

Ковалева М.В.,
кандидат исторических наук, доцент кафедры
«Общеобразовательных дисциплин»
Орловский государственный университет им. И.С.Тургенева, Мценский филиал

Kovaleova Marina,
Candidate of Historical Sciences, Docent of General educational disciplines,
Orel State University named after I.S. Turgenev, Mtsensk branch

Иконография и символика картины Витторе Карпаччо «Портрет молодого рыцаря»

В статье рассказывается об условиях создания, композиции, символическом значении цветов и предметов в картине итальянского художника эпохи Возрождения Витторе Карпаччо "Портрет молодого рыцаря". Автор рассматривает изображенные растения, животных и птиц через призму символического толкования, принятого в эпоху Возрождения. В статье критически рассматривается версия научного сотрудника Эрмитажа Нины Лавровой об идентификации персонажа картины как правителя Фаянцы Асторджо III Манфреди (1485 – 1502).

Ключевые слова: искусство эпохи Возрождения, искусство итальянского Возрождения, портрет эпохи Возрождения, символы в искусстве, Витторе Карпаччо.

The iconography and symbolism of the painting by Vittore Carpaccio "Portrait of a young knight"

The article is devoted to the conditions for the creation, composition, symbolic meaning of flowers and objects in the painting "Portrait of a Young Knight" by Italian Renaissance artist Vittore Carpaccio. The author considers the depicted plants, animals and birds through the prism of symbolic interpretation, adopted in the Renaissance. The article critically examines the version of the Hermitage scientist Nina Lavrova about the identification of the character's picture as the ruler of Faenza Astorgio III Manfredi (1485 – 1502).

Keywords: Renaissance art, Italian Renaissance art, Renaissance portrait, symbols in art, Vittore Carpaccio

«Портрет молодого рыцаря» (Мадрид, музей Тиссен-Борнемиса), написанный венецианским художником Витторе Карпаччо (1465 – 1526) в 1510 г. уже длительное время вызывает повышенный интерес исследователей. Картина является первым портретом в рост в венецианской живописи. Как отмечает кандидат искусствоведения, сотрудник Эрмитажа Н. Лаврова, ни до, ни после её создания в творчестве мастера не было ничего подобного, и

находки, сделанные им в процессе создания полотна, не получили развития в его дальнейшем творчестве[2]. (Илл.1)



1. Карпаччо Витторе. Портрет молодого рыцаря. Ок.1510 г.
Музей Тиссен-Борнемиса.

«Портрет молодого рыцаря» изображает юношу-воина на фоне пейзажа, заполненного многочисленными растениями, птицами и животными. Главный герой, одетый в доспехи, готовится вынуть меч из ножен, но взгляд его, исполненный глубокой печали, направлен влево и вниз, создавая противоречие

между решительным движением рук и отрешённым выражением лица. Многими западными исследователями высказывалось предположение, что необычное изображение в полный рост восходит «к погребальным изображениям воинов ... которые изображались таковыми чаще всего в скульптуре. И тогда, вероятно, перед нами посмертное изображение некоего рыцаря» [2].

В эпоху Возрождения, кроме скульптурного, существовал и живописный посмертный портрет. Как правило, изображенный на нем человек имеет закрытые или опущенные глаза. Вероятно, это было связано с тем, что художник выполнял портрет с гипсовой посмертной маски. Если изображение умершего создавалось не в ближайшее время после его смерти, то и тогда взгляд его обычно направлен в сторону и вверх или вниз, вбок, но никогда на зрителя. Примерами могут послужить известные «Портрет Джулиано Медичи» Сандро Боттичелли (1478-1478, Бергамо, Академия Каррара), «Портрет Лоренцо Медичи» Понтормо (1519, Флоренция, Уффици), «Портрет Козимо Медичи Старшего» Д. Вазари (1534, Флоренция, Уффици).

Окружающие рыцаря на картине растения написаны настолько конкретно, что специалисту не трудно определить их вид. Л. Парис насчитала на полотне 21 вид цветов, деревьев и кустарников, а также определила их видовую принадлежность. Поскольку все эти растения не только произрастают в разной среде, но и цветут в разное время, большинство западных исследователей делают вывод, что художник изобразил их не с целью показать цветущее разнообразие флоры, а с символическим значением [30, p.9,12].

Неоднократно делались попытки идентифицировать личность молодого человека, изображенного на портрете. Л. Парис составила сводную таблицу таких версий [30, p.18-19]. Наиболее ранние из них принадлежат Ричарду Оффнеру (1922 г.), который полагал, что на картине изображен св. Евстафий, покровитель охотников, и Лионелло Вентури (1930 г.), считавшему, что полотно Карпаччо является рыцарской фантазией во вкусе Джорджоне. Значительную поддержку получила версия, согласно которой молодой рыцарь является Франческо Мария I делла Ровере, герцогом Урбинским (1490 – 1538). Её поддерживали Роберто Вейсс (1963 г.), Пьетро Зампетти (1963 г.), Аллен Розенбаум (1979 г.), Алессандро Балларэн (1993 г.), Джейни Андерсон (1997 г.). Д. Андерсон ссылается в качестве доказательства на предполагаемый юношеский портрет будущего герцога, приписываемый Джорджоне, который хранится в Музее истории искусств г. Вены. (Илл.2) С. Коэн возражает, что против этой идентификации свидетельствует не только более поздний портрет герцога работы Тициана Вечеллио (Уффици, Флоренция) (Илл.3), но и расположенная слева от рыцаря фигурка горноста, рядом с которой расположена надпись «*Malò togì quam foedarì*» (лучше умереть, чем быть запятнанным, т.е. потерявшим честь). Ещё в 1959 г. Хелен Комсток и Джузеппе Фиокко высказали точку зрения, что горноста и девиз указывают на принадлежность рыцаря, изображенного Карпаччо, к ордену Горноста, основанному неаполитанским королём Фердинандом I (Ферранте) (1423 – 1494) в 1464 г. после подавления заговора баронов, одним из руководителей которых

являлся муж его сестры Марино Марцано, герцог Сесса [19, с.484]. Отличительным знаком членов ордена было ожерелье с золотым медальоном в виде фигурки горностая, покрытой белой эмалью, и надписью «DECORUM», т.е. «достоинство». Девизом ордена было: «Malo mori quam foedari» [15, p.69].



2. Джорджоне (?) Предполагаемый портрет Франческо Мария I делла Ровере. Ок. 1502 г. Музей истории искусств, Вена.



3. Тициан Вечеллио. Портрет Франческо Мария I делла Ровере. 1536-1538. Уффици, Флоренция.

Согласно старинному поверью, желая изловить зверька, охотники окружали грязью выход из его норки, и он предпочитал лучше умереть, чем запачкать свою белоснежную шубку. Таким образом, горностай служил символом душевной чистоты. Избрав горностая в качестве символа, король хотел подчеркнуть, что он не желает запачкать родственной кровью Марино Марцано свои руки, хотя тот и замышлял его убийство. Предатель был заключен в тюрьму. Горностай как символ душевной чистоты присутствует и на выпущенных Фердинандом I серебряных монетах, так называемых «армеллино»: на одной их стороне изображен герб короля и его инициалы, а на другой – горностай, окруженный девизом «Ясно всё» и украшенный лентой с надписью «Достоинство». (Илл.4) Среди членов созданного им ордена находились такие знаменитые правители, как Эрколе д'Эсте, Галеаццо Сфорца, герцог Милана, Алессандро Сфорца, синьор Пезаро и другие [21, p.28], однако Франческо Мария I делла Ровере, как указывает С. Коэн, среди них не было, следовательно, знаки ордена не могли быть использованы на его изображении [12, p.87].



4. Армеллино короля Фердинанда I Неаполитанского.

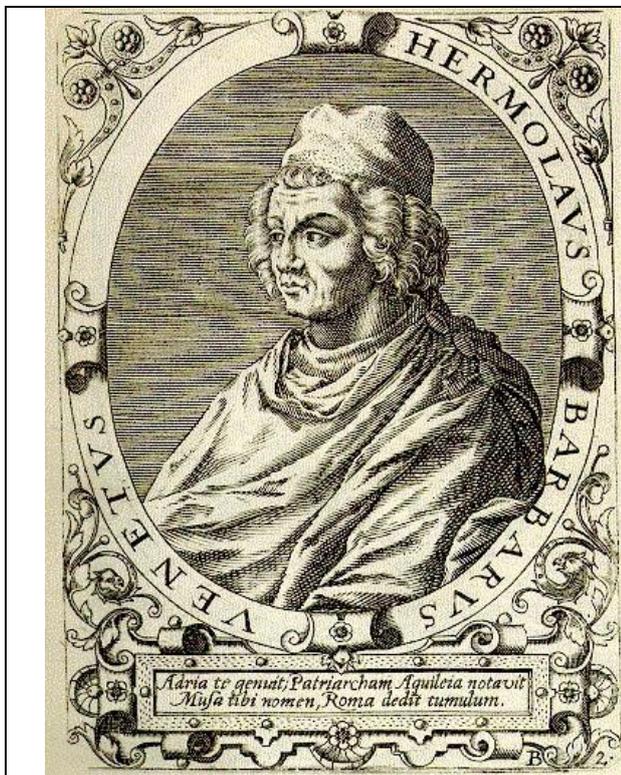
Рона Гоффен считает, что рыцарь с картины Карпаччо – это Антонио да Монтефельтро (1445-1508), известный кондотьер, незаконнорожденный сын урбинского герцога Федерико да Монтефельтро. К сожалению, не сохранилось ни одного изображения этого человека. К тому же, он умер в довольно зрелом возрасте, и не было смысла представлять его юношей.



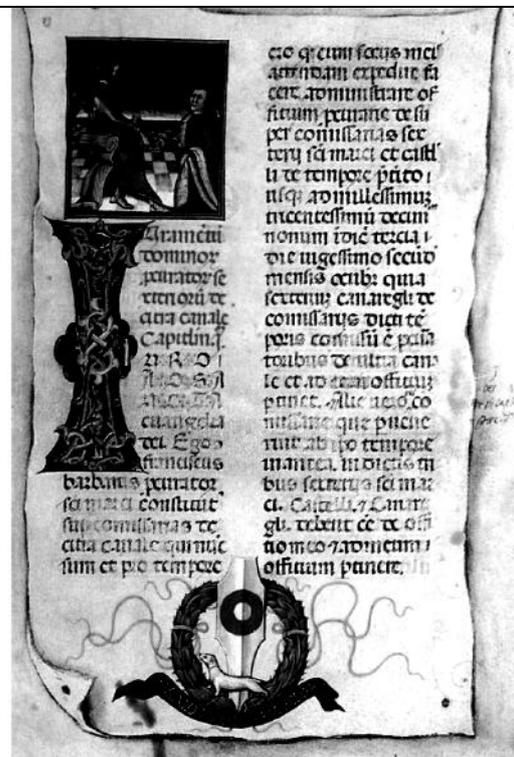
5. Адриано Фиорентино. Медаль Фердинанда II Неаполитанского. 1494. Национальная галерея искусств, Вашингтон.

Агата Рона выдвинула версию, что на портрете изображен Фердинанд II (Феррандино) (1467-1496), король Неаполитанский (1495-1496), получивший гуманистическое образование, любимый своими подданными. (Илл.5) Будучи наследником, он принял командование над неаполитанскими войсками, выступившими против вторгшейся в Италию армии французского короля Карла VIII в Романье. 23 января 1495 г. Фердинанд стал королем после отречения его отца Альфонса II. В том же году французы захватили Неаполь, и он бежал на Сицилию. При поддержке испанской армии Фердинанд смог освободить почти все свои земли, но внезапно умер, находясь на вершине жизненного триумфа. Молодой Людовико Ариосто сочинил эпитафию неаполитанскому королю, а в среде мантуанской знати были популярными его изображения [6]. Основные

подвиги, прославившие Фердинанда II, были совершены им в возрасте более зрелом, чем у рыцаря, изображенного на картине Карпаччо. Сохранившийся портрет на медали, выполненный Адриано Фиорентино, показывает нам будущего короля, а в то время ещё наследника, как человека более жесткого и решительного, с более энергичным профилем и пронзительным взглядом, чем у героя Карпаччо.



6. Портрет Эрмолао Барбаро.



7. Манускрипт Франческо Барбаро, прокуратора Сан Марко. 1452. Национальная библиотека, Вена.

К группе претендентов на идентификацию с рыцарем с портрета Карпаччо примыкают сразу несколько представителей семьи Барбаро. С. Коэн сразу отмечает предположение, что перед нами идеализированный портрет гуманиста Эрмолао Барбаро (1454 – 1493) на основе сравнения с более поздними портретами ученого. (Илл.6) Л. Парис поддерживает и развивает версию Лино Моретти, что перед нами – изображение Франческо Барбаро Младшего. Выстраивая доказательства, она отталкивается от изображения горностая и девиза «Malo mori quam foedari», указывая, что он был высечен над входом венецианского дворца, где главная ветвь семьи проживала вплоть до 1457 года. В манускрипте, принадлежавшем Франческо Барбаро Старшему (1390-1454), прокуратору Сан Марко с 1452 г., находится изображение горностая на фоне семейного герба и венка из лавровых листьев, под которым на ленте написан тот же девиз [30, p.12]. (Илл.7) При изучении генеалогии рода Барбаро Л. Парис приходит к выводу, что больше всех на роль героя картины по возрасту подходит Франческо Барбаро Младший (1484-1549). Он был членом общества Чулка, представители которого носили красные чулки, что

совпадает с цветом штанов-чулок рыцаря на картине Карпаччо. В 1509 г. Франческо Барбаро младший участвовал в защите Падуи, осажденной имперскими войсками, и был избран лицом, ответственным за выдачу жалованья военнослужащим (*pagador del campo*). Он снова участвовал в защите города в 1513, 1514 и 1515 гг. В октябре 1513 г. Барбаро попал в плен к имперским войскам, но был быстро выкуплен. Обеспечивая солдат за свой счет, он даже предоставил кредит Венецианской республике, позволивший ей нанять 175 пехотинцев. За все эти дела Франческо пользовался большим уважением со стороны Сената республики, хотя ему ещё не было 30 лет. Барбаро Младший занимал разные значимые должности: провектора в Зали (1516-1517) и Биаде (1532-1533), входил в Совет Десяти в 1543 г. Он умер в возрасте 65 лет и был похоронен в семейной капелле церкви Сан Франческо делла Винья [30, p.14-15].

Л. Парис полагает, что портрет относится к периоду, когда Барбаро Младший участвовал в защите Падуи. В дневниках Марино Санудо она обнаружила запись под 6 января 1511 г. (1510 г. по венецианскому календарю, а именно этот год указан на картине как год её создания) о серьезной болезни Франческо, которая давала все основания опасаться за его жизнь. Именно это обстоятельство могло способствовать появлению на картине Карпаччо мрачных символов, связанных с гибелью и смертью, множества лекарственных растений, а также дать повод изобразить Барбаро Младшего как воина, стоящего на защите интересов Венецианской республики.

Слабым местом этой теории являются горностаи и девиз, от которых начинает строить свою цепочку доказательств автор. Дело в том, что образ горностаи, его частей (в частности, хвоста) и фразу «*Malo mori quam foedari*» в качестве геральдических символов использовали, кроме Барбаро, и другие знатные семьи. С.Коэн указывает, что семья Бетто из области Трентино имела в своем гербе 3 листа, 3 сосновые шишки и белого горностаи. Герб семьи Бьянки из Пьемонта в верхней части содержал звезды, а в нижней – горностаи [12, p.89-90]. Герб семьи Рао из Неаполитанского королевства был разделен на 16 чередующихся золотых и синих полей. В золотые поля был вписан хвост черного горностаи [25, p.89-90]. В гербе семьи Пагана из Неаполя верхнее серебряное поле покрыто черными хвостами горностаи [9, p.252].

Что касается членства рыцаря, изображенного на картине Карпаччо, в обществе Чулка, то обществ с таким названием было много в Венеции конца XV века. Они объединяли знатных молодых людей, совместно готовивших спектакли и зрелища, красочные шествия, гонки гондол к большим праздникам. Их члены отличались друг от друга цветом чулок и их вышивкой. Красные штаны-чулки рыцаря никак не конкретизируют его личность через принадлежность к какому-либо обществу.

Н. Лаврова рассматривает рыцаря с картины Карпаччо как «символ военных действий, которые потрясли современников». Самыми драматичными и близкими ко времени создания полотна военными событиями она считает попытку Цезаря Борджа создать объединенное итальянское государство, что было невозможно без разжигания гражданской войны. Большинство городов не

оказали хладнокровному и жестокому завоевателю серьёзного сопротивления. Восхищение современников вызвала героическая оборона г. Фаэнцы, которой правил юный государь Асторджо (Асторре) III Манфреди (1485 – 1502) [2]. (Илл.8)



8. Неизвестный художник.
Портрет Асторджо III Манфреди.
Городская пинакотека, Фаэнца



9. Монета Асторджо III Манфреди, пробитая для ношения на шее. Частное собрание.

После длительной осады город, не получивший поддержки, пал. Желая заслужить симпатии новых подданных, Ц. Борджа сохранил за ними все привилегии и не отдал его на разграбление. Асторджо Манфреди, прибывший после сдачи города в лагерь победителя, был задержан, а впоследствии отправлен в Рим совместно с братом и заключен в замок Святого Ангела. Год спустя, после надругательств и насилия, пленники были задушены и брошены в Тибр. Преступление это произвело неизгладимое впечатление на современников. Упоминания о нем содержат многие хроники, дневники и литературные произведения, созданные и годы спустя. Н. Лаврова полагает, что её иконографическая версия «может стать ещё более убедительной и доказательной, если удастся всесторонне углубить знания об этой эпохе (т.е. эпохе Возрождения)». Попробуем всесторонне рассмотреть её точку зрения [2].

Несомненно, что Асторджо III Манфреди имел своих сторонников, хранивших память о нем. Известна монета с его профилем, пробитая для ношения на шее. (Илл.9) В музее искусств Равенны хранится картина, в которой исследователи видят скрытый под видом изображения святого портрет синьора Асторджо с геральдической цветущей пальмовой ветвью Манфреди в руках. Духовник синьора Себастьяно Заккария в 1523 г. выпустил сборник проповедей, посвященный его памяти («Ad excellentissimum principem Eustorgium Manfredum (opus varium)», Faventiae, 1523).

Н. Лаврова указывает, что возраст А. Манфреди близок к возрасту рыцаря, изображенного на картине Карпаччо. Она полагает, что засохшее дерево за спиной рыцаря – символ генеалогического дерева Манфреди,

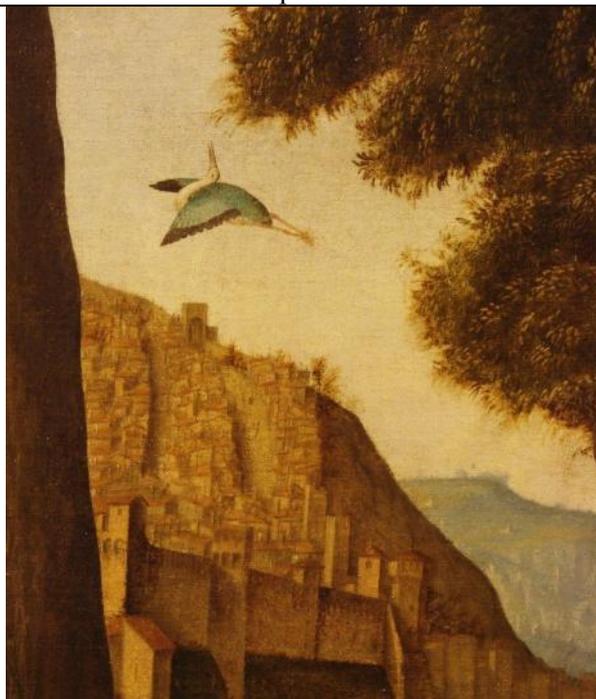
поскольку с гибелью Асторджо, не оставившего наследников, династия синьоров Фаэнцы прекратила свое существование. Действительно, на ветке засохшего дерева мы видим ястреба (по-итальянски *astore*), птицу, которая ассоциировалась с правящей династией. (Илл.10) В частности, Франко Саккетти в стихах, посвященных Асторджо I Манфреди (ум. 1405 г.), сравнивает его с ястребом, а уменьшительное имя всех синьоров этой династии, носивших это имя, звучало как Асторе (*Astore*) или Асторпе (*Astorre*).



10. Карпаччо. Портрет молодого рыцаря. Фрагмент.



11. Карпаччо. Портрет молодого рыцаря. Фрагмент.



12. Карпаччо. Портрет молодого рыцаря. Фрагмент.

XXXII. 32
EXITVS IN DV-
BIO EST.



13. Эмблема из книги Иоахима Камерариуса *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumptorum centuria una colecta*. 1590.

Слева за спиной рыцаря в небесах разыгрывается трагедия: коршун убивает цаплю. (Илл.11) Справа к сражающимся птицам летит ещё одна цапля, которая словно умирает на лету. (Илл.12) Н. Лаврова толкует картину боя как аллегорическое изображение гибели Асторджо Манфредо от рук Цезаря Борджа, а образ второй цапли – как олицетворение брата синьора, который добровольно разделил с ним заключение, а впоследствии – смерть. В христианской символике коршун олицетворял зависть [35, р.136]. Многие современники и историки видели причину убийства синьора Фаэнцы Цезарем Борджа в том, что он был слишком любим своими подданными. Например, в флорентийском дневнике Луки Ландуччи мы встречаем такую запись: «Я думаю, что этим (убийством синьора Фаэнцы – авт.) он (Цезаре Борджа – авт.), видя, как тот (Асторджо Манфредо – авт.) слишком сильно любим подданными, показал свою ревность к синьории, как человек дьявольский» [16, р. 244].

Цапля в христианской символике рассматривалась как образ избранной души, которая стремится бежать от суеты мира и обращает свои помыслы к царству небесному [33, р. 369, 568; 12, р.63]. С. Коэн обращает внимание на толкование сходной сцены сражения цапли с хищной птицей в книге Иоахима Камерариуса (1534-1598), посвященной символам и эмблемам. На гравюре из книги цапля, хотя и находится ниже хищника, однако не собирается сдаваться, сцепившись с ним когтями. Над ней автор расположил латинскую надпись: «Результат вызывает сомнение». (Илл.13) Иоахим Камерариус также находит, что подобная сцена подходит в качестве яркой иллюстрации к таким моральным сентенциям, как «Нет блага в войне» и «Чем выше поднимаешься, тем тяжелее падать» [8, р.492].

Ниже сцены с гибелью цапли на картине Карпаччо мы видим аиста, стоящего в гнезде на крыше. Аист в христианстве – символ чистоты, печали, милосердия, сострадания и воскресения [34, р. 106]. Луиджи де Граната в книге «Введение в символ веры» (1610) писал, что аисты наиболее совершенный образ любви отцов по отношению к их детям и детей по отношению к отцам. Они, в отличие от других птиц, из любви к птенцам сидят на гнезде и защищают их от солнца, создавая тень собственными крыльями. Образ аиста – лучшее воплощение любви Вечного отца по отношению к своим духовным детям и величайшего милосердия Сына Божьего [26, р.79].

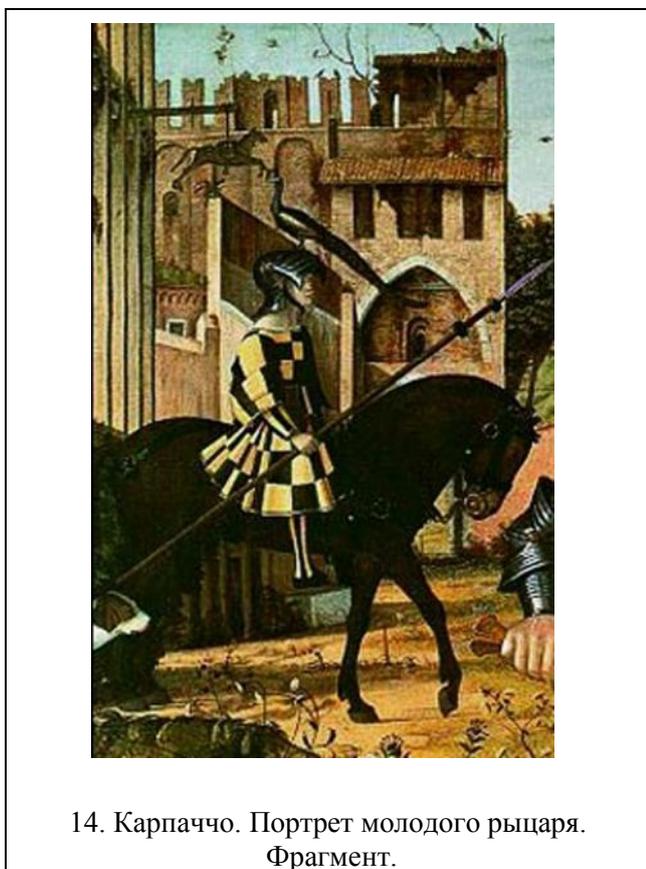
Второй план пейзажа за спиной рыцаря представляет собой вид города, чьи крепостные стены тянутся вдоль реки или озера. Из ворот выезжает одетый в праздничную одежду, с шлемом на голове и копьем в руках юный рыцарь, почти мальчик, на великолепной темной лошади. У ноги коня бежит крупная охотничья собака породы неаполитанский мастиф. (Илл.14) Существует несколько версий относительно юного всадника. Одни исследователи видят в нем пажа рыцаря, другие – самого героя портрета, но при жизни. Наличие породистого пса, по мнению Н. Лавровой, указывает, что всадник – вовсе не паж рыцаря, а сам хозяин крепостного замка, тем более, что паж мог нести шлем хозяина, но не надевать его на собственную голову. К сожалению,

желтовато-черные цвета одежды всадника не совпадают с цветами Манфреды, известными по их гербу. Герб синьоров Фаэнцы представлял собой поле, разделённое на четыре части. В одном из вариантов, цвета их герба – белый и черный, в другом – жёлтый и синий. Н. Лаврова считает, что портрет рыцаря мог быть заказан в память синьора Асторджо его номинальной супругой Бьянкой Марией Риарио (1478- после 1522) или даже тещей Катериной Сфорца, а потому фигурка всадника отсылает нас к тому дню, когда жених прибыл в резиденцию Катерины Сфорца – Форли. Брак был номинальным и политическим, так как жениху едва исполнилось 13 лет. Один из современников, автор «Форлийских хроник» Андреа Бернарди (1450 – 1522), вспоминал о впечатлении, которое произвел на форлийцев синьор Фаэнцы: «Сочли наши люди, что он красивый мальчик: он держался на коне, так что действительно казался святым Георгием» [7, р. 80-81]. Интересно отметить, что внешне рыцарь Карпаччо напоминает принадлежащие художнику изображения св. Георгия, недаром один из исследователей предположил, что мы на данной картине имеем дело с изображением святого, только, по его мнению, Евстафия. Трудно судить об отношении к Асторджо Манфреды Бьянки Марии Риарио (1478 – 1522), которая была на семь лет старше своего номинального мужа, да и видела его всего два раза в жизни, тем более, что на следующий год после его смерти, в 1503 г., она вышла замуж за Троило I де Росси, маркиза Сан Секондо. Впрочем, одного из её сыновей звали Этторе (в некоторых хрониках написание имени

Асторджо Манфреды встречается и в таком варианте).

С тещей отношения у синьора Фаэнцы однозначно не сложились. Она даже пыталась заманить его в Форли с тем, чтобы свергнуть с престола и посадить на него его двоюродного брата.

Над головой юного всадника на картине Карпаччо находится сидящий на городской стене павлин. Его фигура расположена так, что кажется, будто он восседает на гребешке шлема юноши. Образ павлина в эпоху Возрождения мог использоваться в разных аллегорических смыслах. Например, он мог быть символом добродетели, а павлин, сидящий на стене – символом бессмертия. В то же время павлин служил образом мирской суеты [14, р.67], богатого невежды, франта, а изображенный без хвоста –



14. Карпаччо. Портрет молодого рыцаря. Фрагмент.

аллегорией чиновника Святого престола, восстановленного в должности [10, р.11-12]. Некрасивые ноги павлина, на которые опирается его прекрасное тело,

означали безобразный конец богатства. Павлин с поднятым хвостом символизировал ночь, а «глазки» на его хвостовых перьях ассоциировались с «многоглазым Аргусом», с опущенным – день [10, p.114-115].

В то же время С. Коэн полагает, что павлин не зря расположен прямо над гребешком шлема всадника. Павлин, сидящий на шлеме рыцаря, служил аллегорией гордости (гордыни). Рассматривая гордость как стремление к славе и почестям, она не видит противоречия в том, что Карпаччо, по её мнению, использовал павлина одновременно как символ Воскресения и гордости [12, с.74 - 75]. В истории рода Манфреды был свой павлин, сыгравший роковую роль в истории династии. Кассандрой Павоне («Павлином») звали любовницу отца Асторджо Манфреды, мать его старшего брата Джованни Евангелисты. Связь с ней стала одной из причин убийства мужа матерью Асторджо – Франческой Бентивольо. Память о Кассандре Павони осталась в узорах посуды в виде павлиньих перьев, которую изготавливали в Фаэнце.

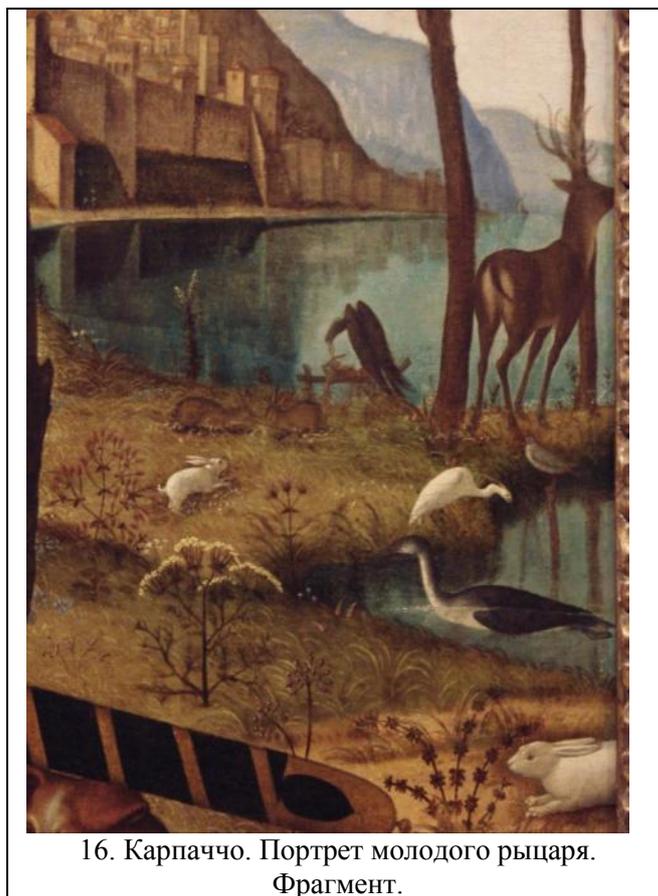
Юный всадник едет верхом на породистом темном коне. С. Коэн указывает, что конь – традиционный символ гордости, неудержимых желаний. Она полагает, что, по мысли Карпаччо, конь олицетворяет идею борьбы между духом и телом. В символическом плане всаднику нужно, прежде всего, обуздать свои страсти, чтобы обратиться к духовной жизни [12, p.81]. Д. Капаччо, автор трактата о символах XVI в., также указывает, что конь стреноженный, но без уздечки, означает необузданные желания. При этом он обращает внимание и на значение цвета коня. Белый конь – символ Христа и чистоты церкви, черный – связан с силами зла, с дьяволом [10, p. 25-26].

Некоторые исследователи пытались идентифицировать город, из которого выезжает всадник. Хельмут Никель полагал, что это может быть Рагуза (Далмация), Марина Масса и Пьетро Зампетти считали, что это Анкона, а Пьетро Скарпа – что Падуя [30, p.20]. Все это разнообразие мнений базируется, скорее всего, на общности архитектурных элементов, использовавшихся итальянскими строителями эпохи Возрождения. При желании некоторые из них можно также найти в облике дворца подесты в Фаэнце, резиденции рода Манфреды. (Илл.15)



15. Дворец подесты в Фаэнце.

Скорее всего, за спиной рыцаря не конкретный, а символический образ города. Если мы внимательно присмотримся к воротам, из которых выезжает всадник, то заметим некоторую заброшенность зданий, следы разрушения, выросшие на крышах молодые деревья и зелень. Это город или, в широком понимании, дом, из которого с гибелью хозяина ушла жизнь. Одним из растений, свисающих с крыши слева от всадника, является вьюнок. В христианской культуре это символ бессмертия и жизни вечной, но в то же время символ верной дружбы и привязанности [34, p.142]. Если искать пример подлинной привязанности в роду Манфреди, то в голову сразу приходит поступок старшего брата синьора Асторджо, Джованни Евангелисты, который разделил с ним его участь и в жизни, и в смерти.



16. Карпаччо. Портрет молодого рыцаря.
Фрагмент.

В правой части второго плана картины Карпаччо мы видим множество животных и птиц. Самое крупное животное – это благородный олень, увенчанный рогами. Олень, находящийся возле воды и проявляющий признаки жажды в христианской символике означает человека, жаждущего крещения или покаяния. Святой Джироламо сравнивал кающегося грешника с оленем, говоря, что «он пожелал прийти к Христу, который есть источник света, и омыться крещением, получив дар отпущения (грехов – авт.)» [32, р.199]. Написанный слева от оленя орел, жадно пожирающий добычу, имел негативное символическое обозначение как птица – олицетворение темной силы, похищающая души грешников [5, р.691]. (Илл.16)

Плавающий в воде гусь ассоциировался, прежде всего, с птицей, предупреждающей об опасности, что уходило своими корнями в рассказ о спасении гусями Рима [12, р.70]. На берегу, напротив гуся, растут фенхель, символ духовного обновления, и крестовник (трава Креста) [34, с. 161].

Белые и коричневые кролики, скачущие среди травы, одновременно являлись символами плодовитости (на свадебных картинах) и сладострастия. В то же время кролик в ногах Богоматери являлся воплощением её чистоты [20, р. 36]. В геральдике кролик олицетворял трусость, низость и подлость [23, р.19].

У подножия голого дерева, на ветвях которого сидит ястреб, мы видим собаку, обнявшую его лапами. (Илл.17) С. Коэн противопоставляет эту дворняжку благородному охотничьему псу, сопровождающему всадника, и отмечает злонамеренную хитрость в её взгляде. По мнению исследовательницы, собака у дерева воплощает в себе дурные человеческие

страсти, преследующие невинные души. На негативный смысл данного символа указывает как бы нависающий над её головой меч рыцаря, подобный карающему Слову Божьему, поражающему все дурные поступки [12, p.81].



17. Карпаччо. Портрет молодого рыцаря. Фрагмент.



18. Карпаччо. Портрет молодого рыцаря. Фрагмент.

Напротив, Н. Лаврова обращается к противоположной, традиционной для эпохи Возрождения интерпретации образа собаки как символа верности и благодарной души. Она находит, что изображение животного отличается «полудски скорбной выразительной мордой и глазами». Она полагает, что здесь собака, тоскующая у подножия засохшего родового дерева Манфреды с ястребом на ветвях, олицетворяет верность неизвестного нам заказчика памяти рода синьоров Фазнцы [2]. Н. Лаврова ошибочно принимает цветы у лап собаки за незабудки. Это цветы мускари (мышинного гиацинта). Ближе к переднему краю под левой лапой собаки изображена ястребинка (лат. *accipetrina*, *accipitrina*, др. название – *hieracium pilosella*) [1, с. 18-19]. Согласно легенде, ястребы едят эту траву для остроты зрения [17, p.103;10, p.112]. Слева от ястребинки расположена аквилегия. Название растения произошло от латинского слова «орел», так как форма цветов напоминала когти орла. Её также называли «львиной травой», поскольку опять же цветы вызывали своим видом ассоциации с пастью льва, и коломбиной (от слова «голубка»). В символическом плане орел и лев олицетворяли евангелистов Иоанна и Марка, голубь – Святого Духа, а тройные листья аквилегии символизировали Троицу [11]. Ниже, между аквилегией и ястребинкой, находится клевер, чьи тройные листья также ассоциировали его с Троицей [34, p.357].

С другой стороны дерева растут гвоздики. В качестве религиозного символа гвоздика олицетворяла гвозди Страстей Христовых. В эпоху Возрождения она также обозначала связь между обрученными [34, p.173].

Гвоздика могла выражать идею добродетели, которая укрепляет и украшает [31, р.335].

Первый план картины заполнен разнообразными растениями. Слева от рыцаря находится уже упоминавшаяся нами фигурка белого горноста, который движется в направлении ручья с прозрачной водой. (Илл.18) На пути зверька находятся три лягушки. Одна из них, особенно толстая и отвратительная, расположилась прямо под листком с надписью «*Malo mori quam foedari*», разорванным снизу, как если бы она пыталась, но не смогла довести до конца его уничтожение. Вторая лягушка изображена с раздутым резонатором, а третья выбирается на берег на пути горноста. Лягушки ассоциировались с силами зла, олицетворением таких черт, как зависть, похоть, алчность, которые, если придерживаться идентификации Н. Лавровой, действительно были главными чертами, приписываемыми противнику Асторджо Манфреди – Цезарю Борджа. Она пишет: «Горноста окружают темные силы зла, он находится в ловушке, из которой ему нет выхода» [2]. Подробности расправы с правителем Фаэнцы так потрясли современников, что многие из них, упоминая об этом событии сразу по горячим следам или много лет спустя, опасались писать подробности, намекая на некую особенную и отвратительную жестокость. Следует отбросить предположение Н. Лавровой, что Асторджо Манфреди мог быть членом ордена Горноста: его нет в списках.

Вокруг животных мы можем видеть такие растения, как ромашка, лютик, колокольчик круглолистный, акант, барвинок, ирисы и аронник (арум). (Илл.19) Ромашка означает душу, готовую терпеливо переносить любые заботы и волнения, пострадать ради Господа Бога [4, р.123]. Лютик – символ смерти. [3, р.104]. В то же время он – воплощение ниспосланной благодати и получения прощения, приобретения, сделанного с огромным трудом, а также – тайной любви и знатности [4, р.129]. Колокольчик на быденном языке называли «колоколом умерших». Один из его видов был прозван «зеркалом Венеры». Он олицетворял бренность бытия, мирскую суету и лесь. Пирамидальный колокольчик ассоциировался с постоянством и настойчивостью [13, р. 272]. Акант – символ угнетенной, подавленной добродетели [4, р.122]. Барвинок на народном итальянском языке назывался «цветок смерти» или «фиалка смерти». Крестьяне делали из этих цветов гирлянды для умерших детей [29, р.32]. Образ ириса в христианской иконографии часто сливался с лилией и присутствовал на картинах с изображением Богоматери. Его цвета отождествлялись с различными её добродетелями. Также его называли гладиолусом из-за листьев, похожих на обоюдоострый меч. Он символизировал моральную чистоту и мир. [12, р.84]. Ирис олицетворял красноречие, мог служить обозначением добросердечного человека [4, р.129]. Большой темный ирис, склоняясь в сторону рыцаря, словно закрывает его от огромного куста аронника с алым цветком. Аронник (арум) в просторечье звался «бычье копыто» [29, р.150]. Изображение алого быка было на гербе Цезаря Борджа.



19 . Карпаччо. Портрет молодого рыцаря. Фрагмент.

Н. Лаврова обращает внимание на кошелек, который виден на рыцаре в разрезе доспехов. Из него торчит сложенный документ. Она выдвигает версию, что это отпущение грехов. Вероятно, она права. Однако современники чаще упоминали другой документ, сыгравший в жизни Асторджо Манфредо роковую роль: это договор с Цезарем Борджа о сдаче Фаэнцы. Все пункты подписанного документа были честно выполнены Цезарем, за исключением одного – он так и не отпустил на свободу синьора города.

Справа к ноге рыцаря склонилась белая лилия – символ совершенной красоты, как по цвету, так и по форме, олицетворение целомудрия. В глазах современников Асторджо Манфредо считался совершенным по внешней красоте человеком. Марино Сануто, венецианский государственный деятель, ведший дневник текущих событий, отмечал также его красноречие и красоту слога его писем [27, Colonne 259 – 260, 271, 283, 1015]. В религиозном плане лилия была символом Блаженной Девы, Церкви и избранных Христом [10, p.128]. Н. Лаврова приписывает лилии ещё одно значение: она полагает, что в этом цветке зашифровано имя несостоявшейся супруги синьора Фаэнцы Бианки Риарио, поскольку по-итальянски название цветка звучит как *bianca giglio* [2].

Рядом с лилией расположен крупный куст крапивы. Это растение имело двойное значение. Как отрицательный символ оно означало грубого деревенщину или распутную женщину, наказанную наглостью, что исключается в нашем контексте. В положительном значении крапива олицетворяла неустрашимость, героическое сердце, которое отважно встречает страдания, раны и саму смерть [31, p.328].

В нижнем правом углу картины виден кустик фиалки душистой. В религиозном плане цветок воплощал зримый образ смирения Девы Марии, в

моральном плане – смирение, вознагражденное Господом, разлуку, удаление от родины или мира, изгнание или ссылку [31, p.350].

Рассмотрев композицию и символическое значение разных элементов на картине Витторе Карпаччо «Портрет молодого рыцаря», мы можем прийти к выводу, что теория Н. Лавровой об идентификации героя полотна с правителем Фанцы Асторджо III Манфреди имеет право на существование. Целый ряд элементов картины возможно истолковать в её пользу, хотя это не дает однозначного результата. Остается открытым вопрос о заказчике картины. В силу прижизненных неприязненных отношений с А. Манфреди им не могла быть Катерина Сфорца. Бьянка Риарио могла иметь отношение к картине, но её жизненный путь проходил вдали от Венеции, где работал художник. Впрочем, о его прижизненных перемещениях по Италии нам тоже мало что известно. Заказчиком мог выступить неизвестный нам почитатель А. Манфреди, проживавший в Венеции.

Список литературы

1. Дворецкий, И.Х. Латинско-русский словарь. – М.: Русский язык медиа, 2006. – 845 с.
2. Лаврова, Н. Фантазия на рыцарскую тему. / Н. Лаврова. // Мир музея. Иллюстрированный исторический и художественный журнал. – 2013. - №7. Режим доступа: <http://www.mirmus.ru/2013/201307/361-fantaziya-na-rytsarskuyu-temu-nachalo.html>
3. Baldini U., Casazza O. La Primavera del Botticelli: storia di un quadro e di un restauro. - Milano : A. Mondadori, 1984. – 118 p.
4. Beatiano G. C. L'araldo Veneto ovvero universale armerista. – Venetia, appresso Nicolo Pezzana, MDCLXXX. – 375 p.
5. Bianchi G. Campiglia. Un castello e il suo territorio. I. Ricerca storica. – All'Insegna del Giglio, 2003. 350 p.
6. Brunelli G.. Ferdinando II d'Aragona, re di Napoli. // Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 46 (1996). Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-ii-d-aragona-re-di-napoli_%28Dizionario-Biografico%29/
7. Bernardi A. Cronache forlivesi dal 1476 al 1517 pubblicate ora per la prima volta di su l'autografo a cura di Giuseppe Mazzatinti. – Vol.I., parte II. – Bologna: presso la R. Deputazione di Storia Patria, 1896.- 786 p.
8. Camerario J. Symbolorum et emblematum ex re xerbaria desumtorum centuria una colecta.1590. – 858 p.
9. Campanile F. L'armi ovvero insigne de nobili. – Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, MDCX.- 306 p.
10. Capaccio G. C. Delle imprese. Trattato in tre libri diviso. - In Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino&Antonio Pace, 1592. – 654 p.
11. Capra F. L'anima di Leonardo: Un genio alla ricerca del segreto della vita. – Milano: Rizzoli, 2012. Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=SGI->

- I7AC9EYC&pg=PT75&dq=aquilegia+vulgaris+come+simbolo&hl=ru&sa=X
&ved=0ahUKEwjsvdSckYzVAhVBQJoKHUGwADkQ6AEIJjAA#v=onepage
&q=aquilegia%20vulgaris%20come%20simbolo&f=false
12. Cohen S. *Animals as disguised symbols in Renaissance art.* – Leiden/ -Boston: Brill, 2008. – 316 p.
 13. Corbelli P. *Dizionario di flora cultura ossia catalogo alfabetico, descrittivo, illustrato.* Tomo 1. – Reggio-Emilia, tipografia Bondavalli e Gasparini, 1873. – 475 p.
 14. Costandoni A. *Dissertazioni sopra alcune antichità sacre e profane.* – MDCCLI – 314 p.
 15. Crollanza G. di. *Enciclopedia araldico-cavalleresca.* – Pisa, presso la direzione del giornale araldico, 1878. – 631 p.
 16. *Diario fiorentino di Luca Landucci dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1542 pubblicato sui codici della communa di Siena e della Marucelliana da I. del Badia.* – Firenze: G.C. Sansoni, editore, 1883. – 377 p.
 17. De Rosa A, de Rosa P., Napoletano B., Picariello G. *Piante alimurgiche della Bassa Irpinia.* – Roma, 2015. – 274 p.
 18. *Dizionario storico portatile degli ordini religiosi e militari.* – Torino, presso Francesco Prato, MDCCXCII. – 332 p.
 19. *Enciclopedia ecclesiastica compilata da una società di ecclesiastici e diretta dall'ill. e rev.mons.fr. Pietro dott. Pianton. Vol.III– Venezia, stabilimento tip. Enciclopedico di Girolamo Tasso editore, 1857. – 1110 p.*
 20. Feuillet M. *Lessico dei simboli cristiani.* – Roma, edizioni Arceios, 2006. – 139 p.
 21. Fusco G. M. *I capitoli dell'ordine dell'armellino.* – Napoli, grande stabilimento tipografico coster, 1845. – 38 p.
 22. Giannone P. *Storia civile del regno di Napoli. Vol. IV.* – Milano, per Bopponi e Scotti tipografi, 1846. – 636 p.
 23. *Giornale araldico-genealogico-diplomatico compilato da una società di araldisti i genealogisti e diretto dal cav. G.B. di Crollanza. Anno 1873-1874. Tomo primo.* – Fermo, 1874. – 388 p.
 24. Giucci G. *Iconografia storica degli ordini religiosi e cavallereschi. Volume III.* – Roma, 1840. – 204 p.
 25. Gonzaga B. *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia. Vol. secondo.* – Bologna, Arnaldo Forni editore, 1875. – 241 p.
 26. Granata L. di. *Della introduzione al simbolo della fede. Parti quattro.* –In Venetia, MDCX. – 221 p.
 27. *I diarii di Marino Sanuto. Tomo III. Pubblicato per cura di Rinaldo Fulin. - Venezia, a spese degli editori, 1880. .- 942 col.*
 28. *Nuova enciclopedia popolare. Tomo quinto.* – Torino, Giuseppe Pomba e comp. editori, 1845. – 1497 p.
 29. Palma S. *Vocabolario metodico-italiano parte che riferisce all'agricoltura e pastorizia.* Milano, libreria editrice di educazione e d'istruzione di Paolo Carrara, 1870. – 450 p.

30. Paris L. La flora del “Ritratto di Cavaliere” di Vittore Carpaccio: una conferma iconografia per Francesco Barbaro in *Giovane*.// “Arte in Friuli Arte a Trieste”, n. 30, 2013. – P.9-22. Режим доступа: <http://www.academia.edu/4896645/>
31. Picinelli F. *Mondo simbolico*. – Milano, per lo stampatore archiepiscopale, MDCLIII. – 787 p.
32. *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Tomo primo*. - Roma: stamperia Vaticana, presso Gio. Maria Salvioni, MDCCXXXVII. – 236 p.
33. Sestri F. da. *Parte seconda de ragionamenti a novitii. Parte seconda*. – In Genova, nella stamperia d’Anton Giorgio Franchelli, MDCLXXXV. – 600 p.
34. Trocchi C. G. *Enciclopedia illustrata dei simboli*. – Roma, Gremese editore, 2004. – 389 p.
35. Urech E. *Dizionario dei simboli cristiani*. – Roma, edizioni Arceios, 2004. - 273 p.

Referenses

1. Dvoreckij I.X. *Latinsko-russkij slovar*. – M.: Russkij yazyk media, 2006. – 845 c.
2. Lavrova N. *Fantaziya na rycarskuyu temu*. // *Mir muzeya. Illyustrirovannyj istoricheskij i xudozhestvennyj zhurnal*. – 2013. - №7. Rezhim dostupa: <http://www.mirmus.ru/2013/201307/361-fantaziya-na-rytsarskuyu-temu-nachalo.html>
3. Baldini U., Casazza O. *La Primavera del Botticelli: storia di un quadro e di un restauro*. - Milano : A. Mondadori, 1984. - 118 p.
4. Beatiano G. C. *L’araldo Veneto ovvero universale armerista*. – Venetia, appresso Nicolo Pezzana, MDCLXXX. – 375 p.
5. Bianchi G. *Campiglia. Un castello e il suo territorio. I. Ricerca storica*. – All’Insegna del Giglio, 2003. -350 p.
6. Brunelli G.. *Ferdinando II d’Aragona, re di Napoli*. // *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 46 (1996)*. Режим доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-ii-d-aragona-re-di-napoli_%28Dizionario-Biografico%29/
7. Bernardi A. *Cronache forlivesi dal 1476 al 1517 pubblicate ora per la prima volta di su l’autografo a cura di Giuseppe Mazzatinti*. – Vol.I., parte II. – Bologna: presso la R. Deputazione di Storia Patria, 1896. - 786 p.
8. Camerario J. *Symbolorum et emblematum ex re xerbaria desumtorum centuria una colecta. 1590*. – 858 p.
9. Campanile F. *L’armi ovvero insigne de nobili*. – Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, MDCX. - 306 p.
10. Capaccio G. C. *Delle imprese. Trattato in tre libri diviso*. - In Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino&Antonio Pace, 1592. – 654 p.
11. Capra F. *L’anima di Leonardo: Un genio alla ricerca del segreto della vita*. – Milano: Rizzoli, 2012. Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=SGI-I7AC9EYC&pg=PT75&dq=aquilegia+vulgaris+come+simbolo&hl=ru&sa=X>

&ved=0ahUKEwjsvdSckYzVAhVBQJoKHUGwADkQ6AEIJjAA#v=onepage
&q=aquilegia%20vulgaris%20come%20simbolo&f=false

12. Cohen S. *Animals as disguised symbols in Renaissance art.* – Leiden/ -Boston: Brill, 2008. - 316 p.
13. Corbelli P. *Disionario di flori cultura ossia catalogo alfabetico, descrittorio, illustrato.* Tomo 1. – Reggio-Emilia, tipografia Bondavalli e Gasparini, 1873.- 475 p.
14. Costandoni A. *Dissertazioni sopra alcune antichità sacre e profane.* – MDCCLI. 314 p.
15. Crollanza G. di. *Enciclopedia araldico-cavalleresca.* – Pisa, presso la direzione del giornale araldico, 1878. – 631 p.
16. *Diario fiorentino di Luca Landucci.* dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1542 pubblicato sui codici della communa di Siena e della Marucelliana da I. del Badia. – Firenze: G.C. Sansoni, editore, 1883. – 377 p.
17. De Rosa A, de Rosa P., Napoletano B., Picariello G. *Piante alimurgiche della Bassa Irpinia.* – Roma, 2015. – 274 p.
18. *Disionario storico portatile degli ordini religiosi e military.* – Torino, presso Francesco Prato, MDCCXCII. – 332 p.
19. *Enciclopedia ecclesiastica compilata da una societa di ecclesiastici e diretta dall'ill. e rev.mons.fr. Pietro dott. Pianton.* Vol.III – Venezia, stabilimento tip. Enciclopedico di Girolamo Tasso editore, 1857. - 1110 p.
20. Feuillet M. *Lessico dei simboli cristiani.* – Roma, edizioni Arceios, 2006. – 139 p.
21. Fusco G. M. *I capitoli dell'ordine dell'armellino.* – Napoli, grande stabilimento tipografico coster, 1845. – 38 p.
22. Giannone P. *Storia civile del regno di Napoli.* Vol. IV. – Milano, per Bopponi e Scotti tipografi, 1846. – 636 p.
23. *Giornale araldico-genealogico-diplomatico compilato da una societa di araldisti i genealogisti e diretto dal cav. G.B. di Crollanza.* Anno 1873-1874. Tomo primo. – Fermo, 1874. – 388 p.
24. Giucci G. *Iconografia storica degli ordini religiosi e cavallereschi.* Volume III. – Roma, 1840. – 204 p.
25. Gonzaga B. *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia.* Vol. secondo. – Bologna, Arnaldo Forni editore, 1875. – 241 p.
26. Granata L. di. *Della introduzione al simbolo della fede.* Parti quattro. –In Venetia, MDCX. – 221 p.
27. *I diarii di Marino Sanuto.* Tomo III. Pubblicato per cura di Rinaldo Fulin. - Venezia, a spese degli editori, 1880.- 942 col.
28. *Nuova encyclopedia popolare.* Tomo quinto. – Torino, Giuseppe Pomba e comp. editori, 1845. – 1497 p.
29. Palma S. *Vocabilorio metodico-italiano parte che riferisce all'agricoltura e pastorizia.* - Milano, libreria editrice di educazione e d'istruzione di Paolo Carrara, 1870. – 450 p.

30. Paris L. La flora del “Ritratto di Cavaliere” di Vittore Carpaccio: una conferma iconografia per Francesco Barbaro in *Giovane*.// “Arte in Friuli Arte a Trieste”, n. 30, 2013. – P.9-22. Режим доступа: <http://www.academia.edu/4896645/>
31. Picinelli F. *Mondo simbolico*. – Milano, per lo stampatore archiepiscopale, MDCLIII. – 787 p.
32. *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Tomo primo*. - Roma: stamperia Vaticana, presso Gio. Maria Salvioni, MDCCXXXVII. – 236 p.
33. Sestri F. da. *Parte seconda de ragionamenti a novitii. Parte seconda*. – In Genova, nella stamperia d’Anton Giorgio Franchelli, MDCLXXXV. – 600 p.
34. Trocchi C. G. *Enciclopedia illustrata dei simboli*. – Roma, Gremese editore, 2004. – 389 p.
35. Urech E. *Dizionario dei simboli cristiani*. – Roma, edizioni Arceios, 2004. 273 p.