

# **История**

---

Екатерина Михайлова-Смольнякова

## Хор, кароль и хоровод: источники и семантика античного кругового танца в европейской живописи XIV–XVI веков

В статье рассматриваются возможные пути формирования устойчивого образа античного кругового танца в искусстве XIV–XVI веков и его значение на примере росписи медальона в Зале Ветров Палаццо дель Те. Возникновение и развитие этого визуального топоса связывается с характерным для средневекового богословия унаследованным от античности представлением о небесном танце как аллегории божественной гармонии, иконографией французского короля и неоаттическими рельефами с изображениями вакхических плясок персонажей дионисийского круга.

Ключевые слова:

Джулио Романо, Палаццо дель Те,  
визуальные исследования,  
хоровод, античный танец,  
иконография танца.

### 1.

Античный астролог Юлий Фирмик Матерн писал о людях, родившихся под знаком звезды в двенадцатом градусе Овна: «...[они] будут иметь внешность обманчивую, скрывающую истинный их характер. Вид у них будет суровый, струящиеся бороды и упрямые лбы, как у Катона. Но все это обман и притворство. По природе они моты и развратники, вечно обуреваемые низкими и чувственными страстями и снедаемые любовной жаждой. Они также начисто лишены добродетельных устремлений, трусливы, глупы, смертельно боятся военных опасностей. Часто они становятся жертвой своей порочной похоти и вынуждены бывают убить себя, погрязши в глупых любовных делах. Под этой же звездой рождаются пастухи, чьи дудочки производят нежный лад сельских напевов» [1, с. 138].

Эрнст Гомбрих предположил, что именно текст Матерна был использован при составлении программы для росписи Зала Ветров Палаццо дель Те в Мантуе, выполненной Джулио Романо в 1527–1528 годах. В медальоне, соответствующем процитированному отрывку, художник изобразил хоровод танцоров, развернутых спиной в центр круга<sup>1</sup>. (Ил. 1.)

Согласно тексту, мастер должен был объединить в одной композиции представление о низких страстях, отсутствии добродетелей и в то же время — «нежных ладах сельских напевов». Гомбрих предположил, что выбранная художником композиция наилучшим образом отображает неблагоприятный гороскоп: «Джулио облагородил “развратность” влюбленных пар, изящно совместив элементы *all'antica* с современной

1 Саму роспись, согласно архивным документам, выполнил Ринальдо Мантуано [16, р. 145]. Однако Джулио Романо контролировал каждый этап воплощения своих эскизов, сотрудничавшие с ним художники были крайне ограничены в проявлении собственной воли, и я буду говорить именно о нем как о создателе декоративного убранства Палаццо.

пасторалью»<sup>2</sup> [1, с. 198]. На первый взгляд композиция действительно показывает остроумие и изобретательность художника: одежды на античный лад создают ощущение «древности», круговой танец воплощает идею гармонии пастушеской Аркадии, а лишённые этой гармонии движения обнаруживают диссонанс, порождаемый влиянием звезд.

Однако насколько справедливо подобное прочтение? Действительно ли совершенство кругового танца и единообразия пластики танцоров в первой половине XVI века воспринимались как репрезентация гармонии, так что их отсутствие являлось бы очевидным воплощением «обмана и притворства»? Что в данном случае является элементом *all'antica*? Мог ли античный хоровод быть для художника воплощением гармонии *par excellence* — или, наоборот, танец сам по себе символизировал отсутствие «добродетельных устремлений»?

## 2.

Художники Возрождения проявляли интерес к хореографической составляющей античной скульптуры с начала XV века. Чаще всего источниками танцевальных образов становились римские саркофаги, рельефы и предметы декоративного искусства, связанные с вакхическим культом. Так, римский саркофаг II века с изображением свадебной процессии Вакха и Ариадны (Британский музей, Лондон), вероятно, был известен уже в Средние века. Во всяком случае, в 1420-е годы он располагался на виду у публики и художников в римской базилике Санта Мария Маджоре. Позже изучение его рельефов как образца для изображений фигуры в разных ракурсах стали почти обязательным этапом знакомства молодых художников с античным наследием, о чем свидетельствуют многочисленные сохранившиеся рисунки и гравюры, многие из которых изображают танцующих персонажей. Следы британского саркофага можно найти в работах Якопо Рипанды, Амиго Аспертини, Рафаэля, Джованни да Удине, Баттисты Франко, Джованни Нальдини.

Не меньшее внимание заинтересованной аудитории привлекал и саркофаг конца II — начала III века со сценой жертвоприношения в честь Диониса (Музей Алларда Пирсона, Амстердам). Украшающий его

2 Знаменитый искусствовед был немного невнимателен: ни в хороводе, ни в группе музыкантов нельзя выделить ни одной пары, ни влюбленной, ни развратной — перед нами именно групповое исполнение.



1. Джулио Романо (Ринальдо Мантуано)  
 Медальон двенадцатого градуса Овна  
 1527–1528. Фреска  
 Зал Ветров, Палаццо дель Те, Мантуя

рельеф был известен и вызывал интерес у художников с начала XV века, его копировали Джентиле да Фабриано и Микеле ди Джованни ди Бартоло, Балтассаре Перуцци для росписей виллы Фарнезина и авторы рисунков в *Codex Coburgensis* и в коллекции дель Поццо. Среди других хорошо известных источников «вакхических» танцевальных образов можно назвать саркофаги с процессией Вакха и Ариадны из коллекции Дориа Памфилии и со сценами из юности Диониса из Палаццо Фарнезе,

утраченный саркофаг из Палаццо Джентили, рельеф с изображением визита Диониса в дом Икара, варианты или копии которого находятся в Британском музее, Лувре и Национальном археологическом музее в Неаполе. К ним можно добавить неаполитанские копии рельефов с изображениями «каллимаховских» лаконянок, танцующих менад, некоторые из табличек Кампана и рельефный декор ваз<sup>3</sup>.

Однако во всех перечисленных произведениях представлен линейный или сольный танец, а не хор. Кажется очевидным, что подобный выбор композиции продиктован фризовым характером большинства плоских рельефов. Однако и в произведениях, которые предоставляют гораздо больше возможностей для изображения хора — в скульптурном декоре аттических ваз, в отделке круглых и прямоугольных баз со смешанными изображениями нимф, менад и сатиров и т. д., — различия между круговым и прямоугольным плоским рельефом не влияют на характер изображенного действия. Участники танца разобщены и изображены чаще всего в профиль, в то время как в традиционных изображениях хора, даже частичных, танцоры держатся за руки и, как правило, изображаются в фас. Как эти изображения могли повлиять на формирование образа кругового танца *all'antica*?

Танец — ритуальный, театральный и социальный — играл значительную роль в общественной жизни Древней Греции. В зависимости от контекста для обозначения танца использовались разные термины: *choros*, *komos*, *thiasos* и *orchestra*. *Komos* и *thiasos* подразумевали танец вразнобой, так что их можно сопоставить с некоторыми из сохранившихся изображений, особенно вазописных, *orchestra* относились к театральным представлениям. Термином *choros* обозначали социальные танцы определенного типа: любые групповые танцы в унисон в сопровождении пения, независимо от формы построения<sup>4</sup>.

3 Все эти группы — менады с таблички Кампана, танцующие лаконянки, нимфы с вазовых рельефов — послужили образцами для декора в других залах Палаццо дель Те. Кампанский рельеф воспроизведен в Зале Овидия в медальоне с танцем трех менад и двух маленьких сатиров под звуки флейты, на которой играет взрослый пляшущий сатир. В Зале Кариатид ступки повторяют позы танцующих нимф и один из канонических вариантов танцующей лаконянки.

4 Гипотеза о том, что понятия *choros*, *komos* и *thiasos* обозначали разные по своим характеристикам и контексту исполнения танцевальные практики, подтверждается тем фактом, что во всем корпусе сохранившихся греческих текстов они крайне редко упоминаются одновременно (и только для того, чтобы подчеркнуть их несходство) [15, pp. 46–47].

Изначально *choroi*, скорее всего, были связаны с ритуалом и почти наверняка имели круговую форму, характерную для хореографических практик подобного типа. Источники не сохранили подробных и достоверных сведений об архаическом периоде развития античного танца, соответствующем периоду наибольшей популярности «ритуальных» хороводов. В доклассический период хоровые танцы, к исполнению которых допускались только полноправные граждане, стали играть роль своеобразного инструмента самоорганизации греческого полиса. Они продолжали существовать и после III века до н. э., хотя в повседневной жизни их постепенно вытеснили танцы в исполнении профессионалов [15, pp. 42–43]. В Древнем Риме танец стал преимущественно занятием специально обученных исполнителей. Разумеется, хоровые танцы все еще могли быть (а на греческой и римской театральной сцене чаще всего и были) круговыми, но они также исполнялись в одну или несколько линий друг напротив друга, в цепочках, квадратах, треугольниках, фигурах, которые могли переходить друг в друга, и т. д.

В известных Возрождению текстах античных авторов при изложении мифов или описании гармоничного социального устройства в Древней Греции, а затем и в Древнем Риме для описания танца использовались термины *choros* и *chorea* (лат. *chorus*). Это свидетельство того этапа развития античной хореографической теории, на котором не столько круговое построение, сколько синхронность и сопровождение пением считались особенностью танца, воплощавшего греческий по своему происхождению идеал гармоничного единения музыки и движения.

Отсутствие доступных взору художников Возрождения памятников античного искусства, которые изображали бы хор в виде замкнутого круга фигур, объясняется тем, что период преимущественно ритуального бытования кругового танца, когда форма организации танцоров в группе имела определяющее значение, закончился задолго до того, как греческое искусство достигло высот, соответствующих времени создания сохранившихся в оригиналах или копиях произведений. Сами же хореографические практики, составлявшие важнейшую часть жизни античного общества, как любые ранние танцы, почти не оставили буквальных свидетельств, которые были бы известны в XIV–XVI веках.

Кроме дефицита источников на специфику восприятия античной иконографии танца влиял и фокус внимания. Отнюдь не свободные от средневекового амбивалентного отношения к танцу, гуманисты больше интересовались его статусом в античном восприятии и контекстом

хореографических аллегорий в текстах античных авторов, чем реальной практикой исполнения. Соответственно, и интерпретация термина *choros* ренессансными читателями, скорее, определялась не его реальным — не известным им — значением, а тем кругом современных ассоциаций, которые могли вызывать описания танцев планет, муз, нимф и граций у Платона, Гесиода, Лукиана и других авторов.

Что повлияло на формирование этих ассоциаций и какими они могли быть?

### 3.

Изображения танца в кругу были характерны для большинства культур, в которых земледелие и связанные с ними аграрные ритуалы играли ведущую роль — хоровод воспроизводит движения небесных светил и повторяемость природных циклов. Однако, хотя хороводы вряд ли когда-либо полностью исчезали из повседневной практики народов, населявших Европу, в европейском искусстве до XI–XII веков изображения танца, в том числе кругового, оставались мотивом сравнительно редким<sup>5</sup>.

Выше я уже упоминала, что отношение христианской религии к танцу всегда оставалось амбивалентным. С одной стороны, церковная идеология выступала против любых практик, возвращавших пастве радость телесных переживаний. Танец трактовался как дьявольское изобретение, толкающее слабые души к разврату и грехопадению, и проповедники не уставали повторять, что христианин, пекущийся о спасении своей души, должен избегать и танцев, и тех соблазнов, к которым они ведут<sup>6</sup>. Сцены плясок в маргиналиях средневековых рукописей и рельефах соборов нередко подразумевали отрицательную характеристику танцующих персонажей, независимо от особенностей танца — акробатического, сольного, в цепочке или в кругу. Подобное отношение не было редкостью и в XIV веке, и в более поздние периоды.

5 Из-за дефицита достоверных источников история европейского танца как бытовой практики после падения Римской империи и вплоть до XI–XII веков с трудом поддается восстановлению. Хотя неумолимая логика академических исследований и вынуждает ученых предлагать те или иные гипотезы, пусть и основанные на очень скупом материале, на данный момент можно отметить скудость раннесредневековой иконографии танца, но затруднительно предложить удовлетворительную интерпретацию этого феномена.

6 Подробнее о средневековой критике танца см. в: [5, pp. 67–262].

С другой стороны, уже в первые века христианства в процессе постепенной ассимиляции классической античной философии неоплатонический универсум заполнили хоры танцующих ангелов — образ, отражавший и теогонические хореографические аллегории античных мыслителей (в первую очередь Платона), и традиционное для греческой культуры представление о танце как выражении безграничной радости. Упоминание о небесных хорах ангелов, систематизированные в сочинениях Псевдо-Дионисия Ареопагита в V веке, встречались уже в трудах первых отцов церкви [5, p. 59]. Даже Библия содержала не только описания танца как дьявольского искушения, но и сцены плясок, выражавших радость и благодарность верующих.

Наиболее либеральные в своем отношении к танцу теологи в конце концов пришли к выводу, что танец плох или хорош не сам по себе, а только в зависимости от сопутствующих обстоятельств. Альберт Великий в *Commentarii in quartum librum Sententiarum* пояснял: «Надо сказать, что танцы и развлечения вообще, сопровождаемые пением ли, игрой ли на музыкальных инструментах, не плохи сами по себе <...>, но могут стать таковыми в зависимости от условий, по трем причинам. Первая и самая важная: дурное намерение, когда они исполняются, чтобы ощутить или вызвать желание (таковы почти все из них). <...> Вторая причина — это когда они исполняются не в свое время, например, в часы скорби. <...>. Третья зависит от положения исполнителя. Таким же образом клиру запрещены охота и другие развлечения» [5, p. 54].

Другим способом разрешения противоречия между танцем-радостью и танцем-искушением была концепция двух видов танца, доступных христианину: танца телесного (греховного) и мистического духовного танца, своего рода квинтэссенции переживаемого восторга, которая даже не обязательно проявляется в движениях тела. Одно из первых упоминаний «духовного» танца можно найти уже в IV веке в *De paenitentia* отца церкви Амвросия Медиоланского, описавшего *saltabat spiritaliter* св. Павла [5, p. 57]. Красноречивый пример развития представления о двух видах танца дает и притча VI века из «Диалогов» Григория Великого о девушке, во сне узревшей Деву Марию и пожелавшей присоединиться к свите дев, сопровождающих Богородицу. В первых версиях этого сочинения — одного из самых популярных средневековых сборников *exempla* — танец вообще не упоминался. Более поздние списки, однако, пересказывали сюжет с помощью хореографических аллегорий: девушка отказывалась от обычаев греховной

жизни и отвергала земные танцы, за что была награждена танцем в хорах небесных дев в Раю [5, р. 212]. В похожем виде во второй половине XIII века эта притча вошла и в «Золотую легенду» Иакова Ворагинского, где небесным танцам противопоставлялись дьявольские, к которым неизбежно приводят невоздержанные мирские пляски [5, р. 213].

Образ мистического «духовного» танца перекликался с умозрительной концепцией небесного танца и оправдывал практику изображения танцующих ангелов, несмотря на постоянное осуждение плясок в повседневной жизни прихожан. Оправдывал — но не описывал.

Танцующие ангелы и души святых на небесах как один из характерных образов небесного блаженства вошли в европейский художественный репертуар только с середины XIV века, и лишь к концу XV века утвердился визуальный топос хоровода ангелов [5, р. 61]. Эта «отложенная» визуализация, как я предполагаю, была связана не с критикой танца как таковой, а с отсутствием разработанной иконографии группового танца, которую могли бы использовать средневековые художники — очевидно, что шутовские пляски и крестьянские хороводы таким образом служить не могли.

К возникновению подходящей для заимствования модели привело развитие традиции изображения кароля (*carole*) — бытового танца французского происхождения<sup>7</sup>. Термин *carole*, истоки которого до сих пор с достоверностью не установлены, появился во французских текстах, написанных на латыни, в начале XII века [13, р. 15]. С середины и до конца XII века термин *carole* чаще всего использовался для перевода латинского *chorus* в религиозных сочинениях. Самый ранний из примеров такого употребления можно найти в знаменитом Оксфордском псалтыре, написанном на англо-нормандском диалекте старофранцузского и созданном в первой половине XII века. Здесь третья строка 149-го псалма на вульгате (*Laudent nomen eius in choro <...>*) переведена как *Lódent le num de lui en caróle <...>* («Давайте славить имя его в каролях») [13, pp. 21–22]. В последней трети XII века уже и в оригинальных французских, а не переводных текстах кароль стал встречаться в описаниях праздников и пиршеств как один из танцев, которые исполняли гости [13, р. 29].

<sup>7</sup> Кароль упоминался во множестве текстовых и музыкальных источников с конца XII по конец XIV века, после чего, по всей видимости, вышел из употребления, сохранившись лишь в языковой «памяти» как один из архаических терминов, обозначающих танец [13, р. 1].



2. Кароль. Миниатюра из *Романа о Розе*  
Первая половина XIV в. Hs. Den Haag,  
Koninklijke Bibliotheek, 120 D 13, f.6v.

Р. Мюллалаи полагает, что круговая форма была определяющей характеристикой кароля как бытового танца, и приводит исчерпывающие доказательства, основанные на письменных источниках (в одном из текстов последней трети XIV века даже движения планет описываются как *carole*) [13, pp. 43–44]. Другой неотъемлемой характеристикой кароля было сопровождение песней, а не игрой на музыкальных инструментах: танцоры либо пели хором, либо вступали после ведущего, повторяя песенный рефрен [13, р. 90].

Кароль — одна из редких средневековых хореографических форм, изображения которых мы можем с уверенностью идентифицировать.

«Ланселот в прозе», «Повесть о Граале», «Роман об Александре», «Роман о Розе» и другие произведения французской куртуазной литературы включают в себя эпизоды с исполнением кароля. Манускрипты сочинений Кретьена де Труа, Гийома де Машо и других авторов богато иллюстрировались и часто копировались; миниатюры с изображением танца встречаются в них с конца XIII века. Художники изображали кароля либо как цепочку из нескольких танцующих людей, либо как двойной ряд, либо как хоровод, причем во всех случаях пластика танцующих сдержанна и почти статична (в отличие от изображений крестьянских и жонглерских танцев того же времени). Поскольку текст, сопровождающий иллюстрации, говорит о танце в кругу, изображения цепочки или двойного ряда исследователи предлагают интерпретировать как вариант синекдохи [13, p. 97]. (Ил. 2.)

Хотя кароль был французским танцем и большинство текстов, его упоминающих, относится именно к этому региону, и танец, и его характеристики были известны и в других европейских странах. Наряду с рондо, кароль входил в число самых распространенных поэтико-музыкальных форм, но, в отличие от рондо, он не был привязан ни к конкретной среде, ни к определенному социальному классу и благодаря этому являлся своеобразным культурным «наследником» античной метафоры, описывающей движение небесных объектов как танец универсума. Регулярные включения сцен «каролирования» в тексты рыцарских романов и аллегорических поэм не могли не повлиять на восприятие этой степенной и достойной хореографической формы как вполне соответствующей статусу небесного танца и столь похожей на *choros* в описании античных авторов<sup>8</sup>. Закономерно, что в конце концов и танцы святых душ на небесах стали характеризоваться именно как кароли.

Самый красноречивый пример такого описания можно найти в «Божественной комедии» Данте (XXIV, 13–18): «И как в часах колеса ходят сами./Но в первом — ход неразличим извне./А крайнее летит перед глазами, // Так эти хороводы, движась не-/однообразно, медленно и скоро./различность их богатств являли мне» [2, с. 141]<sup>9</sup>. Франческо

8 Иконографию «аллегорического» кароля можно сопоставить не только с изображениями небесных танцев, но и с теми литературными сюжетами, которые не были напрямую связаны с сочинениями французских авторов. Так, изображения кругового танца в многочисленных «Садах наслаждений» и «Садах молодости», очевидно, были порождены той же изобразительной традицией.

ди Бартоло да Бути, автор одного из первых развернутых комментариев к «Божественной комедии», так поясняет приведенный фрагмент: «...*quelle carole* означает “святые души, которые двигаются подобно людям в круговом танце”». Тут же он добавляет: «...*carole* — это круговой танец»<sup>10</sup>. Так в образе небесного хоровода оказались объединены традиционное для христианства представление о танце как воплощении небесной радости и символе небесной гармонии, и определяющие характеристики популярной европейской песенно-хореографической формы.

Уже к концу XV века репрезентация благодати через образ кругового танца стала устойчивым элементом традиционной иконографии. Танцующие в кругу ангелочки стали появляться и в работах на мифологические темы — например, на одном из рельефов гробницы делла Торре, созданной для Темпио Малатестиано в Римини: композиция, изображающая Джироламо делла Торре в Элизииуме, — седьмая в серии из восьми бронзовых рельефов, заказанных скульптору Андреа Риччио в 1506 году младшими сыновьями веронского гуманиста, и законченных в 1520-х годах. Сложная философская программа рельефа, частично инспирированная текстом шестой книги «Энеиды», затрудняет идентификацию некоторых фигур и исчерпывающую интерпретацию сцены, но исследователи соглашаются, что включенные в композицию путти — души невинных, ожидающие повторного воплощения в земном облики [18]. В таком случае и расположенный в самом центре рельефа хоровод допустимо рассматривать как репрезентацию безмятежности бытия блаженных душ на берегах реки забвения.

Этот пример, лишь один из многих, позволяет восстановить последний фрагмент в генеалогии хоровода как символа гармонии или небесного блаженства в искусстве Возрождения. Круговой танец является наследием не античной, а позднесредневековой изобразительной традиции, а танцующие персонажи в мифологических сценах на античные сюжеты — это парафраз средневекового религиозного мотива, сохраняющий свою семантику в новом, антиквизированном ренессансном контексте.

9 E come cerchi in tempra d'orioli/si giran si, che'l primo a chi pon mente/quieto pare, e l'ultimo che voli;// cosi quelle carole, diferente-/mente danzando, della sua ricchezza/ mi facieno stimar, veloci e lente [11, p. 266].

10 Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri. III/Ed. Crescentino Giannini. Pisa, 1862. P. 651. Цит. по: [13, p. 45].

## 4.

Хотя дистанция между круговым танцем путти *all'antica* и пасторальным хороводом пастухов не так велика, мы можем поместить между ними еще один сюжет, который поможет нам проследить предысторию фрески Джулио Романо — танец муз.

Обращение к этой теме обосновано не только тем, что в ней, как и в сцене аркадского танца, для изображения гармонии мастера обращались уже исключительно к античному материалу — и персонажи, и место действия, и программа работы определялись только античными источниками. Спутниц Аполлона с пасторальной темой сближает и традиция. Подобно нимфам и харитам, музы изначально, по всей видимости, были персонификацией сил природы, о чем свидетельствуют характерные для их ранней иконографии атрибуты — венки, гирлянды и букеты цветов [14, р. 15]. В Древней Греции музы — божества, имеющие отношение к обучению, дарующие вдохновение и воплощающие движение небесных светил. Платон в «Законах» указывает, что боги, смилостивившись над тягостной долей человечества, послали смертным Муз и Диониса, чтобы научить пению и танцу. Обучение людей как процесс цивилизации началось с пения и хорового танца, воплощавшего в греческой культуре порядок, гармонию и красоту. Позже у некоторых авторов (например, в комментарии Макробия ко «Сну Сципиона») музы интерпретировались как силы, движущие небесные сферы [17, р. 140]. Танец сам по себе в античной традиции не ассоциировался с музами, но спутницы Аполлона сопоставлялись с действием тех сил, которые находили выражение в гармоничном унисоне *choros*.

Один из самых ярких примеров обращения к теме танца муз в творчестве художников Возрождения — «Парнас» Андреа Мантеньи, созданный мастером для студиоло Изабеллы д'Эстэ в 1497 году. (Ил. 3.) Это полотно относится не только к числу первых работ, в которых спутницы Аполлона стали играть ведущую роль в композиции, но и к той части художественного наследия предыдущих десятилетий, которая наверняка была хорошо известна автору росписей в загородной мантуанской резиденции Гонзага. Оба мастера работали для одной и той же семьи, причем Джулио Романо занимался реновацией помещений в Палаццо Дукале, куда из студиоло в Кастелло ди Сан Джорджо была со временем перемещена коллекция Изабеллы д'Эстэ.

В статье «Интерпретация “Парнаса” Мантеньи» Гомбрих доказал, что автор программы «Парнаса» опирался на тексты комментариев к «Одиссее» Гераклита Понтийского, ритора I века [12, pp. 196–198]. В аллегоризирующей интерпретации Гераклита гомеровская история о том, как Марс и Венера были застигнуты Вулканом и пойманы им на потеху богам, приобрела философский смысл, соответствующий желанию Изабеллы видеть в украшении своего кабинета *bello significato*: «Арес есть имя распри, Афродита — имя любви. Гомер рассказывает, как эти два старинных врага смогли примириться. Это согласуется с тем, что от них двоих родилась Гармония, которая приводит все к спокойствию и согласию» [12, р. 197]. Круговой танец муз под музыку Аполлона — аллюзия на владычество рожденной в божественном союзе Гармонии.

Внимательный зритель, впрочем, может заметить, что хоровод спутниц Аполлона у Мантеньи разомкнут — две девушки из девяти только подбегают к танцующим, чтобы присоединиться к их числу. Однако основой для композиции действительно послужил хоровод. Именно так танец муз оценивался современниками, о чем свидетельствует письмо мантуанского гуманиста Баттиста Фьера герцогине: «Для тебя, Изабелла, наш Апеллес написал прекраснейшую Венеру, и не изобразил в ней ничего помимо твоей красоты. Он изобразил также, что твое наслаждение в том, чтобы воссоединиться с Музами, когда сладчайшая гармония наполняет музыку, и присоединиться к их круговому танцу» [7, р. 368].

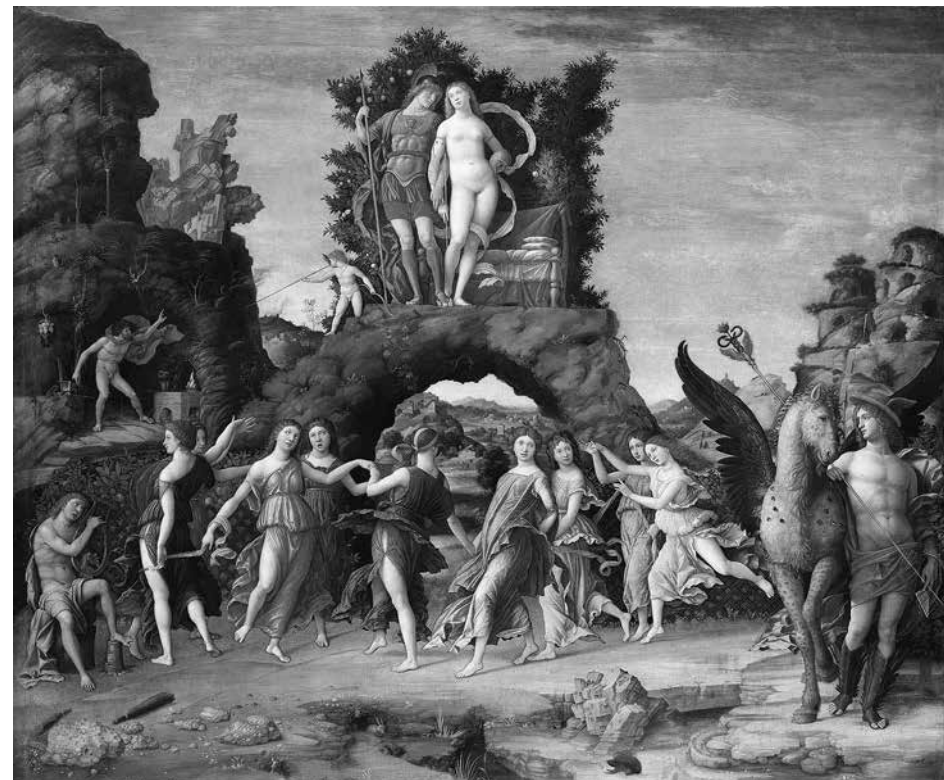
Эта же цитата поясняет и другой мотив, который мог вынудить Мантенью намеренно разомкнуть круг танцующих, не меняя характер танца. Один из эпитетов, которым современники характеризовали Изабеллу, — «десятая муза». Обратившиеся лицом к хозяйке студиоло, музы словно приглашают знаменитую покровительницу искусств присоединиться к ним<sup>11</sup>. Для античной традиции не было характерно изображение муз,двигающихся в круговом танце. Со временем соединению муз в этом «унифицирующем» движении стала мешать

11 Существует предположение, что пол заказчика в ренессансных аллегорических пасторалях с участием Аполлона и муз вообще играл ключевую роль в композиции: патрон-мужчина ассоциировался с самим Аполлоном, и в этом случае тот изображался либо среди муз, либо в центре хоровода как основная сила, влияющая на процветание наук и искусств. У Мантеньи фигура Аполлона вынесена на периферию композиции, а главную роль играют сами музы, с которыми сопоставляется фигура заказчицы [10, pp. 112–113].



и тенденция к индивидуализации божеств и ассоциации каждого из них с определенным видом деятельности, категорией чувств, областью знаний и т. д. Однако изображения муз именно в хороводе встречаются уже среди иллюстраций к позднесредневековым сборникам, составленным на основе пересказа греческих и римских авторов. Одним из самых влиятельных после античности сочинений, которые могли способствовать восприятию муз как единой группы, исследователи считают «Африку» Петрарки [17, р. 110]. Следы этого влияния можно обнаружить в небольшом манускрипте с описанием античных богов, тщательно иллюстрированном рисунками тушью — *De deorum imaginibus libellus* неизвестного автора, созданном около 1420 года (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 1290). Миниатюра, сопровождающая рассказ об Аполлоне, изображает в том числе группу молодых девушек в хороводе вокруг дерева, на вершине которого сидит ворон. Среди произведений, послуживших создателю сочинения источником информации, Ж. Сезнек упоминает «Мифологии» позднеримского писателя Фабия Планциада Фульгенция [17, р. 175], в тексте которых, впрочем, отсутствует упоминание о том, что сопровождающие бога музы танцуют в кругу. Решение иллюминатора именно так изобразить спутниц Аполлона, скорее всего, было определено и влиянием сочинения Петрарки, и рассмотренной выше изобразительной традицией — подобно придворным дамам, благородным рыцарям и аллегорическим добродетелям, музы изображены гармонично и единообразно двигающимися в хороводе-карале в одинаковых платьях по бургундской моде.

12 Так, Платон в «Законах» противопоставляет неорганизованные «дионисийские» прыжки и скачки молодых людей хоровым танцам, посредством которых боги приучают людей к чувству гармонии и ритма, вызывая тем привычку к благородному удовольствию. В большинстве русских переводов в этом пассаже Платона *choros* переводится как «хоровод», отчего смысл высказывания меняется, а идеализированные Афины принимают вид фольклорного фестиваля: «<...> молодые люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса. У остальных живых существ нет ощущения нестройности или стройности в движениях, носящей название гармонии и ритма. Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как участники наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы объединяемся в песни и плясках. Хороводы [*choros*] были названы так из-за внутреннего сродства их со словом “радость” [*caras*]. <...> Следовательно, мы скажем, что тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан» [4, с. 1054].



3. Андреа Мантенья. *Парнас*. 1497  
Холст, темпера, золото. 159 × 192  
Лувр, Париж

Впрочем, в отличие от позднесредневековых миниатюр, пластика муз Мантеньи лишена единообразия и сдержанности. Моделью, по крайней мере для некоторых из них, послужила группа неоаттических рельефов с индивидуализированными изображениями танцующих менад. Служительницы Диониса предстали у ренессансного мастера в образе спутниц Аполлона — инверсия, для античной философии и художественной практики совершенно невозможная<sup>12</sup>. Пример схожего заимствования можно найти у Агостино Дуччо в рельефах, впервые поместивших античных языческих муз в капеллу христианского

храма — уже упомянутого Темпио Малатестиано в Римини. В середине XV века автор так называемых «Таро Мантеньи» использовал схожий прием и воспроизвел неоаттическую менаду в позе музы Эрато. (Ил. 4, 5.) Мантенье оставалось лишь совершить последний шаг и объединить разрозненные фигуры муз-менад в круговом танце, воплощающем Гармонию, родившуюся от союза Ареса и Афродиты.

Однако, хотя мы и можем быть уверены в том, что Джулио был знаком с «Парнасом» Мантеньи, нет необходимости возводить пасторальный хоровод из Палаццо дель Те именно к нему. Смещение разновременных литературных и визуальных источников уже в первые десятилетия XVI века привело к тому, что хоровод персонажей античной мифологии повсеместно стал восприниматься как образец, воплощенный в прошлом во многих произведениях искусства. Во всяком случае, в 1556 году в первом издании своих *Le imagini dei Dei antichi* Виченцо Картари писал, словно характеризуя один из памятников, которых Ренессанс на самом деле не знал: «Чтобы показать, что свободные искусства и науки следуют друг за другом, и они словно связаны между собой, древние изображали Муз, их, как я сказал, создательниц, держащими друг друга за руки и исполняющими прекрасный танец в кругу, и Аполлон, тот божественный свет, что озаряет человеческий разум, вел танец или был меж ними» [9, p. 25].

Единственная деталь, отличающая танец из Зала Ветров от воображаемого античного первоисточника, — разворот участников танца спиной в центр. К началу XVII века в результате формирования устойчивой иконографии танцев на ведьмовских шабашах именно эта инверсия станет одним из традиционных способов репрезентации искажения традиционных норм морали участниками дьявольского служения (наряду с вариантом, при котором участники хорОВОДА через одного изображались развернутыми лицом то в центр, то из центра) [6, p. 81]. (Ил. 6.) Хотя существование столь же устойчивой конвенции в первые десятилетия XVI века доказать сложно, можно предположить, что, разрабатывая композицию медальона, художник руководствовался той же логикой. Впрочем, другой мастер, знаменитый своим вниманием к античному прошлому европейской художественной традиции, — Никола Пуссен, заимствовавший инвенцию Джулио из Палаццо дель Те для своего «Танца под музыку времени» (ил. 7), подобные аллюзии игнорировал, что вынуждает с осторожностью относиться к любым категорическим интерпретациям рассмотренной модификации.



4. Танцующая менада. 120–140  
Мрамор. Высота 141  
Прадо, Мадрид



5. Неизвестный художник  
Муза Эрато из Таро Мантеньи  
Около 1530–1561. Офорт  
Британский музей, Лондон

## 5.

Итак, совмещение средневекового «бытового» кароля с аллегорией небесного танца и с античной образностью привело к возникновению в начале XVI века совершенно самостоятельного и исключительно изобразительного канона — хорОВОДА *all'antica*. Современная художественная практика уже не предполагала однозначного толкования композиции, созданной Джулио Романо для Зала Ветров Палаццо дель Те. Изображение танца как такового давно не транслировало идею греховности,



6. Ян Зярнко. *Шабаш*. Фрагмент  
Гравюра из кн.: P. de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*. Paris, 1613

а утвердившаяся к первым десятилетиям XVI века модель антикизированной пластики, заимствующей черты необузданной вакхической жестикуляции, не противоречила положительной интерпретации всей композиции в целом. Даже разворот танцоров лицом наружу, а не в круг, нельзя однозначно понимать как нарушение канона. Рассуждениям о том, что особенности танца намекают на отрицательную характеристику лиц, рожденных под влиянием звезды в двенадцатом градусе Овна, как и замечанию Гомбриха о том, что «совмещение с современной пасторалью облагородило облик развратных пар», суждено остаться лишь одной из возможных гипотез, хотя и достаточно вероятной.



7. Никола Пуссен. *Танец под музыку времени*. 1634–1636  
Холст, масло. 82, 5 × 104  
Собрание Уоллес, Лондон

И все же едва заметная среди других произведений мастера фреска остается важным свидетельством одного из этапов эволюции мотива, воплощающего синтетизм ренессансного художественного мышления и соответствующего тому идеалу *imitation*, который был сформулирован в знаменитом высказывании Петрарки: «<...> подражатель должен заботиться о подобии, но не тождественности того, что пишет, да и подобие должно быть не таким, как у изображения с изображаемым <...>, а какое бывает у сына с отцом» [3, с. 296]. Джулио Романо, заслуживший славу мастера, рука которого вдохновенно обновляла античное наследие, создал образ, объединяющий эпохи.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетейя, 2017.
2. Данте А. Божественная комедия. Рай/Пер. и прим. М. Лозинского. Вст. статья А. К. Дживелегова. М.: Художественная литература, 1945.
3. Петрарка Ф. Иоанну из Чертальдо, о молодом человеке, помогающем в переписывании, и о том, что нет настолько исправной книги, чтобы в ней не было ошибок // Петрарка Ф. Письма/Пер. с лат. В. В. Бибикина. СПб.: Наука, 2014. С. 293–298.
4. Платон. Законы, или О законодательстве // Платон. Полное собрание сочинений в одном томе/Пер. А. Егунова. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2016. С. 1036–1261.
5. Arcangeli A. Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna. Treviso; Roma: Fondazione Benetton studi ricerche; Viella, 2000.
6. Arcangeli A. L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna. Milano: Edizioni Unicopli, 2018.
7. Bonoldi L. I dipinti dello studiolo di Isabella d'Este // L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica/Eds. M. Bergamo, M. Centanni. Milano: B. Mondadori, 2005. Pp. 363–384.
8. Bordignon G. Le Muse, figlie di Mnemosyne // L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica/Eds. M. Bergamo, M. Centanni. Milano: B. Mondadori, 2005. Pp. 197–226.
9. Cartari V. Le Imagini con la spositione de i Dei de gli antichi. Venetia: Francesco Rampazetto, 1566.
10. Christian K. W. The Multiplicity of the Muses: The Reception of Antique Images of the Muses in Italy, 1400–1600 // The Muses and Their Afterlife in Post-Classical Europe/Eds. K. Christian, C. L. Guest, C. Wedepohl. London; Turin: Warburg Institute; N. Aragno Editore, 2014. Pp. 103–154.
11. Dante A. The Divine Comedy. Paradiso. In 2 vols. Vol. 1. Italian text and Translation/Translated, with a commentary, by Charles S. Singleton. Princeton: Princeton University Press, 1975.
12. Gombrich E. H. An Interpretation of Mantegna's "Parnassus" // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1963. Vol. 26. № 1/2. Pp. 196–198.
13. Mullally R. The Carole: A Study of a Medieval Dance. Farnham: Ashgate, 2011.

14. Murray P. The Muses in Antiquity // The Muses and Their Afterlife in Post-Classical Europe/Eds. K. Christian, C. L. Guest, C. Wedepohl. London; Turin: Warburg Institute; N. Aragno Editore, 2014. Pp. 13–32.
15. Naerebout F. G. Moving in Unison. The Greek Chorus in Performance // Choreutika: Performing and Theorizing Dance in Ancient Greece. Pisa; Roma: Fabrizio Serra editore, 2017. Pp. 39–66.
16. Oberhuber K. Giulio Romano pittore e designatore a Mantova // Giulio Romano/Ed. E. H. Gombrich. Milano: Electa, 1989. Pp. 135–177.
17. Seznec J. The Survival of the Pagan Gods: the Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art. New York: Pantheon books; Bollingen foundation, 1953.
18. Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea. Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne/A cura del Seminario Mnemosyne coordinato da Giulia Bordignon, Monica Centanni, Alessandra Pedersoli, etc. // Engramma. La Tradizione Classica Nella Memoria Occidentale. 2014. № 114 (marzo) URL: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1545](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1545) (дата обращения: 10.04.2019).