

## СТАТЬИ

*Иванова А.Н.\**

### **Свадебное шествие – триумф или театр?**

#### **Отражение городской жизни в живописи кассоне XV века**

**Аннотация.** Свадебные сундуки, или кассоне являлись частью свадебного ритуала. После, размещенные в покоях супругов, они выступали напоминанием о свершившемся торжестве. В свою очередь, сюжеты, выбиравшиеся для росписи стенок кассоне, содержали моральные наставления для будущей семьи. Проповедники и хронисты (Бернардин Сиенский, Джованни Серкамби, Марко Антонио Альтьери) описывали свадебное торжество в городе как «триумфальное», отмечая его подготовленный и «срежиссированный» характер. Эта характеристика подталкивает исследователей искать общие черты между римскими триумфальными шествиями и свадебными ритуалами XV века, а также связь между живописью кватроченто, происходящей из свадебного контекста, и документально известными городскими празднествами. С известной степенью допущения живопись кассоне, в композициях которой встречаются элементы уклада жизни XV века, может стать источником для реконструкции хода свадебного шествия. Обращение к композициям Ло Скеджи, Мастера Триумфов Ландау, Джованни ди Франческо Тоскани, Пезеллино и Мастера Марради дает представление о том, как двигались процессии по улицам города, проходил свадебный банкет и сопровождавшие его танцы. Однако заказчики предпочитали обращаться к сюжетам историческим, как «Похищение сабинянок» на кассоне Мастера Марради, мифологическим или литературным, как новеллы из «Декамерона» Боккаччо, поэтому художники внедряли в знакомые по прототипам иконографические схемы элементы реального торжества. Многочисленными были и кассоне с «Триумфами» Петрарки в связи с наглядностью их аллегорической программы. Нам известны кассоне самых востребованных мастеров этого жанра с изображением «Триумфов», в том числе Пезеллино и Аполлонио ди Джованни. Несмотря на ограничения, которые задавал литературный первоисточник, художники и здесь прибегали к своему визуальному опыту, например, в мотиве при изображении триумфальной повозки. Таким образом, живопись кассоне становилась проекцией того, как были устроены свадебные процессии, неотъемлемой частью которых были сами эти сундуки.

**Ключевые слова:** искусство итальянского Возрождения, живопись кассоне, свадебное торжество и ритуал бракосочетания в Италии XV века

---

\* *Иванова Анастасия Николаевна* - бакалавр кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: asiaivanova1@gmail.com)

## УДК 7(45)“14”

**Abstract:** Wedding chests or cassoni were part of the wedding ritual, and therefore acted as a reminder of the happened celebration after the cassone was placed in the spouses' chambers. In addition, the subjects chosen for the painted panels on the sides of the cassone declared ideas about the future of the family. Contemporaries (Bernardin of Siena, Giovanni Sercambi, Marco Antonio Altieri) described the wedding celebration in the city as “triumphant,” noting its preparedness and orchestration. This characteristic prompts to look for similarities between Roman triumphal processions and 15th-century wedding rituals, as well as to look for indications in Quattrocento paintings originating from a wedding context that the compositions are related to the actual order or the documented celebration. Thus, cassone painting, whose compositions contain elements of the way of life of the 15th century, can become a source for reconstructing ideas about the course of the wedding procession. Appeal to the compositions of Lo Scheggia, Master of Triumphs Landau, Giovanni di Francesco Toscani, Pesellino and Master of Marradi gives an idea of how the processions moved through the streets of the city, as well as the banquet and accompanying dances. However, customers preferred to turn to historical subjects, like “The Rape of the Sabine Women” on the cassone of Master of Marradi, mythological or literary, like short stories from Boccaccio’s “Decameron”, so the artists introduced elements of real celebration into the iconographic schemes familiar from the prototypes. Moreover, orders for cassone with Petrarch’s “Triumphs” are becoming numerous due to the clarity of their allegorical program. We know cassoni of the most sought-after masters of this genre depicting “Triumphs”, including Pesellino or Apollonio di Giovanni. Despite the limitations set by the primary source – Petrarch's literature, artists could resort to their visual experience, for example, in the motif of a triumphal chariot. Thus, cassone painting becomes a projection of how wedding processions were arranged, in which the wedding chests themselves were an integral part.

**Keywords:** Italian Renaissance art, cassone painting, wedding celebration and marriage ritual in the 15th century Italy

Обращение к живописи кассоне непроизвольно погружает в контекст социокультурных практик, значимых для жизни Флоренции XV века. Во-первых, сундуки-кассоне участвовали в ритуале бракосочетания. Именно в них невеста переносила приданое из дома отца в дом мужа. Сундуки с расписными панелями заказывали или покупали готовыми по случаю свадьбы представители семьи будущего мужа или сам жених. Затем парные кассоне – обычно заказывались два сундука с единой живописной программой – проносили по улицам города, предъявляя и приданое, и росписи согражданам, после чего сундуки размещали в спальне супругов. Изобразительная программа кассоне была призвана наглядно продемонстрировать общественности позицию семьи по отношению к роли нового союза, закрепить обязанности молодых супругов перед республикой и показать, что в их

понимании было главными супружескими добродетелями. Такими декларируемыми в живописи общими принципами добропорядочности являлись послушание жены, готовность мужа защищать честь семьи или обязанность новобрачных, соблюдая наставления Церкви и не предаваясь удовольствию во время сексуальной связи, продолжать род.

Известны примеры живописи кассоне, когда предметом изображения становилась сама церемония. Отдельные элементы свадебного шествия можно усмотреть в некоторых частотных сюжетах – «Истории Траяна и вдовы», а также «Похищении сабинянок». Правдоподобно практика бракосочетания отражена в «Кассоне Адимари» работы Ло Скеджи (ок. 1450 г., Галерея Академии, Флоренция, Илл. 10). Таким образом, следует сразу отметить, что живопись кассоне является продуктом одной из основополагающих гражданских практик во Флоренции, и иконографию их живописного декора немисливо рассматривать в отрыве от окружающей горожан действительности.

Во-вторых, уже внутри эпохи складывается привычка сравнивать свадебные шествия с триумфами древности, а точнее с триумфальными въездами римских полководцев. Стремление уподобить современную торжественную церемонию римскому военному празднику характерно для сценографии различных городских событий, таких как *feste di rappresentanza*<sup>1</sup> (например, праздник Сан Джованни и день святых Петра и Павла во Флоренции) или приемов политических союзников и торжественных въездов Папы Римского. Более того, приобретение городскими праздниками триумфального оттенка приводит к изменению иконографии живописи кассоне, пробуждая интерес заказчиков и мастеров к определенным сюжетам. Так, на кассоне Джованни ди Франческо Тоскани, заказанном по случаю свадьбы членов семей Фини и Альдобрандини в 1418 году, изображен праздник Сан Джованни (Рождество Иоанна Крестителя), отмечающийся 24 июня (Национальный музей Барджелло, Флоренция). Торжественная процессия на лошадях движется по направлению к баптистерию, поднимая штандарты с гербами. На парной доске с изображением скачек (*Corsa del Palio*), которая находится в коллекции Художественного музея Кливленда (Илл. 1), наблюдающие из окон городского палаццо жители вывесили ковры с гербами, стремясь заявить о гражданской позиции и возвеличить собственные семьи. Подобная иконография позднее будет воспринята мастерской Аполлонио ди Джованни и Марко дель Буоно при изображении джостры на площади Санта Кроче на кассоне 1460-1465 гг.<sup>2</sup> (Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, Илл. 2).

<sup>1</sup> Церковные праздники в итальянских городах-республиках традиционно были поводом для торжеств, связанных с политическим самоопределением коммуны (*feste identificarie*). В конце кватроченто в них появляются элементы римского триумфального шествия. См.: Ventrone P. Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento. Firenze, 2016.

<sup>2</sup> *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*/ eds. Cl. Paolini, D. Parenti, L. Sebreghondi. Florence: Giunti Editore, 2010. P. 288.



Илл. 1. Джованни ди Франческо Тоскани. *Corsa del Palio*. 1418 г.  
Художественный музей Кливленда, инв. 1916.801. Источник: <https://www.clevelandart.org/art/1916.801>



Илл. 2. Мастерская Аполонио ди Джованни и Марко дель Буоно. *Джостра на площади Санта Кроче*. 1460-1465 гг.,  
Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, инв. 1871.33.  
Источник: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/290>

Наконец, декларация значимых для эпохи ценностей путем обращения к авторитету героев древности вводит мастеров живописи кассоне в круг гуманистической мысли. Частым сюжетом в живописи кассоне оказываются «Триумфы» Франческо Петрарки, в изображении которых не менее велик соблазн усмотреть связь с реалиями театрализованных шествий.

Перечисленные аспекты намечают связь между социальными практиками и живописью кассоне. Однако остается неясным пропорциональное соотношение впечатлений от реального торжества и фантазии художника в трактовке того или иного сюжета. Для решения этой проблемы зададимся рядом вопросов. Во-первых, оказывало ли проходившее в городском пространстве торжество воздействие на то, как художники строили композицию кассоне и подходили к выбору эпизодов? Во-вторых, с какой целью мастера подчеркивали мотив триумфа при изображении свадебной церемонии и какими средствами передавали торжественность шествия? В-третьих, почему мотив триумфа в разных его проявлениях — триумф невесты во время свадьбы, триумф правителя, а также восходящий к современному литературному источнику аллегорический триумф — так привлекал заказчиков свадебных сундуков?

Обозначив круг интересующих нас вопросов, необходимо отметить, что подход, предполагающий анализ иконографии живописи кассоне в связи со зрелищами, в том числе, с реальным

свадебным торжеством, не является новаторским. Более того, такой ход рассуждения был принят в литературе, посвященной живописи кассоне, начиная с 1980-х гг. Брюсия Виттхофт в статье «Свадебные ритуалы и свадебные сундуки во флорентийской живописи эпохи Кватроченто» (1982)<sup>3</sup> и Кристиан Клапиш-Цубер в книге «Женщины, семья и обряды в Италии эпохи Возрождения» (1985)<sup>4</sup> подчеркивают триумфальный характер свадебного шествия. В дальнейшем, как видится, с исследовательницами соглашается и Жаклин Мари Мусако в статье «Похищение сабинянок на живописных панелях кватроченто»<sup>5</sup>, когда вписывает свадебные сундуки в социокультурный контекст торжества, частью которого является праздничный вход невесты с приданым в дом мужа. В недавней монографии «Свадьба эпохи Ренессанса и античность»<sup>6</sup> Ежи Мизиолек, ссылаясь на труды Виттхофт и Кристель Баскинс<sup>7</sup>, пишет, что «церемония такого рода, несомненно, происходит от древнеримских триумфов и церемоний типа *adventus* (торжественного въезда императора или императрицы в город)»<sup>8</sup>.

Стремясь аргументировать предположение о связи городского торжества, сопровождавшего шествие невесты в дом мужа, с триумфом, названные исследователи обращались к немногочисленным сохранившимся высказываниям современников. В этой статье нам также кажется важным проанализировать источники, содержащие сравнение свадебной процессии и триумфа. Повторное прочтение слов Бернардина Сиенского, Джованни Серкамби или Марко Антонио Альтьери позволит объективно взглянуть на то, каким образом современники воспринимали праздничное торжество и отождествляли ли его с триумфом на лексическом уровне (иными словами, могли ли они обозначать процессию *domumductio* словом *trionfo*).

Итак, обратимся к живописи кассоне. На расписных панно художники упускали из вида начальные этапы свадебного торжества, когда представители мужской части семьи привлекали брачного посредника (сваху), проводили обед с участием жениха в доме отца претендентки на роль невесты (*impalmamento*, или *toccamano*), обсуждали приемлемую сумму приданого невесты и сроки проведения церемонии (*giuramento grande*, или *sponsalia*). Однако с известной периодичностью на кассоне, в рамках сюжетов, предполагавших свадьбу между персонажами, появлялись другие три сцены, которые сегодня могут быть распознаны как часть реального матримониального ритуала: обмен кольцами, свадебный банкет, торжественное шествие по улицам города. Обмен кольцами можно

<sup>3</sup> Witthoft B. Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence // *Artibus et Historiae*. 1982. Vol. 3, No. 5. – P. 43-59.

<sup>4</sup> Klapisch-Zuber C. *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. – P. 338.

<sup>5</sup> Musacchio J. M. The rape of the Sabine women on Quattrocento marriage panels // *Marriage in Italy, 1300-1650* / Ed. by T. Dean, K. J. P. Lowe Cambridge University Press, 2002. – P. 66-82.

<sup>6</sup> Miziolek J. *Renaissance Wedding and the Antique: Italian Secular Paintings from the Lanckoronki Collection*. Roma: L'Erma Di Bretschneider, 2016.

<sup>7</sup> *The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance* / ed. C.L. Baskins. Boston, 2008.

<sup>8</sup> Op. cit. P. 65. «This kind of ceremony is undoubtedly derived from the ancient Roman triumphs, and ceremonies of the *adventus* type (the ceremonial entry of an emperor or empress into the city)».

усмотреть в «Истории Гризельды», изображенной Пезеллино (Илл. 3) и Аполлонио ди Джованни. Отец передает руку Гризельды маркизу Салуццо, ее жениху (следует только оговорить, что мотив обнажения героини, пусть и обусловленный сюжетом новеллы Боккаччо, был крайне нетипичен для искусства Флоренции XV века). Также на кассоне со сценой примирения сабинян и римлян Мастера Марради (коллекция Харвуд-хаус, Великобритания, ок. 1470 г., Илл. 4) жених наклоняется вперед, чтобы надеть кольцо на палец сабинянке, пока за сценой наблюдает толпа.



Илл. 3. Франческо ди Стефано, прозванный Пезеллино. Эпизод из «Истории Гризельды»: Гуальтьери и его подданные. 1445-50 гг., Академия Каррара, Бергамо, инв. 58MR00008, инв. 58MR00009.

Источник: <https://www.lacarrara.it/catalogo-online/58MR00008/>; <https://www.lacarrara.it/catalogo-online/58MR00009/>



Илл. 4. Мастер Марради. Примирение римлян и сабинян. Ок. 1470 г., Харвуд-хаус, Великобритания, инв.

ННТР:2001.1.6. Источник: [https://de1.zetcom-group.de/MpWeb-](https://de1.zetcom-group.de/MpWeb-mpLeedsHarewoodHouseTrust/v?mode=online#!m/Object/19233/form/ObjCatalogViewFrm)

[mpLeedsHarewoodHouseTrust/v?mode=online#!m/Object/19233/form/ObjCatalogViewFrm](https://de1.zetcom-group.de/MpWeb-mpLeedsHarewoodHouseTrust/v?mode=online#!m/Object/19233/form/ObjCatalogViewFrm)

После скрепления намерений кольцами девушка следовала в дом мужа вместе со своим приданым, убранным в кассоне. Шествие по улицам города изображают Мастер триумфов Ландау (*Maestro dei Trionfi Landau Finaly*) и Джованни ди Сер Джованни, прозванный Ло Скеджа, когда представляют в живописи кассоне «Историю Траяна и вдовы»<sup>9</sup>. Несмотря на то, что история

<sup>9</sup> В более раннее время только такие редкие примеры, как фрагмент фрески «Плоды доброго правления» Амброджо Лоренцетти (1337-1339 гг.), способны показать, пусть и в рамках более обширной аллегорической композиции, современную свадебную церемонию, не ограниченную рамками мифологического сюжета или истории светского характера.

о добродетельном императоре Траяне<sup>10</sup> происходит в конце I – начале II в. н. э., мастера помещают композицию в современные декорации, выстраивая портики с полуциркульными арками, здания, напоминающие палаццо, и оборонительные стены. Действующие герои одеты не в римские тоги, а носят плиссированные накидки, дублеты, плунды (облегающие штаны) и шапероны (характерный высокий головной убор). На расписном панно Ло Скеджи (1406–1486) вдова, которая традиционно одета в темную накидку, движется по городской улице в сопровождении жениха. Пара в центре процессии следует за прислугой, далее под уздцы ведут лошадь, и ряд помощников завершает процессию с предметами приданого, в том числе с сундуком-кассоне. Ритмизация движения достигается художником благодаря чередованию цветовых пятен и равномерным интервалам между фигурами, в результате чего создается ощущение торжественной процессии на улицах города.



Илл. 5. Мастер Триумфов Ландау. «История Траяна и вдовы». 1455-1460 гг., Флоренция, частная коллекция.  
Источник: <https://www.dorotheum.com/de/l/6937648/>



Илл. 6. Ло Скеджи, собств. Джованни ди Сер Джованни (1406–1486). История Траяна и вдовы.  
Частная коллекция. Источник: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6088928>

Подобная интерпретация сюжета заставляет задуматься о том, что, имея потребность изобразить античную свадьбу, мастер, не знавший изображений древнего обряда, прибегает к собственному

<sup>10</sup> Согласно одной из версий этой истории, Траян обязал собственного сына жениться на вдове, поскольку тот задавил ее сына, когда ехал верхом. В результате его проступка женщина осталась без мужчины в семье, под покровительством которого она могла бы находиться.

визуальному опыту, а именно к зрелищу современной свадьбы. Кроме того, включение в иконографию кассоне атрибутов реальных торжеств должно было сделать изображаемый сюжет более понятным для массовой аудитории на улицах города или даже для невесты, которая, как правило, не отличалась высокой образованностью. Появление знакомых предметов могло активизировать визуальную память и включать фантазию зрителя, что было необходимо для безошибочного прочтения аллегорических образов, связанных с обязанностями новобрачных друг перед другом и перед республикой.

К тому же, художник, расписывавший кассоне, одновременно мог быть в числе мастеров, которые занимались подготовкой декораций для реального свадебного торжества и, вероятно, задавался вопросом: как правильно обставить ритуал в пространстве города? Здесь на помощь и приходила классическая традиция, знавшая безукоризненный способ возвеличить героя и увековечить его славу: в качестве образца выбирался античный триумф, которому стала уподобляться свадьба.

Сами по себе триумфальные шествия могли иметь разные источники. С одной стороны, была известна римская традиция триумфальных въездов победителей в город, нашедшая отражение, в том числе, на рельефах триумфальных арок римского времени, которые знали и копировали мастера раннего Возрождения. Сама арка тоже стала знаком триумфа, превратившись в универсальный и значимый пластический мотив. Например, арка Константина в Риме неоднократно изображалась художниками первого ряда в монументальных циклах — у Перуджино в композиции с передачей ключей Христом святому Петру в Сикстинской капелле, у Доменико Гирландайо в сцене «Избиение младенцев» в капелле Торнабуони или у Пинтуриккьо в Апартаментах Борджа<sup>11</sup>. Мотив арки появлялся и в живописи для домашнего интерьера, например, в спаллиерах Мастера Истории Гризельды 1490-х гг. или на спаллиере «История Лукреции» Сандро Боттичелли 1500-х гг. Здесь он, сохраняя свою композиционную роль, может быть воспринят и как отражение временной архитектуры, возведенной по случаю свадебного торжества, и как символический элемент, славящий новобрачных. С другой стороны, тема триумфа раскрывается в гуманистической литературе: свои версии морализаторских «триумфов» предлагают Данте, Боккаччо и Петрарка, а представление о военных триумфах древности отражено в исторической литературе XV века: «О военном деле» («De Re Militari») Роберто Вальтурио и «Риме торжествующем» («Roma Triumphans») Флавио Бьондо.

Жители Флоренции, в том числе Маттео Пальмиери, нередко осуждали традицию праздничного свадебного шествия: «Девственниц украшают как можно больше, выставляют напоказ на лошадях и наносят похотливый макияж, призывая всех горожан звуками рожков, чтобы они увидели их необузданную дерзость и развратную удаль, и выводя их на поле битвы; они водят

---

<sup>11</sup> Триумфальная арка во всех перечисленных случаях является средством устройства композиции. Подробнее см.: Лопухова М.А. Архитектурно-декоративные детали all'antica в живописи Центральной Италии конца XV – начала XVI веков // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. No 4. – С. 85-99. Однако выбор римской триумфальной арки для композиционных целей демонстрировал ученость и мог, таким образом, возвеличить мастера и заказчика.



их по общественным площадям и показывают всем, что они больше не собираются быть девственницами»<sup>12</sup>. Оставив в стороне этическую сторону вопроса, отметим, что Пальмиери подчеркивает значимость показа красоты юной невесты.

Близкое суждение высказывает Бернардино Сиенский. Описывая свадебное шествие в 1427 году, он буквально использует слово «триумф» в отношении позиции и роли женщины в торжестве: «Вы видите ее, когда много музыки и торжества: она собирает толпу, когда идет по улице, и сама улица полна цветов. Она нарядно одета, с сияющим серебром... и кольцами на пальце; она светится. Она причесала волосы, примерила венок, вуаль, и со всех сторон она сияет золотом. Она едет на своей лошади с несравненным триумфом»<sup>13</sup>. В глазах представителя церкви шествие приобретает негативную коннотацию: Бернардино Сиенский отмечает, помимо греховного расточительства семей при проведении свадьбы, недолговечность триумфального положения женщины. Действительно, для молодой девушки свадьба была центральным событием ее жизни. Она появлялась в дорогом наряде на улицах города, и вместо того чтобы, как принято в повседневной жизни, скрывать красоту своего тела, наоборот, должна была публично продемонстрировать ее. Таким образом, девушка, предъявляя свою телесную развитость, подтверждала правильность и удачливость выбора, сделанного семьей ее будущего супруга<sup>14</sup>.

Джованни Серкамби, рассказывая историю своего города в «Хрониках Лукки» («Le croniche di Luccha»), описывает *domumductio* новой жены Джованни д'Аньелло, сеньора Лукки. Жених встречает невесту, с короной на голове движущуюся в сопровождении слуг и трубачей, у городских стен: «После торжества в Пизе вышеупомянутый сеньор отвез свою жену в Лукку в сопровождении более почетном, чем если бы она была королевой Франции. А в Лукке ее с почетом приняли мужчины и женщины, устраивая торжества в течение нескольких дней; и как Пиза делала пожертвования, так и сеньор хотел, чтобы жители Лукки жертвовали флорины в знак радости». Подобно триумфатору, невеста получает подарки при вступлении в город, ее появление обставлено с почетом, и все это привносит в свадебное торжество оттенок триумфального действия.

Итак, даже на лингвистическом уровне современники видят в свадебном торжестве триумф женщины, сквозь который проявлен триумф ее мужа, выбравшего себе подходящую невесту. На композиционном уровне в живописи кассоне триумфальный характер события бывает показан благодаря ряду вспомогательных композиционных элементов, в роли которых выступают временные

<sup>12</sup> Musacchio J. M. Art, marriage, and family in the Florentine renaissance palace. New Haven: Yale University Press, 2008. – P. 27-29.

<sup>13</sup> Musacchio J. M. Op. cit. – P. 27-29.

<sup>14</sup> Анализируя этот ритуал с позиций XXI века, можно заметить, что для девушки такое торжество одновременно являлось и испытанием, так как она была совершенно не приучена к вниманию со стороны общества. Не случайно в этом смысле появление мотива охоты на кассоне Пезеллино с «Историей Гризельды»: юная девушка в темном наряде, движущаяся на коне в сторону дома будущего мужа, сопоставляется с охотничьим соколом с черным оперением на руке Гуальтьери. Невеста, подобно добыче, оказывается поймана женихом, который требует от нее тотального подчинения и послушания.

конструкции — торжественные арки, а также в сценах мерного шествия невесты в сопровождении мужа по улицам города в новый дом.

Обратимся к другим моментам праздничной церемонии. После того как вещи невесты размещали в супружеских покоех, сторона жениха давала праздничный банкет<sup>15</sup>, который знаменовал триумфальное вхождение женщины в новый дом и легитимизировал брак в глазах общественности. Такое свадебное празднество представлено на раннее упомянутом кассоне Мастера Марради с примирением сабинян и римлян (Илл. 4). Эпизод из римского прошлого был известен в эпоху Возрождения по пересказу Тита Ливия в «Истории от основания города» (I, 9–13)<sup>16</sup>, но на кассоне этот момент изображается в антураже современной свадьбы. В правой части композиции Ромул вместе со своей невестой-сабинянкой Герсилией восседают на возвышении, осененные балдахином. Таким образом, на композиционном уровне подчеркнута их привилегированное положение. Жених и невеста наблюдают за танцующей в городских декорациях парой и празднующими приближенными. На отдельном поставце расставлены в два ряда золотые блюда – традиционный для Ренессанса атрибут роскоши.

Самым известным прецедентом пышного банкета во Флоренции был пир, устроенный Джованни Ручеллаи в 1466 году<sup>17</sup> по случаю женитьбы его младшего сына Бернардо на внучке Козимо Медичи Лукреции (Наннини)<sup>18</sup>. Свадьба Бернардо Ручеллаи и Лукреции Медичи произошла спустя пять лет после заключения договора между семьями. Банкет, о котором идет речь, был дан после перехода Наннины в новый дом со всем приданым (в ее случае – огромным количеством драгоценных вещей, которые толпы слуг помогали перевозить и размещать на протяжении недели до торжества). Ручеллаи как отец жениха потратил на банкет 6 638 флоринов, баснословную сумму, если брать в расчет то, что покупка и обустройство палаццо стоили от 5 000 до 10 000 флоринов. Во время банкета слуги, одетые в ливреи, разносили еду на золотых и серебряных тарелках, что сопоставимо с мизансценой на живописном панно мастерской Аполлонио ди Джованни (между 1400 и 1424 гг., Музей Коррера, Венеция), предположительно изображающем «Историю Алатиэль» – сюжет, заимствованный из «Декамерона» (II, 7) Джованни Боккаччо.

<sup>15</sup> Этот банкет следует разделять с праздничным обедом, который устраивал отец невесты в день обручения супругов. Подробнее: Witthoft B. Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence / *Artibus et Historiae*, Vol. 3, No. 5, 1982. – P. 47.

<sup>16</sup> Тит Ливий. История Рима от основания города: в 3-х т. – М.: Наука, 1989. – Т. 1. – С. 16-22.

<sup>17</sup> Witthoft B. *Op. cit.* – P. 47.

<sup>18</sup> Levy A. *House of Secrets: The Many Lives of a Florentine Palazzo* Hardcover. I.B. Tauris & Co Ltd, 2019, – P. 186.



Илл. 7. Мастерская Аполлоньо ди Джованни (*Maestro dei cassoni Jarves*). *История Алатиэль (?)*.

Между 1400 и 1424 гг. Музей Корпера, Венеция, Cl. I n. 0006.

Источник: <https://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/OpereArte/2327/?WEB=MuseiVE>

Павильон, возведенный Джованни Ручеллаи для торжества, был украшен гирляндами из роз и гербами двух семей. Ручеллаи называл эту праздничную конструкцию «самой красивой и лучшей из когда-либо сделанных для банкета», наполненной «очень красивой мебелью»<sup>19</sup>. Также заказчик отмечал «буфет (*credenza*), заставленный изделиями из серебра, очень богатый». В отношении банкетной декорации снова кажется уместным провести аналогию с упоминавшейся выше живописной панелью из мастерской Аполлоньо ди Джованни с «Историей Алатиэль» (Илл. 7), так как справа от столов виден открытый буфет с выставленными драгоценными блюдами. В сцене праздничного обеда супруги в вышитых золотом одеждах сидят на возвышении под балдахином, сливаясь с золотом его ткани. Пышность пира, разнообразие яств на столе были необходимы, чтобы показать состоятельность и достаток семьи, заявить об их статусе и политическом положении.

Говоря об особенностях реального свадебного торжества во Флоренции XV века, следует отметить, что смотреть на процессию могли все желающие, а вот участвовали в пире особые, получившие приглашение гости<sup>20</sup>. В «Истории Эсфири» (ок. 1460-70 гг., Метрополитен-музей, Нью-Йорк, Илл. 8) Аполлоньо ди Джованни и Марко дель Буоно представляют типичный пиршественный стол, за которым восседают гости в нарядах из золотой парчи. В левой части кассоне царь Артаксеркс вместе со свитой движется по городской площади в сторону пиршественного стола, перед которым разворачивается следующая сцена – сцена обручения жениха и невесты, Артаксеркса и Эсфири. Ренессансный банкет также «моделировался» по образцу античных, описанных поэтами<sup>21</sup>, что вписывалось в идеал гуманистического образа жизни XV века. Позднее показ ритуала вкушения блюд, множественность

<sup>19</sup> Levy A. Ibid.

<sup>20</sup> На свадьбе Ручеллаи и Медичи для пиршественного стола построили специальную платформу, так как желающих посмотреть на торжество было крайне много.

<sup>21</sup> Passera C. In questo piccolo libretto. Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento. Firenze University Press, 2020. – P. 151.

которых должна была означать и будущее изобилие в браке, во всей полноте представил Якопо дель Селлайо в серии кассоне с «Историей Эсфири» (ок. 1485 г., Уффици, Флоренция, Илл. 9).



Илл. 8. Аполлонио ди Джованни, Марко дель Буоно. История Эсфири. Ок. 1460-70 гг., Метрополитен-музей, Нью-Йорк, инв. 18.117.2. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436973>



Илл. 9. Якопо дель Селлайо. История Эсфири. Пир царицы Астинь. Ок. 1485 г. Галерея Уффици, Флоренция, инв. 1890 п. 492. Источник: <https://www.uffizi.it/opere/banchetto-vasti>

Пиршество сопровождалось танцами, аналогичными тем, что изобразил на «Кассоне Адимари» Ло Скеджа около 1450 года. Кавалеры и дамы в роскошных одеждах, украшенных золотом, движутся друг за другом под балдахином, держась под руки. На парной доске упоминавшегося ранее кассоне Мастера Марради (Илл. 4) представлен сюжет похищения сабинянок римлянами (Илл. 11), в правой части которой заметна достоверная и в то же время шутливая сцена с представлением танцоров-шутов.



Илл. 10. Джованни ди Сер Джованни (Ло Скеджа). Сцена танцев (Cassone Adimari). Ок. 1450, Галерея Академии Изящных Искусств, Флоренция, инв. 1890 п. 8457. Источник: <https://www.galleriaaccademiafirenze.it/opere/scena-di-danza-cassone-adimari-lo-scheggia/>



Илл. 11. Мастер Марради. Похищение сабинянок. Ок. 1488 г., Харвуд-хаус, Великобритания, инв. ННТР:2001.1.1.

Источник: <https://de1.zetcom-group.de/MpWeb-mpLeedsHarewoodHouseTrust/v?mode=online#!m/Object/17733/form/ObjCatalogViewFrm>

Не только свадебное шествие, но и любое триумфальное действие заканчивалось пиром, в том числе крайне популярный в период Ренессанса сюжет – «Триумф Сципиона», известный по тексту Тита Ливия (XXVIII-XXX). Одержав победу на войне, Сципион прибыл в Рим, взшел на Капитолий после длительного пути и по принятому обычаю устроил пиршество в храме. Сравнивая «Триумф Сципиона Африканского» Мастера Ангиари (ок. 1470 г., Миннеаполисский институт искусств, Илл. 12) и процессию, представленную в «Истории Траяна» Ло Скеджей (Илл. 6), можно отметить важное свойство триумфов римских героев — наличие украшенной золоченной повозки, благодаря которой задается пирамидальная композиция с явным указанием на торжествующего. На изображениях процессии следования жены в дом мужа оттенок триумфального действия ощущается меньше, а сцена воспринимается именно как продолжительное шествие. Однако если в триумфе римского героя главной точкой является конкретный момент — въезд в город, то во время свадьбы происходит несколько важных событий, растянутых во времени. Ее кульминацией можно считать момент обмена кольцами, скрепляющий союз. Поэтому художники нередко помещают триумфальную арку именно в сцену обмена кольцами, как, например, Мастер Истории Гризельды в конце XV века (Илл. 13)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Интересно, что Мастер Истории Гризельды берет за основу трехпролетную арку, однако нельзя назвать ее прототипом арку Константина с декоративной композицией из двух медальонов, известную по работам Перуджино, Боттичелли и Пинтуриккьо. Мастер Истории Гризельды приставляет позолоченные конные головы к карнизу и помещает по одному крупному рельефному медальону с двух сторон от центрального пролета арки. Видимо, такая изобретательность мастера связана с тем, что он изображает временную конструкцию, которая возводилась специально для свадебных церемоний. Второстепенным для Мастера оказывается попытка создания антуража древности. Таким образом, мотив арки, несмотря на свой общий торжественный вид и заложенную идею возвеличивания происходящего действия, имеет разночтения в зависимости от контекста, с которой связано его появление – произвольная форма при создании свадебной декорации или строгая римская конструкция для официального триумфа.



Илл. 12. Мастер Ангиари (Anghiari Master). Триумф Сципиона Африканского. Ок. 1470 г. Миннеаполисский институт искусств, инв. 65.2.2.

Источник: <https://collections.artsmia.org/art/1582/the-triumph-of-scipio-africanus-anghiari-master>



Илл. 13. Мастер Истории Гримальды. «История Гримальды»: Обручение. Ок. 1490-х гг. Национальная галерея, Лондон, инв. NG912. Источник: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-story-of-griselda-the-story-of-griselda-part-i-marriage>

Мерная процессия в «Истории Траяна», кажущаяся достаточно скромной, передает дух рядовой городской свадьбы Флоренции XV века. Однако степень пышности и размаха реального свадебного празднества зависела от статуса супругов. Намного более торжественными оказывались княжеские свадьбы, когда атрибуты и украшения в античном вкусе придавали сложные аллегорические смыслы разыгрываемым во время празднества сценам. Подобное настроение и, в то же время, стремление показать ученость заказчика посредством обращения к сюжетам, мотивам и идеалам древности ощущается в кассоне с «Триумфом Сципиона Африканского» Мастера Ангиари. Примером же хорошо документированного реального роскошного торжества с участием представителей знатных родов может служить свадьба Сфорца и Камиллы Арагонской 1475 года.

Во время свадьбы с Констанцо Сфорца, сеньором Пезаро и Градары, невеста шла по дороге к резиденции Сфорца, а ожидавшие ее у дороги дети в белых одеждах, увенчанные гирляндами, встречали будущую правительницу с оливковыми ветвями<sup>23</sup>. Процессия прошла через арку из зелени, с которой на Камиллу посыпались праздничные цветы. Еще одна арка была поставлена у входа в замок, и с помощью

<sup>23</sup> Passera C. Op. cit. – P. 21.

специального механизма с нее спустился актер, представлявший пугго, и возвестил о радости народа. У входа в замок Камиллу встречала повозка с музыкантами и чтецами стихов, а у ворот невесте вручили ключи от города, представив ее как победительницу и властительницу этой местности. За городскими стенами ее ждала другая колесница, украшенная гирляндами и аллегорией Целомудрия наверху.

В описании этой процессии очевидны элементы, которые роднят торжественный вход невесты с триумфальным въездом римского императора. В период Римской Империи процессия начиналась за пределами города, а вход совершался через триумфальные ворота и продолжался по специальному маршруту мимо Бычьего форума и Большого цирка к Виа Сакра<sup>24</sup>. Впереди шествия двигались трубачи, объявляя о важности момента и привнося в происходящее оттенок волнения и праздника. Помимо триумфальной арки, важным элементом римской процессии являлись украшенные повозки. На некоторых повозках везли трофеи и оружие, а ряд из них использовали для разыгрывания сцен с реконструкцией сражений. Триумфатор же ехал за этой процессией в колеснице, запряженной четверкой лошадей, или квадриге. Названные элементы – арочные конструкции, роскошные колесницы, участие актеров и музыкантов в действии – упоминаются не только в сочинениях Ливия, Плиния или Плутарха, но и в описаниях свадеб последней четверти XV века, в том числе названной свадьбы в Пезаро. Иными словами, свадьба Камиллы Арагонской, состоявшаяся в последней трети XV века, когда в герцогствах Италии достигла пика пышность матримониальных торжеств, была обставлена с использованием мотивов, известных по древнеримским триумфальным практикам.

Разумеется, опрометчиво делать выводы о форме флорентийских свадебных торжеств, исходя из сведений о княжеской свадьбе в Пезаро, так как не только у каждого сословия, но и у каждого региона раздробленной тогда Италии была особая мода в проведении празднеств. К тому же, в отличие от дворов Пезаро, Милана, Феррары Флоренция придерживалась республиканских идеалов, и не случайно к концу столетия Лоренцо Великолепный, стремясь показать серьезность и сдержанность своей политики, намеренно сокращал расходы на торжества и их количество<sup>25</sup>. Тем не менее это не значит, что Флоренция не знала триумфальной атрибутики и в середине, и в конце XV века. Флорентийцы были знамениты по всей Италии и за ее пределами как великие мастера украшений для торжеств, которые поражали воображение современников. 26 февраля 1443 года флорентийские ремесленники из квартала ювелиров оказали честь Альфонсо Великодушному, отправив колесницу с золотой сферой, на которой балансировала Фортуна с золотой короной, для участия в его неаполитанском триумфе<sup>26</sup>. Также в этом торжестве была задействована колесница с Юлием Цезарем,

<sup>24</sup> Zaho M. A. *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. New York: Peter Lang Publishing, 2004. – P. 15-16.

<sup>25</sup> Newbiggin N. *Piety and Politics in the Feste of Lorenzo's Florence* // G. C. Garfagnini / *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo.*, 1992. – P. 17-41.

<sup>26</sup> Passera C. *Op. Cit.* – P. 72-73.

который, стоя на сфере, читал сонет, посвященный государю, и приглашал правителя следовать путем Добродетели. Рафинированные декорации мастера из Флоренции изготовили и для свадьбы Галеаццо Марии Сфорца и Изабеллы Арагонской в 1489 году<sup>27</sup>. В процессии участвовал механизм с подъемным устройством, благодаря которому разыгрывался «Триумф Любви», когда ребенок в костюме Купидона читал стихи, стоя на сфере. Итак, именно флорентийские изобретения, пригодные для оформления «триумфальных» торжеств, распространились при итальянских дворах<sup>28</sup>.

Уже в XVI веке Джорджо Вазари — по его собственному признанию, чтобы не забылись имена тех, кто внес вклад в развитие ремесла и искусства в Италии — в главе о флорентийском фортификаторе и инженере Чекке (*Il Cecca*) подчеркивает значимость механизмов для флорентийских городских праздников<sup>29</sup>. Первоначально на Рождество Иоанна Крестителя, главный патрональный праздник Флоренции, проносили конструкции из дерева, похожие на свечи. Чекку же Вазари хвалил потому, что приписывал ему изобретение такого устройства колес, которое позволяло повозке поворачивать проворнее на городских улицах и объезжать препятствия, в том числе углы зданий. Благодаря такому техническому усовершенствованию частью праздничных процессий стали триумфальные повозки, на которые устанавливали статуи св. Иоанна и других святых. Более того, Вазари упоминает о праздничном обеде, во время которого люди, похожие на великанов и великанш, передвигались на ходулях.

Иными словами, технические возможности позволяли разыгрывать на улицах города самые красочные сцены. Это удалось продемонстрировать во время пышного визита во Флоренцию Папы Пия II в 1459 году с представлением «Триумфа Любви». Судить о характере торжества возможно благодаря поэме анонимного свидетеля празднества<sup>30</sup>, записанной в кодексе *MS Magliabechiano VII 1121* (раннее *MS Strozzi 4 391*) из Национальной центральной библиотеки Флоренции. Помимо праздничного въезда Папы Пия II во Флоренцию были организованы рыцарский поединок на площади Санта Кроче, танцевальное представление на площади Старого рынка (Меркато Веккьо), охота на площади Синьории и представление Вознесения в церкви Санта Мария дель Кармине. «Триумф Любви» был обставлен с невероятной роскошью, с использованием украшений из серебра, золота и бриллиантов. Говоря о платформе, построенной для разыгрывания триумфа, автор поэмы отмечает идеальную гармонию частей конструкции, симметрию и равномерную опору на четыре колеса, которые позволяли повозке легко катиться по улицам города и поворачивать. Во время представления Купидон стоял на вершине

<sup>27</sup> Также Лоренцо Великолепный позаботился отправить своего сына Пьеро на свадьбу Сфорца.

<sup>28</sup> Newbigin N. Carried away: Lorenzo's Triumphs of 1491 // *Studies on Florence and the Italian Renaissance in Honour of F. W. Kent* / ed. by Cecilia Hewlett. – P.116-128.

<sup>29</sup> *Le opere di Giorgio Vasari*. Vol. 3. Firenze: G.C. Sansoni, 1878. P. 195-204.

<sup>30</sup> В поэме повествуется о почестях, оказанных Козимо, его сыновьями Пьеро и Джованни и десятилетним внуком Лоренцо папе Пию II и прибывшему по повелению отца из Милана Галеаццо Марии Сфорца в период с 17 апреля по 3 мая 1459 года. Подробнее: Newbigin N. "Le onoranze fiorentine del 1459: poema anonimo" // *Letteratura italiana antica* 12, 2011. – P. 17-135. Интересующий фрагмент с описанием «Триумфа любви» представлен в строках 4368-4422.



золотой сферы, пока другие актеры по сторонам от повозки держали факелы, из-за чего зрителям казалось, что конструкция чудесным образом горит и светится.

Тема «Триумфов» Петрарки получила особую популярность во флорентийской живописи кассоне, и, стоит думать, не случайно: они последовательно проводили идею целомудрия и добродетели<sup>31</sup>. В контексте живописных композиций на свадебных сундуках «Триумф Целомудрия» мог стать нравственным ориентиром для супружеской пары. Если воспринимать рождение новой пары как проекцию межродовых отношений внутри Флоренции, то триумфальная интонация свадебного торжества переносилась на всю республику, возвеличивал республику до высот нового Рима, что было ценно для самосознания граждан.

Присутствие в тексте Петрарки отсылок к классической литературе (среди его источников первая книга «Науки любви» Овидия, шестая книга «Энеиды» Вергилия, Цицерон, Ливий) привлекало образованных читателей, которые были готовы к взаимодействию с такой литературой<sup>32</sup>. В отношении текста Петрарки можно говорить о своеобразной компиляции, и хотя бы в силу этого «Триумфы» становятся иконографически плодотворной темой. В этой связи необходимо также упомянуть интересную теорию Конрада Айзенбихлера, который утверждает, что появление образа бога любви в тексте Петрарки было не столько результатом стремления к воспроизведению образов классической древности, сколько представлением о языческом персонаже, знакомом поэту по городским торжествам XIII века<sup>33</sup>. Таким образом, уже на текст Петрарки могли оказать влияния реальные впечатления автора.

На уровне формального построения тема триумфального шествия удобна для размещения на кассоне, так как предполагает протяженность, развитие композиции по горизонтали в выбранном направлении. Так, Аполлонио ди Джованни komponует на единой расписной панели сцены с триумфами Любви и Целомудрия (Национальная галерея Шотландии, Эдинбург, Илл. 14), выстраивая композицию традиционным образом слева направо. «Триумф Любви» возглавляет бог любви Купидон, вооруженный луком и стрелами и представленный мастером как пугало. Только в редких случаях движение на кассоне разворачивается справа налево, что замедляет ход прочтения, как в случае с живописной панелью 1468 года из Музея Петрарки и Пикколомини в Триесте<sup>34</sup>. Неизвестный мастер, несмотря на то что сцены «Триумфов» отделены друг от друга золотым переплетом, выстраивает цельную композицию.

<sup>31</sup> Eisenbichler K. Political Posturing in some 'Triumphs of Love' in Quattrocento Florence // Petrarch's triumphs: allegory and spectacle. Ottawa: Dovehouse Editions, 1990. P. 370-371.

<sup>32</sup> Monti R. C. Petrarch's Triumphs, Ovid and Vergil // Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle. Ottawa: Dovehouse Editions, 1990. – P. 11-33.

<sup>33</sup> Eisenbichler K Op. cit. P. 370.

<sup>34</sup> Дату 1468 можно прочитать на табличке, выставленной бородастым стариком, справа от повозки Славы, на которой изображен герб флорентийского рода Ридольфи. Триумф Целомудрия возглавляет Лаура, которую окружают женщины древности. Композиция на втором сундуке открывается Триумфом Славы. Время одерживает победу над Славой. Изображение не согласуется с текстом Петрарки, а строится на общих представлениях. На кассоне 1468 года на колеснице изображен герб Кавальканти. Вечность представлена фигурой Бога, господствующего над Землей согласно концепции Птолемея и окруженного ангелами-музыкантами.

Процессия движется по витиеватым дорожкам на заднем плане и встраивается в триумфальное шествие Целомудрия на первом плане, обойдя сцену с образом Смерти.



Илл. 14. Аполлоньо ди Джованни. Триумфы Любви и Целомудрия. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург, инв. NG 1940. Источник: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4662>



Илл. 15. Неизвестный Мастер. Триумф Любви, Целомудрия, Смерти. 1468 г. Музей Петрарки и Пикколомини, Триест. Источник: <https://museopetrarchesco.it/museo-petrarchesco-piccolomineo/>

Сравнение кассоне с книжной миниатюрой позволяет установить иконографические элементы, возникшие в результате соприкосновения литературной традиции с реальной светской ритуальной практикой. Самый ранний пример иллюстративного цикла к «Триумфам» во Флоренции сохранился в рукописи *Pal. 72* (Библиотека Лауренциана, Флоренция). Он был заказан Аполлоньо ди Джованни в 1442 году. Иллюстрации «Триумфов» в *Pal. 72* отличаются лаконизмом и минимальным набором фигур: прямоугольный позем служит основанием для запряженных колесниц со стоящими на них фигурами, олицетворяющими каждый из «Триумфов». Аполлоньо ди Джованни разворачивает повозки в профиль за исключением единственной – колеснице Славы, которая, согласно традиции, развернута в анфас (образцом мог послужить образ в кодексе «*De viris illustribus*» 1379 года, который сегодня хранится в Национальной библиотеке Франции, ms. Lat. 6069 F). Итак, на фронтисписах первой половины XV столетия отсутствует ощущение процессии, которое было крайне важным на кассоне. Только во второй половине века появляются варианты иллюстраций с многофигурными композициями; в том числе и сам Аполлоньо ди Джованни начинает стремиться к изображению перспективы и объема в манускрипте Строчи 174. Можно предположить, что более поздние иллюстративные циклы

к «Триумфам» обладают развитым композиционным решением в связи с тем, что мастера, одновременно выполнявшие как книжные иллюстрации, так и живопись для домашнего интерьера, переносили приемы организации нарратива из одного вида искусства в другой. Изменения в подходе художников к работе с миниатюрой указывает на родовое качество живописи кассоне – стремление к линейному и развернутому повествованию. Уже в ранних примерах кассоне с «Триумфами» Петрарки заметно, что мастерам кассоне явно хочется создать ощущение толпы, множества героев и фигур, уподобляющих изображение живому представлению, в котором участвуют современники. Такой подход к построению композиции близок к реальной практике проведения торжеств, когда жители города могли видеть своих знакомых, примеривших на себя образ героя античной или библейской истории.



Илл. 16. *Mediceo Palatino 72, сер. XV (1442 г.), Библиотека Медичи Лауренциана, Флоренция, f. 78v.*  
 Источник: [http://www.bml.firenze.sbn.it/animalifantastici/LaBibliotecainMostra/Schede\\_ing/med\\_Pal\\_72.html](http://www.bml.firenze.sbn.it/animalifantastici/LaBibliotecainMostra/Schede_ing/med_Pal_72.html)

Незначительные изменения, которые мастера кассоне вносят в композиции «Триумфов», были призваны только подчеркнуть их личную изобретательность. Например, Маттео де Паста в письме от 24 числа 1441 года из Венеции пишет заказчику: «В остальном я знаю все, что нужно для этого, то есть колесницу, запряженную четырьмя слонами. И я не знаю, нужны ли вам щитоносцы и девушки, или известные люди прошлого, так что скажите мне все это, и я сделаю хорошую вещь, которая вас обрадует»<sup>35</sup>. Если в тексте Петрарки можно прочитать только об одной колеснице – в описании «Триумфа Любви», то художники экстраполируют этот образ с повозками на все «Триумфы». Точно так же у Петрарки отсутствует образ Аристотеля, которого оседлала Кампаспа, возлюбленная его ученика Александра Македонского. Однако эта композиция, включенная в кассоне как упомянутым выше неизвестным мастером, так и Доменико ди Заноби (1465-1470 гг., Музей Петрарки и Пикколомини, Триест), выступает в качестве напоминания и предостережения для мужей не поддаваться влечению и

<sup>35</sup> Gilbert C. *Italian art, 1400-1500: sources and documents*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1980. – P. 6-7.

вступать в близость с женой только для продолжения рода<sup>36</sup>. По одной из версий современных исследователей пара перед колесницей может быть отождествлена с супругами-заказчиками.

На панно Мастера Триумфов Ландау (ок. 1445-1450, Центральная национальная библиотека, Флоренция, Илл. 17) покоренные любовью, пронзенные стрелами Купидона (здесь он изображен как маленький путто) персонажи представлены с резкой мимикой лица и жестикой, проявляющейся в неестественно, будто у манекенов, поднятых руках и запрокинутых головах. Такое решение фигур противопоставлено мерному движению сопровождения Лауры в «Триумфе Целомудрия». Мастер Триумфов стремится оживить композицию из-за опасности быть монотонным и утомить зрителя, так как сюжет задает художнику рамки: он должен представить несколько шествий, развивающихся по горизонтали. Для решения задачи Мастер Триумфов Ландау создает иллюзию разной скорости повозок<sup>37</sup>.



Илл. 17. Мастер Триумфов Ландау. Триумф Любви, Целомудрия, Смерти, Центральная национальная библиотека, Флоренция.

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro\\_dei\\_Triumphs\\_Landau\\_Finaly\\_Triumph\\_of\\_Love\\_of\\_Wisdom\\_of\\_Death\\_1445-50\\_ca.\\_\(fi\)\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dei_Triumphs_Landau_Finaly_Triumph_of_Love_of_Wisdom_of_Death_1445-50_ca._(fi)_01.JPG)

Если обратиться к «Триумфам» Петрарки, а также к «Amorosa Visione» Джованни Боккаччо, в котором также раскрыта тема триумфа, становится заметно, что оба автора вводят в повествование мотив сна. Герой Петрарки рассказывает читателю об оживших, материализовавшихся перед ним образах. Так, Петрарка помещает «Триумфы» в пространство. Иначе действует Боккаччо, когда в «Amorosa Visione» герой, ставший проводником читателя, рассматривает фресковый цикл в замке, где изображены пять «Триумфов». Отмеченная материальность в подходе Петрарки, которая проявляется в перенесении героев древности в некий определенный мир, роднит его художественное решение с практиками итальянских правителей XV века — будь то в республиканской Флоренции или при аристократических дворах Северной Италии, где каждый из правителей стремился подчеркнуть

<sup>36</sup> *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino.* Florence: Giunti Editore, 2010. – P. 232.

<sup>37</sup> В «Триумфе Любви» задано порывистое движение, в отличие от последовательности в «Триумфе Целомудрия». Скольжение взгляда зрителя по поверхности живописной панели прерывается, когда колесница «Смерти» выезжает по диагонали. «Смерть» в виде скелета, одетого в лохмотья и вооруженного топором, стоит на покрытой погребальным покровом колеснице, которую тянут два черных мула. Согласно тексту в «Триумфе Славы» повозку тянут два раба, запряженные вместе с лошадьми, между двух групп с учеными и военными. Панель должна была продолжаться (сегодня разрозненные доски) «Триумфом Времени», который держит земной шар и едет на колеснице, запряженной оленями.

легитимность и прочность своей власти посредством обращения к древности. Следовательно, появление свадебного триумфа или военного триумфа победителя в пространстве города имело равную предпосылку с той, которая двигала заказчиками, когда они обращались к сюжету с «Триумфами» Петрарки для изображения на кассоне — доказать свою добродетельность через пример (*exempla*) из великой древности. Буквальность увиденного у Петрарки созвучна достоверности, которая должна была достигаться во время торжеств в городе<sup>38</sup>, чтобы воздействовать на участников процессии.

Свадебная процессия вне зависимости от размаха — будь то городское торжество или дорогостоящий праздник для монархов — вызывала в сознании современников образы великих героев древности и по их примеру наделяла участников разнообразными добродетелями. Правители, подобно справедливому Траяну, изображенному на кассоне с «Историей Траяна» (Илл. 5,6), выступали в качестве моральных ориентиров для молодых мужей, которые брали на себя ответственность заботы о новой семье и чести рода.

Мотив триумфа возникал в жизни итальянских городов по разным случаям — свадьбы, религиозного праздника, становившихся поводом для выражения гражданской позиции, приема политического союзника. Этот мотив осознавался современниками на словесном уровне, о чем свидетельствуют литература Треченто (Данте, Боккаччо, Петрарка), сочинения гуманистов (Флавио Бьондо, Джованни Понтано) и высказывания хронистов и проповедников XV столетия (Маттео Пальмиери, Джованни Серкамби, Бернардино Сиенский).

Однако тема триумфа отразилась и в живописи, предназначавшейся для среднего класса. Художники, находясь под впечатлением от реальных торжеств, в которых сценография древнеримского триумфа<sup>39</sup> использовалась для возвеличивания супругов — в рамках как богатого городского ритуала (свадьба Джованни Ручеллаи и Лукреции Медичи), так и княжеского празднества (свадьбы Камиллы Арагонской и Констанцо Сфорца, Галеаццо Марии Сфорца и Изабеллы Арагонской), — могли использовать его образы для интерпретации библейских и литературных сюжетов на кассоне. Акцент на пиршественных сценах с большим числом драгоценных блюд, как их изобразили Якопо дель Селлайо в «Истории Эсфири» (Илл. 9) и мастерская Аполлоньо ди Джованни в «Истории Алатиэль» (Илл. 7), или на протяженном шествии невесты, а также включение триумфальных арок в композицию, как у Мастера Истории Гризельды на спаллиере со сценой обручения Гризельды и Гуальтьери (Илл. 13), имели цель заявить зрителям о статусе новых супругов, которые после церемонии должны были разместить свадебные сундуки в своей спальне. Таким образом, живопись кассоне свидетельствует

<sup>38</sup> Во время триумфа по случаю въезда Папы Пия II разыгрывались религиозные сцены, и актеры примеряли на себя роль героев библейского повествования.

<sup>39</sup> Для современников действительно оказались крайне важны историческая преемственность в облике торжеств и сравнение современных и древних триумфов. Это заметно в трактате Флавио Бьондо «Рим торжествующий», который посвящен все тому же папе Пию II.

о визуальном опыте художника, прибегавшего к элементам реальных и знакомых ему торжеств и свадебных шествий как к средству для большего воздействия на современного ему зрителя и проведения идеи о торжественности происходящего в изображаемой композиции.

### Библиография (Bibliography):

- Bernardo A. S. *Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio // Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1990. P. 33-47.
- Eisenbichler K. *Political Posturing in some 'Triumphs of Love' in Quattrocento Florence // Petrarch's triumphs: allegory and spectacle*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1990. P. 369-382.
- Klapisch-Zuber C. *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. – 338 p.
- Levy A. *House of Secrets: The Many Lives of a Florentine Palazzo Hardcover*. I.B. Tauris & Co Ltd, 2019. – P. 186.
- Miziolek J. *Renaissance Wedding and the Antique: Italian Secular Paintings from the Lanckoronski Collection*. L'Erma Di Bretschneider, 2016. – 440 p.
- Monti R. C. *Petrarch's Triumphs, Ovid and Vergil // Petrarch's Triumphs: allegory and spectacle*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1990. – P. 11-33.
- Musacchio J. M. *Art, marriage, and family in the Florentine renaissance palace*. New Haven: Yale University Press, 2008. – 344 p.
- Musacchio J. M. *The rape of the Sabine women on Quattrocento marriage panels / T. Dean, K. J. P. Lowe // Marriage in Italy, 1300-1650*. Cambridge University Press, 2002. – P. 66-82.
- Newbigin N. *Carried away: Lorenzo's Triumphs of 1491 // Studies on Florence and the Italian Renaissance in Honour of F. W. Kent / ed. by Cecilia Hewlett*. – P.116-128.
- Newbigin N. *Piety and Politics in the Feste of Lorenzo's Florence // G. C. Garfagnini / Lorenzo il Magnifico e il suo mondo.*, 1992. – P. 17-41.
- Passera C. *In questo piccolo libretto. Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*. Firenze University Press, 2020. – 294 p.
- The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance / ed. C.L. Baskins*. Boston, 2008.
- Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino / eds. Cl. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi*. Florence: Giunti Editore, 2010. – 288 p.
- Ventrone P. *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*. Firenze, 2016. – 535 p.
- Witthoft B. *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*. *Artibus et Historiae*, Vol. 3, No. 5, 1982. – P. 43-59.
- Zaho M. A. *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. New York: Peter Lang Publishing, 2004. – 143 p.