армии Юлия Цезаря, который с выбитым глазом, раненный множественными вражескими ударами, все же не подпустил врага к воротам вверенного ему укрепления. Его военный подвиг описан у Гая Светония Транквилла («Божественный Юлий», часть 4). В центре уцелевшего фрагмента, рядом с фигурой Синопы, верхом на льве движется Луций Сикций Дентат – римский трибун и воин родом из плебеев, упоминаемый Плинием Старшим как пример выдающейся храбрости. На его теле было сорок пять шрамов, и каждый из них получен в сражениях; он был

прозван римским Ахиллом. За свое мужество Дентат был награжден восемнадцатью «*hastae purae*» (почетными древнеримскими копьями – гастами), охапку которых он держит правой рукой, а на его левую руку нанизаны пять венцов, которые могут символизировать какую-либо из многочисленных разновидностей древнеримских военных наград: «*coronae civicae*» (венки за спасение товарища в бою), либо «*coronae aureae*» (золотой венки за победу в единоборстве над противником), либо «*coronae murales*» (венки за то, что первым взобрался на вражескую стену) и др. За спиной Дентата – изображение орла, образ которого, согласно средневековому бестиарию, символизирует силу и победу, а также является аллюзией на Вознесение Христа. В том же самом смысле можно интерпретировать и образы львов, которые тянут кортеж Славы. Помимо выражения идеи силы лев также выступает символом Воскресения Христа.

Дополнить набор участников первоначальной композиции помогает **шпалера из художественной галереи «Уолкер» в Ливерпуле (брюссельские мастерские, XVI век, 4,11 x 5,33 м)** (рис. 5. 5). Персонажи, изображенные на фрагменте из Ланже, полностью совпадают с ливерпульскими, которые представлены уже в полном составе. Так, на заднем плане в верхнем левом углу шпалеры изображен штурм крепости, над которым имеется надпись «Alexander». Она может относиться к названию города Александрии, основанного Александром Македонским, или же может означать имя самого Александра, позволяя идентифицировать тем самым фигуру человека, поднимающегося по приставной лестнице на крепостную стену, как великого греческого полководца. В левой части шпалеры, у верхней кромки, хорошо различим грузный силуэт слона с погонщиками на спине, а также отважного смельчака, который вонзает в брюхо этому экзотическому животному меч. Это Елеазар, прозванный Аваран, – персонаж еврейской истории, прославившийся своей героической смертью, описанной

в апокрифических источниках. Изображенный на шпалере эпизод связан с одним из военных сражений, когда вражеская армия во главе с королем Лисием встретила с армией израильтян во главе с Иудой Маккавеем неподалеку от Иерусалима. В течение битвы израильтяне были вынуждены отступить в город. Но младший брат Иуды Маккавея – Елеазар вышел один на один сразиться с большим слоном, так как был уверен, что на нем едет вражеский король (1 Макк. 6: 46).

Подле аллегорической фигуры Славы, по левую руку от нее, в полный рост представлен Давид. Он развернут лицом к трем солдатам, один из которых протягивает ему флягу. Эта сцена иллюстрирует те дни из жизни Давида, когда он скрывался от Саула в Одолламской пещере, а тем временем филистимляне захватили его родной город Вифлеем. Ночью он решил устроить засаду и залег со своими людьми в укрытии у границы города. Тогда ему захотелось испить воды из вифлеемского колодца, и он поделился своим желанием с боевыми товарищами. Последние, рискуя жизнью, добыли командиру желанной воды. Однако Давид, восхищенный их храбростью, отказался пить воду и вылил ее на землю, сказав, что цена этой воды равна цене крови трех героев (2 Цар. (II Сам.) 23:13–17). Этот поступок воспринимался в Средневековье как образец рыцарской чести и доблести, пример подлинного благородства<sup>362</sup>. За спиной Давида – библейский персонаж, внук Аарона-первосвященника, Финеес со щитом и алебардой (?) в руках, известный своей неистовой борьбой против кровосмешения израильтян и мadianитян, участник истребления мadianитян (Чис. 31 и др.). Ниже группы из трех слуг Давида изображен герой, побеждающий льва. Эту фигуру можно идентифицировать как Геркулеса или Самсона, а сюжет, соответственно, как один из Двенадцати подвигов (убийство Немейского льва) или как эпизод, описанный в Книге Судей, когда Самсон голыми

---

<sup>362</sup> Люкимсон П. Царь Давид. М., 2011. С. 82.



руками разорвал пасть льву (Суд. XIV, 5–6). Средневековая Церковь также интерпретировала этот сюжет как победу Господа над дьяволом.

В правом верхнем углу шпалеры различимы крепостные стены города и надпись «Neemias». Неемия – еврейский наместник Иудеи под властью Персии, известный своими заботами по восстановлению Иерусалима и Храма. На шпалере его изображение практически идентично сцене из жизни Александра Македонского, расположенной в противоположной части ковра. Неемия также взбирается по приставной лестнице на стену города (в данном случае соотносимого с Иерусалимом), а на башнях его встречают фигуры в доспехах с мечами. Согласно «Книге Неемии», он вооружал своих строителей, чтобы защититься от возможных атак, он и его люди закончили строительство стен и ворот города за 52 дня (Неем. 4:6, 15).

В правом нижнем углу шпалеры изображен эпизод, связанный с именем еще одной героини, входившей в состав «Neuf Preuses» (в немецком изводе темы), – Иаили. В Библии упоминается ее деяние, совершенное в пользу евреев. Военачальник враждебного евреям ханаанского царя – Сисара, разбитый и преследуемый победоносным Вараком, укрылся в шатре Иаили. Та напоила его молоком, а после того как он уснул, взяла кол от шатра и молот, подошла к спящему Сисаре и одним ударом вогнала этот кол ему в висок – с такой силой, что кол пригвоздил череп Сисары к земле (Суд. 4:17–21). На шпалере Иаиль уже приставила кол к виску Сисары и занесла над головой молот. Наконец в правом верхнем углу шпалеры мы видим еще одного из «Neuf Preux» – закованного в латы Иисуса Навина, который восседает верхом на коне в окружении своей верной армии. Он изображен входящим в Землю Обетованную с израильтянами.

Аналогичные по композиции и набору персонажей шпалеры с изображением «Триумфа Силы» рассеяны сегодня по разным музейным и частным коллекциям мира, среди них **«Триумф Силы» из замка Шенонсо**

(рис. 5. 6), а также одноименные шпалеры из Дворца Почетного Легиона в Сан-Франциско (рис. 5. 7), музея Санта-Крус в Толедо и других собраний. Все они – свидетельства мощной италиянизации фламандского искусства в эту эпоху позднего Средневековья. Набор имен и сюжетов на этой группе шпалер обнаруживает неподдельный интерес Севера к трудам римских историков Тита Ливия, Светония и его книге «Жизнь двенадцати цезарей», историческим сочинениям Плиния Старшего и др. Иконографически эти шпалеры согласуются с «Триумфами» Петрарки, но при этом трактуют популярную гуманистическую тему в христианском ключе. В этих произведениях классический триумф проецируется на широко распространенную в искусстве средних веков тему Добродетелей и Пороков. Изначально «Триумф Силы» входил в серию шпалер на тему «Триумфа Семи добродетелей». Об этом свидетельствуют, в частности, сохранившиеся композиции с изображением «Триумфа Надежды» из музея Клюбни и «Триумфа Милосердия» из замка Шенонсо (рис. 5. 8), где также встречаются отдельные представители девяти доблестных мужей и жен.

В искусстве средних веков тема Добродетелей и Пороков выражалась чаще всего в сюжете битвы между ними, описанной еще Пруденцием в его «Психомахии». Средневековые мастера любили изображать этот сюжет на витражах и порталах церквей. Об устойчивости этой древней изобразительной традиции свидетельствует шпалера из собора города Паленсии (Испания), созданная во фламандских мастерских около 1500-го года. Упомянутые же шпалеры из Ланже, Сан-Франциско, Ливерпуля, Шенонсо и др. с точки зрения иконографического воплощения сюжета целиком опираются на итальянские образцы «Триумфов», в том виде, в каком мы находим их у Петрарки. Их иконография отсылает к наследию античности, в частности, римскому историческому рельефу на триумфальных арках, где в изобилии встречаются изображение римских

полководцев и императоров, одержавших победу над неприятелем и с триумфом возвращающихся в Рим в сопровождении своей армии. Один из наиболее ярких примеров – триумфальная арка Тита в Риме. Главным элементом в этих торжественных композициях служит многолюдный кортеж, в центре которого располагается колесница с триумфатором, запряженная, как правило, квадригой коней. Хотя, в сущности, эта классическая иконография до конца никогда и не исчезала из средневековых памятников. Она мигрировала (в иконологическом смысле этого слова) в иллюстрации к историческим хроникам, рыцарскому эпосу, или библейским текстам: например, миниатюра из манускрипта «Ланселот-Грааль» (Национальная библиотека Франции, ms. fr. 119, f. 312v) или многочисленные иллюстрации «Апофеоза Александра Великого» и т.д. Если смотреть шире, то к этой традиции примыкают и всевозможные праздничные городские шествия («живые картины»).

Петрарка в своих видениях воскрешает античный триумф в очень убедительной и осязаемой форме, давая ему ясное и подробное выражение в поэтических строках. И хотя мотив колесницы отчетливо возникает только в «Триумфе Любви», абсолютное большинство иллюстраторов поэмы будут использовать его во всех остальных аллегориях: Целомудрия, Славы, Смерти, Времени и Вечности. О том, что «Триумфы» имели в восприятии современников Петрарки морализаторскую функцию, свидетельствуют слова комментатора этого сочинения – Бернардо Илличино, который считал поэму аллегорией течения человеческой жизни: от любви к зрелости, от смерти к вечности<sup>363</sup>. Такое представление очень соответствовало ренессансному мировоззрению, стремившемуся вписать микрокосм человека в божественный макрокосм. «Триумфы» пришлись по вкусу высоко эрудированным итальянским заказчикам и гуманистам, разрабатывавшим на

---

<sup>363</sup> Ibid.

их основе сложные иконографические программы. При этом эти программы всегда получали индивидуализированную трактовку, в зависимости от условий конкретного заказа. Одним из примеров может служить диптих, созданный Пьеро дела Франческо для Федерико де Монтефельтро и Баттисты Сфорца около 1465–1472 годов. Он представляет собой не только сублимацию концепции Илличино, но и дополняет ее другими аллегориями и нюансами смыслов. Если же говорить о «массовой продукции», в частности, ксилографиях, сопровождающих тексты «Триумфов» Петрарки, то в них все максимально просто и кодифицировано самим текстом поэмы: центральное место на иллюстрации занимает триумфальный кортеж, который сопровождают многочисленные однотипные фигуры, а конкретизация «кто есть кто» при этом отсутствует.

«Триумф Силы» на рассматриваемых нами шпалерах унаследовал от Петрарки прежде всего внешнюю форму, а не содержание. Сама по себе аллегория Силы была хорошо известна средневековому искусству, и ее легко можно встретить на архивольтах и откосах порталов романских церквей и готических соборов (например, в Шартре, Амьене и др.), или же на витражах. Один из вариантов ее изображения – в виде женской фигуры с колонной в руках, символизирующей опору и твердость. Подобным образом она изображена на фресках Джотто в капелле дель Арена в Падуе. С этим же атрибутом мы находим ее и на рассматриваемых шпалерах из Ланже, Ливерпуля, Шенонсо и др. Автор картона выбрал для воплощения этой аллегии традиционную средневековую иконографию<sup>364</sup>. Новая (ренессансная) черта в иконографии Силы – это наличие колесницы, запряженной львами, на которой она теперь восседает. Однако львы не

---

<sup>364</sup> Отметим, что наиболее «антикизирующие» мастера воплощали аллегию Силы посредством языческого образа Геркулеса, как это сделал, например, Николо Пизано на проповеднической кафедре Пизанского баптистерия. В средние века эту идею выражали более незамысловатым способом – посредством образа рыцаря или мужской фигуры с мечом в руке, как например, на скульптурных порталах собора в Амьене.

фигурируют в тексте «Триумфов» Петрарки, поэтому и в этом выборе проявляется связь художника со средневековой традицией и символикой бестиариев, о чем уже было сказано выше. Набор сопровождающих кортеж персонажей также полностью зависел от воли художника, так как не был предписан конкретным текстом. Автор картонов предпочел воспользоваться не только античными историческими источниками, но и не забыл отдать должное почитаемым средневековым героям, входившим в состав групп «Neuf Preux» и «Neuf Preuses». Однако на шпалере они фигурируют уже отнюдь не в полном составе. «Девять доблестных мужей» представлены именами трех участников: Давида, Иуды Маккавея, Александра Македонского, а состав «Девяти доблестных жен» при этом шире и включает в себя: Синопу, Томирис Пентесилею, а также Иаиль и Юдифь. К ним смело можно было причислить и Клелию, потому что в искусстве позднего Средневековья состав группы «Neuf Preuses» не был константным и весьма разнился, как в текстовых, так и в изобразительных источниках.

Видное место в композиции занимает фигура Давида. Он изображен непосредственно рядом с аллегорией Славы (ближе всех остальных героев) и почти в самом центре шпалеры. Так автор подчеркнул его значимость. Излюбленные героические женские образы Средневековья – Томирис, Пентесилея, Синопа – также расположены в центральной части шпалеры перед триумфальной колесницей. Герои, столь почитаемые Средневековьем, и выдающиеся личности античной истории объединяются здесь подле аллегорической фигуры Силы, чтобы выразить христианскую идею мужества и стойкости человеческого духа.

Серии шпалер на тему добродетелей принадлежит уже упомянутый нами выше **«Триумф Милосердия» из французского замка Шенонсо, созданный во Фландрии в середине 1550-х годов (4,51 x 5,55 м)** (рис. 5. 8). На нем аллегория Милосердия (лат. «Caritas», что можно перевести на

русский язык и как «любовь к ближнему») возглавляет триумфальную процессию, восседая на пышном троне в окружении элегантных дам, известных героев (среди которых мы снова встречаем Давида и Иуду Маккавея), а также эпизодов из библейской истории. Вместе со своим панданом – «Триумфом Силы» – шпалера «Триумф Милосердия» составляет часть серии, посвященной добродетелям и вдохновленной все теми же поэмами Петрарки. И на этой шпалере из Шенонсо одно из наиболее почетных мест отведено фигуре Давида. Он облачен в невероятно роскошные доспехи, плащ с богатой отделкой, а на его шее – драгоценное ожерелье. Давид грозно держит перед собой меч и походит на знатного суверена эпохи позднего Средневековья. Рядом с ним на коне движется Брут. Не менее важное место в композиции занимает Иуда Маккавей, который представлен верхом на коне в непосредственной близости от аллегорической фигуры Любви – это элегантная молодая женщина, которая шагает по левую сторону от Милосердия и держит в руке литургическую чашу, предназначенную для освящения хлеба и вина. Золотыми буквами на ее груди вышито слово «PIETAS», что позволяет узнать в ней христианскую аллегория, значение которой на русский язык можно перевести как любовь к Богу. Интересно, что под копытами коня Иуды Маккавея изображен античный бог Дионис, что иллюстрирует победу христианской веры над язычеством и, возможно, утверждает тем самым превосходство евхаристического вина.

Шпалера «Триумф Милосердия» из замка Шенонсо демонстрирует христианское прочтение истории, изображая великих людей прошлого, личность которых характеризует добродетель Милосердие. В контексте этой шпалеры интересующие нас герои – Давид и Иуда Маккавей – предстают несколько в ином свете. Они воспринимаются уже не только как brave воины, завоеватели земель и правители огромных территорий – ключевые коннотации их образов в структуре темы «Neuf Preux», – но и как обладатели

определенной теологической добродетели. Но автор картона не конкретизирует и не выбирает из библейского текста какой-либо отдельных поступок, который демонстрировал бы это качество их натуры. В числе бесчисленных военных кампаний Давида и Иисуса Навина, связанных с убийствами тысяч людей и истреблением целых народов, лишь некоторые эпизоды из Библии и только при большом желании можно трактовать как примеры проявленного ими милосердия (например, сюжет «Давид и Авигея», I Сам 25:24–32). Но с другой стороны, оценить, что имело решающее значение в этих поступках: подлинное милосердие или политический расчет – однозначно сказать трудно. Может быть поэтому автор картона расположил фигуры Давида и Иуды Маккавея ближе к аллегории «Pietas», а не «Caritas». Идея Веры также выражена на шпалере с использованием наиболее типичного для этого средневекового сюжета – «Жертвоприношение Авраама», который одновременно является и аллюзией на высшее Божественное Милосердие.

Отголоски позднесредневековой иконографии заметны и самой фигуре Милосердия. Она представлена не в виде женщины, совершающей одно из шести дел милосердия, и не кормящей младенцев, как это было широко распространено в итальянских памятниках, а в образе увенчанной короной дамы в шелковых бело-голубых одеждах. Правую руку она протягивает к солнцу, а в левой держит сердце, прижимая его к своей груди. Такой буквализм в трактовке идеи любви в полной мере созвучен средневековым рыцарским представлениям, отраженным на знаменитой шпалере «Дарение сердца» из Лувра, созданной в начале XV века, вероятно, в мастерских Арраса<sup>365</sup>.

В изобразительных циклах на темы триумфов христианских добродетелей, которые широко распространились в искусстве Севера с XV

<sup>365</sup> Bialostocki J. L'art du XVe siècle des Parler à Dürer. Torino, 1989. P. 356.

века<sup>366</sup>, гуманистическая тема интерпретировалась с учетом средневекового понимания и мироощущения. Об этом говорят как иконографические, так и стилистические особенности этих произведений. К ним относится прежде всего воплощение самих аллегорических фигур в русле средневековой традиции, а также набор изображенных персонажей, где наряду с итальянскими «*uomini famosi*» сохраняют свое значение образы «*Neuf Preux*» и «*Neuf Preuses*», пусть и в весьма сокращенном формате. А земное многоцветие и слепящая глаза роскошь этих триумфальных процессий – не что иное, как выражение позднесредневековой куртуазной эстетики, сформированной изощренными вкусами бургундского двора.

В XVI столетии темы «*Neuf Preux*» и «*uomini illustri*» все чаще стали использовать в качестве средств политической «пропаганды» в торжественных королевских въездах, сопровождаемых процессиями с участием аллегорий Славы, Силы и т.п., а также эффектных декорациях и шпалерах, созданных, в частности, по заказам Максимилиана I и Карла V Габсбургов. Эти композиции демонстрируют глубокий синтез античных, средневековых, ренессансных источников, потрясая воображение своим размахом, амбициозностью, визуальной насыщенностью и изощренностью. В них темы «*Neuf Preux*» и «*uomini illustri*» вовлекаются в сложный иконографический контекст и буквально растворяются в многообразии аллегорий, классических и средневековых сюжетов и мотивов. Эта тенденция ярко воплотилась в серии из девяти шпалер, объединенных названием **«Honores» («Почести»)**, и **вытканых в 1520-е годы** в мастерских Брюсселя<sup>367</sup>. Их тщательно разработанная аллегорическая программа посвящена теологическим и кардинальным добродетелям, которыми должен

<sup>366</sup> См., в частности, витражи XV века собора в Руане.

<sup>367</sup> Campbell T.P. Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. The Metropolitan Museum of Art. New York, 2002. P. 175–185.



обладать правитель (здесь подразумевается прежде всего император габсбургской династии), чтобы побеждать превратности судьбы, достигнуть славы, проявить благородство, честь и избежать бесславия. Серия, возможно, была заказана ко дню празднования коронации Карла V – присвоения ему титула короля Германии и провозглашения императором Священной Римской империи, состоявшегося в 1520 году. Она являет собой своего рода компендиум ренессансной учености на Севере. Девять шпалер серии посвящены следующим аллегориям: «Фортуна», «Благоразумие», «Слава», «Добродетель», «Вера», «Честь», «Справедливость», «Благородство», «Бесславие». Каждая шпалера воспринимается как театральная мизансцена, в которой главная аллегория располагается на постаменте в центре композиции в окружении множества фигур, своим примером когда-либо подтвердивших или опровергнувших те или иные добродетельные качества.

Шпалера «Nobilitas» («Благородство») – восьмая по счету (рис. 5. 9). Она представляет собой визуальное размышление на тему природы благородства, которое, как Слава и Справедливость, является одним из важных для Ренессанса аспектов понятия *virtus publica*. «Образцовый» правитель должен был обладать не только силой внутренних этических убеждений и добродетелей, эти добродетели должны были подтверждаться его поведением на публике и подкрепляться деяниями во благо общества. На эту тему рассуждал еще Брунетто Латини в книге «Сокровище» («Li Livres dou Tresor», 1266–1268 г.) и позднее Эразм Роттердамский в сочинении «Воспитание христианского государя» («Institutio principis christiani», 1516 г.). Согласно им, Благородство складывается из трех аспектов: божественный (благородство, дарованное Богом), природный (врожденные качества) и гражданский (дарованное обществом). Дарованное Богом благородство наиболее значимо для правителя. Воплощающая его аллегория занимает центральное местоположение на шпалере и идентифицируется посредством

надписи «THEOLOGICA NOBILITAS». Слова в верхнем поле центральной секции указывают на то, что это качество зависит прежде всего от благочестия и божественного признания. Эта идея выражена весьма нелепо присутствием языческого божества Юпитера. Надпись при этом гласит: «Того, чьи все благочестивые помыслы направлены на то, чтобы чтить высшего громовержца, его бог благословляет вечным благородством». Божественное благородство также проиллюстрировано двумя сценами: нижняя – «Помазание Давида», где коленопреклоненного Давида окропляет маслом из рога Самуил (согласно ветхозаветному описанию). Давид окружен не своими братьями, а образцовыми примерами из Ветхого Завета и истории: Гедеон, Иуда Маккавей, Авраам, Симеон, царица Елена (мать Константина Великого) и Эсфирь. Присутствие Гедеона может намекать на связь Карла V с бургундским двором и «Орденом Золотого руна» («Знак Гедеона»), куда он был избран гроссмейстером в Брюсселе в 1516 году, Эсфирь же наделена на шпалере чертами Маргариты Австрийской<sup>368</sup>. Верхнюю половину занимает сцена «Коронование Марии», следовательно, «Помазание Давида» воспринимается как своего рода префигурация к ней. В средневековой экзегетической литературе не существовало традиции сопоставлять эти сюжеты, и здесь мы сталкиваемся с этим впервые. Сравнение сюжетов, где происходит божественный выбор земного правителя, предпринято, чтобы подчеркнуть божественную легитимность земной власти, которая достигается человеком лишь с помощью божественного избрания. «Помазание Давида» ко всему прочему ассоциируется с мистической церемонией имперской коронации.

Центральная часть шпалеры отделена от боковых изображениями колонн, капители которых вместо классических мотивов содержат монограмму «М», а сверху на них расположились ангелы с картушами в

---

<sup>368</sup> Ibid.

руках. Надпись на левом картуше: «Бог говорит, я буду чтить тех, кто чтит меня, а тем, кто презирает меня, я буду платить той же монетой» – напрямую связана с сюжетом в левой секции, идентифицируемым надписью над летящей женской фигурой, воплощающей «NOBILITAS NATURALIS». Выше расположена еще одна надпись: «Истинное благородство духа состоит не в знатных титулах предков, а в благородных поступках». Эти слова находят визуальное подкрепление в изображении двух эпизодов: на переднем плане это «Опьянение Ноя», где Хам смеется над отцом, а Сим укрывает его, демонстрируя таким образом врожденное благородство. Изображение Ноя может быть отчасти обусловлено еще и тем, что его считали основателем линии Габсбургов, как утверждалось в генеалогиях, в частности, в сочинении Жана Лемера де Бельжа «Прославление Галлии и необычайные судьбы Трои» («Les illustrations de Gaule et singularites de Troie», 1510–1513 г.), которое было написано для Карла Габсбурга (будущего Карла V). Справа от Ноя – Товий, еще один пример сыновнего благочестия из Библии. Над сценой «Опьянения Ноя» располагается император Траян, который представлен восседающим на троне под балдахином, а выше него – надпись: «Для меня достаточно жить моими собственными поступками, а не зависеть от репутации моих предков, причем жить так, чтобы мои потомки могли гордиться моими поступками». Траян демонстрирует пример самостоятельно приобретенной знатности. Его врожденное благородство и такие качества, как справедливость, идущая от благородной души, снискали ему среди средневековых экзегетов прозвище «языческий святой»<sup>369</sup>. Траяна сопровождают и другие исторические персонажи: Луций Тарквиний Приск, прославленный Валерием Максимом как пример самостоятельно приобретенной знатности, потому что он стал королем Рима только благодаря своей собственной добродетели; Агафокл, описанный Боккаччо

---

<sup>369</sup> Ibid. 178.

как деспот и жестокий тиран до своей коронации, но после коронации правивший со сдержанностью и мягкостью. Гончарный круг у его ног намекает на его простое происхождение (он был сыном горшечника), и чтобы подчеркнуть это Агафокл всегда использовал глиняную посуду; Марк Атилий Регул, также прославленный Боккаччо, происходил из плебейского рода Атилиев, но был впоследствии назначен консулом. В самой верхней части (слева в углу напротив аллегии природного Благородства) изображен Аполлон (Phebus), который появился как покровитель удачи на первой шпалере серии и который здесь едет верхом на монстре, три головы которого обозначают Прошлое, Настоящее и Будущее.

Правая часть шпалеры посвящена гражданскому Благородству, которое снова олицетворяет летящая женская фигура, несущая орнаментальный щит с изображением двуглавого габсбургского орла и на плаще которой начертано: «NOBILITAS CIVILIS». Тема уже предваряется надписью на картуше, расположенном над правой колонной: «Понравиться – еще не значит получить высшую похвалу». Это размышление развито надписью на картуше в верхнем поле: «Преданность своим королевским обязанностям украшает каждого врожденными почестями и ставит его в один ряд с выдающимися героями». Идея гражданского Благородства также подкреплена двумя эпизодами. Верхний представляет триумфальное возвращение Иосифа в Египет. Иосиф был прославлен Филоном Александрийским как пример государственного деятеля, который был вознагражден за его мудрость. Нижняя сцена изображает развязку легенды «О рыцаре Лебеда», известную по различным источникам, в частности, аллегорической хронике Жана Лемера де Бельжа. На переднем плане Юлий Цезарь посвящает своего «племянника» Октавиана в правители феодальной вотчины Германии. Коленопреклоненная фигура Октавиана наделена физиогномическими чертами предшественника Карла V – Максимилиана I.

Иконографическая программа этих шпалер синтезировала огромный корпус античных, средневековых и ренессансных источников, философских и дидактических сочинений, среди которых – «Никомахова этика» Аристотеля (переведена на французский язык в 1372 году для Карла V Французского), «О подборе материала для речей» («*De invention*») и «Об обязанностях» («*De officiis*») Цицерона (напечатанных во Франции в 1470 году и в 1493 году), Макробий и его комментарии к Цицерону «Сон Сципиона» («*Somnium Scipionis*»), написанные в XV веке и включающие классификацию добродетелей, повлиявшую на все XV столетие, а также «Утешение философией» Боэция, обращающейся к теме Фортуны и др. Размышления на тему положения человека в мире и природы его добродетелей были распространены во многих средневековых текстах: Алан Лилльский «О добродетелях и о пороках и о дарах Святого Духа» («*De virtutibus et de vitiis et de donis spiritus sancti*», ок. 1150 года) и «Антиклавдиан» («*Anticlaudianus*», 1181–1184 годы), ставшие прямыми источниками для этих серий, а также в сочинениях Фомы Аквинского и других мыслителей XIII века. Этот обширный материал был переосмыслен и интерпретирован в дидактических сочинениях Петрарки «О средствах против страданий и радостей» (1356–1366 г., переведено на французский в 1378 году), а также в сочинении Кристины Пизанской «Книга Справедливости» («*Le livre de Prudence*», 1405 г.), у Мартина Ле Франка в «Битве (споре) Фортуны и Добродетели» («*L'estrif de Fortune et de Vertue*», 1447 г.) и др.

Большая группа источников, касающаяся концепции «*Honores*», связана с дидактическими работами для наставления молодых принцев и правителей. Это сочинения Джона Солсберийского «Поликрат» (1159 г.), Фомы Аквинского «О правлении государей» («*De regimine principum ad regem Cypri*», 1265 г.) и одноименное произведение Эгидия Римского («*De regimine principum*», 1268–1286 г.), переведенное Жаном Вокленом для

Филиппа Доброго. Многие трактаты по этике власти были широко дополнены богатыми эпитафиями и панегириками, написанными для герцогов бургундских и для дома Габсбургов, как например, «Замок чести и добродетели» («Le temple d'honneur et de vertus», 1503 г.) Жана Лемера де Бельжа. А также другие тексты – такие, как «Достопамятные деяния и изречения» Валерия Максима (31 г. до н.э.), «О несчастиях знаменитых людей» Боккаччо. Наконец, широкий иллюстративный материал был представлен «Метаморфозами» Овидия и, в частности, «Морализированным Овидием», а также сочинением Боккаччо «Генеалогия языческих богов» (1350–1375), опубликованным на латинском языке в 1472 году и на французском – в 1498 году<sup>370</sup>.

Финальным этапом в развитии темы триумфов на Севере станет ее использование не только для выражения концепции Славы, добродетели или величия какой-либо одной исторической личности, но и для прославления самого заказчика произведения<sup>371</sup>. Ярче всего это проявилось в триумфальной арке и триумфальном кортеже Максимилиана I, где идея триумфа, предки императора и выдающиеся личности прошлого и современности сводились вместе с единственной целью – утвердить его культ<sup>372</sup>. В этих грандиозных по замыслу визуальных программах «Neuf Preux» продолжили свое существование, но буквально растворились в бесконечных вереницах героев прошлого, членов семьи императора, прочих персонажей и сюжетов. Максимилиан был хорошо знаком с темой «Девяти доблестных мужей». Фрески с их изображениями он видел, в частности, в замке Рункельштейн в Больцано. Император был настолько поражен

---

<sup>370</sup> Ibid.

<sup>371</sup> В Италии триумфы были адаптированы для этой цели гораздо раньше, например, на оборотной стороне уже упомянутого нами в работе Урбинского диптиха, созданного Пьеро делла Франческо в 1465–1472 годах (Уффици, Флоренция).

<sup>372</sup> Максимилиан I был провозглашен королем римлян в 1468 году, а через семь лет был возведен в ранг императора Священной Римской империи.

масштабом и смысловой насыщенностью фресковой декорации замка, что в первом десятилетии XVI века затеял там реставрацию<sup>373</sup>. Нестабильное политическое положение Максимилиана и раздоры в стране требовали формирования его идеализированного «имиджа», и для реализации этой цели были привлечены лучшие немецкие художники, ученые, писатели и гуманисты. Проекты триумфальной арки, триумфального кортежа и гробницы, созданные Дюрером и другими известными мастерами по заказу Максимилиана I, воплощают имперскую идею во всем ее величии и тщеславии (хотя большинство из них так и не были реализованы).

**Триумфальная арка** должна была стать одной из самых претенциозных конструкций, однако проект воплотили лишь на бумаге. Гигантская ксилография, отпечатанная в 1517–1518 годах<sup>374</sup> с 192 досок, занимала площадь в 10 кв. метров и состояла из множества аллегорий, гербов, портретов, исторических сюжетов и т.п. Это колоссальное, навязчиво нарративное, химерическое сооружение обладало явственной дидактической функцией (рис. 5. 10). Проект состоял из трех арок. Центральная носила название «Слава», левая – «Восхваление», а правая – «Благородство». Изображенные сцены были связаны с жизнью и деяниями Максимилиана, а также его генеалогией. Семейное древо императора располагалось прямо над центральным арочным пролетом в надстроенной над ним высокой «башне». Родословная Габсбургов возводилась к троянцам, к линии самого Гектора. В древо были включены фигуры Юлия Цезаря и Александра Македонского, а также Древо Иесеево (а следовательно, и изображение Давида). В арке появляется и Карл Великий, однако не в составе генеалогического древа Максимилиана, а в группе избранных императоров-предшественников (рис. 5. 11). Как мы можем убедиться, эти великие мужи из состава «Доблестной

<sup>373</sup> Bechtold A. Castel Roncolo: il maniero illustrato. Bolzano, 2000. P. 459.

<sup>374</sup> Silver L. Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton University Press, 2008. P. 50–51.

девятки» имели особое значение для обладателя титула императора Священной Римской империи<sup>375</sup>.

Составление и демонстрация безупречной родословной Максимилиана I стала одним из мощных идеологических средств, призванных укрепить его авторитет. Свое благородное происхождение он подчеркивал и в спроектированном по его заказу **«Триумфальном кортеже»**, состоящем из следующих друг за другом колесниц с героями (рис. 5. 12). Кортеж являлся своего рода интерпретацией итальянских *trionfi*, однако в своей помпезности, насыщенности и даже избыточности он довольно далеко отошел от строгости и гармонии классических образцов, предвосхищая скорее сооружения эпохи барокко. Триумфальный кортеж императора, посвященный его славе, сопровождали эшелоны из статуй его предков и великих предшественников. «Девять доблестных мужей», наряду с другими деятелями прошлого, стали частью визуальной идеологии Священной Римской империи и мощным средством политической пропаганды. В этих программах, поражающих воображение своей амбициозностью и масштабом, Максимилиан был представлен как воплощение героического и рыцарского идеала, с заранее «зарезервированным» для него почетным местом в истории. В них сплетались элементы позднего Средневековья, хранящие верность идеалам рыцарства, и новый ренессансный дух, так как составители этих программ мобилизовывали всю свою эрудицию, все знание античной мифологии и литературы, всю изобретательность в искусстве аллегорий.

Реконструировать замысел помогают текстовые источники, описывающие вереницы отважных императоров, королей, герцогов и эрцгерцогов, участвовавших в этих программах. Возглавлял процессию отец

---

<sup>375</sup> Эти перегруженные программы содержат множество интересных смысловых нюансов, связанных с индивидуальными и очень конкретными потребностями самого заказчика, однако не имеющими непосредственного отношения к ряду «Доблестных мужей». Подробно говорить о них в рамках данной работы не представляется возможным.



Максимилиана и его предшественник на императорском троне – Фридрих III, представленный со всеми регалиями. Сразу за ним шли Карл Великий и трое императоров из династии Габсбургов: Рудольф, Альбрехт I и Альбрехт II (однако в финальном варианте ксилографий Карл Великий следовал в соседстве с Хлодвигом и св. Стефаном Венгерским). Следующая группа статуй начиналась с изображения прото-Габсбургов: Оттобер Провансальский, затем король Артур, король Жуан I Португальский, Готфрид Бульонский. Каноническая триада из темы «Neuf Preux»: Артур, Готфрид и Карл Великий, была приведена здесь в качестве примера христианских правителей, что соотносилось и с замыслом самого Максимилиана выстроить свою генеалогическую цепочку в три исторических этапа. Напомним, что свою родословную он возводил к почти что мифологическим персонажам. Следующая вереница снова начинается с Габсбургов – Альбрехтов I и II – и подчеркивает связь с Венгрией через фигуру короля Ласло I перед поворотом к другим правителям из династических альянсов в лице Фердинанда Испанского. Последнюю группу возглавляет сын Максимилиана I Филипп Кастильский, а продолжают св. Леопольд Австрийский, эрцгерцог Сигизмунд (правитель Тироля до Габсбургов) и свекор Максимилиана Карл Смелый<sup>376</sup>.

Фигуры, входящие в триаду христианских героев (Карл Великий, король Артур и Готфрид Бульонский) по желанию императора были включены в ряд статуй предков, украшающих **фамильную усыпальницу Габсбургов**. Там же должен был присутствовать и Юлий Цезарь. Согласно нереализованному проекту собственной гробницы Максимилиана его статуя должна была стоять между фигурами Карла Великого и Фридриха III,

---

<sup>376</sup> Примером прямого сопоставления Карла Великого с современным правителем выступает диптих А. Дюрера с изображением императора Карла и императора Сигизмунда – см. рис. 5. 13.

подчеркивая их кровное родство<sup>377</sup>. Используя образ Карла Великого в визуальных идеологических программах, Максимилиан хотел продемонстрировать свою приверженность принципам христианского правления, показать исконное главенство над франками и репрезентировать себя как его наследника и последнего хранителя рыцарских и христианских добродетелей. В иконографических программах, создаваемых для императора Максимилиана I, представители «Девяти доблестных мужей» оказались вовлеченными в очень широкий и яркий контекст образов и тем, который по своему масштабу и значению даже превосходит ряд «Neuf Preux». Множество вопросов, возникающих в связи с этим контекстом, однако выходят за пределы нашей темы.

Максимилиан I отнюдь не ограничился этими проектами, и их описания можно было бы продолжить, превратив наше повествование в навязчивое перечисление имен. Но нам было важно понять главное. Все эти конструкции, достигавшие поистине циклопических масштабов, преследовали одну ключевую цель — создать визуальную прокламацию могущества императора, прославить и утвердить его высший и абсолютный авторитет. Навязчивая визуальная риторика, семантическая перегруженность и политическая ангажированность этих композиций были призваны формировать имперскую идеологию, представляя в облике императора военный, политический и нравственный идеал.

В этих разнообразных и многосоставных композициях темы «Neuf Preux» и «uomini illustri» служили дополнением к выражению более сложных аллегорических, дидактических и философских идей, фокусирующихся теперь на одной конкретной личности. За стремлением северных гуманистов охватить максимальное количество источников, продемонстрировав высокий

---

<sup>377</sup> Silver L. Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton University Press, 2008. P. 23.

уровень своей эрудиции, пропадает ясность и внятность этих композиций, а каждая отдельно взятая тема обретает смысл лишь в соседстве с другими сюжетами и мотивами. Таким образом, в XVI веке тема «Neuf Preux» продолжит развиваться уже в гораздо более обширном литературном и художественном контексте, конкурируя и вступая во взаимодействие с героями классической мифологии и истории. Процесс наполнение средневекового мотива гуманистическим смыслом дал ему новые возможности для реализации уже контексте ренессансной культуры.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги нашему протяженному и детальному исследованию темы, хочется наконец взглянуть на нее со стороны. Слишком долго мы находились в неизбежной зависимости от последовательности памятников, разнообразных, как сам Протей – от монументальной скульптуры до гравюр и от ковров до миниатюрных эмалей. Многочисленность их, иногда изнурительная для читателя, множит сходные друг с другом образы, и хотя все они, надеемся, представлены на рассмотрение – но само поле рассмотрения слишком загромождено феноменами. Теперь, когда этот путь пройден, постараемся оторваться от этого линейного движения по лабиринту – и посмотрев на него сверху, понять, как же устроен его узор.

Рассматриваемая нами тема принадлежит к числу общепринятых, этикетных – от слова этикет, а не этикетка (хотя и второе значение неизбежно проступает в ней), небогатых внутренним разнообразием и не вызывающих необходимости в замысловатых иконологических штудиях, востребующих глубинные и скрытые уровни архетипической памяти средневековой культуры. Здесь все как на ладони – и имена героев, и их роли, и смысл их совместного изображения. Это одна из счастливо узнаваемых матриц зрелого Средневековья, где стандартные идеалы рыцарства, распределенные по ролям знакомых персонажей, создают некое смысловое клише, аргумент, бьющий без промаха и читаемый без запинки. И в то же время именно это в нем так замечательно для детального исследования. Обладая устойчивой семантикой, этот блок смысла, энергичный и банальный, становится неким риторическим общим местом – но вот места, в которых привлекается эта риторика, обнаруживают на фоне его смысловой непрерывности замечательные, иначе не познаваемые, эволюционные тенденции. Место этого блока – «Девяти доблестных мужей»

– в XIV–XVI веках непрерывно и поступательно меняется. Привлеченный в силу разных потребностей к появлению на городской площади, в замке, на гравюрном листе, на эмалевом медальоне или в триумфальной процессии, этот патетический и простодушный образ участвует в утверждениях разного рода, и утверждения эти медленно меняются по мере течения времени. Нельзя найти лучшего примера для того, чтобы показать, на каких общих местах воспитана культура на переходе от рыцарственного зрелого Средневековья к Возрождению и даже к маньеризму: здесь разорванная стилистической историей искусств преемственность воспринимается как некое самоочевидное и сплошное целое одной истории, одного образного словаря, одного длинного времени, которое последовательно и полужаметно меняет свои цвета, переходя в конце концов к утверждениям, почти противоположным изначальному смыслу. Здесь бесконечно ярко проявляется та истина, что текст непонятен без контекста.

Повторим еще раз обрисованный нами путь. С момента возникновения темы вплоть до середины XV века главным ее адресатом была аристократическая верхушка средневекового общества, грезившая рыцарскими романами и ратными подвигами героев прошлых лет. В декорациях феодальных замков девять героев осеняли своим присутствием повседневную жизнь герцогов, принцев и королей. Благородные и блистательные рыцари «без страха и упрека», своим видом они одновременно наставляли и вдохновляли феодалов на великие свершения, или по крайней мере пробуждали подобного рода помыслы, воскрешая в их памяти яркие картины из славной истории. Возведя «Девятку» в ранг эталонных образцов для подражания, благородные заказчики стремились не только приравнять себя к когорте этих великих мужей, но и находили в них удовлетворение своих утонченных вкусов, получая истинное наслаждение от созерцания их парадных «портретов», роскошного воинского облачения,

оружия и гербов. Авторитет «Девятки» был в это время настолько непререкаем, что на него неизбежно ссылались и представители властей в свободных городских коммунах Европы, вроде Кельна или Нюрнберга. Отодвинув гедонистическую составляющую на второй план, они призывали их на службу своим прагматичным политическим интересам. В ангажированных и дидактически насыщенных декоративных программах городских ратушей и фонтанов девять доблестных служили гарантами справедливости и надежности нынешней власти. На твердых ногах они уверенно несли на себе тяжелый груз морально-нравственной ответственности, который придавал им почти сакральный статус.

Ситуация весьма изменилась с середины XV века с быстрым распространением гравюры. Печатные листы, на которых начали упорно тиражировать «Девятку», оказались теперь в руках ремесленников и бюргеров. Руководствуясь простым желанием угнаться за аристократической модой на этот сюжет, новые заказчики оказались вряд ли способными прочувствовать его смысловые нюансы. Преуспевающие бюргеры украшали свои дома шпалерами, где красовалась славная дружина из девяти доблестных, большинство же довольствовалось недорогими печатными оттисками. Некоторые граверы переключились на формальные эксперименты с «Девяткой», украшая их избытком декоративных деталей, и видя свою основную цель в создании внешне эффектных и необремененных глубоким подтекстом картинок. Остальных же и формальная сторона не заботила вовсе: нам известно немало гравированных листов, где доблестные мужи явлены в примитивной и почти лубочной форме, способной удовлетворить лишь весьма непритязательный вкус. Финальную точку в процессе снижения героического пафоса темы поставили игральные карты с изображением «Девяти доблестных» и их портреты, размещенные на фасадах трактира, сделавшие тему доступной даже крестьянам.

С продвижением итальянского Ренессанса на Север возрос интерес к многочисленным античным героям, на фоне которых средневековая «Девятка» стала смотреться уже не так актуально. В трудах гуманистов узкое понятие военной или рыцарской доблести сменили представления о великой натуре человека, сопрягающиеся с его внутренними качествами и целым арсеналом добродетелей. Мы не раз имели возможность убедиться, что и тема «Neuf Preux» подспудно включала в себя эти смыслы, но в тени превозносимых гуманистами античных героев, они проступали уже не так ярко и убедительно. В риторически развитых программах ренессансных шпалер, посвященных размышлениям над вечными понятиями Времени, Памяти, Славы, Силы, Милосердия и др., мы узнаем «лица» отдельных доблестных мужей и жен, выхватывая их среди нескончаемых верениц различных персонажей, происходящих в большинстве своем из времен античности. Не претендуя отныне на центральное место в иконографической системе, доблестные стали одними из прочих, превращаясь порой почти в статистов и сливаясь, по сути, с родственной итальянской темой «*uomini famosi*» («знаменитые люди»), подвижная структура которой, способная включать в себя разных персонажей, в зависимости от конкретных задач каждого памятника, в дальнейшем оказалась более жизнеспособной и востребованной. Тем не менее, в глобальном смысле «Девять доблестных мужей» оказались не проигравшими, а победителями, ведь именно благодаря им на Севере возник и развивался интерес к великим мужам прошлого.

История более значительных сюжетов в искусстве редко когда даст нам такую замечательную возможность проследить, какие существенные последствия может иметь изменения условий, призывающих к жизни тот или иной смысл. Казалось бы, отличие небольшое — памятник за памятником, десятилетие за десятилетием меняются не очень сильно, казалось бы — сюжет не меняется вовсе — но именно детальное изучение контекстов апелляции к

нему убедительно и полно показывает нам глубочайшие изменение внутреннего содержания вещей, несравненно более глубоких, чем сам этот несложный смысловой ряд. Риторика часто мало заботится о твердом целеполагании в области смысла – ее интересует обрамление, декорум, способы выявления высказывания даже больше, чем его содержание. И в то же время именно эти риторические формулы, эти украшения устойчивых смыслов выявляют оттенки высказывания: то есть что сказано и зачем. И именно длинная история девяти доблестных мужей, начинавших свои «битвы» в серьезности своей героической ответственности (скульптуры кельнской ратуши и фасады замка Пьерфон), а завершивших – в пышном цветении незначительных деталей, в изобразительной многословности внешней формы, в мелочном занимательном параде незначительного смысла при полном уставном соблюдении отживающего церемониала (гравюры «Мастера бандеролей» и Корнелиса ван Оостсанена) – лучшая тому иллюстрация.



## БИБЛИОГРАФИЯ

### I. ИЗДАННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПО ТЕМЕ

*I a. Источники, содержащие тексты о «Neuf Preux»  
и «Neuf Preuses».*

1. **Armorial de France, Angleterre, Écosse, Allemagne, Italie et autres puissances**, composé vers 1450 par **Gilles le Bouvier dit Berry...** Auguste Vallet de Viriville (éd.). Paris, 1867.
2. **De Bueil J. Le Jouvencel** [1887–1889]. Camille Favre (introd.) et Léon Lecestre (éd.). Genève/Paris, 1996. Vol. 1-2.
3. **The Buik of Alexander** or the Buik of the Most Noble and Valiant Conquerour Alexander the Grit by **John Barbour**, Archdeacon of Aberdeen Edited, in Four Volumes, from the Unique Printed Copy in the Possession of the Earl of Dalhousie, with Introductions, Notes and Glossary, Together with the French Originals (Li Fuerres de Gadres and Les Voeux du paon) Collated with Numerous MSS. R.L. Graeme Ritchie (éd.). Édimbourg/Londres, Blackwood for the Scottish Text Society, 1921–1929. Vol. 1–4.
4. Casey C. «**Les Voeux du Paon**» by **Jacques de Longuyon**: An Edition of the Manuscripts of the P Redaction, Ph.D., Columbia University, New York, 1956. 553 p.
5. **Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre**. Léopold Pannier et Paul Meyer (éd.). Paris, 1877.
6. **Deschamps E.** OEuvres complètes. Antoine Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud (éd.). Paris, 1878–1903. Vol. 1–11.

7. La Du Milan S. Deux nouveaux fragments des «**Voeux du paon**» // Romania. 1956. 77. P. 78–85. Édition des deux fragments retrouvés au Mans. Le fragment des Archives départementales contient les v. 2664–2738 tandis que les feuillets du Grand Séminaire comportent les v. 2468–2586 et 2739–2816.
8. **Froissart J. Chroniques.** Siméon Luce, Gaston Raynaud, Léon et Albert Mirot (éd.). Paris, 1869–1975. Vol. 1–15.
9. Les Lamentations de Matheolus et le **Livre de Leësce de Jehan le Fèvre**, de Resson, poèmes français du XIV<sup>e</sup> siècle. Édition critique, accompagnée de l'original latin des Lamentations, d'après l'unique manuscrit d'Utrecht, d'une Introduction, de Notes et de deux glossaires. Anton-Gerard Van Hamel (éd.). Paris, Bouillon, coll. «Bibliothèque de l'École des hautes études», 95–96, 1892–1905.
10. **De Machaut G. La Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan.** M.L. De Mas Latrie (éd.). Genève, 1877. V. 7182–7185 et v. 8851–8854.
11. **De Machaut G. La Prise d'Alixandre.** The taking of Alexandria. R. Barton Palmer (ed.). New York et London, 2002.
12. Magill R.A.V. Part I of the «**Voeux du Paon**» by **Jacques de Longuyon**: An Edition of Manuscripts S, S1, S2, S3, S4, S5, and S6. Ph. D., Columbia University, New York, 1964. 265 p.
13. **Molinet J. Chroniques.** Georges Doutrepont et Omer Jodogne (éd.). Bruxelles, Palais des Académies, Académie royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques. Collection des anciens auteurs belges, 1935.
14. **Molinet J. Les faitz et dictz de Jean Molinet.** Noël Dupire (éd.). Paris, Société des Anciens Textes Français, 1936–1939. Vol. 1–3.

15. **The Parlement of the Thre Ages.** An alliterative poem of the XIVth century now first edited, from manuscript in the British Museum, with introduction, notes and appendices containing the poem if “Winnere and Wastoure” and illustrative texts [1897]. Israel Gollancz (éd.). Londres, 1897.
16. Salamon A. *Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge: étude et édition critique partielle du **Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot** (Josué, Alexandre, Arthur; les Neuf Preuses): thèse pour obtenir le grade de Docteur de l’Université Paris-Sorbonne. Discipline/Spécialité: Langue française. École doctorale V – Concepts et langages EA 4509 – Sens, texte, informatique, histoire.* Paris, 2011. 1294 p.
17. **Thomas III de Saluces (Tommaso III di Saluzzo). Le Livre du Chevalier errant.** Marvin James Ward (éd.), Ph. D. University of North Carolina, 1984.
18. **Thomas III de Saluces (Tommaso III di Saluzzo). Il Libro del Cavaliere Errante** (BnF ms. fr. 12559). Marco Piccat et Laura Ramello (éd.), Enrica Martinengo (trad.). Boves, 2008.

*I b. Избранные источники, связанные с формированием и развитием темы «Neuf Preux» и «Neuf Preuses».*

19. **Орозий П.** История против язычников. Пер., вступ. статья, комментарии и указатель В.М. Тюленева. 1 изд. В 3 т. (серия «Византийская библиотека»). СПб., 2001–2003.
20. **Петрарка Ф.** Стихотворения. Триумфы. М.: Мир книги, Литература, 2008.

21. **Фруассар Ж. Хроники (1325–1340).** Перевод М.В. Аникиева. СПб., 2008.
22. **Alexandre de Paris. Le Roman d’Alexandre.** Laurence Harf-Lancner (trad.). Paris, coll. «Lettres gothiques», 1994.
23. **Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure** publié d’après tous les manuscrits connus. Léopold Constans (éd.) Paris, coll. «SATF», 1904–1912. Vol. 1–6.
24. **Benoît de Sainte-Maure. Le Roman de Troie.** Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard (trad. et éd.) Paris, coll. «Lettres gothiques», 1998.
25. **Boccace (Boccacio) G.** Tutte le opere. Vittore Branca (dir.). Milan, Mondadori, 1964. Vol. 1–12; t. IX, **De casibus virorum illustrium**. Pier Giorgio Ricci et Vittorio Zaccaria (éd.), 1983; t. X, **De claris mulieribus** [1967]. Pier Giorgio Ricci et Vittorio Zaccaria (éd.), 1970.
26. **Boccace (Boccacio) G. Des cleres et nobles femmes.** Ms. Bibl. Nat. 12420. Jeanne Baroin et Josiane Haffen (éd.). Paris, coll. «Annales littéraires de l’Université de Besançon», 498 et 556, 1993–1995.
27. **La Chanson de Roland.** Cesare Segre (éd.), nouvelle édition refondue traduite de l’italien par Madeleine Tyssens. Introduction, texte critique, variantes de O, index des noms propres. Glossaire établi par Bernard Guidot. Genève, 2003.
28. **Christine de Pisan. Le Livre de la mutacion de fortune.** Suzanne Solente (éd.). Paris, 1959–1966. Vol. 1–4.
29. **Christine de Pisan. Le Livre de la Cité des Dames (La Città delle dame).** Earl Jeffrey Richards (éd.), Patrizia Caraffi (trad.). Milan, 1997.
30. **Chronique rimée de Philippe Mouskes,** évêque de Tournay au treizième siècle, publiée pour la première fois avec des préliminaires, un

- commentaire et des appendices par le Baron de Reiffenberg. Bruxelles, Hayez (Collection de chroniques belges inédites), 1836–1838. Vol. 1–2.
31. **Flavius J. Antiquités juives.** Étienne Nodet (éd.). Paris, 1990.
32. **Gautier de Châtillon (Galteri de Castellione). Alexandreis.** Marvin L. Colker (éd.). Padoue, 1978.
33. **Geoffroy de Monmouth. The Historia regum Britannie of Geoffrey of Monmouth.** T. I: a single-manuscript edition from Bern, Burgerbibliothek, ms. 568. Neil Wright (éd.). Cambridge, 1985.
34. **Les Grandes chroniques de France.** Jules Viard (éd.). Paris, Société de l'Histoire de France, 1920–1953. Vol. 1–10.
35. **Guido delle Colonne (Guido de Columnis). Historia Destructionis Troiae.** Nathaniel Edward Griffin (éd.). Cambridge (Massachussets), Mediaeval Academy of America, 1936.
36. Ham E.B. Three Neglected Manuscripts of the **Voeux du Paon** // Modern Language Notes. 1931. 46/2. P. 78–84.
37. **Histoire ancienne jusqu'à César,** Estoires Rogier. Tome I : Assyrie, Thèbes, Le Minotaure, les Amazones, Hercule. Marjike de Visser-Van Terwisga (éd.). Orléans, coll. «Medievalia», 19, 1995; Histoire ancienne jusqu'à César, Estoires Rogier. Tome II. Marjike de Visser-Van Terwisga (éd.). Orléans, coll. «Medievalia», 30, 1999.
38. **Jan van Boendale.** Der leken spiegel. Leerdicht van den jare 1330 (ed. Matthias de Vries) (3 delen). Du Mortier en Zoon. Leiden, 1844–1848.
39. **Pétrarque (Petrarca) F.** Opere italiane. Marco Santagata (dir.). Milan, 1996–1997. Vol. 1–2; t. 2, Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi. Vinicio Pacca et Laura Paolino (éd.). Triumphi. Vinicio Pacca (éd.). P. 3–626 («Triumphus Fame»).

II. МОНОГРАФИИ И СТАТЬИ,  
ПОСВЯЩЕННЫЕ ТЕМЕ «ДЕВЯТИ ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ»  
И (ИЛИ) «ДЕВЯТИ ДОБЛЕСТНЫХ ЖЕН» В ЛИТЕРАТУРЕ  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

40. **Bautier A.-M.** Les Neuf Preux et les Paladins dans les émaux peints de Limoges // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1991. P. 320–348.
41. **Bouchet F.** Héroïnes et mémoire familiale dans le Chevalier errant de Thomas de Saluces // Clio. 2009. 30/2. P. 119–136.
42. **Camou R.** Les neuf preux d'Anjony. Lyon, 1999.
43. **Cassagnes-Brouquet S.** Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique dans le contexte de la Guerre de Cent Ans // Le Genre face aux mutations. Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours. Luc Capdevila (dir.). Rennes, 2003. P. 279–290.
44. **Cassagnes-Brouquet S.** Penthésilée, reine des amazons et Preuse, une image de la femme guerrière à la Fin du Moyen Âge. // Clio. 2004. № 20. P. 169–179.
45. **Cerquiglini-Toulet J.** Fama et les Preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge // Médiévales. 1993. № 24. P. 35–44.
46. **Chenu P.** Debris de vitraux medievaux trouves à Bourges et portant des inscriptions concernant des preuses. 1927. P. 41–55.
47. **Cropp G.M.** Les vers sur les Neuf Preux // Romania. 2002. Tome 120. P. 449–468.
48. **Crossland J.** Prou, preux, preux hom, preud'omes // French Studies. I. P. 149–156.
49. **D'Ancona P.** Gli Affreschi del Castello di Manta // L'Arte. 1905. Vol. VIII. P. 94–106, 183–198.

50. **Favier J.** (dir.) *Un Rêve de chevalerie, les Neuf Preux*. Paris et Langeais, 2003.
51. **Fétis É.** *Les Neuf Preux. Nouveaux documents pour la tradition iconographique des neuf Preux // Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique*. Bruxelles, 1873. 1e série. 5. P. 67–73.
52. **Finoli A.M.** «Le donne, e’cavalier...»: il topos dei Nove Prodi e delle Nove Eroine nel Chevalier Errant di Tommaso III di Saluzzo // *Il Confronto letterario*. 1990. № 7. P. 109–122.
53. **Guiffrey M.J.** *Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les représentations des preux et des preuses au quinzième siècle // Mémoires de la société nationale des antiquaires de France*. Paris, 1879. T. 40. P. 97–110.
54. **Höltgen R.J.** *Die «Nine Worthies» // Anglia*. 1959. Bd. LXXVII. 3. P. 279–309.
55. **James S.I.** *Dit des Neuf Preux // Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*. Geneviève Hasenohr et Michel Zink (éd.). Paris, 1992. P. 386.
56. **Jarry M.** *La collection de tapisseries du Château de Langeais // Bulletin de la Société de l’Histoire de l’art français*. Paris, 1973. P. 39–62.
57. **Koppmann K.** *Die Statuen der Neun Besten im alten Rathhause, mit Benutzung der hinterlassenen Papiere des weil. Archivars J.M. Lappenberg // Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Hambourg, 1883. № 7. P. 45–64.
58. **Küschar dt F.** *Die neun guten Helden // Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Altertumskunde*. 1890. XXII. 2. S. 329–376.
59. **Lecourt M.** *Notice sur l’Histoire des Neuf Preux et Neuf Preuses de Sébastien Mamerot // Romania*. 1908. XXXVII. P. 529–537.

60. Les neuf Preux: reproduits pour la première fois en fac-similé, d'après les exemplaires uniques conservés à la Bibliothèque Nationale et aux archives de Metz; avec adjonction des mêmes sujets tirés du roman des «Neuf Preux» (1487) // *Monuments de la xylographie*. Paris, 1886. № 8.
61. **Loomis R.S.** Verses on the Nine Worthies // *Modern Philology*. 1917. XV/4. P. 211–219.
62. **Luce S.** Du Guesclin, dixième Preux // *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 1888. V. 32. № 5. P. 408–409.
63. **Mac Millan A.** Men's weapons, women's war: The nine female worths 1400–1640 // *Mediaevalia*. 1979. № 5. P. 113–139.
64. **Meyer P.** Les neuf preux // *Bulletin de la Société des anciens textes français*. 1883. № 9. P. 45–54.
65. **Mombello G.** Les complaintes des IX malheureux // *Romania*. 1966. № 87. P. 345–378.
66. **Palumbo G.B.** Carlo Magno tra i Neuf Preux alla fine del Medioevo. Edizione del ms. Paris, Bnf, fonds français 12598 cc.232ra–243ra // *Autour du XVe siècle. Journées d'étude en l'honneur d'Alberto Vàrvaro*. Moreno P. et Palumbo G.B. (dir.) Liège, Publications de l'Université de Liège, coll. «Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège». 2008. CCXCII. P. 165–207.
67. **Piccat M.** Le scritte in volgare dei Prodi e delle Eroine della sala affrescata nel castello di la Manta // *Studi Piemontesi*. 1991. XX/1. P. 141–166.
68. **Ramello L.** Le mythe revisité: L'histoire des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot // *Reines et princesses au Moyen Âge*. Montpellier, Cahiers du Crisma, 2001. P. 618–631.



69. **Rebichon N.-Ch.** Le Cycle des Neufs Preux au Château de Castelnuovo (Piémont) // *Mélanges de l'Ecole française de Rome: Moyen Age*. 2011. № 122/1 (2010). P. 173–188.
70. **Ribier J.-J.** Les neuf preux: Chateau d'Anjony. Limoges, 1980.
71. **Romano G.** La Sala baronale del castello della Manta // *Quaderni del restauro* 9. Milan, 1992.
72. **Rorimer J.J., Freeman M.B.** The nine heroes tapestries at the Cloisters // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series*. New York, 1949. Vol. 7. № 9. P. 243–260.
73. **Salamon A.** Les Neuf Preux: des Hommes illustres? // *Questes*. 2009. № 17. P. 84–88.
74. **Salamon A.** Les Neuf Preux: entre édification et glorification // *Questes*. 2008. № 13. P. 38–52.
75. **Salmi M.** Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno // *Bolletino d'Arte*. 1919. XIII. P. 139–180.
76. **Schroeder H.** Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Kunst. Göttingen, 1971.
77. **Schroeder H.** The Nine Worthies. A supplement // *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. 1981. № 218. P. 330–340.
78. **Sedlacek I.** Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters, Marburg, 1997.
79. **Trachsler R.** Le seigneur et le clerc. Sébastien Mamerot et la naissance du dixième Preux // *Le Clerc au Moyen Âge. Senefiance*. 1995. № 37. P. 539–553.
80. **Turville-Petre T.F.S.** A Poem on the Nine Worthies // *Nottingham Medieval Studies*. 1983. XXVII. P. 79–84.
81. **Van Anrooij W.** Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden (1300–1700). Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997.

82. **Van der Meulen J.F.** Jaques ou Jacob. Le Nord et l'invention des Neuf Preux // La moisson des lettres: L'invention littéraire autour de 1300. Sous la direction de Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludivine Jaquiéry. Turnout: Texte, Codex & Contexte. 2011. XII. P. 105–130.
83. **Van der Straten-Ponthoz F.** Les neuf preux, gravure sur bois du commencement du quinzième siècle. Fragments de l'Hôtel-de-Ville de Metz. Pau, 1864.
84. **Van Hemelryck T.** Où sont les «Neuf Preux»? Variations sur un thème médiéval » // Studi francesi. 1998. 42/1. P. 1–8.
85. **Wyss R.L.** Die neun Helden. Eine ikonographisch Studie // Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1957. Band 17. Heft 2. S. 73–106.

### III. МОНОГРАФИИ И СТАТЬИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ТЕМЕ «UOMINI FAMOSI» В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

86. **Махо О.Г.** Оформление кабинета итальянского правителя-гуманиста от Федерико да Монтефельтро до Франческо I Медичи // Итальянский сборник. От Возрождения до XX века. СПб., 1997. № 2. С. 5–13.
87. **Махо О.Г.** Студиоло Франческо I Медичи – позднеренессансная трансформация идеи кабинета правителя-гуманиста // Культура Возрождения XVI века. М., 1997. С. 259–266.
88. **Arasse D.** Frédéric dans son cabinet: le studiolo d'Urbino // Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique. Paris, 1997 (nouvelle édition 2008). P. 17–30.
89. **Böcker-Dursch H.** Zyklen Berühmter Männer in der bildenden Kunst italiens: «neuf preux» und «uomini illustri». Munich, 1973.

90. **Brown-Grant R.** Des hommes et des femmes illustres: modalités narratives et transformations génériques chez Pétrarque, Boccace et Christine de Pizan. Liliane Dulac et Bernard Ribemont (éd.) // Une femme de lettres au Moyen Âge: Études autour de Christine de Pizan. Orléans, Paradigme (Medievalia, 16), 1995. P. 469–480.
91. **Caglioti F.** Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e “compagni”: nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi e eroine nella Corte Ducale dell’Arengo a Milano (1456–1461 circa) // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1994. XXXVIII. P. 183–217.
92. **Canfield G.B.** The reception of Flemish art in Renaissance Florence and Naples // Petrus Christus in Renaissance Bruges: an Interdisciplinary Approach. Maryan W. Ainsworth (éd.). Turnhout, 1995. P. 35–42.
93. **Cerquiglini-Toulet J.** À la recherche des pères: la liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Age // Modern Language Notes. 2001. 116. № 4. P. 630–643.
94. **Cheles L.** The Studiolo of Urbino: An Iconographic Investigation. Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1986.
95. **Dauphant C.** «"Qu’est devenu David et Salemon?" Les Hommes illustres dans la poésie d’Eustache Deschamps» // Les Hommes illustres. Questes. 2009. № 17. P. 99–119.
96. **Donato M.M.** «Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi » // Memoria dell’antico nell’arte italiana II: I generi e i temi ritrovati. Salvatore Settis (éd.). Turin, 1985. P. 95–152.
97. **Dunn J.M.** Andrea del Castagno e i Carducci: documenti vecchi e nuovi riguardanti la villa Carducci in Firenze // Archivio storico italiano. 1989. 147/540. P. 251–275.
98. **Eichel-Lojkine P.** Le Siècle des Grands Hommes. Les recueils de Vies d’hommes illustres avec portraits du XVI-e siècle. Louvain, 2001.

99. **Galassi C.** La decorazione pittorica di Palazzo Trinci di Foligno. I. Cronologia e stile // Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia. 26, n.s. 12, 2 (1988–1989). Studi Storico Antropologici. P. 177–214.
100. **Galassi C.** La Sala dei Giganti di Palazzo Trinci: Iconologia di un ciclo «politico» // Bollettino Storico della Città di Foligno. 1990. № 14. P. 155–182.
101. **Gilbert C.E.** The Fresco by Giotto in Milan // Arte Lombarda. 1977. 47/48. P. 31–72.
102. **Guerrini R.** Dal testo all'immagine. La “pittura di storia” nel Rinascimento // Memoria dell'antico nell'arte italiana II: I generi e i temi ritrovati. Settis S. (éd.) Turin, 1985. P. 44–93.
103. **Hansmann M.** Andrea del Castagnos Zyklus der “uomini famosi” und “donne famose”. Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus (Bonner Studien zur Kunstgeschichte). Bd. 4. Münster, Hamburg, 1993.
104. **Joost-Gaugier Ch.L.** A Rediscovered Series of Uomini Famosi from Quattrocento Venice // The Art Bulletin. 1976. V. 58. № 2 (june). P. 184–195.
105. **Joost-Gaugier Ch.L.** Giotto's Cycle in Naples: A Prototype of Donne Illustri and a Possible Literary Connection // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1980. Bd. 43. H. 3. P. 311–318.
106. **Joost-Gaugier Ch.L.** The Early Beginnings of the Notion of «Uomini famosi» and the «De Viris Illustribus» in Greco-Roman Literary Tradition // Artibus et Historiae. 1982. Vol. 3. № 6. P. 97–115.
107. **Mommsen T.E.** Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua // Art Bulletin. 1952. № 34/2. P. 95–116.

108. **Ressort C., Reynaud N.** Les portraits d'hommes illustres au Studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete // *Revue du Louvre et des Musées de France*. 1991. 41/1. P. 82–116.
109. **Rubinstein N.** Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1958. V. 21. № 3/4 (jul.-dec.). P. 179–207.
110. **Salmi M.** Romani Illustri fra Gotico e Rinascimento // *Colloqui del Sodalizio*. 1973–1974. № 4. P. 135–138.
111. **Schubring P.** Uomini Famosi // *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1900. XXIII. P. 424–425.
112. **Schorr D.C.** Notes and Reviews: Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame // *Art Bulletin*. 1938. 20. P. 100–107.
113. **Simpson W.A.** Cardinal Giordano Orsini (1438) as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1966. № XXIX. P. 135–159.
114. **Tesniere M.-H.** La réception des Cas des nobles hommes et femmes de Boccace en France au XV-e siècle d'après l'illustration des manuscrits // *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*. Michelangelo Picone (éd.). Firenze, 2002. P. 387–402.

#### IV. МОНОГРАФИИ И СТАТЬИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ОТДЕЛЬНЫМ ПАМЯТНИКАМ, ГДЕ ВСТРЕЧАЮТСЯ ОБРАЗЫ ДЕВЯТИ ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ И ЖЕН

115. **Bechtold A.** Castel Roncolo: il maniero illustrato. Bolzano, 2000.

116. **Becksmann R.** Die Mittelalterlichen Glasmalereien in Lüneburg und den Heideklöstern. Berlin, 1992.
117. **Benazzi G.** Palazzo Trinci di Foligno. Perugia, 2001.
118. **Bertolotto C.** Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo: intervento di salvataggio e valorizzazione. Torino, 2006.
119. **Coninckh H.** Les sculptures de la Salle du «Vierschaar» à l'ancienne maison échevinale de Malines // Bulletin du cercle archéologique, littéraire et artistique de Malinres. Malines, 1900. T. 10. P. 33–50.
120. **Dalmaz G.** Le château de Pierrefonds. Paris, 2010.
121. **Harmand J.** Pierrefonds la forteresse d'Orléans. Les réalités. Le Puy-en-Velay, 1983.
122. **Haug W., Heinzle J., Huschenbett D.** Runkelstein: Die Wandmalereien des Sommerhauses. Wiesbaden, 1982.
123. **Haupt M.G.** Die grosse Ratsstube im Lüneburger Rathaus (1564–1584): Selbstdarstellung einer protestantischen Obrigkeit. Marburg, 2000.
124. **Kiewert W.** Deutsche Rathäuser mit Aufnahmen des Verfassers. Dresden, 1961.
125. **Laurent J.-M.** Le château féodal de Coucy. Woignarue, 2001.
126. **Lefèvre-Pontalis E.** Le château de Coucy. [Reproduction en facsimilé, 1913]. Paris, 2011.
127. **Lindner W.** Schöne Brunnen in Deutschland in Verbindung mit dem Deutschen Bunde Heimatschutz. Berlin, 1920.
128. **Mayor J.** Le château de Pierrefonds. Description et historique. Paris, 2012.
129. **Meine-Schawe M.** Die Augsburger Weberstube im Bayerischen Nationalmuseum // Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst. München, 1995. 3. Folge. Bd. XLVI. S. 25–80.

130. **Mesqui J.** Ile-de-France Gothique. V. 2. Les demeurs seigneuriales. Paris, 1988.
131. **Missini A.** Documenti per la storia del Palazzo Trinci di Foligno // Rivista d'Arte. 1942. № XXIV. P. 74–98.
132. **Roettgen S.** Fresques italiennes de la Renaissance, 1400–1470. Paris, 1996. V. 1.
133. **Roettgen S.** Fresques italiennes de la Renaissance, 1470–1510. Paris, 1997. V. 2.
134. **Roettgen S.** Italian Frescoes: The Early Renaissance 1400–1470. New York, London, Paris, 1996. V. 1.
135. **Romano S.** Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro. Milano, 2011.
136. **Salmi M.** Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno // Bolletino d'Arte. 1919. XIII. P. 139–180.
137. **Van der Vennet M.** L'ancienne maison échevinale de Malines // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Anvres, 1953. № 22. P. 3–32.
138. **Venturi A.** Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova // Le Gallerie Nazionali italiane. 1899. V. 4. P. 345–376 (text); Ibid. 1902. V. 5. P. 392–426 (ill.).
139. **Viollet-le-Duc E.-E.** Description du château de Coucy. Paris, 1861.
140. **Viollet-le-Duc E.-E.** Description et histoire du château de Pierrefonds. Paris, 1881.
141. **Zintl L.** Der Schöne Brunnen in Nürnberg und seine Figuren. Geschichte und Bedeutung eines Kunstwerkes. Nürnberg, 1993.

V. ТРУДЫ, ЗАТРАГИВАЮЩИЕ ТЕМУ ДОБЛЕСТИ  
И ДОБЛЕСТНЫХ МУЖЕЙ В СВЯЗИ С ОБЩИМИ И ЧАСТНЫМИ  
ПРОБЛЕМАМИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА ПОЗДНЕГО  
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА

142. **Аверинцев С.С.** Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2-х т. Под ред. С.С. Аверинцева, М.Л. Гаспарова, С.П. Маркиша. М., Наука, 1994. Т. 1.
143. **Бенеш О.** Искусство Северного Возрождения. М., 1973.
144. **Буркхардт Я.** Культура Италии в эпоху Возрождения. Москва, 1996.
145. **Гращенков В.Н.** Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996.
146. **Гуревич А.Я.** Культура средневековой Европы. Избранные труды. СПб., 2007.
147. **Даркевич В.П.** Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. Москва, 2004.
148. **Коэн Г.** История рыцарства во Франции. Этикет, турниры, поединки. М., 2010.
149. **Ле Гофф, Ж.** Герои и чудеса средних веков. Москва, 2011 (первое изд. на французском в 2005 г.).
150. **Панофский Э.** Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 2005.
151. **Тучков И.И.** Классическая традиция и искусство Возрождения (росписи вилл Флоренции и Рима). М., 1992.



152. **Хейзинга Й.** Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва, 2002.
153. **Aerts W.J., Gosman M.** (éd.) *Exemplum et Similitudo. Alexander the Great and other heroes as points of reference in medieval literature.* Groningue, 1988.
154. **Arasse D.** *Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valeriano-Hector au château de Manta // Il Ritratto e la Memoria.* Augusto Gentili (dir.). Rome, 1989. P. 93–112.
155. **Autrand F.** *Jean de Berry. L'art et le pouvoir.* Saint-Amand-Montrond, 2000.
156. **Avril F.** (dir.). *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle.* Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.
157. **Barzano A.** *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea.* «L'Erma» Di Bretschneider. Bergamo, 2003.
158. **Bialostocki J.** *L'art du XVe siècle des Parler à Dürer.* Torino, 1989.
159. **Blomdeau C.** *Un conquérant pour quatre ducs. Alexandre le Grand à la cour de Bourgogne.* Paris, 2009.
160. **Bozzolo C.** *Les Manuscrits des traductions françaises d'oeuvres de Boccace, XVe siècle.* Padoue, 1973.
161. **Buchthal H.** *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration.* (Studies of the Warburg Institute, 32). London: The Warburg Institute, University of London). Leiden, 1971.
162. **Carolus-Barré M.L., Adam P.** *Les armes de Charlemagne dans l'Heraldique e l'iconographie médiévale // Mémorial d'un voyage d'études de la Société nationale des antiquaires de France en Rhénanie.* Paris, 1953.

163. **Cary G., Cary G.** The Medieval Alexander. Cambridge: University Press, 1967. (Впервые издана в 1956 году).
164. **Chrétien de Troyes.** Romans de la Table Ronde. [Introduction de M. Zink]. Paris, 2011.
165. **Chiovemda L.** Die Zeichungen Petrarcas // Archivum Romanicum, 1933. XVII. P. 1–61.
166. **Cropp G.M.** Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique. Genève, 1975.
167. **Depaulis Th.** Les cartes à jouer au portrait de Paris avant 1701. Paris, 1991.
168. **Delisle L.** Nouveau temoignage relatif a la mission de Jeanne d'Arc // Bibliotheque de l'Ecole des Chartes. T. 46. P. 649–668.
169. **Doutrepont G.** La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne: Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire. Paris, 1909.
170. **Duval F.** La Traduction du «Romuleon» par Sébastien Mamerot: étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Âge. Genève, 2001.
171. **Duval F.** Sébastien Mamerot // Romania. 1998. № 116. P. 461–191.
172. **Guenée B., Lehoux F.** Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515. Paris, 1968.
173. **Folin M.** (ed.) Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy: Art, Culture and Politics, 1395–1530. Woodbridge, 2010.
174. **Fraioli D.** Why Joan of Arc never became an amazon // Fresh verdicts on Joan of Arc. Wheeler B. and Wood Ch.T. (éd.) New York, 1996. P. 189–204.
175. **François A.** Histoire de la carte à jouer. Paris, 1974.

176. **Gosman M.** La legend d'Alexandre le Grand dans la literature du 12e siècle. Un réécriture permanente. Amsterdam–Atlanta, 1997.
177. **Loomis R.S.** The Heraldry of Hector or Confusion Worse Confounded // *Speculum*. 1967. Vol. 42. № 1. P. 32–35.
178. **Massena V.** Prince d'Essling and Muntz E. Petrarque: ses etudes d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, L'illustration de ses ecrits. Paris, 1902.
179. **Meniel B., Ribemont B.** (dir.) La Figure de Jules César au Moyen Âge et à la Renaissance // *Cahiers de recherches médiévales et Humanistes*. 2006–2007. № 13 et 14 (numéros spéciaux). URL: <http://crm.revues.org/839>
180. **Merlin R.** Origine des cartes à jouer. Paris, 1869.
181. **Morrison E., Hedeman A.D.** Imaging the Past in France: history in manuscript painting, 1250–1500. Los Angeles, 2010.
182. **Norris J.L.** The New Arthurian Encyclopedia. New York and London, 1991. P. 334–345.
183. **Paravicini W.** Armoriaux et histoire culturelle: Le rôle d'armes des «Meilleurs Trois» // *Les armoriaux, Cahier du Léopard d'or*. 1997. Vol. 8. P. 361–381.
184. **Pastoureau M.** Traité d'Héraldique. Paris, 2003.
185. **Renouvier J.** Les orgines de la gravure en France // *Gazette des Beaux-Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité*. 1859. II. P. 5–22.
186. **Ross D.J A.** Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature. Londres, The Warburg Institute. 1963.
187. **Silver L.** Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton University Press, 2008.
188. **Siquet F.** Les fastes de la Renommée: XVI-e et XVII-e siècles. Paris, 2004.

189. **Strong R.** Les fêtes de la Renaissance (1450–1650): essai: art et pouvoir. Arles, 1991.
190. **Taburet-Delahaye E., Avril F.** Paris 1400. Les arts sous Charles VI. Paris, 2004.
191. **Trotter D.A.** Judas Maccabaeus, Charlemagne et l'oriflamme // Medium Aevum. 1985. V. 54. № 1. P. 127–131.
192. **Van Marle R.** Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures. V. 1. La vie quotidienne; v 2. Allégories et symbols. The Hague, 1931–1932.
193. **Venturi L.** La critica d'arte e F. Petrarca. L'Arte. 1922. XXV. P. 238–244.
194. **Von Zabern Ph.** Sigismundus rex et imperator. Art et culture à l'époque de Sigismond de Luxembourg. Budapest–Luxembourg, 2006.
195. **Willard C.C.** Early images of the female warriors: Minerva, the Amazons, Joan of Arc // Minerva. Quarterly Report on Women and the Military. 1988. T. 6. P. 1–11.

## VI. КАТАЛОГИ ВЫСТАВОК И СОБРАНИЙ, СЛОВАРИ, СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ И ДРУГАЯ ВСПОМОГАТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

196. Большой англо-русский и русско-английский словарь слов и выражений / В.К. Мюллер. М., 2013.
197. Большой немецко-русский словарь с дополнением / К. Лейн, Д.Г. Мальцева, А.Н. Зуев и др. М., 2008.
198. **Вазари Д.** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956–1971. Т. I–V.

199. **Люкимсон П.** Царь Давид. М., 2011.
200. Новый латинско-русский и русско-латинский словарь / Л.А. Асланова (сост.). М., 2013.
201. Французско-русский словарь активного типа / В.Г. Гак, Ж. Триомф, Г.Г. Соколова и др.; под ред. В.Г. Гака и Ж. Триомфа. 8-е изд. М., 2008.
202. **Avril F., Reynaud N.** Les Manuscrits à peintures en France: 1440–1520. Bibliothèque nationale. Paris, 1993.
203. **Baratte S.** Les émaux peints de Limoges: catalogue. Paris, 2000.
204. **Bradford B.** Broughton: Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry: Concepts and Terms. New York, 1986.
205. **Campbell T.P.** Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. The Metropolitan Museum of Art. New York, 2002.
206. **Cavallo A.S.** Medieval Tapesrties. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1993.
207. **Gauvard C., De Libera A., Zink M.** Dictionnaire du Moyen Âge. Paris, 2002.
208. **Héros.D’Achille à Zidane.** Catalogue de l’Exposition. Sous la direction d’Odile Faliu et Marc Turret. Paris, 2008.
209. **The illustrated Bartsch.** V. 12. Hans Baldung Grien. Hans Springinklee. Lucas van Leyden. James Marrow, Walter L. Strauss, Ellen S. Jacobowitz, Stephanie L. Stepanek (ed.) New York, 1981.
210. **Joubert F.** La tapisserie médiévale au Musée de Cluny. Catalogue. Paris, 1987.
211. **La légende du roi Arthur.** Catalogue de l’Exposition «La légende du roi Arthur» présentée par Bibliothèque nationale de France du 20 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Sous la direction de Thierry Delcourt. BNF, 2009.

212. **Lefèvre S.** Jacques de Longuyon // Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge. Geneviève Hasenohr et Michel Zink (éd.). Paris, 1992. P. 734–736.
213. **Mâle E.** Les arts libéraux dans la statuaire du Moyen Âge // Revue archéologique publiée sous la direction de Mm. Alex. Bertrand et G. Perrot. Paris, 1891.
214. **McLeod G.** Virtue and Venom. Catalogs of Women from Antiquity to the Renaissance. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.
215. **Pächt O., Thoss D.** Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. T. I. Französische Schule I. Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaft. 1974.
216. **Pächt O., Thoss D.** Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. T. I. Französische Schule II. Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaft. 1977.
217. **Pilinski A.** Monuments de la xylographie. Paris, 1882–1886.
218. **Seguin J.-P., Adhémar J.** Cinq siècles de cartes à jouer en France: exposition. Bibliothèque nationale, septembre–octobre 1963. Paris, 1963.
219. **Vinycomb J.** Fictitious and symbolic creatures in art with special reference to their use in British Heraldry. London, 1906.