

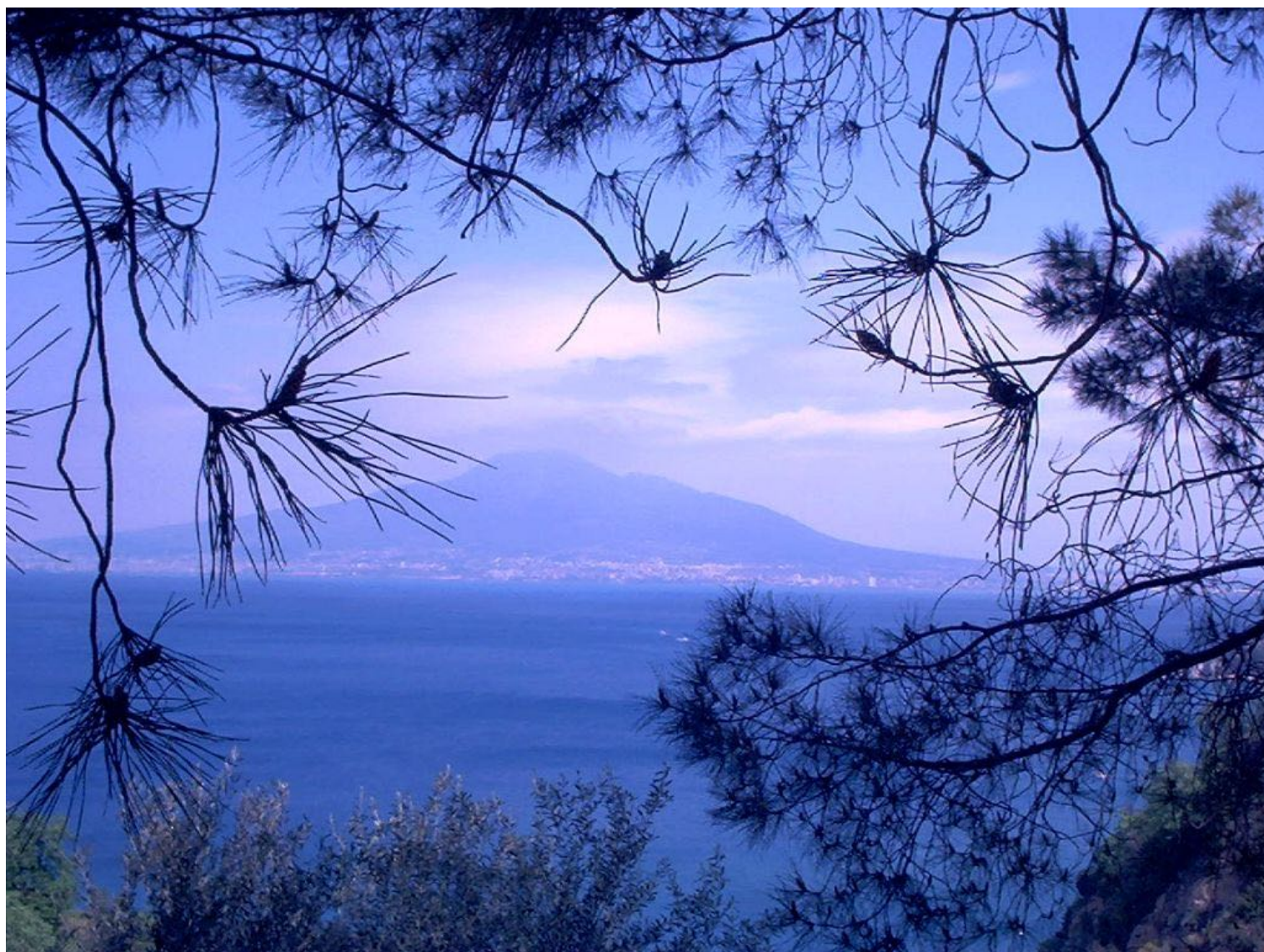


Ольга Квирквелия

Неаполь

«Все дороги ведут в Рим». Все дороги ведут из Рима. Из Рима в мир. Из древности в вечность. Такие разные. Такие похожие. Нет, это не Россия. Это Италия. Но взгляды: то тут, то там мелькнет знакомый пейзаж. Ибо все дороги ведут в Рим. А из Рима – в мир.

Повороты истории. Перекрестки судьбы. Тропа легенд. Пора в путь.



Город-сирена

Если Милан - это эго Италии, Флоренция - ее чувство прекрасного, Рим - биография, то Неаполь - это подсознание (или если так можно выразиться, либидо) Италии. Такое же спонтанное, опасное, яркое и прекрасное! В общем, чтобы застать жизнелюбие и искренность итальянской жизни в повышенной концентрации - нужно отправляться на Юг Италии, в Неаполь. Неаполь родился от влюбленной русалки Персефоны, рыдавшей в Тирренском море по покинувшему ее Одиссею, поэтому каждому гостю рад так, как будто ждал этой встречи тысячу лет.

Мы, россияне, знаем о Napoli довольно много, но в основном по фильмам, песням, страницам истории, байкам о мафии и путевым заметкам. "Радостная, мирная, удовлетворенная, великолепная и под одним королем", - писал Воссассио о столице Неаполитанского королевства. А Гете писал: «Неаполитанец считает себя владыкою рая и северные страны рисует себе весьма мрачно. «Sempre neve, case di legno, gran ignoranza, ma danari assai». Вот их представление о нас... Неаполь – весел, свободен, оживлен, бесчисленное множество людей снует по улицам, король – на охоте, королева – в интересном положении, словом – все прекрасно...». Много интереснейших страниц посвятил городу Павел Муратов: «Неаполитанец живет только тогда, когда испытывает удовольствие. Он умеет наслаждаться своей ленивой и легкой походкой, своим ярким галстуком, сияющим небом над головой, ощущением на лице морского ветра, шумом колес, хлопаньем бичей, пестрыми нарядами встречающих

женщин и запахом съестного, вырывающимся из широко открытых дверей ресторана... И никакое другое человеческое существо не любит мир такой крепкой, упорной, животной любовью». У такого города и история должна быть прекрасной. Сначала он назывался Partenopa, поскольку был построен на месте гибели сирены Партенопы. Это о встрече с ней Одиссея предупредила Цирцея: «Прежде всего ты сирен повстречаешь, которые пеньем всех обольщают людей, какой бы не встретился с ними. Кто по незнанию, приблизившись к ним, их голос услышит, Тот не вернется домой никогда. Ни супруга, ни дети Не побегут никогда ему с радостным криком навстречу...» Когда Одиссею удалось благополучно миновать сирен, те с горя утопились. Рассказ продолжает Воссассио: «прежде всего они (римляне) изучили небесные знамения и сочли их благоприятными своим намерениям, потом убедились в том, что местность, отделенная холмом от моря, плодородна и изобилует разными благами... и без промедленья принялись возводить по склонам новые стены... Раскапывая землю, они в недрах ее обнаружили благородную усыпальницу из белоснежного мрамора; и, с трудом разобрав высеченную на ней... надпись, прочли: «Здесь покоится дева Партенопа». Но признаемся честно: Napoli как город искусства – а именно к этой категории его относят в Италии, - нам почти не знаком. И зря. Пройдемся по его улицам и полюбуемся конными статуями работы Canova на площади Plebiscito, Cassa Armonica в стиле либерти в парке Villa Comunale, а также 7 станциями метрополитена, превращенных в музейные залы (Таймс назвала неаполитанский метрополитен самым красивым в Европе, но, по всей вероятности, ее корреспонденты не были в московском метро).



В 476 г. на месте виллы Лукулла был построен замок del Ovo – замок Яйца – с ним тоже связана своя история. Вергилий, считавшийся волшебником, поместил страусиное яйцо в амфору, а ту – в железную решетку, вокруг которой был построен замок, который не может быть разрушен, пока цело яйцо. Поскольку проверить, цело ли яйцо, можно только разрушив замок, следует признать Вергилия если не волшебником, то весьма умным человеком. Кстати, о Лукулле. Луций Лициний (ок. 117–56 до н.э.) -

это римский полководец и государственный деятель. Опыт военных действий он приобрел в Италии во время войны 91–87 до н.э., позднее руководил морскими операциями против греков и Митридата (88–84 до н.э.). Приведя в порядок финансы римской провинции Азия, Лукулл возвратился в Рим и в 77 до н.э. занимал должность претора, а тремя годами позднее – консула. В 74–73 до н.э. руководил военными действиями против Митридата. Вначале Лукулл добился весьма впечатляющих успехов, изгнав Митридата из Вифинии и Понта и последовав за ним в Армению (68 до н.э.). Однако в этот момент легионы Лукулла взбунтовались, и Митридату удалось вернуться в Понт. Лукулл был смещен с поста главнокомандующего. После этого Лукулл больше не принимал участия в политике и войнах, возвратился в Рим, где зажил на широкую ногу и сделался покровителем греческой литературы. Он угощал своих приятелей муравьиными языками, комариными носами, слоновьими ногтями и прочей непривычной снедью. Знаменитейший аристократ, gastronome и жуир своего времени, пышная роскошь, изящный вкус и гостеприимство которого вошли в пословицу, был, собственно говоря, создателем римского садового искусства. Из азиатского похода он привез и пересадил много различных растений (и, между прочим, вишню, вывезенную из Персии) и развел в Риме первый общественный парк, получивший название Horti – «сады», потому, что парк этот состоял из нескольких отделений, из которых каждое образовывало особый сад, носивший особое название. Римский парк Лукулла помещался на Monte Pincio, где ныне красуется Медицейская вилла. Но у него была другая еще более роскошная вилла, на модном римском курорте - Баях. Виллу эту Лукулл разукрасил до того, что ее упрекнули в переполненности и загромождении. Более всего байская вилла славилась новинкой, созданной Лукуллом и тогда же вошедшей в моду, - прудами для содержания морских рыб и особенно мурен, заслуживших впоследствии мрачную репутацию как орудие казни провинившихся рабов. Лукулл, подобно всем гурманам, высоко ценил морскую рыбу, но уже тогда, следуя принципу "искусство превосходит естественность" и не довольствуясь тем, что удача пошлет рыбакам, желал постоянно иметь под рукой отборную рыбу. Для этого он решил устроить садки для искусственного разведения и выкармливания рыб. А так как рыба не раб, властей не признает, и, родившись в морской воде, в пресной жить не может, то Лукуллу пришлось соединить свои садки с морем и построить длиннейшие подземные водопроводы. Но стоило это удовольствие баснословных сумм. Устройство римской виллы было подчинено традиционному укладу жизни римской знати. Один из внутренних дворики занимал сад вечнозеленых растений, служивший местом для вечерних пиршеств. Рядом с виллой обязательно устраивали декоративные прогулочные сады. Кроме того, устраивалась еще "проезжая" часть сада для катания на лошадях или носилках и отдельная территория для содержания диких и домашних зверей ("зверинец").

Замок Donna Anna 1642 г. был резиденцией королевы Giovanna II, которая, говорят, освобождалась от любовников, сбрасывая их в море. С ее именем тесно связано имя Боккаччо, который был задушевым другом Петрарки, яростного ненавистника женщин.



А замок Nuovo 1279 г. был построен по воле Карла I Анжуйского. Внутри находится часовня Palatina с фресками Giotto.

На улицах и площадях города много и других прекрасных памятников архитектуры. Очень хороша Port'Alba с химерами и драконами. Триумфальная арка в честь Альфонса I, вошедшего в город в 1443 г., украшена статуями: в верхнем ряду – статуи Умеренности, Силы, Справедливости и Великодушия – таковы, по мнению Альфонса, качества идеального правителя.

Но Napoli интересен не только памятниками – это вообще удивительный город. Джунгли из белых простыней на веревках, натянутых поперек улиц, в которых стоит крутой дух стирального порошка, – это не преувеличение. То, что здесь есть только два типа светофоров – для красоты и просто так, – если и преувеличение, то очень небольшое. Дети (где-то с 8 лет) и подростки, мчащиеся на мопедах по узеньким улочкам, где грохот «железных коней» многократно отражается от стен и падает на голову мечущегося в поисках укрытия туриста – тоже неаполитанская реальность. Виртуозные воришки очистят зазевавшегося эстета в один момент, но, как ни странно, с этим ничего не поделаешь: это не столько способ добычи пропитания, сколько молодежный вид спорта. Запуганный турист вскоре уже не в состоянии оценить красоты города – он сосредоточен на своих карманах, сумках, видеокамерах...

Поначалу Napoli оглушает и шокирует. А потом... потом исподволь влезает в душу. Этот город многолик и парадоксален. И, может быть, то, что здесь есть единственная в мире больница для кукол, где ремонтируют кукол любого типа, что дворец Fuga был создан как «гостиница бедных» (Карл III хотел поселить там всех бедняков королевства), неслучайно. Как неслучайно и то, что во время карнавала мужчины одеваются в женские одежды и наоборот. Символ города искусства и науки – осел! Из Napoli родом и Пульчинелла – «дурак»... Почитайте «Образы Италии» Муратова...



Страницы истории: все флаги в гости к нам

Первые поселения возникли здесь в VII в. до н. э., в VI в. до н. э. этруски основали Partenopa, которая поначалу была греческой, здесь выступали Пифагор и Ксенофан. А в 470 г. до н. э. началось формирование «нового города», который в 326 г. до н. э. стал римской автономией. Есть мнение, что Партенопоя научила пению жителей этих мест, и они, пиратствуя, привлекали мореходов и грабили корабли. Привлекали пением или чем-то другим – неизвестно, но ложные маяки они точно устанавливали...в 1 в. до н.э. в окрестностях Неаполя возникла эпикурейская школа, где бывали Вергилий и Гораций.

В 763 г. – независимое герцогство, связанное больше с Грецией, чем с Римом. И оно очень страдало от набегов сарацин, овладевших Сицилией. На помощь грекам пришли норманны, и в 1029г. герцог неаполитанский Серний подарил им земли между Неаполем и Капуей. Изгнав арабов и сарацин, норманны занялись созданием собственного государства со столицей в Неаполе: в 1139 г. здесь правил норманнский король Руджеро, дочь которого, Констанца, станет женой сына императора Фридриха Первого, Генриха Шестого.

После смерти прямого наследника Руджеро, бездетного Вильгельма, у Констанцы появились основания претендовать на неаполитанскую корону, чем и воспользовался ее муж. Он умер в 1198г., оставив трехлетнего сына Фридриха Второго, опекуном которого стал сам папа римский, поскольку в момент смерти Генриха королева с сыном находилась в Италии и побоялась возвращаться в Германию, опасаясь претендентов на трон. Фридрих получил прекрасное образование, говорил на восьми языках, но вот на немецком не знал ни слова. В 1209г. он был объявлен совершеннолетним и через несколько месяцев женился на вдовствующей королеве Венгрии Констанции. (Вся эта

чрезвычайно интересная история описана в моем романе «Исполнение обетов»). В 1212г. становится императором, которого называют Ступор Мунди – Изумление мира.



В 1224 г. Фридрих II основал в Неаполе первый государственный университет Европы. И с полным основанием можно сказать, что Неаполь – город не только искусства, но и науки.

В 1250г. Фридрих умирает, оставив в Швабии законного сына Конрада, а в Италии – незаконного, но очень любимого сына Манфреда.

Карл Анжуйский по благословению Папы отобрал власть над Неаполем у Манфреда, которого казнил, а затем у Конрадина, сына Конрада, который погиб в битве с Карлом. Конрадин тоже был казнен после пыток (на месте казни по велению его матери, Елизаветы Баварской была построена ц. Санта Мария дель Кармине). В 1266 г. началось правление анжуйцев. Преемником Карла стал Роберт, очень образованный и любящий искусство. Его дворец приехал расписывать фресками Джотто.

В апреле 1341 г. Петрарка провел несколько дней при дворе в Неаполе – король Роберт Анжуйский в результате длившегося несколько дней поэтического конкурса увенчал его лавровым венком. И здесь интересно прежде всего то, что правитель был способен – и это признавалось всеми – выступить судьей такого соревнования.

Роберт Анжуйский был внуком Людовика Святого и младшим братом епископа Тулузы францисканца Людовика, а по матери – правнуком святой Елизаветы Венгерской. Он умер, не оставив наследников, в 1343 г., но добившись от папы согласия на брак своей внучки Джованны со своим же племянником Андреем, венгерским королем. К моменту свадьбы обоим молодоженам было по 7 лет.

Этот брак ничем хорошим не кончился: Джованна убила супруга и вышла замуж за Людовика Тарантского. Отомстить за брата пришел с войском король венгерский и изгнал чету, потом на трон

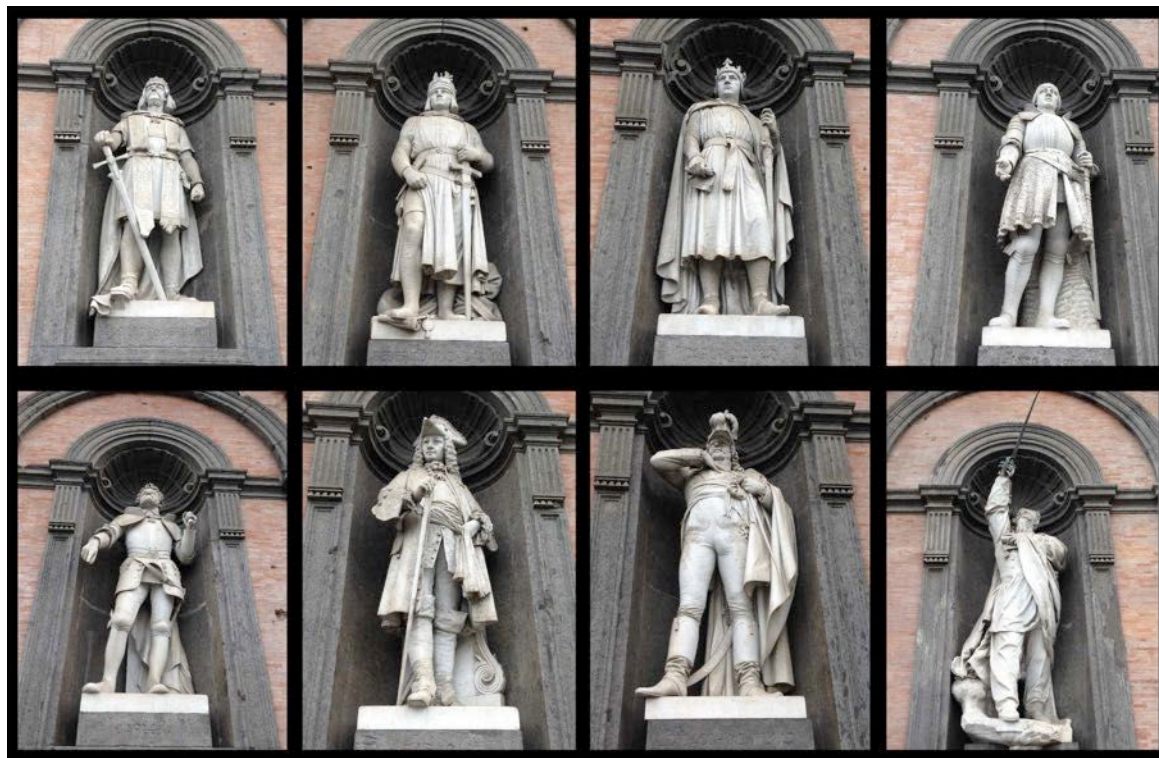
сел герцог Карло Дураццо, но и он скончался на пути в Венгрию, оставив в Неаполе жену с двумя детьми – Джованной и Владиславом.

Владислав тоже скоро умирает, оставив королевство сестре, Джованне. Она, будучи нежно привязана к командиру своей армии, решила выйти замуж за человека королевских кровей – Жака Бурбонского, но поставила ему условие, что королевой будет она сама, а муж получит титул князя Таранто и герцога Калабрии. Однако когда Жак прибыл в Неаполь, армия восторженно приняла его и провозгласила королем – так она отомстила за своего оскорбленного командира. Медовый месяц прошел в войне между супругами. Но тут бывший любовник заявил, что его служба у королевы закончена, и ушел вместе с армией. Джованна осталась и без любовника, и без армии... Джованна обратилась за помощью к корлю Арагона и Сицилии Альфонсу, а в качестве оплаты усыновила его. Но Альфонс, опасаясь участи мужа королевы, начал потихоньку прибирать к рукам окрестные укрепленные замки, пока дело не дошло до военных конфликтов между приемной матерью и приемышем... Усыновление было аннулировано, зато вернулся любовник и прогнал приемыша. Теперь Джованна усыновила Людовика Анжуйского, но тут утонул Любовник, и королева опять осталась без защиты. Герцог Милана Филиппо помог ей изгнать Альфонса, а тут вскоре королева и умерла.

После смерти Джованны началась долгая борьба за неаполитанский престол между анжуйцами и арагонцами. Папы (их за это время сменилось несколько) поддерживали то одних, то других в зависимости от того, кто из них становился слишком независимым – они не хотели победы ни анжуйцев, ни арагонцев, мечтая отдать Неаполь какому-нибудь своему ставленнику. В дело вмешался еще и герцог Миланский, который аж пленил Альфонса, но тот сумел убедить Филиппо, что поддерживать анжуйцев кму невыгодно – в случае их победы Милан будет блокирован Францией с севера и с юга. А Испания далеко... и случилось это в 1442 г. Триумфальная арка в честь Альфонса I, вошедшего в город в 1443 г., украшена статуями: в верхнем ряду – статуи Умеренности, Силы, Справедливости и Великодушия – качества идеального правителя.

На самом деле арагонцы еще 25 лет боролись с анжуйцами. Впрочем, по сути борьба Испании и Франции за Неаполь никогда полностью не прекращалась.

В 1707 г. пришли австрийцы, в 1738 г. – Бурбоны, в 1759 г. – Фердинанд IV, в 1806-08 гг. – Джузеппе Бонапарт, а в 1808-15 гг. – Мюрат.



Дворец Reale – в нишах внешней стены установлены статуи всех самых великих властителей города – Руджеро Норманнского, Фридриха II Швабского, Карла I Анжуйского, Альфонса I Арагонского, Карла V, Карла III Бурбона, Иоакима Мюрата и Витторио Эмануэле Савойского – словом, отражена вся история.



Столичная жизнь: via Tribunali

Via Tribunali – главная улица античного города – большая декумано. Это самая живописная, древняя и загадочная часть Неаполя. Лабиринт узких, темных улиц, растянутое над головой белье, кучи пестрого мусора, Мадонна на углу хитро улыбается, подмигивает и ты понимаешь, что ни одна карта тебе не может найти верный путь...но здесь это и не надо...

Via Tribunali обычно полна людей, шума, увлекает узкими длинными улицами, переулками, в которые ты нырнешь, не зная где окажешься – в тупике или на красивой площади.

По утрам грузчики на маленьких тележках развозят товар, кричат владельцы магазинов. Позже в пиццериях начинают растапливать печи...

Совсем рядом - небольшая площадь Гаетано (piazza Gaetano), на которой находится базилика Сан Паоло Маджоре (Basilica San Paolo Maggiore), во времена Древнего Рима здесь располагался форум, а еще раньше греческая Агора – рыночная площадь.

Базилику возвели на руинах храма Диоскуров, от которого сохранились две колонны, вписанные в фасад здания.

В базилике хранятся великолепные художественные работы, среди них «Ангел-хранитель» работы Доменико Антонио Ваккаро (XVIII в.).

При осмотре базилики не забудьте заглянуть в дворик, где находится колодец с самой холодной водой во всем Неаполе. По крайней мере, так говорит людская молва.



От площади San Gaetano отходит via San Gregorio Armeno – улица, знаменитая тем, что здесь расположены мастерские по изготовлению фигурок для рождественских вертепов. Эта традиция сложилась исторически, когда-то здесь находился храм, посвященный Церере, и местные жители приносили в дар богине маленькие фигурки из терракоты, которые изготавливались в мастерских по соседству. Но традиция собирать рождественский вертеп сложилась позже в конце XVIII в. На улице находится церковь Сан Грегорио-Армено (San Gregorio Armeno).

Церковь возвели на руинах храма, посвященного Церере, в 726 году для монахинь ордена василиан, бежавших из Константинополя, захватив мощи святого Григория армянского епископа. С 1025г. василианки, объединившись с соседним монастырем св. Панталеона, приняли бенедиктинский устав, сохранив однако надолго греческий обряд.

Арка над улицей, на которой построена колокольня, соединила два монастыря.

В народе храм называют церковью святой Патриции, которая после смерти святого Георгия, сохранила его реликвии. Похоронена святая Патриция в этой церкви, она покоится в ценном реликварии из серебра и золота.

Еще в XII веке заметили, что тело святой выделяет манну, которая собирается на внутренних стенках надгробия, особенно благоприятный день для этого чуда понедельник, а также день святой Патриции 25 августа.

Ц. San Giorgio Armeno 1733 г. известна своими рождественскими вертепами и двориком – редкий случай, когда дворик «мирянский», а не монашеский. Великолепен и резной деревянный потолок, и фрески Luca Giordano.

Прогулявшись по via San Gregorio Armeno, свернем в один из узких переулочков vico Fico Al Purgatorio и вернемся на via Tribunali. Здесь в доме 39 церковь Санта Мария-делле-Аниме-делль-Пургаторио-ад-Арко (Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco).

Длинное название переводится как церковь Святой Марии, покровительницы душ в Чистилище у Арки.

Церковь является примером неаполитанского барокко. Она была возведена в 1616 году по проекту Джованни Кола ди Франко и Джован Джакомо Ди Конфорто.



Церковь принадлежала основанной в 1606г. Братством Смерти знатных неаполитанцев, основной задачей которого была забота об упокоившихся и молитвы о душах в чистилище. Братства Доброй смерти распространились по всей Италии по причине эпидемий, когда многие трупы оставались непогребенными, что способствовало дальнейшему распространению эпидемии. Члены братства в специальных масках и плащах собирали умерших и свозили для погребения. Иногда церковь называют просто «Чистилище у Арки». Арка является географическим определением, недалеко возвышалась средневековая башня на перекрестке via Tribunali и vie Nilo с Atri. Башня была снесена, но название сохранилось.

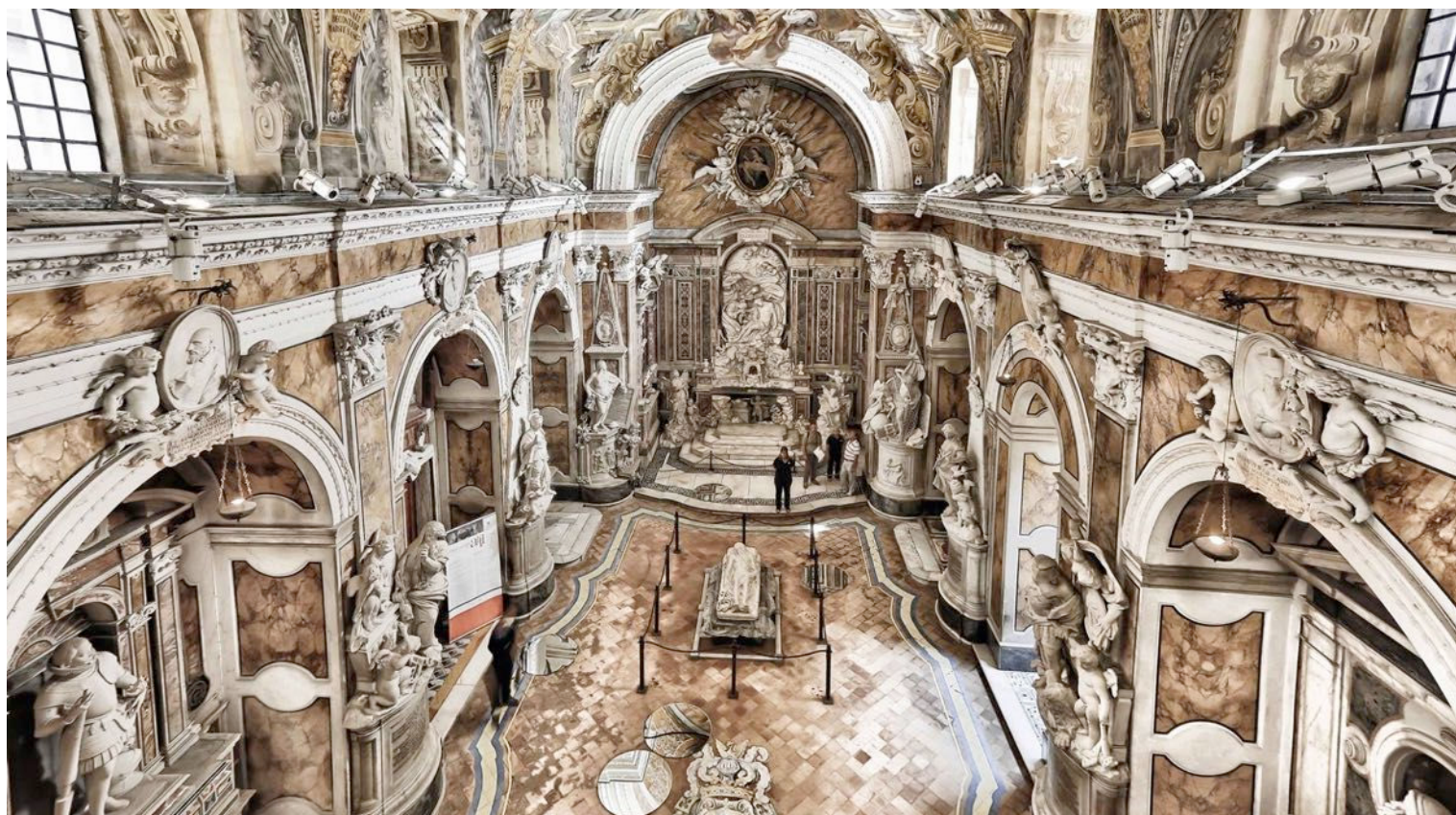
На фасаде церкви изображены похоронные мотивы, черепа и кости. Под церковью находится подземелье, где делали захоронения. В нишах располагались надгробия, а в землю закапывали самых бедных.

Землетрясение 1980 г. вскрыло древнюю практику культа душ в чистилище в подземном склепе. Там есть некая Лючия – знатная дама или простая женщина или влюбленная в поисках своего мужчины, погибшего при кораблекрушении. У нее просят помощи в любви, в болезнях. Тревога за умерших приобрела формы ритуала почитания душ и чистки костей, заботы о бранных останках, прежде всего о черепе. Его украшают диадемами, как например Лючии. Но ей молятся как уже святой...

Кстати, это совсем не та Лючия, песня о которой известна, наверное, всем. «Той» посвящена ц. Santa Lucia.

Пройдем по via Tribunali и свернем на via Nilo, а дальше – на via Francesco De Sanctis. Здесь находится Капелла Сансеверо (Cappella Sansevero) – одна из самых важных религиозных построек Неаполя.

Сама капелла была возникла по воле Raimondo di Sangro, магистра масонов, известного своей страстью к оккультизму и некромантии, который хотел создать для себя и своей семьи часовню, где через католическую иконографию передавалось бы эзотерическое содержание. Разгадывать эту шараду – занятие чрезвычайно увлекательное и сложное.



Это место окружено легендами и тайнами.

Одна из них рассказывает, что церковь возвели на месте древнего храма, посвященного Изиде. Другая легенда говорит о человеке, которого невинно осудили, проходя мимо обрушившейся стены, он увидел чудодейственный образ Богородицы «Пьета» (или «Пьетелла из-за небольшого размера»). Это так его поразило, что он поклялся преподнести образу дар, если его оправдают. Невинный был оправдан и исполнил свой обет. Сейчас образ «Пьетелла» находится в главном алтаре.

Строительство капеллы началось в 1593 году. Она служила частной усыпальницей благородного семейства Сангро, носивших титул князей Сансеверо. Современный вид и мистическую славу церковь приобрела в XVIII в. при седьмом князе Сансеверо Раймондо де Сангро, который лично руководил постройкой капеллы.

Раймондо де Сангро был интересной и разносторонней личностью. Натуралист, философ, астроном, поэт, солдат, алхимик, а также масон и Великий Магистр всех неаполитанских лож. Про него ходили невероятные слухи по всему Неаполю.

До сих пор вопрос о том, чем является капелла Сансеверо – церковью или масонским храмом, остается открытым. Но точно известно, что капелла построена по масонским канонам.

Раймонд позвал самых известных и титулованных скульпторов и художников того времени, так как это был особый проект с четкими инструкциями. Был создан настоящий храм скульптуры, прославляющий семейство аллегорическими надгробными памятниками. Даже в алтаре, где обычно находится картина, в капелле – статуя.

Единственное живописное произведение – расписной потолок, названный Слава рая – огромная фреска, известная как «Рай Сансеверо», созданная в 1749 году Франческо Мария Руссо. Ее яркие и живые краски не потускнели со временем.

В результате получилась маленькая жемчужина в стиле позднего барокко, наполненная многочисленными великолепными произведениями искусства - скульптурами, мрамором, фресками и золотом.

Другие важные произведения:

«Христос под плащаницей», «Целомудрие», «Избавление от чар», а также надгробные плиты в виде аллегорических добродетелей.

«Христос под плащаницей» работы скульптора Джузеппе Санмартино (1753 год) – удивительная



скульптура «Cristo velato» - тело Христа, покрытое тончайшей тканью... Изначально скульптура находилась в подземелье капеллы, где полутьма усиливала впечатление. Христос распростерт на матрасе и трех подушках и покрыт тканью, сквозь которую отчетливо видно тело. Около него лежит терновый венец и гвоздь. Это самое известное произведение, являющееся шедевром барочного искусства.

«Целомудрие» работы Антонио Коррадини (1752 год) представляет собой надгробный памятник матери князя Раймондо – Чечилии Гаэтани дель Авила д'Арагона, умерший после родов в возрасте 23 лет.

«Избавление от чар» - памятник отцу князя Раймондо – Антонио де Сангро, работы Франческо Квирино (после 1757 года). Антонио де Сангро после смерти молодой жены вёл бурную и беспорядочную жизнь, оставив своего сына Раймондо на воспитание деду. Впоследствии Антонио раскаялся и принял сан священника.

Надгробие наполнено символами: человек, разрывающий цепь – символ греха, ангел, помогающий человеку – символ веры. Кроме того, здесь присутствуют масонские знаки – глобус, пламя.

Над основным входом расположен памятник Кекко де Сангро – офицеру армии Филиппа II, работы Франческо Челебрано. По легенде, Кекко в течение двух недель симулировал смерть, чтобы ввести в заблуждение врагов. Кекко изображен выбирающимся из гроба, в латах и с оружием. Вся композиция памятника представляет собой алхимический символ свинца.

Под капеллой расположена крипта, которая должна была использоваться в качестве усыпальницы последующих поколений семьи. По этот проект не был реализован.

Сейчас в крипте в двух стеклянных витринах выставлены в вертикальном положении мумифицированные тела мужчины и женщины, которых препарировали под руководством князя Раймондо. Его скелеты увиты плотной сеткой артерий и вен, сердце и капилляры, вся кровеносная система полностью сохранилась. До сих пор непонятно, как это удалось сделать. Там же ложное захоронение самого Раймонда (на самом деле он похоронен в Пулии) с неугасимой лампадой и плащом-зонтом.

К капелле прилегает дворец семейства Сансеверо, отделенный узким переулком. Переброшенный мостик позволял попадать в церковь прямо из дворца.

С дворцом Сансеверо связана мрачная легенда о призраке Марии д'Авалос.

Произошла история в XVI веке. Красавица Мария и герцог Адрии Фабрицио Карафа полюбили друг друга. Любовная история – обычное дело, но Мария Д'Авалос была супругой Карло Джезуальдо, принца Венозы и известного сочинителя мадригалов, влюбленного в очаровательную, но неугомонную Марию до беспамятства. Мария и Фабрицио стали тайными любовниками, но в Неаполе нельзя утаить секретов, и слухи стали расползаться по городу как тараканы.

Дон Карло не замечал или не хотел замечать любовной интрижки жены. Но все все видели и все знали. 17 октября 1590 года Мария и Фабрицио придавались любви в одной из комнат великолепного палаццо Сансеверо, когда Дон Карло сорвал дверь с петель и ворвался к двум любовникам, застав их врасплох. Вzbешенный увиденным, принц достал свой кинжал и стал наносить удар за ударом в обнаженные тела. Потом истерзанные мертвые тела любовников были выставлены перед дворцом, чтобы показать всему Неаполю, что честь принца отомщена.

Но с тех пор, в безлунные ночи призрак красавицы Марии можно увидеть между обелиском Сан Доменико Маджоре и входом в палаццо Сансеверо. Но и жизнь Карло Джезуальдо не была спокойной, он страдал от боли утраты и провел в муках 17 лет, его тело находится в церкви Джезу Нуово.

На piazza S. Domenico Maggiore находится одна из самых интересных базилик Неаполя - церковь Сан Доменико Маджоре.

Она была возведена в 1283-1324 гг. в стиле ранней готики по воли Карла II Анжуйского. Церковь принадлежала доминиканцам. В XV в. при церкви и монастыре находилась большая и значимая библиотека, в которой хранились труды Аристотеля, Сенеки, Овидия, Цицерона. В XIX веке коллекцию книг разделили, часть из них находится в Городской библиотеке, другая – в библиотеке Университета. Богатое внутреннее убранство церкви поражает роскошью и красотой, здесь хранятся работы Томасо де Виво, Фра Бартоломео дела Порта и других. Но некоторые работы были вывезены из церкви – Рафаэля – в Мадрид, Тициана и Караваджо – в музей Каподимонте. Кстати, именно здесь Caravaggio жил после бегства из Рима. В ризнице – роскошные королевские захоронения, в том числе Альфонса Первого. В маленькой капелле Карафа – деревянные скульптуры вертепа и фрески. В монастыре жили Фома Аквинский, Томмазо Кампанелла и Джордано Бруно. Интересно, что церковь расположена спиной к площади, точнее, абсидой храма и лестницей часовни святого Архангела 10в., включенной в комплекс.

Свернем на via Benedetto Croce, которая составляет часть младшего декумано (напомним, что via Tribunali – это большая декумано) – одна из трех улиц, проложенных древними греками при строительстве города. Младшая декумано делить Неаполь с севера на юг. В народе эту часть города называют Спакканаполи.

На просторной площади piazza del Gesu' Nuovo находится сразу несколько церквей. Но мы отметим одну из них.

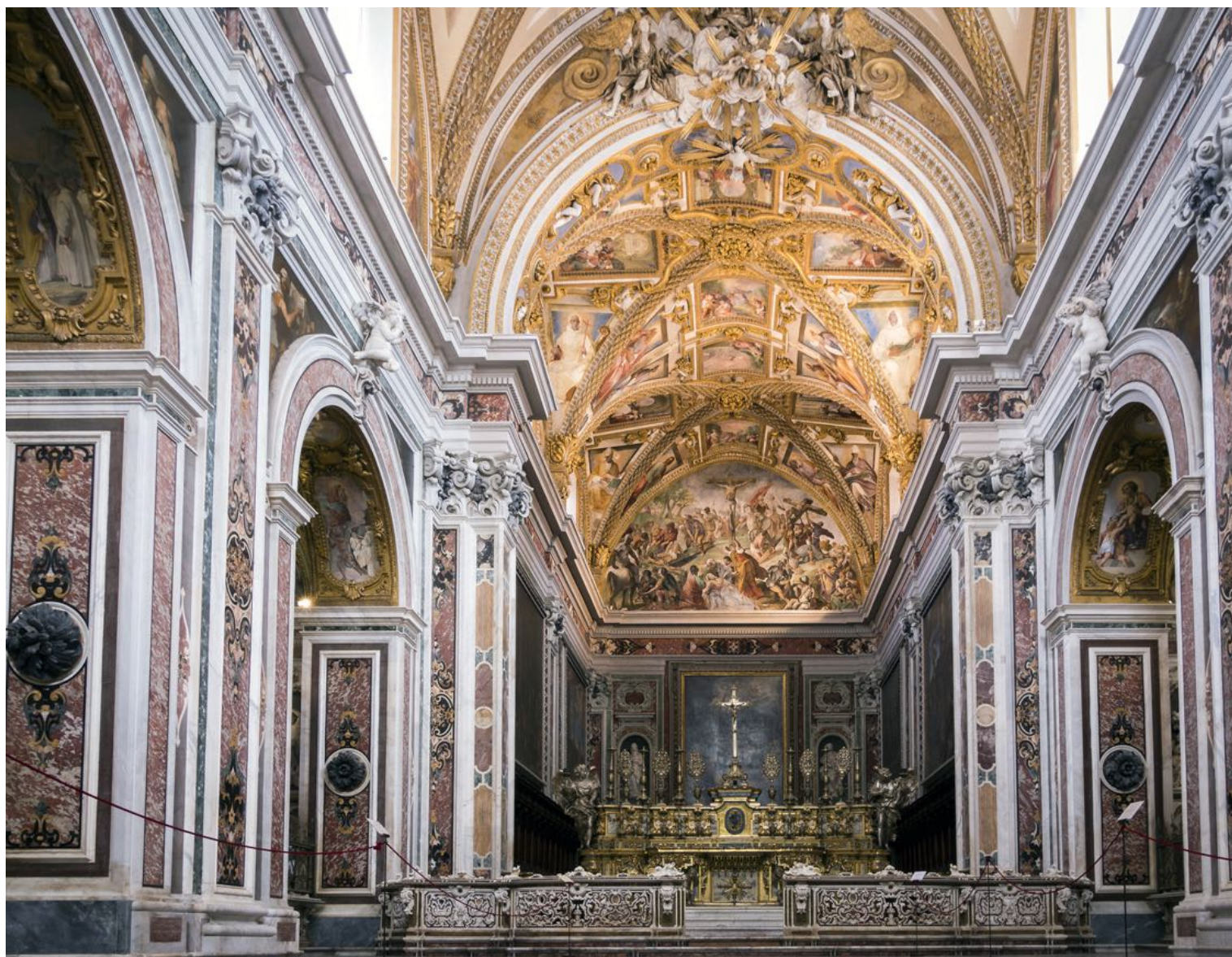
Постройка готической церкви и монастыря Санта Кьяра (Basilica di Santa Chiara) началась в 1309 году по приказу Роберта Мудрого Анжуйского и его жены Санции для францисканок. В XVIII в. церковь расширили и придали барочные черты. В ходе бомбардировок во время второй мировой войны церковь пострадала, взрыв разрушил много интересных живописных творений. Правители анжуйской династии хотели использовать этот храм как свою усыпальницу и успели установить здесь надгробие Роберта – самое большое надгробие средневековья. Сохранились также захоронения членов королевского дома Бурбонов - Фердинанда I, Франциска I, Фердинанда II. Хоры храма расписаны Giotto.

Если пройти через двор налево от церкви, то можно попасть в монастырь и осмотреть великолепный дворик, выложенную из майоликовых плит. Четыре «проспекта» дворика украшены 72 восьмиугольными колоннами, которые обвивают виноградные лозы. Есть и скамейки, спинка каждой из которых украшена плитой с изображениями деревенских и морских сценок, праздников, карнавалов, карет. Если вспомнить, что женские монастыри Неаполя очень часто были населены дочерьми и вдовами знатных семейств, это не покажется чересчур странным.



Во дворе можно увидеть остатки римской бани.





Дорога к храму

В религиозной жизни Неаполя почетное место принадлежит Кафедральному собору (via Duomo, 149). Собор был построен в конце XII века, в нем хранятся мощи Святого Януария, святого покровителя Неаполя.

Св. Дженнаро принял христианство в 4 в. еще юношей. Со временем стал епископом. Правитель Кампании велел бросить его на растерзание диким зверям, но животные его не тронули. Тогда его обезглавили. Через 100 лет его останки были обнаружены нетленными. А кровь начала сочиться. Ее собрали в стеклянные флаконы. Ныне тело хранится в склепе, голова – в раке позолоченного серебра, кровь – во флаконах (один почти полон, другой почти пуст). Три раза в год кровь разжижается. Черная жидкость краснеет и иногда начинает пениться. Происходит это в субботу перед первым воскресеньем мая, когда голову и ампулы с кровью переносят крестным ходом в собор Санта Кьяра, там мощи находятся 8 дней; 19 сентября – мощи выставляются в соборе на 8 дней; 16 декабря – на 1 день.

Кафедральный собор с часовней San Gennaro всемирную славу приобрел благодаря фильму «Чудо святого Януария». Кости святого, который умер в Pozzuola, хранились там в катакомбах недолго. Уже в VI в. они были перенесены в базилику в Pozzuoli, откуда в 831 г. были перевезены в Benevento, а в Napoli – некоторые кости черепа. Из Benevento в XII - XIII вв. они попали в аббатство Montevergine и там почти забыты. В 1497 г. перевезены в Napoli. Бюст из серебра подарен Карлом Анжуйским в 1305 г., в



его голове и хранятся кости черепа. На бюсте – митра с 3694 драгоценными камнями – из них 3328 бриллиантов и 168 рубинов. Остальное одеяние тоже усыпано драгоценностями. Первое сообщение об ампулах с кровью – основной момент чуда святого Gennaro – появилось в 1389 г.; согласно научной экспертизе кости принадлежат мужчине 30-35 лет ростом около 165 см. Стекло, из которого сделаны ампулы, аналогично тому, которое использовалось в V - VI вв. в христианских захоронениях. Кровь при спектральном анализе показала наличие гемоглобина и продуктов его разложения.

Надо сказать, что это самый знаменитый, но не единственный случай сохранившейся крови. В Риме в 1485 г. произошел еще более удивительный случай. Вот как описывает события их современник Франческо Граначчи: «...Ломбардские каменщики на стройке церкви Санта Мария Нуова нашли римский саркофаг с телом девушки. Не то времен Нерона, не то Августа, а может, и еще древнее... Девушка - на вид лет пятнадцати – лежала как живая. Цвет лица свежий, прекрасный. Кожа влажная, словно девушка только вышла из ванны после купания. Губы яркие, алые... Но изумительнее всего то, что она нежно и спокойно улыбалась, как будто видела прекрасный сон... Весь Рим сбегался на это зрелище, такая была давка, что нескольких человек затоптали. Когда саркофаг переносили в дом хранителя папских музеев – с Аппиевой дороги на Капитолий, - получилась целая процессия. Народ валил за гробом, крича, что это чудо, а гуманисты на улицах преклоняли колена, утверждая, что это дочь Цицерона. Дом хранителя музеев был днем и ночью окружен гудящими толпами, они расположились там лагерем, желая еще раз посмотреть на мертвую – такую живую, прекрасную...

И тут Папа Иннокентий, опасаясь, как бы мертвую язычницу не записали в святые, и в страхе перед крупными беспорядками, велел вынуть это прекрасное девичье тело из саркофага... Когда ее поднимали, она была по-прежнему тепла, словно полная живой, струящейся по жилам крови... Тяжелый узел черных волос, развившись, упал на плечи и грудь, отчего она стала еще красивей...

Папские воины похоронили ее тайно где-то возле Порто Пинчо - никто не знает, где именно. Той же ночью «могильщиков» растасовали по отрядам, выступившим против неаполитанцев, и ни один из них не вернулся. Тайна молодой римлянки теперь никогда не будет раскрыта...» А немногим менее 100 лет тому назад в анналах монастыря цистерцианцев была обнаружена запись другого очевидца этого события он упомянул еще одну деталь: лампа, горевшая в гробнице.

В 1329 г. в доминиканском монастыре в Ля Сель Рубо умерла 60-летняя монахиня Розелин, ничем при жизни себя не проявившая – ни молитвенным рвением, ни мистическими видениями, ни каким-либо даром благодати. Монахини обнаружили, что тело ее не потеряло эластичности и выглядит живым, а глаза - блестящими. Несколько дней жители окрестных деревень приходили в монастырь помолиться о «живой умершей». Сестры вызвали врача, который отверг возможность летаргии. Тогда Розелин похоронили. Через 5 лет ее могилу вскрыли и обнаружили, что вид покойницы совершенно не изменился. Доминиканки задумались, не начать ли процесс причисления Розалин к лику святых, но Папа Иоанн 22 распорядился ограничиться тем, что умершую облачили в парадные одежды, положили в саркофаг со стеклянной крышкой и выставили в церкви. А ее глаза – все еще живые и блестящие - были извлечены и помещены в серебряный реликварий. Летом 1660 г. в монастырь приехал король Франции Людовик 14 с матерью Анной Австрийской. Король велел своему придворному лекару проколоть ланцетом глаз, глядевший из серебряной раки. Лекарь повиновался монаршьему капризу. Зрачок сузился, потерял блеск, а на месте укола выступила капля розовой жидкости. Анна Австрийская пожурила сына за неуместное любопытство, но тот ответил, что зато теперь он свято верит в чудо. Первый подписанный врачами протокол осмотра тела Розалин был составлен в 1887 г. Кожа монахини осталась свежей и эластичной, кисти и стопы сгибались. А через 7 лет после осмотра тело монахини буквально за несколько дней превратилось в мумию. Но еще раньше погасли, а вскоре совсем разрушились ее глаза.

Собор построен на месте палеохристианских капелл 4в., которые были разрушены, за исключением Санта Реститута, которая стала боковой капеллой храма. Из нее можно увидеть баптистерий Сан Джованни ин Фонте с мозаиками 4в.

Но здесь заслуживает внимания и капелла Minutolo с мозаичным полом 13в. – один из самых важных примеров неаполитанской готики. Гробница Minutolo упомянута Боккаччо – она используется как тайник в новелле об Андреуччо да Перуджа.

В соборе хранятся многочисленные предметы искусства, самые ценные из которых собраны в капелле сокровищ Сан Дженнаро, выполненной в стиле барокко. Здесь выставлены серебро, ювелирные изделия, картины, дарившиеся святому на протяжении веков.



Выйдя из собора, свернем налево. Совсем рядом, на пересечении via Duomo и via dei Tribunali расположена одна из самых больших церквей Неаполя - церковь Джироламини (Chiesa dei Girolamini). Это важный религиозный, исторический и художественный комплекс, который включает в себя картинную галерею (первую публичную галерею Неаполя), богатую библиотеку, монастырь, два дворика и две великолепных часовни. Среди живописных работ стоит отметить произведения Гуидо Рени и Лука Джордано, до 1907 года здесь хранилась полотно

Корреджио, сейчас полюбоваться на него можно в галерее Каподимонте. В церкви Джироламини есть подземная крипта, которая слывет таинственным местом. Первая

комната крипты служила местом погребения священников, а во второй хранятся кости и черепа, которые были объектами поклонения. Согласно легенде, это подземелье служило лабораторией для Раймондо де Сангро – известного эзотериста, алхимика, масона, образованного и влиятельного человека. К сожалению, подземелья практически всегда закрыты. Вход в дворик церкви расположен на via Duomo № 142. Маленький дворик с колодцем в центре покрыт керамической плиткой. Другой дворик с апельсиновыми деревьями, носит название дворика Апельсиновой рощи.

Множество подлинных шедевров хранится в храмах и монастырях Napoli.

В ц. Sant'Angelo a Nilo можно увидеть работы Donatello. А на площади – статуя бога Нила 2в. Этот район был населен торговцами из Александрии Египетской, которые ее и установили. Потом статуя была забыта и вновь найдена в 12в., но без головы – поэтому ее прозвали “Тело Неаполя” и считали женской фигурой – из-за присутствия на статуе детей. Многие думали, что она является аллегорией города – безголового Неаполя. Но в 17в. статую отреставрировали и приделали ей бородастую голову.



В Cappella Pappacada XV в. великолепен резной мраморный портал, а в ц. Santa Maria la Nova – деревянный потолок с 46 вставленными картинами и 2 дворика.

Работы Giordano можно увидеть и в ц. Ascensione a Chiaia.

ц. Monteoliveto св. Анны 1411 г. была предназначена специально для молитв арагонцев, гробница Марии Арагонской в ней очень хороша, равно как и рельефы и фрески Vasari. Но восемь статуй в натуральную величину «Оплакивание Христа» работы Guido Mazoni производит особое впечатление.

ц. San Giovanni a Carbonara 1343-1418 гг. создавалась как пантеон, место захоронения, например, Ладислава Анжуйского. Его надгробие уникально – это пятиэтажная триумфальная арка, где король изображен три раза.

Ц. San Ferdinando XVII в. сначала принадлежала иезуитам, которые освятили ее в честь Франциска Ксаверия, – поэтому внутри картины изображают сцены из его жизни, а не Фердинанда, как следовало бы ожидать.

В часовню Санта Патриция ходят беременные женщины – на месте храма богини плодородия Черере. ПАВЕЛ IV. 1555-1559. Джанпьетро Карафа. Родился 28 июня 1476 г. в Неаполе. Юлий III назначил его епископом Кьети, а Лев X послал в Англию в качестве своего легата. В 1515 г. он стал апостольским нунцием при испанском дворе. Возвратился он в Рим вместе с Адрианом VI. В 1524 г. он отказался от епископства и вместе с Каетаном из Тьени основал орден театинов, целью которого было обновление религиозного духа среди духовенства. В 1536 г. Карафа был назначен кардиналом и председателем Священной канцелярии. На папский трон он сел, когда ему было уже 79 лет, но был полон энергии. Его советниками были театины и иезуиты. Несгибаемый поборник христианской морали, папа, однако, протезировал своим nepотам. Его племянник Карло Фарнезе, известный кутила, получил кардинальскую шапку и высокую должность заместителя папы. В международной политике Павел IV выступил против преемника Карла на испанском троне - Филиппа II, призывая на помощь не только



Францию, но даже протестантов и турок. Когда испанские войска приблизились к Риму, Павел IV перепугался и запросил мира, отказываясь от союза с Францией. В Риме папа проводил строгие реформаторские меры, террор и полицейский надзор. Из Вечного города были изгнаны 113 епископов, которые незаконно оставили свои епархии, из всех домов и закоулков Рима были выловлены сотни монахов, шатающихся за пределами своих монастырей. Выдворены были также все проститутки и их сутенеры, комедианты и шуты. Еврейское население проживало в гетто. Не были пощажены и кардиналы, обвиненные в аморальности или подготовке заговоров. В последние месяцы своей жизни Павел IV приговорил к изгнанию даже собственных nepотов. Павел IV умер в момент, когда он обращался к своему окружению с призывом бороться с ересью. После смерти папы римский люд уничтожил все его скульптурные изображения и поджег здание Священной канцелярии.



Знакомые все лица

В Неаполе сняты многие фильмы – «Брак по-итальянски», «Золото Неаполя», некоторые сцены «Ромео и Джульетты». И именно отсюда родом София Лорен, Эдуардо де Филиппо, Тото... Благодаря двум последним мы хорошо представляем Испанский квартал.

Художественный Неаполь очень богат, о чем мы уже упоминали в других главах – например, Джотто, Караваджо, Лука Джордано.

Джотто ди Бондоне ([итал. Giotto di Bondone](#)) (Виккьо, июль [1266](#) — Флоренция [8 января 1337](#)) — [итальянский художник](#) и [архитектор](#), основоположник эпохи [Проторенессанса](#). Одна из ключевых фигур в истории западного искусства. Преодолев византийскую иконописную традицию, стал подлинным основателем итальянской школы живописи, разработал абсолютно новый подход к изображению пространства. Работами Джотто вдохновлялись [Леонардо да Винчи](#), [Рафаэль](#), [Микеланджело](#).

Согласно найденным документам, Джотто родился в июле [1266](#) года в городке Веспигниано, ныне [Виккьо](#), расположенного к востоку от [Флоренции](#) в семье кузнеца Бондоне.

Ранее были и иные предположения о дате рождения Джотто вплоть до 1275 года. Так например, [Вазари](#) утверждал, что Джотто родился в 1276 году. Отец будущего художника носил имя Бондоне (ум. 1311/1313) и был крестьянином. Позднее Джотто приобрёл в Веспиньяно земли и дома.



Ещё по одной версии, Джотто родился во Флоренции, в приходе церкви Санта Мария Новелла, в квартале Святого Панкратия. Неоднократно во флорентийских документах художник упоминается как «del popolo di Santa Maria Novella». Его же отец, по этой версии, был кузнецом. Имя Джотто, возможно, сокращение от Анджиолотто либо Амброджотто, но также возможно, что это самостоятельное имя художника^[3].

По сообщению [Вазари](#), Джотто был учеником [Чимабуэ](#), эту точку зрения подвергают сомнению современные исследователи. Рассказ о том, что Чимабуэ увидел юного пастушка Джотто, рисующим овцу, и восхитился его талантом, ныне считается литературной легендой^[4].

По словам же Вазари, Чимабуэ и Джотто вместе работали над фресковыми росписями в церкви Сан Франческо, в [Ассизи](#), и второй превзошёл первого.

В одном из документов 1301 года Джотто назван владельцем дома во Флоренции. В 1301 году Джотто уже состоит в браке с Чиутой ди Лапо дель Пела. У них было восемь детей, один из сыновей также стал художником^[5].

Согласно некоторым источникам, Джотто был в Риме в священном 1300 году. Возможно, именно тогда он создал по заказу кардинала Якопо Стефанески монументальную мозаику Навичелла, прославившую художника на всю Италию. Она находилась в [атриуме](#) старой церкви (IV века) [Святого Петра](#). В последнее время эту работу Джотто относят к 1310 году. Летописец [Филиппо Виллани](#) ([англ. Filippo Villani](#)) приводит мозаику в качестве доказательства мастерства Джотто, который так умел изобразить персонажей, что казалось, будто «они дышат, разговаривают, плачут или радуются». Мозаика была разрушена при сносе старой постройки, сохранилась лишь её копия эпохи барокко (по мнению Норберта Вольфа, неудачная) в портике новой церкви. О её подлинном виде можно судить лишь по рисункам художников XIV—XV веков и уцелевшему оригинальному обрамлению с головами двух ангелов.



В 1312—1315 годах Джотто упоминается в нотариальных записях и судебных актах в связи со своей кредиторской деятельностью. Один из договоров Джотто — на сдачу в аренду ткацкого станка некоему Бартоло Ринуччи (по годовой ставке 120 %; при том, что обычной была 50 %) — заверен нотариусом Лапо ди Джанни, другом [Данте](#).

Возможно, в 1315—1318 годах художник побывал при папском дворе в [Авиньоне](#), так как в это время отсутствует упоминание его имени во флорентийских документах. Вазари сообщает, что Джотто вернулся из Авиньона в 1316 году. Исследователи полагают, что художник испытал влияние утончённой авиньонской живописи. С 1320 года Джотто — член Корпорации врачей и аптекарей Флоренции (Arte dei Medici e degli Speziali), куда входили также художники.

Историки искусства приписывают росписи капеллы Перуцци в базилике Санта Кроче, выполненные в технике [секко](#), руке Джотто. Вероятно, созданы они около 1320 года.

Выполненные в нестойкой технике, картины, серьёзно

пострадавшие от наводнения и пережившие несколько неудачных попыток реставрации, большей частью утратили верхний красочный слой.

Неаполь

По сообщению Вазари, ещё будучи во Флоренции, Джотто на стене Палаццо делла Синьория создал портрет сына короля Неаполя Роберто Анжуйского. [Карл Калабрийский](#), мэр Флоренции в 1326—1327 годах, был изображён коленопреклонённым перед Мадонной. В 1328—1333 годах Джотто находился при дворе [неаполитанского короля Роберто Анжуйского](#). Возможно, что Барди, банкиры короля, рекомендовали художника ему. Джотто работал над росписями в церкви Капель Нуово, капелле ди Санта Барбара, личной капелле короля. Серия фресок «Девять героев» (не сохранилась) в одном из залов Капель Нуово упоминается в сонетах [Франческо Петрарки](#). 20 января 1330 года король Роберто присвоил Джотто титул придворного художника.

Весной 1334 года Джотто был назначен главным архитектором Флоренции с годовым гонораром в 100 золотых. В свидетельстве о назначении особо отмечались знания и учёность художника (scientia et



doctrina). В его обязанности входило руководство работами по строительству новой городской стены, ремонту мостов после паводка и возведению соборной колокольни [Санта-Мария-дель-Фьоре](#) — [Кампанилы](#). Разрабатывал проект кампанилы и, совместно с Андреа Пизано, рельефы её нижнего этажа. По сообщению [Лоренцо Гиберти](#), Джотто и его мастерской было поручено в 1336 году расписать фресками торцовые стены капеллы святой Магдалины в Палаццо дель Подеста ([Барджелло](#)). Позднее художник был направлен флорентийским правительством в [Милан](#) для работы над фресками [Аццоне Висконти](#). Джотто скончался [8 января 1337 года](#), вскоре после своего возвращения из [Милана](#) во Флоренцию^[6] во время работы над фреской «Страшный суд» в капелле Барджелло.

Похоронен в соборе [Санта-Мария-дель-Фьоре](#). Двое сыновей Джотто — [Франческо](#) и Донато, известные по архивным документам как «parente di Giotto» (то есть «родственники Джотто»), были художниками — участниками мастерской отца. Однако в силу скромного дарования большой славы не обрели.

Наряду с фресковыми циклами Джотто создал целый ряд [станковых](#) произведений. Это расписные кресты, отдельные алтарные картины и полиптихи, которые он писал сам либо совместно с ассистентами из своей мастерской. Некоторые из этих работ имеют подпись Джотто, авторство других установлено благодаря сохранившимся историческим свидетельствам и стилистическому анализу. Датировка большинства из них приблизительно, в некоторых случаях имеет широкий диапазон (например, семь небольших сцен из жизни Христа, принадлежавшие одному алтарю, хранящиеся в нескольких музеях, разные эксперты датируют от 1306—1312 годов до 1320—1325 годов).

Станковые картины в XIII—XIV веках писались на деревянных досках (в Италии это, как правило, был [тополь](#)). На доску с помощью клея, приготовленного из кожи животных, наклеивался холст, на холст наносилась грунтовка в виде гипса, разведённого всё тем же животным клеем, а поверх гипса налагалась позолота. Далее по заранее процарапанным контурам фигур наносилась роспись темперной краской. Такая технология производства иконы была распространена в Византии, её придерживались и итальянские мастера, включая Джотто.



Основные работы

[Церковь Сан-Франческо в Ассизи](#)

[Капелла Скровеньи в Падуе](#)

Церковь Флорентийского аббатства ([итал.](#) Badia Fiorentina) во [Флоренции](#)

[Церковь Святого Креста](#) во [Флоренции](#)

Вазари о Джотто

Мы должны, как мне думается, быть обязанными Джотто, живописцу флорентийскому, именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто, извлекая хорошее из лучших и красивейших её сторон, всегда стремятся воспроизвести её и ей подражать, ибо с тех пор, как приёмы хорошей живописи и всего смежного с ней были столько лет погребены под развалинами войны, он один, хоть и был рождён среди художников неумелых, милостью Божьей воскресил её, сбившуюся с правильного пути, и придал ей такую форму, что её уже можно было назвать хорошей. И поистине чудом величайшим было то, что век тот, и грубый, и неумелый, возымел силу проявить себя через Джотто столь мудро, что рисунок, о котором люди того времени имели немного или вовсе никакого понятия, благодаря ему полностью вернулся к жизни. Достаточно того, что все эти произведения в целом принесли Джотто славу величайшую за прекрасные фигуры и за стройность, пропорциональность, живость и лёгкость, чем он обладал от природы, и что сильно приумножил при помощи науки и сумел ясно во всем показать. А так как помимо того, чем Джотто обладал от природы, он был и весьма прилежным и постоянно задумывал и почерпал в природе что-либо новое, он и заслужил то, чтобы быть названным учеником природы, а не других учителей.

Я — это тот, кем угасшая живопись снова воскресла.

Чья столь же тонкой рука, сколько и легкой была,

В чем недостаток искусства, того не дала и природа,

Больше никто не писал, лучше — никто не умел.

Башне ль дивисься великой, звенящей священной медью?

Циркулем верным моим к звездам она взнесена.

Джотто — прозвание мне. Чье творение выразит это?

Имя мое предстоит долгим, как вечность, хвалам.



Искусство может быть, конечно, не только изобразительным. Литературный Napoli тоже имеет богатую историю. Вергилий и Леопарди похоронены в парке у храма Santa Maria di Piedigrotta, в ц. San Lorenzo Maggiore Боккаччо встретил в 1334 г. свою Фиаммету. 4 ноября 1737 г. первых зрителей принял неаполитанский Театр оперы и балета «San Carlo», размерами (он вмещает 1340 зрителей) и роскошью отделки превзошедший все прочие театры мира. Стендаль писал о нем: «Кажется, что попал во дворец восточного владыки. Во всей Европе нет ничего подобного»... Построенный по повелению большого любителя сценического искусства, просвещенного монарха Королевства обеих Сицилий (в которое тогда входил Napoli) Карла III, театр стал одним из ведущих музыкальных центров Европы. На его сцене впервые выступали многие блестящие вокалисты и звучали шедевры мировой оперы. Именно его выбрали для премьерных показов своих самых знаменитых опер Rossini и Donizetti. И это не случайно.

В Napoli в XVIII в. было 4 консерватории, среди которых одна – она называлась «Консерватория Бедных детей Иисуса» не только принимала учеников буквально с улицы, но и содержала талантливых бедняков. Благодаря ей многие неаполитанские выходцы из бедных семей стали музыкантами. Неаполитанские народные песни входят в сокровищницу мирового искусства: трудно найти концерт, в котором они бы не звучали.

Я уже несколько раз цитировала Стендаля – познакомимся с ним поближе.

СТЕНДАЛЬ (Stendhal - псевдоним, настоящее имя – Анри Мари Бейль, Beyle) (1783–1842), французский писатель. Родился в Гренобле в семье среднего достатка.

Во всех основных романах Стендаля присутствует тема заговора молодых, полных жизни людей против тупых и деспотичных старцев. Бейль не был демократом, чурался простонародья, искал общества принцев, кардиналов и герцогинь, а в качестве псевдонима использовал фальшивый титул («барон де Стендаль»). Правильнее всего назвать его революционером-аристократом, снобом с республиканскими убеждениями. В школе Бейль усиленно занимался геометрией, видя в этом единственную возможность уехать из Гренобля и вырваться из-под власти отца. В 16 лет ему удалось добиться разрешения поступить в парижскую Политехническую школу. В мае 1800 г. записался добровольцем в армию. Участие в итальянской кампании 1800–1802 гг. оказало на него определяющее влияние. Юность, свобода, любовь, опасности и музыка вызвали в нем прилив энтузиазма, а страстную привязанность к итальянскому народу он сохранил до конца своих дней. И не только к итальянскому народу в целом. В 1800 г. поручик Бейль жил в Milano в доме Bovara, где жила и Angela Pietragrua. Когда



они первый раз встретились, юноша был без денег и плохо одет, робок и с первого же взгляда влюблен. Он погружается в сладостное томление и столь же сладостную меланхолию, рисуя себе образ недостижимой красавицы, хотя прекрасно знает, что она меняет любовников чуть ли не ежедневно. Но Бейль предпочитает не приближаться слишком близко. Спустя 11 лет, вернувшись в Милан, он возобновляет знакомство с Angela, которая, увы, давно забыла его. А о его страсти и не знала. Когда Стендаль рассказывает о ней, синьора восклицает: «Боже мой! Отчего Вы этого тогда не сказали!» Но прелестница все еще хороша, и молодые люди сближаются, вместе проводят время в посещении кафе и театров и в прогулках. Но – как ни стремится к большему Стендаль – и только. Достаточно помучив Бейля, Angela наконец подпускает его к себе – и сразу же отправляет в Анкону. Он возвращается через месяц, но выясняет, что без него не очень-то скучали. И вообще – он компрометирует даму, жалуется Angela. И будущий знаменитый писатель принимает эти упреки всерьез, уезжает в Torino, откуда тайком приезжает раз в 2 недели, прячется в гостинице, пробирается на свидания со всеми мыслимыми предосторожностями, пока наконец служанке синьоры не становится жалко влюбленного, и она не объясняет ему, что хозяйка просто смеется над его доверчивостью. Но любовь слепа, и Стендаль не может поверить, что его возлюбленная сменила столько любовников, сколько дней прошло со дня их расставания. Тогда служанка предоставляет ему возможность воспользоваться замочной скважиной, хотя и опасается слегка его реакции. Реакция действительно была бурной – Стендаль с трудом удержался от хохота. И хотя Angela пыталась убедить его в своем раскаянии и вымолить прощение, но, видимо, запас доверчивости у молодого француза иссяк.

Во время наполеоновских походов Бейль занимал должность офицера интендантской службы и, несомненно, преувеличивал пережитые им ужасы. Он принимал чаще всего косвенное участие во многих крупных сражениях, в том числе в Бородинском, и при отступлении из Москвы выказал

мужество и твердость духа. Однако по внутреннему своему складу он не годился ни для воинской службы, ни для чиновничьей карьеры. Когда в 1814 г. Наполеон отрекся от престола, Бейль едва ли не с радостью отправился в Италию, чтобы заняться литературным трудом. Книга «Рим, Неаполь и Флоренция» (Rome, Naples et Florence, 1817) вышла под псевдонимом Стендаль и обнаружила его восторженный дилетантизм; путевые впечатления перемешаны здесь с легковесной социальной и эстетической критикой. Однако позже, в трактате «О любви» (De l'amour, 1822), проявилась склонность Стендаля к самоанализу. Как и в его великих романах, откровенная мечтательность сопровождается здесь сухим разоблачительным анализом безумной склонности к мечтам. Вынужденный покинуть Milano по настоянию австрийской полиции, которая справедливо подозревала его в связях с карбонариями, Стендаль вернулся в Париж и стал зарабатывать на жизнь работой в газетах и журналах. Он выпустил памфлет в защиту романтиков «Расин и Шекспир» (Racine et Shakespeare, 1823); написал на скорую руку биографию Дж.Россини (также изданную в 1823); составил путеводитель «Прогулки по Риму» (Promenades dans Rome, 1829) и целую серию обзорных статей, появившихся без имени автора во французских и английских журналах (в переводе). Первой его попыткой в беллетристике стал роман «Арманс» (Armance, 1827). Следующий роман, «Красное и черное» (Le rouge et le noir, 1831), полностью раскрыл его писательские возможности. Прототипом Жюльена Сореля был молодой провинциал Антуан Берте, который в 1827 г. был осужден и казнен за убийство своей любовницы. Эпизод уголовной хроники предстал у Стендаля трагедией талантливой личности, не нашедшей применения своим способностям и энергии в эпоху Реставрации (время действия в книге – примерно 1826–1830 гг.). Июльская революция 1830 г. избавила Стендаля от финансовых затруднений: ему удалось вновь поступить на государственную службу. Свободное время он всецело отдавал творчеству. Задуманный в 3 томах роман был оставлен после 2 первых книг; сатира на французских политиков, исповедующих принцип «золотой середины», получила название «Люсьен Левен» (Lucien Leuwen, 1834–1836; опубл. полностью в 1929) – по имени главного героя. «Ламбель» (Lamiel, 1839–1842; опубл. полностью в 1928), комический роман о воспитании чувств замечательной девушки, также не был завершен, осталось несколько его редакций. Стендаль издал множество «Итальянских хроник» (Les chroniques italiennes, 1837–1839) на основе ренессансных рукописей и памфлетов, найденных им в Риме («Виттория Аккорамбони», «Семья Ченчи», «Герцогиня ди Паллиано» и другие); написал ряд автобиографических книг, из которых лучшая – «Жизнь Анри Брюлара» (Vie d'Henri Brulard, 1835; опубл. в 1890); во время своих многочисленных отпусков путешествовал по Франции и впоследствии опубликовал размышления о родной стране под названием «Записки туриста» (Memoires d'un touriste, 1838). Наконец, в чудесном порыве вдохновения, он за 52 дня создал свой шедевр – «Пармскую обитель» (La Chartreuse de Parme, 1839). Одним из величайших открытий романа стали батальные сцены. Битва при Ватерлоо увидена глазами почти случайного ее участника, неискушенного, растерянного юноши, неспособного связать и осмыслить ее отдельные эпизоды. Новое видение войны у Стендаля и свою зависимость от него отмечали и Л.Н.Толстой, и Э.Хемингуэй. Толчок сюжету романа дали итальянские хроники, описывавшие ранние годы А. Фарнезе, позднее папы Павла III (см. Эмилия), а также некоторые обстоятельства жизни скульптора и писателя Б. Челлини. Однако это глубоко современный роман (его действие завершается в начале 1830-х гг.), рисующий послереволюционное возрождение деспотии. О.Бальзак написал о романе восторженную статью, особенно высоко оценив единственную в творчестве Стендаля батальную сцену. Умер Стендаль в Париже 22 марта 1842 г. Некоторые его высказывания не потеряли своей актуальности по сей день:

Музыка, когда она совершенна, приводит сердце в точно такое же состояние, какое испытываешь, наслаждаясь присутствием любимого существа, то есть, что она дает, несомненно, самое яркое счастье, какое только возможно на земле.

Любовь - это соревнование между мужчиной и женщиной за то, чтобы доставить друг другу как можно больше счастья.



Золотые руки

Естественно, что в столице можно найти изделия со всего региона. Что же касается чисто неаполитанских промыслов, то их, можно считать, четыре.

Фарфор из Каподимонте – это настоящие произведения искусства. В 1743г. король Карл Бурбон и его супруга Мария Амалия Саксонская основали на холмистой части Неаполя Королевскую фабрику Каподимонте. Там работали знаменитые художники и мастера своего дела. Производятся вазы, блюда, украшения для дворцов и церквей, статуэтки.

Второе – это, конечно, неаполитанские вертепы. Некоторые документы рассказывают, что уже в 1205г. богачи заказывали фигурки персонажей, чтобы украсить и обогатить свои вертепы. Со временем кроме традиционных библейских персонажей в вертепах появились фигурки знаменитостей – актеров, спортсменов, политиков, а сам вертеп превращается постепенно в целый городок с кузницей, горшечником, колодцем, болтающими старухами, веселящимися монахами. Для многих неаполитанцев и не только стало традицией каждый год покупать новое украшение для домашнего вертепа.

Третье, хотя и не является каким-то специальным промыслом, но характерным именно для Неаполя сувениром – Пульчинелла. Однако самым распространенным можно считать красный перчик пеперончино – как один, так и в целой связке, пластмассовый, стеклянный, керамический – какой угодно, этот оберег просто заполонил город.





Русский след

Петр Андреевич Толстой (1645—1729), прямой предок великого писателя Льва Николаевича Толстого, обладал живым умом и хитростью и был искушен в придворных интригах. С 1682 г. Петр Андреевич служил стольником при дворе. В этом же году произошел знаменитый Стрелецкий бунт, в котором Толстой принимал самое активное участие, подстрекая стрельцов на решительные действия против Петра I. Разгром мятежа и падение Софьи заставили Петра Андреевича предпринимать шаги для спасения своего положения, и он перешел на сторону Петра. Однако царь долго не мог простить Толстому участия в мятеже и относился к нему с большим недоверием, высоко ценя при этом ум и способности Петра Андреевича. Несмотря на то, что Толстой прекрасно проявил себя в Азовском походе 1696 г., отношение царя к нему не изменилось. Петр Андреевич предпочел удалиться на некоторое время от двора. В 1697 г. Петр I послал в Европу группу молодежи для обучения «морскому делу». Толстой, будучи уже далеко не юношей, сам вызвался ехать за границу для учебы и провел два года в Италии с большой пользой. В 1701 г., по повелению государя, Толстой сменил род деятельности и перешел на дипломатическую службу, представляя интересы Российского государства в Константинополе. За свои заслуги Петр Андреевич был пожалован званием тайного советника и получил в награду портрет государя, украшенный алмазами. В 1714 г. Толстому было разрешено вернуться в Россию, где ему начал оказывать покровительство Меншиков. Благодаря Меншикову Петр Андреевич Толстой стал сенатором. В 1717 г. ему удалось завоевать полное доверие государя,



исполнив весьма важное и щекотливое поручение. Бежавший от суда сын Петра, царевич Алексей, укрылся в Неаполе. Толстой, используя свое влияние на любовницу Алексея Петровича, угрозами и обещаниями убедил царевича вернуться на родину. Впоследствии Петр Андреевич принимал деятельное участие в следствии и осуждении царевича Алексея. Эта трагическая история требовала бы отдельного рассказа, особенно потому, что существуют разные ее интерпретации.

После смерти Петра I Толстой, вместе с Меншиковым, способствовал возведению на престол вдовы государя, Екатерины I (другим наследником был сын Алексея, Петр II). В день ее коронации он поручил титул графа. Однако расхождения с Меншиковым в вопросе о кандидатах на российский престол после смерти Екатерины в результате предопределили падение Толстого. Светлейший князь Меншиков вознамерился выдать за царевича свою дочь. Толстой был противником воцарения Петра II, так как опасался преследований с его стороны. Однако влияние Меншикова оказалось сильнее, и Петр Андреевич Толстой уже в преклонном возрасте был лишен титула и сослан в монастырь, где вскоре скончался. Лишь в 1760 г. императрица Елизавета Петровна вернула потомкам Петра Андреевича Толстого графское достоинство.

Напоминают о России и Мюрат, неаполитанский король, Максим Горький, Байрон, Шелли, Брюллов. И, конечно, знаменитые кони Петра Клодта - две уменьшенные копии скульптурных групп, которые расположены в настоящее время у одного из входов в сады Палаццо Реале в Неаполе. Эти скульптурные группы, подарены были когда-то неаполитанскому королю императором Николаем I. В Италии их приняли с благодарностью и встретили с большой пышностью.

Связывает Napoli и Россию и композитор Domenico Cimarosa (1749—1801 гг.) Сын каменщика, воспитанник школы для бедных, он окончил консерваторию «Santa Maria di Loreto» в Napoli. С 1787 г. - придворный капельмейстер в Петербурге (руководил придворным итальянским оперным театром,



ставил оперы как свои, так и других композиторов), в 1791—92 гг. служил при дворе австрийского императора в Вене, с 1793 г. работал в Италии. Cimarosa — преимущественно оперный композитор, автор свыше 70 опер-буфф. Наивысшее достижение Cimarosa — опера-буфф «Тайный брак».

Петербург глазами итальянцев представлен работами художника-любителя герцога Николы Серракаприола (наполовину русского - мать его была княгиня А.А.Вяземская). Выросший в Петербурге художник, уезжая на службу в Париж и Неаполь, увез эти работы с собой, и они хранились у его потомков, как фамильные реликвии.

Портрет, изображающий герцогиню Анну Серракаприола, урожденную Вяземскую, написан скорее всего Джозефом Хикелем, придворным портретистом князей и царствующих особ. Жена известного посла по особым поручениям династии Бурбонов, Анна представлена зрелой женщиной, сохранившей красоту, улыбающейся и уверенной в себе. Герцогиня принадлежала к одной из самых известных семей Российской империи, она была дочерью князя Александра Вяземского, генерал-прокурора, министра финансов и члена Большого Совета при императрице Екатерине, к которому с большим почтением относилась петербургская правящая элита. У Антонио Серракаприола, посла Фердинанда IV Бурбонского при дворе Романовых и Анны Вяземской, было двое детей: Никола, который впоследствии женился на Маргарите Ди Сангро, и Хелен, вышедшая замуж за графа Степана Апраксина. Брат с сестрой, возможно, являются авторами целого ряда акварелей. Работы представляют собой зарисовки особой русско-неаполитанской среды и образа жизни, уже забытого в наше время. Никола Серракаприола изображен на маленькой овальной акварели, написанной в 1820 году Петром Федоровичем Соколовым, рядом портрет сестры Хелен, выполненный тем же художником. Антонио Серракаприола имел от первого брака с Аделаидой дель Карретто, умершей в молодом возрасте, дочь Луизу. Он выдал ее замуж в Санкт-Петербурге, ставшем для него второй родиной, за своего родного брата Бенедетто, заботясь о продолжении рода по линии дочери. Серракаприола писал, что он ратовал за этот союз «для поддержания гармонии в семье и, желая видеть, как она разрастается». Маленькая Александрин, которую несет к купели царь Александр I, как показано на одной из акварелей, — правнучка Антонио, дочь Луиджи, сына Луизы и Бенедетто. Никола Серракаприола воспитывался в Петербурге двумя французскими эмигрантами, которые обучили его латинскому, русскому, французскому, английскому и итальянскому языкам. А также рисунку, живописи, математике, истории и литературе. Закончил обучение он курсом физики и права в колледже при ордене иезуитов в Санкт-Петербурге. В 1814 году Никола принял участие в Венском



конгрессе и в следующем году был отправлен в Палермо, где передал в руки короля Фердинанда IV Бурбонского соглашение, которым союзные державы возвращали ему Неаполитанское королевство. Затем он вернулся в Санкт-Петербург, где прожил вплоть до 1840 года, когда монарх королевства Двух Сицилий Фердинанд II Бурбонский назначил его своим послом во Франции. Там Никола прожил до 1847 года.

«Любезной Батюшка, милая Матушка! Vedi Napoli e poi muori – пословица итальянская, которую мне еще твердили в Риме. В Неаполь я приехал 15 июня 1819», – так начинается первое неаполитанское письмо Щедрина. К счастью, для него эта пословица не окажется столь скоротечно пророческой, каковой она откликнулась в судьбах будущих художников-пенсионеров – Михаила Лебедева и Петра Пнина – умерших здесь от холеры в 1837 году вскоре после приезда. Самая же скоропостижная «смерть в Неаполе» подстережет поэта Евгения Баратынского, скончавшегося в июле 1844 года, чуть ли не на следующий день своего прибытия в Неаполь. Для Щедрина же истина этой фразы воплотится в ее восторженном смысле, которым он спешит поделиться со своими близкими, вновь повторяя как рефрен: «Vedi Napoli e poi muori, – в самом деле, город обширный, прекрасный, многолюдный, местоположение привлекательное, прекраснейшая улица Толедо всегда наполнена множеством народу, таковое множество видно в других городах только в одни необыкновенные праздники, а здесь всякий день, а вечером так тесно, что за делом и к спеху итти нельзя <...>. На другой день пошел в театр С. Карла посмотреть чудо. Театр обширный, весь раззолочен и испещрен великолепно, дан был балет, тут его величина открылась еще больше: на сцену выезжали на ослах, в курикулах (тележки) и в больших повозках, а поворачивались удобно... Я живу на берегу морском в самом прекраснейшем и многолюднейшем месте, ибо тут проезд в Королевский Сад». Поселился он действительно у



Батюшкова, с которым вместе путешествовали по пригороду и острову Искья. У поэта Щедрин прожил целый год.

Сотоварищи Щедрина, завершив свои неаполитанские работы, отправлялись в иные края. «Что ж касается до меня, – признавался Сильвестр в письме родителям, – то я не могу расстаться с Неаполем, так он прекрасен». Уже к началу 1820-го Щедрин успел его прочувствовать своим местом, в котором готов бы прожить свой век. Но художник-романтик все же не позволял себе отрешаться от практической стороны жизни. Собственно, еще в самом первом своем неаполитанском письме он резюмировал: «В Неаполе пробуду и сам не знаю сколько времени, смотря по обстоятельствам и выгодам». Впрочем, лишиться Неаполя на целых четыре года его вынудили не зависящие от личных «выгод» экстренные «обстоятельства» начавшейся здесь революции. «Пришлось покинуть прелестный Неаполь, – пишет Щедрин из Рима в марте 1821 года, – хотя не было никакой опасности, и выдан был указ, в коем объявляют иностранцам, что оные могут оставаться спокойно; но кто может поручиться за беспорядки, которые очень легко могут произойти между разгоряченными неаполитанцами, которые слишком расхрабрились, между тем горсть австрийцев заставила их бежать и впустить в свои границы». В каждом римском послании Щедрин непременно вспомнит, как ему жилось в Неаполе: «Я избаловался в Неаполе, тишина римская для меня кажется чрезвычайной; <...> в Неаполе всякий вечер сидишь в театре: До опер я сделался великой охотник, не только что не сплю, но даже слушаю с необыкновенным вниманием; есть певцы и певицы превосходные».

В Риме его театральный голод утолял домашний театр княгини Зинаиды Волконской, в котором, к удивлению Щедрина, играли в опере «Горации и Куриации» «незначущие в действии» роли его друзья-пенсионеры. Но вскоре он и сам принялся здесь актерствовать – безголосо «маршировать и сражаться». Посетителей салона Волконской Щедрина довелось по-настоящему позабавить своим



удивительным сходством с композитором Гаэтано Доницетти: «У княгини Волконской, равно и в других местах, нас ставили рядом и рассматривали, – в одном только и нашлось различие, что у него волосы посветлее и он несколько помоложе, и мы уже здороваемся как самые близкие, говоря: *bon giorno, fratello*».

К слову сказать, в этот период расширился круг его общения с почтенными ценителями искусства, приезжавшими в Рим из России. Один из них – находившийся в Италии на лечении Василий Алексеевич Перовский, адъютант и любимец Николая Павловича (будущего государя), оказывавший Щедрина особое покровительство.

В заказах Щедрина нужды не испытывал. Щедрин в своих пейзажных поисках еще отнюдь не игнорирует присутствия персонажей. Но это уже не были условные стаффажные фигуры. Люди у него органично вписаны в картину природы, задавая своими действиями ее темпо-ритм. С годами происходит заметный процесс более избирательного подхода к их изображению. В поздних работах кое-где он обходится и без них. Насколько утонченнее становится его «массовка», можно судить по двум вариантам одного сюжета, написанного с промежутком в семь лет: «Неаполь. На набережной (Ривьера ди Кьяйя)» 1819-го (где художник на переднем плане среди горожан изобразил и себя) и «Вид Неаполя (Ривьера ди Кьяйя)» 1826-го. Какую изысканность приобретает палитра Щедрина, сменяя сладковатость розовой дымки на благородство дымчато-голубых и серебристых тонов.

Когда по истечении срока своего пенсионера летом 1821 года он посылал из Рима прошение о его продлении еще на два года, то целесообразность этого объяснял тем, что «один год будет служить для пребывания в Риме, а другой употреблю для поездок в Швейцарию и прот. К тому же должно взглянуть еще раз на Неаполь, который непредвидимо должен был покинуть». Прошение было удовлетворено. Отрадная возможность продолжать «жить и работать в таком прекраснейшем климате, в земле художеств и художников» уже спустя год сказала на возросшей популярности Щедрина: «Картины, писанные мною прошедшего года, почти все раскуплены; все ищут в моих картинах воду и охотнее оные раскупают, ибо многие знатоки нашли, что я оную пишу удачно, в самом деле я имею к оному склонность, почему и выезжаю в места, где есть реки и каскады; Неаполь для

меня нужен, я никогда не могу забыть сего прелестного местоположения». Но поездку в Неаполь приходится откладывать до тех пор, пока не будут завершены его римские заказы. Вот уже вышел и сверхурочный срок командировки, а планы Щедрина на будущее связаны не иначе как с Неаполем: «Я намерен и отчасти должен, – пишет он в ноябре 1824 года, – будущей весной отправиться в любезнейший Неаполь, куда бы еще уехал прошедшего лета, если бы обстоятельства не задержали. Шестилетнее мое пребывание в Италии слишком скоро пролетело, и чем далее продолжаю жить, тем быстрее улетает время, беспрестанные занятия, поездки из одного места в другое, <...> и все неудовольствия путешествия приятны. <...> быть в Италии хорошо, а оставить оную, так кажется лучше, чем никогда в ней не бывать, а пуще пейзажисту».

«Нонешнего года многие мои картины явятся в Петербург к разным особам, французские художники советуют мне написать что-нибудь для экспозиции в Париж, изъявляя желание служить всем, что только от них будет зависеть», – сообщает он в январе 1825-го, за полгода до того, как ему «удалось, так сказать, вырваться из Рима». Но, к неожиданности, за год, проведенный в послереволюционном Неаполе, Щедрина приходится признать, насколько изменилась атмосфера города: «Неаполь прелестен, но не дышит художеством, и художников мало. Театры заперты, на пристани неаполитанской нет больше гаеров, буратинов, пульчинелей, и вечер не знаешь куда деваться, – словом сказать, Неаполь сам на себя не похож, и я скучаю по Риму, утешаюсь только мыслью, что время приближается, когда я должен буду выехать за город». Но летний вояж 1826 года не приподнял его эмоций.

Пожалуй, удрученное настроение Щедрина стоит объяснять не только отсутствием желаемой среды творческого общения, но и заявившим в это время о себе типичным местным заболеванием: «Болезнь моя <...> совершенно неаполитанская, разлитие желчи, чем здесь многие страдают». Впрочем, серьезного беспокойства по сему поводу тридцатипятилетний художник не выразил. Разве он мог предположить, что всего через четыре года эта болезнь его погубит. Художник мыслит себя в долгой линии судьбы, не сомневаясь, что он вернется в Россию. В его письма все заметнее проникают ностальгические интонации: «Как бы я желал взглянуть на Академию! уже десятый год, как ем итальянские макароны, так ли скоро у вас время летит? Мне недели кажутся днями». А каким трепетным событием стало для Щедрина явление Андреевского флага над российским фрегатом, пришвартовавшимся против окон его дома. «Это такие вещи, которые рассказывают внучатам, а внучата слушают таковые рассказы, разинув рот... В прекрасный зимний день <...> я взглянул в окно, – и фрегат прямо стоит перед моим окном: представь мое удивление, как туман рассеялся, и я увидел белый флаг с андреевским крестом, – <...> сам посуди, как мне это было приятно. <...> Сердечные бииения! Отечественный язык! и проч. Скажу только, что неаполитанцы с большим любопытством посещали фрегат, и оной во всякое время окружен был лодками, а палуба была совершенная ярманка; в заключение скажу, что нам захотелось опробовать матросских щей, и все обожглись».

Так ярко начался для Щедрина 1828 год. Да и в любимом городе возродилась жизнь: «В Неаполе все идет по старому и своим чередом, везде обыкновенный шум и крик лазаронов». О его отношении к знакам отличия и всякого рода регалиям можно судить и по той снисходительной реакции, с которой он воспринял весной 1829 года диплом на звание почетного профессора Королевской Неаполитанской Академии Художеств. Оповестив об этом родных, убедительно их предупреждал: «Ради бога, прошу только мне сего титула на письмах не выставлять».

И действительно, что могло тешить тщеславие художника более, чем растущий спрос публики. Он уже с трудом успевает управляться с соблюдением субординации в очередности своих заказчиков.

Но творческая активность этих лет сопровождалась и все более активно проявляющейся болезнью. Приходилось по настоянию врачей откладывать работу и уезжать на минеральные воды в окрестностях Неаполя. Наступающее облегчение художник стремился использовать, будто наверстывая упущенные доселе итальянские впечатления. В августе 1829-го по приглашению княжны

Е.М.Голицыной и графини Е.А.Воронцовой он отправляется в путешествие по Северной Италии и Швейцарии.

Возвратиться в свой Неаполь Щедрин смог лишь к весне 1830 года. Болезнь задержала его в Риме, где он вынужден был провести осень и зиму. По состоянию здоровья ему приходится лишать себя столь любимых им театральных увеселений: «Здесь довольно русских фамилий, у которых бывают собрания музыкальные и театральные; у самого министра также поставлен театр, но, к несчастью, я за болезнью никуда не показываюсь». Даже о римском карнавале, который в тот год оказался «удачен погодами», «неаполитанец» Щедрин пишет, что его он «никак не веселит, хотя болезнь моя гораздо уменьшилась, но у меня в голове все Неаполь, куда я намерен непременно вскорости после карнавала отправиться». И на сей раз, будто в буквальном смысле для того, чтобы увидеть Неаполь и умереть.

Правда, проживет он еще полгода, но в постоянных кризисных вспышках болезни. Не создав в Италии семьи, Щедрин во время болезни, конечно, ощутил, как он нуждается в своих самых родных людях. И уже не хотел себе представлять, что ему придется впредь свои муки сносить вдали от них: «Даю мое слово, при первом появлении сей проклятой болезни оставлю Италию, и хотя б в тысячу голосов кричали, что умру в дороге, но уже слушать никого не стану».





Русский след

Петр Андреевич Толстой (1645—1729), прямой предок великого писателя Льва Николаевича Толстого, обладал живым умом и хитростью и был искушен в придворных интригах. С 1682 г. Петр Андреевич служил стольником при дворе. В этом же году произошел знаменитый Стрелецкий бунт, в котором Толстой принимал самое активное участие, подстрекая стрельцов на решительные действия против Петра I. Разгром мятежа и падение Софьи заставили Петра Андреевича предпринимать шаги для спасения своего положения, и он перешел на сторону Петра. Однако царь долго не мог простить Толстому участия в мятеже и относился к нему с большим недоверием, высоко ценя при этом ум и способности Петра Андреевича. Несмотря на то, что Толстой прекрасно проявил себя в Азовском походе 1696 г., отношение царя к нему не изменилось. Петр Андреевич предпочел удалиться на некоторое время от двора. В 1697 г. Петр I послал в Европу группу молодежи для обучения «морскому делу». Толстой, будучи уже далеко не юношей, сам вызвался ехать за границу для учебы и провел два года в Италии с большой пользой. В 1701 г., по повелению государя, Толстой сменил род деятельности и перешел на дипломатическую службу, представляя интересы Российского государства в Константинополе. За свои заслуги Петр Андреевич был пожалован званием тайного советника и получил в награду портрет государя, украшенный алмазами. В 1714 г. Толстому было разрешено вернуться в Россию, где ему начал оказывать покровительство Меншиков. Благодаря Меншикову Петр Андреевич Толстой стал сенатором. В 1717 г. ему удалось завоевать полное доверие государя,



исполнив весьма важное и щекотливое поручение. Бежавший от суда сын Петра, царевич Алексей, укрылся в Неаполе. Толстой, используя свое влияние на любовницу Алексея Петровича, угрозами и обещаниями убедил царевича вернуться на родину. Впоследствии Петр Андреевич принимал деятельное участие в следствии и осуждении царевича Алексея. Эта трагическая история требовала бы отдельного рассказа, особенно потому, что существуют разные ее интерпретации.

После смерти Петра I Толстой, вместе с Меншиковым, способствовал возведению на престол вдовы государя, Екатерины I (другим наследником был сын Алексея, Петр II). В день ее коронации он поручил титул графа. Однако расхождения с Меншиковым в вопросе о кандидатах на российский престол после смерти Екатерины в результате предопределили падение Толстого. Светлейший князь Меншиков вознамерился выдать за царевича свою дочь. Толстой был противником воцарения Петра II, так как опасался преследований с его стороны. Однако влияние Меншикова оказалось сильнее, и Петр Андреевич Толстой уже в преклонном возрасте был лишен титула и сослан в монастырь, где вскоре скончался. Лишь в 1760 г. императрица Елизавета Петровна вернула потомкам Петра Андреевича Толстого графское достоинство.

Напоминают о России и Мюрат, неаполитанский король, Максим Горький, Байрон, Шелли, Брюллов. И, конечно, знаменитые кони Петра Клодта - две уменьшенные копии скульптурных групп, которые расположены в настоящее время у одного из входов в сады Палаццо Реале в Неаполе. Эти скульптурные группы, подарены были когда-то неаполитанскому королю императором Николаем I. В Италии их приняли с благодарностью и встретили с большой пышностью.

Связывает Napoli и Россию и композитор Domenico Cimarosa (1749—1801 гг.) Сын каменщика, воспитанник школы для бедных, он окончил консерваторию «Santa Maria di Loreto» в Napoli. С 1787 г. - придворный капельмейстер в Петербурге (руководил придворным итальянским оперным театром,



ставил оперы как свои, так и других композиторов), в 1791—92 гг. служил при дворе австрийского императора в Вене, с 1793 г. работал в Италии. Cimarosa — преимущественно оперный композитор, автор свыше 70 опер-буфф. Наивысшее достижение Cimarosa — опера-буфф «Тайный брак».

Петербург глазами итальянцев представлен работами художника-любителя герцога Николы Серракаприола (наполовину русского - мать его была княгиня А.А.Вяземская). Выросший в Петербурге художник, уезжая на службу в Париж и Неаполь, увез эти работы с собой, и они хранились у его потомков, как фамильные реликвии.

Портрет, изображающий герцогиню Анну Серракаприола, урожденную Вяземскую, написан скорее всего Джозефом Хикелем, придворным портретистом князей и царствующих особ. Жена известного посла по особым поручениям династии Бурбонов, Анна представлена зрелой женщиной, сохранившей красоту, улыбающейся и уверенной в себе. Герцогиня принадлежала к одной из самых известных семей Российской империи, она была дочерью князя Александра Вяземского, генерал-прокурора, министра финансов и члена Большого Совета при императрице Екатерине, к которому с большим почтением относилась петербургская правящая элита. У Антонио Серракаприола, посла Фердинанда IV Бурбонского при дворе Романовых и Анны Вяземской, было двое детей: Никола, который впоследствии женился на Маргарите Ди Сангро, и Хелен, вышедшая замуж за графа Степана Апраксина. Брат с сестрой, возможно, являются авторами целого ряда акварелей. Работы представляют собой зарисовки особой русско-неаполитанской среды и образа жизни, уже забытого в наше время. Никола Серракаприола изображен на маленькой овальной акварели, написанной в 1820 году Петром Федоровичем Соколовым, рядом портрет сестры Хелен, выполненный тем же художником. Антонио Серракаприола имел от первого брака с Аделаидой дель Карретто, умершей в молодом возрасте, дочь Луизу. Он выдал ее замуж в Санкт-Петербурге, ставшем для него второй родиной, за своего родного брата Бенедетто, заботясь о продолжении рода по линии дочери. Серракаприола писал, что он ратовал за этот союз «для поддержания гармонии в семье и, желая видеть, как она разрастается». Маленькая Александрин, которую несет к купели царь Александр I, как показано на одной из акварелей, — правнучка Антонио, дочь Луиджи, сына Луизы и Бенедетто. Никола Серракаприола воспитывался в Петербурге двумя французскими эмигрантами, которые обучили его латинскому, русскому, французскому, английскому и итальянскому языкам. А также рисунку, живописи, математике, истории и литературе. Закончил обучение он курсом физики и права в колледже при ордене иезуитов в Санкт-Петербурге. В 1814 году Никола принял участие в Венском



конгрессе и в следующем году был отправлен в Палермо, где передал в руки короля Фердинанда IV Бурбонского соглашение, которым союзные державы возвращали ему Неаполитанское королевство. Затем он вернулся в Санкт-Петербург, где прожил вплоть до 1840 года, когда монарх королевства Двух Сицилий Фердинанд II Бурбонский назначил его своим послом во Франции. Там Никола прожил до 1847 года.

«Любезной Батюшка, милая Матушка! Vedi Napoli e poi muori – пословица итальянская, которую мне еще твердили в Риме. В Неаполь я приехал 15 июня 1819», – так начинается первое неаполитанское письмо Щедрина. К счастью, для него эта пословица не окажется столь скоротечно пророческой, каковой она откликнулась в судьбах будущих художников-пенсионеров – Михаила Лебедева и Петра Пнина – умерших здесь от холеры в 1837 году вскоре после приезда. Самая же скоропостижная «смерть в Неаполе» подстережет поэта Евгения Баратынского, скончавшегося в июле 1844 года, чуть ли не на следующий день своего прибытия в Неаполь. Для Щедрина же истина этой фразы воплотится в ее восторженном смысле, которым он спешит поделиться со своими близкими, вновь повторяя как рефрен: «Vedi Napoli e poi muori, – в самом деле, город обширный, прекрасный, многолюдный, местоположение привлекательное, прекраснейшая улица Толедо всегда наполнена множеством народу, таковое множество видно в других городах только в одни необыкновенные праздники, а здесь всякий день, а вечером так тесно, что за делом и к спеху итти нельзя <...>. На другой день пошел в театр С. Карла посмотреть чудо. Театр обширный, весь раззолочен и испещрен великолепно, дан был балет, тут его величина открылась еще больше: на сцену выезжали на ослах, в курикулах (тележки) и в больших повозках, а поворачивались удобно... Я живу на берегу морском в самом прекраснейшем и многолюднейшем месте, ибо тут проезд в Королевский Сад». Поселился он действительно у



Батюшкова, с которым вместе путешествовали по пригороду и острову Искья. У поэта Щедрин прожил целый год.

Сотоварищи Щедрина, завершив свои неаполитанские работы, отправлялись в иные края. «Что ж касается до меня, – признавался Сильвестр в письме родителям, – то я не могу расстаться с Неаполем, так он прекрасен». Уже к началу 1820-го Щедрин успел его прочувствовать своим местом, в котором готов бы прожить свой век. Но художник-романтик все же не позволял себе отрешаться от практической стороны жизни. Собственно, еще в самом первом своем неаполитанском письме он резюмировал: «В Неаполе пробуду и сам не знаю сколько времени, смотря по обстоятельствам и выгодам». Впрочем, лишиться Неаполя на целых четыре года его вынудили не зависящие от личных «выгод» экстренные «обстоятельства» начавшейся здесь революции. «Пришлось покинуть прелестный Неаполь, – пишет Щедрин из Рима в марте 1821 года, – хотя не было никакой опасности, и выдан был указ, в коем объявляют иностранцам, что оные могут оставаться спокойно; но кто может поручиться за беспорядки, которые очень легко могут произойти между разгоряченными неаполитанцами, которые слишком расхрабрились, между тем горсть австрийцев заставила их бежать и впустить в свои границы». В каждом римском послании Щедрин непременно вспомнит, как ему жилось в Неаполе: «Я избаловался в Неаполе, тишина римская для меня кажется чрезвычайной; <...> в Неаполе всякий вечер сидишь в театре: До опер я сделался великой охотник, не только что не сплю, но даже слушаю с необыкновенным вниманием; есть певцы и певицы превосходные».

В Риме его театральный голод утолял домашний театр княгини Зинаиды Волконской, в котором, к удивлению Щедрина, играли в опере «Горации и Куриации» «незначущие в действии» роли его друзья-пенсионеры. Но вскоре он и сам принялся здесь актерствовать – безголосо «маршировать и сражаться». Посетителей салона Волконской Щедрину довелось по-настоящему позабавить своим



удивительным сходством с композитором Гаэтано Доницетти: «У княгини Волконской, равно и в других местах, нас ставили рядом и рассматривали, – в одном только и нашлось различие, что у него волосы посветлее и он несколько помоложе, и мы уже здороваемся как самые близкие, говоря: *bon giorno, fratello*».

К слову сказать, в этот период расширился круг его общения с почтенными ценителями искусства, приезжавшими в Рим из России. Один из них – находившийся в Италии на лечении Василий Алексеевич Перовский, адъютант и любимец Николая Павловича (будущего государя), оказывавший Щедрина особое покровительство.

В заказах Щедрина нужды не испытывал. Щедрин в своих пейзажных поисках еще отнюдь не игнорирует присутствия персонажей. Но это уже не были условные стаффажные фигуры. Люди у него органично вписаны в картину природы, задавая своими действиями ее темпо-ритм. С годами происходит заметный процесс более избирательного подхода к их изображению. В поздних работах кое-где он обходится и без них. Насколько утонченнее становится его «массовка», можно судить по двум вариантам одного сюжета, написанного с промежутком в семь лет: «Неаполь. На набережной (Ривьера ди Кьяйя)» 1819-го (где художник на переднем плане среди горожан изобразил и себя) и «Вид Неаполя (Ривьера ди Кьяйя)» 1826-го. Какую изысканность приобретает палитра Щедрина, сменяя сладковатость розовой дымки на благородство дымчато-голубых и серебристых тонов.

Когда по истечении срока своего пенсионера летом 1821 года он посылал из Рима прошение о его продлении еще на два года, то целесообразность этого объяснял тем, что «один год будет служить для пребывания в Риме, а другой употреблю для поездок в Швейцарию и прот. К тому же должно взглянуть еще раз на Неаполь, который непредвидимо должен был покинуть». Прошение было удовлетворено. Отрадная возможность продолжать «жить и работать в таком прекраснейшем климате, в земле художеств и художников» уже спустя год сказала на возросшей популярности Щедрина: «Картины, писанные мною прошедшего года, почти все раскуплены; все ищут в моих картинах воду и охотнее оные раскупают, ибо многие знатоки нашли, что я оную пишу удачно, в самом деле я имею к оному склонность, почему и выезжаю в места, где есть реки и каскады; Неаполь для

меня нужен, я никогда не могу забыть сего прелестного местоположения». Но поездку в Неаполь приходится откладывать до тех пор, пока не будут завершены его римские заказы. Вот уже вышел и сверхурочный срок командировки, а планы Щедрина на будущее связаны не иначе как с Неаполем: «Я намерен и отчасти должен, – пишет он в ноябре 1824 года, – будущей весной отправиться в любезнейший Неаполь, куда бы еще уехал прошедшего лета, если бы обстоятельства не задержали. Шестилетнее мое пребывание в Италии слишком скоро пролетело, и чем далее продолжаю жить, тем быстрее улетает время, беспрестанные занятия, поездки из одного места в другое, <...> и все неудовольствия путешествия приятны. <...> быть в Италии хорошо, а оставить оную, так кажется лучше, чем никогда в ней не бывать, а пуще пейзажисту».

«Нонешнего года многие мои картины явятся в Петербург к разным особам, французские художники советуют мне написать что-нибудь для экспозиции в Париж, изъявляя желание служить всем, что только от них будет зависеть», – сообщает он в январе 1825-го, за полгода до того, как ему «удалось, так сказать, вырваться из Рима». Но, к неожиданности, за год, проведенный в послереволюционном Неаполе, Щедрина приходится признать, насколько изменилась атмосфера города: «Неаполь прелестен, но не дышит художеством, и художников мало. Театры заперты, на пристани неаполитанской нет больше гаеров, буратинов, пульчинелей, и вечер не знаешь куда деваться, – словом сказать, Неаполь сам на себя не похож, и я скучаю по Риму, утешаюсь только мыслью, что время приближается, когда я должен буду выехать за город». Но летний вояж 1826 года не приподнял его эмоций.

Пожалуй, удрученное настроение Щедрина стоит объяснять не только отсутствием желаемой среды творческого общения, но и заявившим в это время о себе типичным местным заболеванием: «Болезнь моя <...> совершенно неаполитанская, разлитие желчи, чем здесь многие страдают». Впрочем, серьезного беспокойства по сему поводу тридцатипятилетний художник не выразил. Разве он мог предположить, что всего через четыре года эта болезнь его погубит. Художник мыслит себя в долгой линии судьбы, не сомневаясь, что он вернется в Россию. В его письма все заметнее проникают ностальгические интонации: «Как бы я желал взглянуть на Академию! уже десятый год, как ем итальянские макароны, так ли скоро у вас время летит? Мне недели кажутся днями». А каким трепетным событием стало для Щедрина явление Андреевского флага над российским фрегатом, пришвартовавшимся против окон его дома. «Это такие вещи, которые рассказывают внучатам, а внучата слушают таковые рассказы, разинув рот... В прекрасный зимний день <...> я взглянул в окно, – и фрегат прямо стоит перед моим окном: представь мое удивление, как туман рассеялся, и я увидел белый флаг с андреевским крестом, – <...> сам посуди, как мне это было приятно. <...> Сердечные биения! Отечественный язык! и проч. Скажу только, что неаполитанцы с большим любопытством посещали фрегат, и оной во всякое время окружен был лодками, а палуба была совершенная ярманка; в заключение скажу, что нам захотелось опробовать матросских щей, и все обожглись».

Так ярко начался для Щедрина 1828 год. Да и в любимом городе возродилась жизнь: «В Неаполе все идет по старому и своим чередом, везде обыкновенный шум и крик лазаронов». О его отношении к знакам отличия и всякого рода регалиям можно судить и по той снисходительной реакции, с которой он воспринял весной 1829 года диплом на звание почетного профессора Королевской Неаполитанской Академии Художеств. Оповестив об этом родных, убедительно их предупреждал: «Ради бога, прошу только мне сего титула на письмах не выставлять».

И действительно, что могло тешить тщеславие художника более, чем растущий спрос публики. Он уже с трудом успевает управляться с соблюдением субординации в очередности своих заказчиков.

Но творческая активность этих лет сопровождалась и все более активно проявляющейся болезнью. Приходилось по настоянию врачей откладывать работу и уезжать на минеральные воды в окрестностях Неаполя. Наступающее облегчение художник стремился использовать, будто наверстывая упущенные доселе итальянские впечатления. В августе 1829-го по приглашению княжны

Е.М.Голицыной и графини Е.А.Воронцовой он отправляется в путешествие по Северной Италии и Швейцарии.

Возвратиться в свой Неаполь Щедрин смог лишь к весне 1830 года. Болезнь задержала его в Риме, где он вынужден был провести осень и зиму. По состоянию здоровья ему приходится лишать себя столь любимых им театральных увеселений: «Здесь довольно русских фамилий, у которых бывают собрания музыкальные и театральные; у самого министра также поставлен театр, но, к несчастью, я за болезнью никуда не показываюсь». Даже о римском карнавале, который в тот год оказался «удачен погодами», «неаполитанец» Щедрин пишет, что его он «никак не веселит, хотя болезнь моя гораздо уменьшилась, но у меня в голове все Неаполь, куда я намерен непременно вскорости после карнавала отправиться». И на сей раз, будто в буквальном смысле для того, чтобы увидеть Неаполь и умереть.

Правда, проживет он еще полгода, но в постоянных кризисных вспышках болезни. Не создав в Италии семьи, Щедрин во время болезни, конечно, ощутил, как он нуждается в своих самых родных людях. И уже не хотел себе представлять, что ему придется впредь свои муки сносить вдали от них: «Даю мое слово, при первом появлении сей проклятой болезни оставлю Италию, и хотя б в тысячу голосов кричали, что умру в дороге, но уже слушать никого не стану».





Что праздновать будем? Карнавал!

Поскольку сегодня основным типом празднования в Неаполе является “шествие” по улицам города, поговорим о *commedia dell'arte*, или комедия масок — вид [итальянского театра](#), спектакли которого создавались методом [импровизации](#), на основе сценария, содержащего краткую сюжетную схему представления, с участием актёров, одетых в [маски](#).

Театр просуществовал с середины [XVI](#) до конца [XVIII веков](#), оказав при этом значительное воздействие на дальнейшее развитие западноевропейского драматического театра. Труппы, игравшие комедии масок, были первыми в Европе профессиональными театральными труппами, где закладывались основы актёрского мастерства (термин комедия дель арте, или искусный театр, указывает на совершенство актёров в театральной игре) и где впервые присутствовали элементы режиссуры (эти функции исполнял ведущий актёр труппы, называемый *sarso comico*).

К [XIX веку](#) комедия дель арте изживает себя, но находит продолжение в [пантомиме](#) и [мелодраме](#). В [XX веке](#) комедия служит моделью для синтетического театра [Мейерхольда](#) и [Вахтангова](#), возрождавших выразительность сценического жеста и импровизации и придававших большое значение ансамблевой игре.

Принцип *tipi fissi*, в котором одни и те же персонажи (маски) участвуют в различных по содержанию сценариях, сегодня широко используется в создании [комедийных телесериалов](#), а искусство импровизации — в [stand-up comedy](#).

Комедия дель арте родилась из [карнавальных](#) празднеств. Театра ещё не было, но были [шуты](#), [мимы](#), маски. Другим фактором стало зарождение национальной итальянской драматургии. Новые пьесы



писали [Ариосто](#), [Макиавелли](#), Бибиена, [Аретино](#), но все эти произведения мало пригодны для сцены, они перенасыщены персонажами и обилием сюжетных линий. Эта драматургия получила название «учёной комедии» ([итал.](#) Commedia erudita).

[Анджело Беолько](#) (Рудзанте) в первой половине XVI века сочинял пьесы для [венецианских](#) карнавалов, используя технику «учёной комедии». Путанные сюжеты сопровождались трюками и здоровым крестьянским юмором. Вокруг Беолько постепенно собралась небольшая труппа, где обозначился принцип *tipi fissi* и утвердилось использование на театральных подмостках народной диалектной речи. Наконец, Беолько ввёл в драматическое действие танец и музыку. Это ещё не было комедией дель арте, — труппа Беолько играла в рамках заданного сюжета, у неё не было свободной игры и импровизации, — однако дорога для возникновения комедии была открыта. Первое упоминание о театре масок относится к [1555 году](#).

Количество масок в комедии дель арте очень велико (всего их насчитывается более ста), но большинство из них являются родственными персонажами, которые различаются только именами и незначительными деталями. К основным персонажам комедии относятся два квартета мужских масок, маска [Капитана](#), а также персонажи, не надевающие маски, это девушки-[дзанни](#) и [Влюблённые](#), а также все благородные дамы и кавалеры.

Дзánни ([итал.](#) Zanni) — большая группа персонажей-слуг (масок), среди которых самые важные: [Бригелла](#) (первый дзанни венецианского квартета масок), [Арлекин](#) (второй дзанни венецианского квартета масок), [Ковьелло](#) (первый дзанни неаполитанского квартета масок)

и [Пульчинелла](#) (второй дзанни неаполитанского квартета масок). Сюда же относятся и девушки, служанки [Коломбина](#), [Фантеска](#), Смеральдина и др.

Слово «дзанни» происходит от имени «Джанни» ([итал.](#) Gianni) в венецианском произношении. Дзан Ганасса — так звали одного из первых актёров, прославивших эту маску.



Дзанни — одни из самых старых масок, продолжающие традицию придворных и [карнавальных шутов](#). Они появляются в итальянских [фарсах](#) XV в., а ещё раньше — на страницах [новелл Возрождения](#). Это слуги, бывшие крестьяне, покинувшие из-за бедности и безработицы родные места ([Бергамо](#) для северных масок, Кава и [Ачерра](#) для южных) в поисках лучшей жизни в процветающих портовых городах ([Венеция](#) на севере Италии и [Неаполь](#) на юге). Горожане с насмешкой смотрели на пришлых людей, охотно над ними смеялись. Они часто изображают их окончательно глупыми (Арлекин), или умными, но с непривычными для

горожанина, провинциальными поступками (Бригелла), с характерным для «деревенщин» говором. Со временем, конечно, эта сатира смягчилась, тем более, что именно дзанни ведут активную интригу сценария, помогая [влюблённым](#) в их противостоянии старикам [Панталоне](#) и [Доктору](#).

Поскольку тема у нас все-таки Неаполь, сосредоточимся на Южном (неаполитанском) квартете масок: [Тарталья](#) — судья-заика. [Скарамучча](#) — хвастливый вояка и трус. [Ковьелло](#) — первый дзанни и умный слуга. [Пульчинелла](#) ([Полишинель](#)) — второй дзанни и глупый слуга.

Лелио (также Орацио, Люцио, Флавио и т. п.) — юный [влюблённый](#).

Женские персонажи

[Изабелла](#) (также Лучинда, Витториа и т. п.) — юная [влюблённая](#). Персонаж был назван в честь актрисы [Изабеллы Андреини](#) (1562—1604). Нередко героиню называли именем той актрисы, которая играла эту роль.

[Коломбина](#), Фантеска, Фьяметта, Смеральдина и т. п. — служанки.

Кожаная маска ([итал.](#) maschera) была обязательным атрибутом, закрывающим лицо комического персонажа, и изначально понималась исключительно в этом смысле. Однако со временем маской стали называть и всего персонажа. Актёр, как правило, играл одну и ту же маску. Маска становилась образом актёра, который он выбирал в начале карьеры и, играя его всю жизнь, дополнял своей артистической индивидуальностью. Ему не нужно было знать роль, достаточно знать сценарий — сюжет и предлагаемые обстоятельства. Всё остальное создавалось в процессе представления путём импровизации.

Система сценического искусства комедии дель арте сформировалась к концу XVI века и совершенствовалась в течение следующего столетия. В [1699 году](#) в [Неаполе](#) был издан наиболее полный кодекс комедии — «Dell'arte rappresentativa, premediata e all'improvviso», составленный Андреа Перуччи.

Спектакль начинался и заканчивался парадом с участием всех актёров, с музыкой, танцем, буффонными трюками и дурачествами, состоял из трёх актов. В перерывах между актами исполнялись короткие [интермедии](#). Действие было ограничено во времени (двадцатичетырёхчасовой канон). Схема сюжета также была канонична: молодые влюблённые, счастью которых мешают старики, благодаря помощи ловких слуг преодолевают все преграды. В труппе был капокомико, разбиравший с актёрами

сценарий, расшифровывая лацци и заботясь о необходимом [реквизите](#). Сценарий подбирался строго в



соответствии с теми масками, которые есть в труппе. Это минимум один квартет масок и пара влюблённых. Хорошая труппа должна была также иметь в своём составе ещё двух актрис, певицу и танцовщицу. Количество актёров в труппе редко было меньше девяти, но обычно и не превышало двенадцати. Для декораций требовалось обозначить улицу, площадь, два дома в глубине, справа и слева, между которыми натягивался [задник](#).

Основой спектакля в комедии дель арте являлся сценарий (или канва) — очень краткое изложение по эпизодам сюжета с подробным описанием действующих лиц,

порядка выхода на сцену, действий актёров, основных лацци и предметов реквизита. Большинство сценариев представляют собой переделку существующих комедий, рассказов и новелл для нужд отдельно взятой труппы (со своим набором масок) — наскоро набросанный текст, вывешиваемый за кулисами на время спектакля. Сценарий, как правило, имел комедийный характер, но это могли быть и [трагедия](#), и [трагикомедия](#), и [пастораль](#) (в сборнике сценариев Фламинио Скала, которые играла на сцене труппа «Джелози», присутствуют трагедии; известно также, что странствующая по французской провинции труппа [Мольера](#)—[Дюфрена](#) иногда играла трагедии, хотя и без особого успеха).

Здесь вступало в силу искусство импровизации итальянских комедиантов. Импровизация позволяла адаптировать пьесу к новой публике, к новостям города. Для успешной импровизации требовались темперамент, внимание и находчивость, богатая фантазия, превосходное владение телом, акробатическая ловкость, умение прыгать и кувыркаться — пантомима как язык телодвижений выступала наравне со словом. Кроме того, актёры, игравшие одну и ту же маску в течение всей жизни, набирали солидный багаж сценических приёмов, трюков, песен, поговорок, [афоризмов](#) и монологов и могли свободно пользоваться этим в самых разных сочетаниях. Лишь в [XVIII веке](#) драматург [Карло Гольдони](#) увёл итальянскую драматургию от сценария к фиксированному тексту; он «похоронил» находившуюся в упадке комедию дель арте, воздвигнув ей бессмертный памятник в виде пьесы «[Слуга двух господ](#)».

Диалект был одним из необходимых элементов, характеризовавших маску. В первую очередь это касалось масок комических и буффонных, так как благородные маски, дамы, кавалеры и влюблённые, говорили на литературном языке Италии — [тосканском диалекте](#) в его римском произношении. Диалект дополнял характеристику персонажа, указывая на его происхождение, а также давал свой комический эффект.



Труппы нового театра появились одновременно в нескольких местах в середине XVI века, однако точных данных о первых труппах не сохранилось, хотя известно, что в [1559 году](#) во [Флоренции](#) выступала труппа, в составе которой были несколько дзанни, Панталоне и другие маски. Позднее появляются сведения о выступлениях в Ферраре в [1565 году](#), в [Мантуе](#) в [1566 году](#), а в [1568 году](#) — о выступлениях сразу в нескольких областях Италии. Тогда же упоминается первое имя актёра, [Альберто Назелли](#), выступавшего в [Мантуе](#) под

псевдонимом Дзан Ганассы, и первой труппы, выступавшей в [Милане](#) под названием «Джелози» ([итал.](#) Compagnia dei Gelosi) и ставшей одной из самых значительных во второй половине XVI века. Также были известны труппы «Дезиози», «Конфиденти», «Унити» (труппа светлейшего герцога Мантуанского), «Аччези» (выступавшей во Франции на празднике в честь бракосочетания [Генриха IV](#) с [Марией Медичи](#)), «Феделе». В XVII—XVIII веках под королевским покровительством существовал [Театр итальянской комедии](#) в [Париже](#).

«Джелози». Название труппы впервые прозвучало в 1568 году, когда труппа выступала в Милане, и определялось их девизом: «Их доблести, славе и чести все позавидуют» ([итал.](#) Virtù, fama ed honor ne fèr gelosi). Главной резиденцией труппы был Милан, выступления были зафиксированы в [Венеции](#), [Флоренции](#), [Генуе](#), Мантуе, в [Турине](#). Труппа дважды гастролировала во Франции, в первый раз в [1577 году](#) по приглашению короля [Генриха III](#), видевшего их спектакли в Венеции. Многие актёры труппы относились к творческой и дворянской элите Италии, и после распада труппы (после [1603 года](#)) сохранился сборник сценариев, составленный Фламинио Скала. Предполагается, что именно «Джелози» заложили игровой канон комедии дель арте и определили характер основных масок.

«Конфиденти» ([итал.](#) Confidenti, Уверенные). Самые ранние сведения о труппе относятся к [1574 году](#). Известно о её выступлениях в [Кремоне](#), [Павии](#), Милане, [Падуе](#), [Ферраре](#), [Болонье](#), а также о гастролях во Франции и Испании. Труппа находилась под покровительством дона [Джованни Медичи](#), хорошо понимавшего театральное дело.

С самого начала существования комедии итальянские труппы, наряду со странствиям по областям Италии, выступали и в соседних странах. В первую очередь, это была Франция и Испания, как государства, близкие к Италии географически и родственные по языку. Труппы актёров добирались и до [Австрии](#), [Германии](#), [Англии](#), а в XVIII веке выступали и в [России](#). Актёров и персонажей упоминали в своих произведениях [Лопе де Вега](#), [Брантом](#), [Бен Джонсон](#) и многие другие драматурги и поэты XVI—XVII веков. В одной из пьес [Шекспира](#) описана маска Панталоне:

...Шестой же возраст —

Уж это будет тощий Панталоне,

В очках, в туфлях, у пояса кошель,

В штанах, что с юности берёг, широких

Для ног иссохших; мужественный голос

Сменяется опять дискантом детским:

Пищит, как флейта...

Первые известные гастроли во Франции были отмечены в [1571 году](#), когда труппа актёра Джан Ганассы в течение полугода давала представления при дворе короля [Карла IX](#). Нигде влияние комедии не было столь велико, как во Франции. Там, где традиции фарса очень сильны, где уже был написан «[Гаргантюа и Пантагрюэль](#)», элита свободно говорила по-итальянски, а крестьянство

и горожане без труда его понимали, комедия, или, как её стали здесь называть, импровизированная комедия была принята и получила развитие в виде ярмарочного театра. Французские актёры часто не носили масок, а только белили лицо мукой; и даже игравшие классических персонажей актёры парижского [Театра итальянской комедии](#) предпочитали иногда играть без масок. Некоторые персонажи итальянской комедии были изменены: так, Пульчинелла превратился в [Полишинеля](#), а Педролино — в [Пьеро](#). Сюжет ярмарочных спектаклей был примитивнее итальянских и часто нёс исключительно служебную функцию — подготавливал и связывал многочисленные выходы акробатов, эквилибристов и танцоров, в них было меньше импровизации.

Итальянские труппы странствовали по Франции, и эти спектакли видел молодой Мольер, вместе с труппой Дюфрена выступавший во французской провинции. Многие из увиденных им масок и комических ситуаций переключались в пьесы, в том числе в фарсы и комедии «[Плутни Скапена](#)», «[Ревность Барбулье](#)», «[Мнимый больной](#)».

В России итальянские труппы начали гастролировать с [1733 года](#). Это стало популярной забавой, и к концу XVIII века в московских и петербургских домах периодически устраивались венецианские карнавалы с разными курьёзными и чудесными масками. С приходом к власти императора [Павла](#) эти карнавалы ушли из жизни горожан, что совпало по времени с упадком комедии дель арте в самой Италии.

Новая волна интереса к наследию комедии дель арте началась уже в начале XX века, когда к ней обратилась целая плеяда русских артистов и художников. В [1906 году](#) [А. А. Блок](#) написал драму «Балаганчик», где в трагическом ключе переосмыслил маски комедии. В 1906 году драму впервые поставил В. Э. Мейерхольд в [театре В. Ф. Комиссаржевской](#), где сам же сыграл роль Пьеро. Он увлёкся театром масок и начал игру в доктора Дапертутто, представив в [1910 году](#) знаменитый спектакль - пантомиму «Шарф Коломбины». На основе своих экспериментов и глубокого изучения техники игры актёров комедии дель арте Мейерхольд предложил практику [биомеханики](#), на сегодняшний день являющуюся одной из основ физического театра. Затем «эстафету» подхватил режиссёр [А. Я. Таиров](#) (спектакль «Покрывало Пьеретты», [1916](#)). Кульминацией стал спектакль «[Принцесса Турандот](#)» по пьесе [Гоцци](#), поставленный Е. Б. Вахтанговым в [1922 году](#) в [Третьей Студии МХТ](#) и сохранявшийся в репертуаре театра более восьмидесяти лет.

В живописи того времени к образам комедии масок обращались [А. Е. Яковлев](#), [К. А. Сомов](#), [С. Ю. Судейкин](#) и др.

Маска Тартальи появилась в [Неаполе](#) ок. [1610](#) г.

Происхождение: испанец, плохо говорящий на итальянском языке.

Занятие: чиновник на государственной службе: он может быть судьёй, полицейским, аптекарем, нотариусом, сборщиком налогов и т.п.

Костюм: стилизован должностной костюм, на лысой голове форменная шляпа; на носу огромные очки.

Поведение: как правило, он старик с толстым животом; забитый, робкий, всегда заика, его фирменный трюк — это борьба с заиканием, в результате чего серьёзный монолог, например, на суде, превращается в комический поток непристойностей.

Наибольшей популярности маска достигает ко второй половине XVII в.

Скарамуш, [итал.](#) Scaramuccia, «маленький забияка») — уже не испанский захватчик, а простой тип хвастливого вояки. Он любит браниться, но как только дело доходит до драки, он трусливо сбегает или, если не успеет сбежать, неизменно будет битым.

Скарамуш также фигурирует как герой двух романов [Рафаэля Сабатини](#), одноименной сюиты [Дариуса Мийо](#) и песни английской рок-группы [Queen](#) «[Богемная рапсодия](#)»

Coviello — Имя маски произошло от Iacoviello, неаполитанского произношения имени Giacomino, Яковьелло Джакометто — так звали одного из создателей этой маски.

Происхождение: бывший крестьянин, уроженец Кавы или [Ачерры](#) (древних городов близ Неаполя), говорящий на ярком неаполитанском диалекте.

Занятие: слуга.

Костюм: носит обтягивающий костюм, но иногда может быть одет в простые панталоны и жилет; часто с мечом и палкой для колотушек за поясом; носит шляпу с перьями.

Маска: красного цвета, с длинным, похожим на клюв носом; часто носит очки.

Поведение: всегда действует хитростью, напором, ловкой выдумкой, умом; много гримасничает, танцует и играет на мандолине или гитаре.

Маска сформировалась к концу XVI в. и была типичной для Южной Италии.

Пульчинелла

Маска Пульчинеллы зародилась в [Неаполе](#) (южная [Италия](#)) в последнее десятилетие [XVI века](#). В ней сочетались черты первого и второго [дзанни](#): простодушие и придурковатость, присущие деревенскому обжоре и увальню, а также ловкость и сметливость горожанина-простолюдина. Пульчинелла почти всегда женат и обманут женой. Остряк и весельчак, он нередко бывает носителем сатирического начала в представлениях комедии дель арте.

Происхождение: переехавший в город крестьянин из древней [Ачерры](#) неподалеку от Неаполя.

Занятие: слуга, но может также выступать и как огородник, и как сторож. Может быть торговцем, художником, солдатом, контрабандистом, вором или бандитом.

Костюм: одежда из грубой пеньковой ткани, в высокой остроконечной шляпе.

Маска: с большим «петушиным» либо с загнутым крючком носом ([приапического](#) типа).



Поведение: горбун, разговаривающий высоким пронзительным голосом. Основной чертой его характера является глупость, но не всегда: он может быть умным и ловким. Однако важно, чтобы созданный на сцене образ был единообразен и выявлял что-то одно — хитрость или глупость Пульчинеллы. Отрицательные его качества — лень, обжорство и преступные наклонности. Он рассыпает остроты, часто весьма непристойные.

Характер Пульчинеллы окончательно сложился в [XVII веке](#). Популярность маски вышла далеко за пределы не только Неаполя, но и Италии, породив массу национальных героев. Так, итальянскому Пульчинелле родственны по характеру французский [Полишинель](#) (который, например, появляется в одной из интермедий последней комедии [Мольера](#) «Мнимый больной»), английский [Панч](#), немецкий Гансвурст, голландский Ян Клаасен, датский господин Йоккель, испанский Дон Кристоаль и русский [Петрушка](#).

В XX веке одними из лучших исполнителей этой роли были итальянские актёры Эдуардо де Филиппо и Массимо Троици (также сыгравшем роль Пульчинеллы в

фильме режиссёра Этторе Скола [«Путешествие капитана Фракасса»](#), 1990 год).

Образ Пульчинеллы является центральным в одноименном [балете](#) Дягилева (с музыкой [Стравинского](#)).

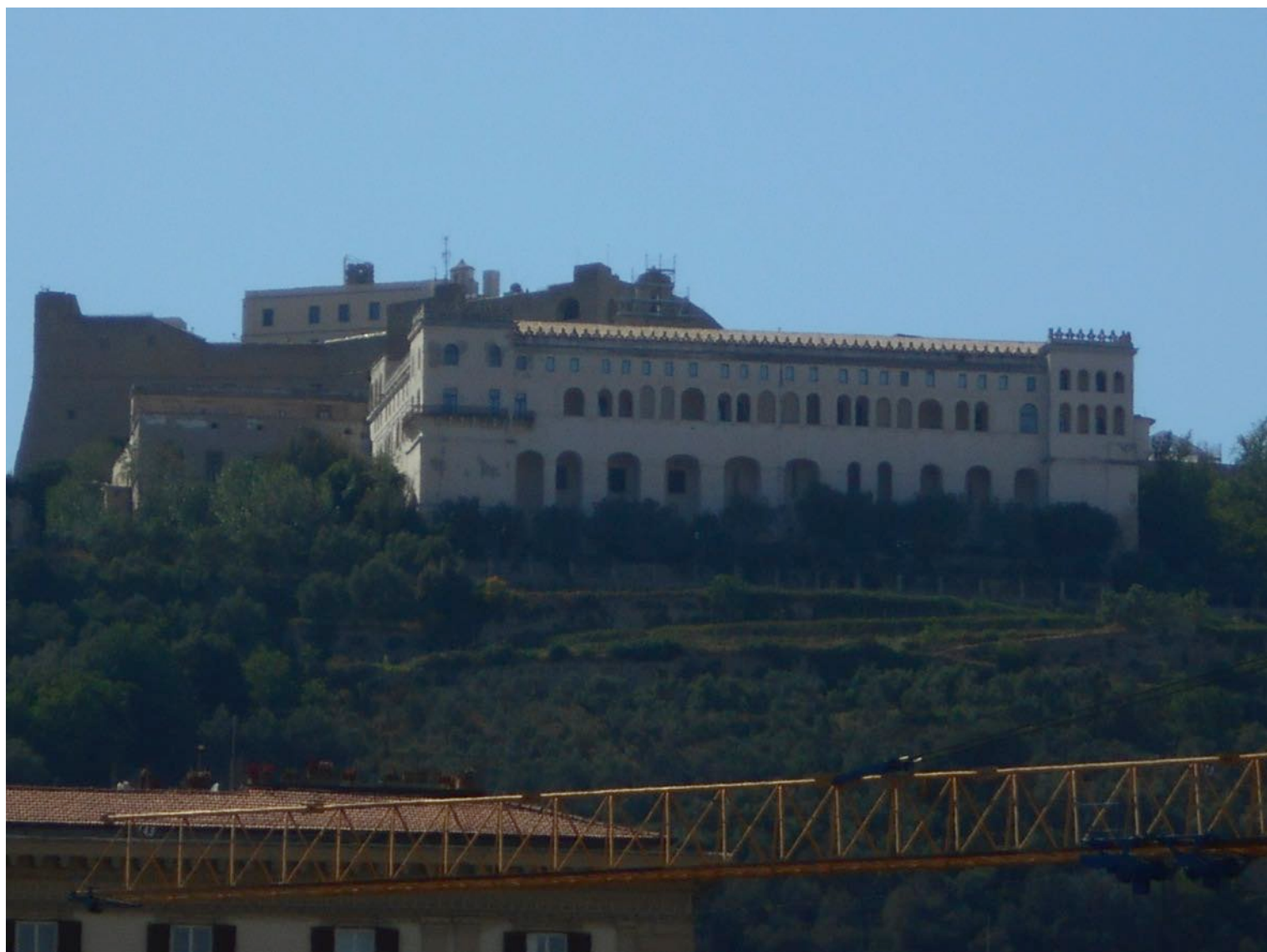
Исторические сведения о неаполитанском карнавале сосредоточены вокруг 16- второй половины 18вв как о празднике, тесно связанном с аристократией и предназначенным исключительно для королевского двора. При испанском владычестве карнавал отличался чрезмерностью, жестокостью и вульгарностью, тогда как при Бурбонах стал более рафинированным, элегантным – и демократичным, хотя сведений об уличных карнавалах все еще нет.

Есть старинное выражение: на карнавале Пульчинелла скачет на старухе. Что оно означает? Маска Пульчинеллы получила особое распространение в Неаполе в 17-19вв, то есть во вторую половину истории комедии масок, когда она «выходит на улицу», впитывая чисто народные маскарадные элементы. Пульчинелла – король дураков – приобретает двойственную и противоречивую натуру. Именно об этом свидетельствует двойная маска Пульчинелла верхом на старухе: ее исполняет один мужчина, до пояса это Пульчинелла, ниже – старуха в юбке, чья голова и верхняя часть туловища набиты сеном и закреплены на шесте, которым управляет актер. Это очень сложная роль, требующая прекрасной координации движений, умения изменять тембр голоса – и хорошо сделанного костюма. Аллегорический смысл маски кажется ясным: торжество нового, молодого, над старым (в том числе и годом). Однако обратим внимание на единство, слитность двух масок – это двуликость Неаполя, добро и зло, смех и плач, красота и упадок. Как говорил Гете: «Неаполь и его земли – рай на земле. Однако будьте осторожны, поскольку этот край, который знает огонь Везувия и который переплавлен природой прекрасно плодородной и ужасно разрушающей, обитаем дьяволами».

Есть в этой маске и некий сексуальный момент, подчеркнутый телодвижениями актера как «эротический танец» – но это уж интерпретируйте сами.

Как говорит другая пословица, в карнавал любая шутка хороша. Однако из года в год запрещают и штрафуют за еще одну «шутку» - обычай кидать в людей, в окна и витрины овощи, фрукты, яичную скорлупу, наполненную водой или мукой – теоретически объясняемое как пожелание благополучия и благосостояния, на деле, это развлечение наносило реальный урон и часто служило поводом к началу драк и столкновений.





Я поведу тебя в музей

И в этот момент пора отправляться в музей или храм.

Основу художественного богатства этого южного города составили великолепная коллекция Farnese и археологические раскопки в Помпеях и Геркулануме. В 1734 г. на Неаполитанский престол взошел Карл Бурбон, сын короля Испании Филиппа V и Елизаветы Фарнезе. Благодаря именно этому событию знаменитая коллекция Farnese попала в Napoli. Начало ей положил Alessandro Farnese, будущий Папа Павел III, который очень интересовался археологией, в частности, раскопками в термах Каракаллы, а к тому же, обладая великолепным вкусом, стал покровителем таких великих своих современников, как Рафаэль, Тициан, Микеланджело и другие. Его коллекцию пополняли и внук, тоже Александр, и его потомки. Елизавета Фарнезе передала собрание сыну, который и перевез его в Napoli, где оно стало ядром Археологического музея и музея Capodimonte.

Археологический музей – крупнейший в Европе – расположен в замке Sant'Elmo (1329 г. - здание сначала принадлежало университету). Он, конечно, значительно пополнился благодаря раскопкам в Помпеях и Геркулануме, но и коллекция гемм (в ее состав входит знаменитая агатовая чаша Farnese II-I вв. до н. э., владельцами которой были Лоренцо Великолепный и Фридрих II) заслуживает внимания, как и египетская коллекция – вторая по значимости в Италии после Туринской. (Кстати, и сама чаша, и ее владельцы Лоренцо и Фридрих связаны, по мнению исследователей, с магией и эзотерикой, как, впрочем, и египетская коллекция; в Napoli есть и другие свидетельства этого «увлечения»). Самое

знаменитое сокровище музея – огромная мозаика III в. до н. э. из Помпеи «Битва Александра Великого и Дария».

Собрание Capodimonte началось как коллекция произведений современного искусства и таковой, по сути, и осталось. Только сначала его современниками были Тициан и Микеланджело, а потом стали Мазаччо, Боттичелли, Липпи, Синьорелли, Перуджино, Беллини, Мантенья, Вазари, Тинторетто, Эль Греко, Кранах Старший, Брюгель, Караваджо, Лука Джордано. Capodimonte хранит не только произведения живописи, но и графики, и декоративного искусства, например, мозаичный пол из римской виллы на Capri. Музей произвел большое впечатление на Винкельмана, Канову, Гете.

Основой других музеев Napoli тоже стали частные коллекции – например, duca di Martina или семьи Pignatelli, или Gaetano Filangeri. Коллекцию последнего часто называют музеем не предметов, а идей. Она возникла в к. XIX в. благодаря трем поколениям семьи видных просветителей Filangeri. Дом-музей Pignatelli – единственный в своем роде в Napoli. По воле дарительницы в нем сохраняется обстановка аристократической резиденции н. XIX в., созданная в 1841 г. семьей Ротшильдов, которая им тогда владела. После объединения Италии дом купили Pignatelli, которые обустроили парк, в одном из уголков которого можно обнаружить небольшой музей карет.

Музей Duca di Martina хранит его коллекцию фарфора, майолики и стекла.

Во дворце Donnaregina разместился музей современного искусства Il Madre с прекрасными инсталляциями неаполитанских, итальянских и зарубежных художников 1950-90-х гг.



Музей Palazzo Reale, строительство которого было начато в 1600 г. Domenico Fontana и закончено только в 1843 г., посвящен историческим апартаментам. За фасадом длиной в 169 м. скрываются придворный театр, тронный зал, Salottino, полностью отделанный фарфором, и другие залы, а ведет в них парадная лестница, которую Монтеские считал самой красивой в Европе. Этот дворец был

резиденцией вице-короля Испании и любимой резиденцией Мюрата. Это настоящий музей исторических апартаментов.

Музей при ц. San Martino хранит вертепы со скульптурами работы Sanmartino.

В Неаполе появился PLART – уникальное место, ставшее за всю историю Италии первым центром, посвященным исследованиям и технологическим новациям, используемым для поддержания сохранности и реставрации произведений искусства и дизайнерских работ, выполненных из пластика. В выставочном павильоне будет размещена на правах постоянной экспозиции часть коллекции Марии Пии Инкутти, «изобретательницы» данного центра. Коллекция представлена 2000 предметов, собранных в разных уголках нашей планеты за более чем тридцать лет страстных поисков. Пластик, ставший ныне одной из главных угроз для окружающей среды, в PLART зарабатывает себе очки и возводится в ранг благородных материалов. Интересно, что в намерения основательницы музея входит изучение проблем переработки этого материала, причем г-жа Мария Пия Инкутти полагает, что сам пластик и даст ответ на вопрос. В планах музея уже обозначены выставки акриловых шедевров Джино Маротты и силиконовых творений Алессандро Чиффо.



С левой стороны от базилики на площади Гаетано за не приметной оградой находится вход в «Подземный Неаполь».

Это совсем другой таинственный мир, настоящий подземный город, ядро которого образовалось 5 000 лет назад, когда греки пробили первые пещеры, чтобы добывать туф для жилищ и храмов. Позже вырытые пещеры греки использовали в качестве катакомб для захоронений. Во времена римской эпохи стали появляться подземные галереи, соединяющие между собой разные точки города, грандиозный акведук и цистерны для сбора воды. К одной из таких цистерн ведет узкий и длинный туннель, где в полный рост может уместиться только очень худенький гном, а людям приходится продираться по каменному коридору боков и согнувшись в три погибели. В начале 1600-х гг. старый акведук и цистерны уже не могли удовлетворять потребностям разросшегося города, и была построена новая система акведуков, которая использовалась до 1885

года, она снабжала водой дома и предприятия Неаполя, используя колодцы, соединявшиеся с подземными резервуарами. Многие трубы, проложенные в древних туннелях, все еще используются и в наши дни.

Во время второй мировой войны подземелья использовали как бомбоубежище. Здесь прятались десятки тысяч людей, многие из них провели под землей несколько недель. Самая низкая точка этой части подземелья находится на глубине 40 метров. Здесь держится постоянная температура. В средние века это был монастырский погреб, где хранили вино и продукты. Недалеко от входа в музей можно увидеть арки сцены римского театра, где, как рассказывает Светоний, пел Нерон, и хотя началось землетрясение, он допел начатую песнь.

Под монастырским комплексом Сан Лоренцо Маджоре также скрываются остатки греческого города.





Путешествие гастронавта

Давайте поговорим, наконец, всерьез о пицце!

Если ты выбираешь ветчину и грибы, ты лентяйка. Если зелень – чувствуешь себя виноватой. Кальцоне – закрытый пирог с начинкой из взбитых яиц, ветчины и сыра – это несколько инфантильное решение. Психология превращается в пиццелогию. И высвечивает твой характер. Так считает Альберто Грациани.

Рассматривая группы посетителей пиццерии легко определить основные признаки, отображающие разные характеры:

главные черты педанта, сверху донизу изучающего километровое меню пиццерии так, как если бы завтра ему предстояло сдавать экзамен по социальной истории моццареллы;

тонкую красную линию (томатный соус) неуверенности, всегда возникающей в последний момент;

склонность к приспособленчеству в выборе маргериты, стоящей на первом месте;

жестокое разочарование обывателя, на 20 лет застрявшего на наполетане;

тень колебания, которая в своей кульминации переходит в панику и ищет утешения в поджаренном хлебе с чесноком и оливковым маслом или в привычных макаронных перьях под соусом с чилийским перцем.

Пристальный взгляд обнаружит под краеугольным камнем пиццы весь антрополого-культурный набор современности.



Выбор пиццы – это, конечно, первый показатель психологического, или скорее пиццелогического характера. Например:

ветчина и грибы означают традиционализм и склонность к сидячему образу жизни.

Тунец и лук могут выявить тайную склонность к интригам.

Характер любознательный и открытый к новому не выберет домашнюю пиццу, которая во всех пиццериях так и называется, предпочитая такие лингвистические формулы, как «пицца доломитов», «тропическая пицца» или «пицца фавна». Их оптимизм (или неосмотрительность) основан на том, что согласно последним исследованиям в пиццериях всего мира используются одни и те же продукты.

Есть и тип натур, ищущих сильных эмоций, склонных к риску. Их привлекает футуристическая лепешка, на которой страстно соединяются креветки, киви, маис и колбаса.

Пессимисты, не ждущие от жизни ничего, кроме ежемесячных счетов, сразу же узнаются по тому, что не достаивают меню даже взглядом и всегда поражают официанта, заказывая роману или наполетану прежде, чем тот успеет достать блокнот и карандаш.

Маргерита – это воплощенная простота, пицца нищенствующих францисканцев. Ее любят люди с простодушным характером и деликатным пищеварением, но часто и люди, страдающие грехом нерешительности.

Маргерита без помидоров – она же белая пицца – выбор людей, склонных к мистицизму, стоящих на пороге монастыря.

В то же время маргерита без моцареллы, по поводу которой вспыхнет спор с официантом, утверждающим, что это маринара, обнаруживает привередливый характер единственного сына.

Души менее созерцательные предпочитают острую пиццу, такую, как мексикана или дьявольская, где моцареллу почти не видно, она смешана с тестом или пикантными кружочками колбасы, паприки и перца.

И напротив, тот, кто ориентируется на пиццу с овощами, страдает чувством вины.

Надо упомянуть и кальцоне – сложенную вдвое пиццу с моцареллой, ветчиной и всем прочим внутри. Как говорил философ Возрождения Дени Дидро, слова – это лампы, высвечивающие суть вещей. Конкретный этимологический смысл названия этой пиццы возвращает нас к толстому чулку. В чулок



Бефаны добрый Бог складывает подарки для послушных малышей. У того, кто выбирает кальцоне, есть риск впасть в детство. Заказывая кальцоне, он вновь погружается в атмосферу праздника, ожидания подарочных свертков под новогодней елкой, возвращающихся под видом пиццы, таинственно скрывающей свое содержимое.

Но пиццелогия использует и другие критерии, в частности, способ разрезания пиццы.

В использовании ножа можно выделить два основных типа –

педанты и импровизаторы.

Первые подходят к блюду как хирурги. Они видят перед собой не пиццу, а некую круглую поверхность, которую надо расчленить на совершенно одинаковые сегменты, которые затем делятся на квадратные сантиметры.

Импровизаторы, наоборот, режут зигзагами, начиная то с краев, то от центра и отрезая то прямоугольные кусочки, то ромбики, то многогранники.

Гипотеза, что такой способ разрезания пиццы свойственен натурам творческим и общительным, таким, как клоуны и певцы, в то время, как педанты становятся скорее коммерсантами или инженерами, полностью подтверждается. Хотя не исключена и обратная ситуация: может случиться так, что горячие и нервные характеры проявляются в педантичности, а характеры расчетливые и рациональные предпочитают неупорядоченную геометрию.

К педантам, ищущим квадратуру пиццы, и импровизаторам, «рисующим» на ее поверхности, надо добавить путешественников, которые постепенно продвигаются от края, осторожно по спирали приближаясь к центру. Этот процесс сокращения окружности, в конце которого остается только некий компакт-диск из моцареллы с пупочкой оливки. Килька, овощи и все прочее уже исчезло в ходе продвижения от периферии к центру. Это круговое движение подобно индейской тактике штурма караванов и может быть интерпретировано как признак дальновидного и экономного менталитета.

Что касается процесса замедленного разрезания и растягивания удовольствия, постепенного приближения к «сердцу» пиццы – части самой лакомой, самой сочной, но к тому времени, когда мы ее достигаем, трагически ледяной, - это свойственно натурам софистов и декадентов.

Если многое можно сказать о человеке, заказывающем тиролезе охотнее, чем «четыре сыра» или «НЛО» с двумя яйцами, поджаренными на сковородке, то не менее показательны остатки на тарелке, вилке и ноже.

Остатки внешней корочки свидетельствуют о характере мягком и ленивом, остатки моцареллы, вылезшей из теста означают склонность к философии и страсть к археологии. Оставленная половинка пиццы указывает на личность болтливую...

Когда вы в следующий раз пойдете в пиццерию, оглянитесь вокруг. Но вполне может быть, что вы встретите десятки глаз, устремленные на вас. Как вы думаете, почему изобрели пиццу на вынос?..

И меню напоследок

«Маргерита» - Вода должна быть мягкая (с низким содержанием солей кальция). В случае сомнений лучше взять негазированную столовую минеральную воду. - Соль - поваренная крупного помола, с ней тесто подходит лучше.

Тесто ингредиенты: - 1/2 литра воды - 1 кг муки - 15 г свежих или 7 г сухих дрожжей - 25 г поваренной соли Из этих количеств ингредиентов получится 1,5 кг теста. Его хватит на 5 пицц диаметром 35 см.



Муку и воду разделите на две части. В одной части воды растворите дрожжи, в другой – соль. Соленую воду соединить с одной частью муки, а раствор дрожжей – с другой. Размешайте их отдельно до однородной массы, затем объедините вместе и месите, добавляя то воды, то муки, пока тесто не станет гладким и в меру влажным. Разделите тесто на 5 одинаковых частей.

Каждую часть следует накрыть салфеткой и оставить на 3 часа при температуре +23°C. Тесто должно увеличиться примерно в два раза. Подошедшее тесто раскатайте в двух перпендикулярных направлениях в 5 круглых лепешек. Каждую лепешку уложите на сковороду, слегка смазанную оливковым маслом, и расправьте пальцами, чтобы она чуть возвышалась по ее бортам, не давая вылиться начинке. Лепешки должны быть одинаковой толщины (не более 5 мм), по периметру – до 10 мм.

Приготовьте помидоры: 750 г. зрелых помидор ошпарьте кипятком и очистите их от кожицы. Нарежьте помидоры кубиками и откиньте на сито, чтобы стекла жидкость. Положите в стеклянную банку, добавьте столовую ложку соли, две столовые ложки оливкового масла, немного свежемолотого черного перца, немного душицы. Хорошенько перемешайте и дайте отстояться не менее часа. Теперь движениями от центра к краям разровняйте по поверхности каждой лепешки 4 – 5 ложек приготовленных помидор.

Чтобы правильно испечь пиццу в духовке обычной кухонной плиты, вам придется делать это в два приема. В нагретую до 250°C духовку поставьте сковороды и 8-10 минут пеките одно только тесто с помидорами, пока края лепешек не приобретут бледно-коричневый оттенок. Выньте из духовки полуфабрикат, выложите на лепешки классическую начинку, состоящую из примерно 200 г. измельченного сыра моццарелла в форме косички вместе с парой листиков базилика. Чуть оливкового масла - и начинка готова. Снова посадите сковороды в духовку на 5 – 6 минут, чтобы допеклось тесто и

припустилась начинка, но будьте осторожны, следите, чтобы сулугуни не приобрел коричневатый оттенок! Есть пиццу нужно с пылу – с жару, иначе она потеряет весь свой аромат.

ПРИМЕЧАНИЕ: испеченный полуфабрикат можно заморозить, с тем чтобы потом допечь, посадив в хорошо разогретую духовку на 6-7 минут (не размораживая!). Такие пиццы ничуть не уступают свежим, приготовленным сразу.

Неаполитанский салат

200 г мяса дичи, 2 небольших маринованных огурца, 1 маленькая свекла, 1 корень сельдерея, 1 ст. мелко нарезанной вареной моркови, 1 ст. мелко нарезанного вареного картофеля, 1 ст. майонеза, соль, перец

все нарезать и перемешать

Суп-пюре из чечевицы по-неаполитански

400 г чечевицы, 40 г лука, 40 г моркови, 45 г корня сельдерея, 40 г спагетти, 200 г хлеба, 40 г сыра, 40 г сливочного масла, 80 г сливок

чечевицу залить водой, добавить лук, морковь, сельдерей, варить до готовности чечевицы, посолить. Овощи вынуть, а чечевицу с отваром протереть, заправить маслом, сливками, добавить отваренные спагетти, нарезанные кусочками по 0,5 см., отдельно подать гренки с сыром.

Каннеллони

400 гр. Муки крупчатки, 4 яйца, ½ ч. Л. соли, 1 ст. л. оливкового масла, 500 гр. Телячьего фарша, 150 гр. Сырого свиного окорока, 150 гр. Шампиньонов, 2 ст. л. муки, 2 ст. л. сливочного масла, ¼ л. молока, по щепотке черного перца и ригана, 1 желток, томатный соус по предыдущему рецепту, 8 ломтиков моцареллы

из муки, яиц и соли замесим тесто. Вылежать 20 мин. Мясной фарш обжарить на разогретом оливковом масле, посолим, подольем немного теплой воды и 15 мин. Потушим. Добавить нарезанный окорок и шампиньоны. Муку поджарить на сливочном масле, зальем молоком и посыплем специями, подмешать желток и соединить с фаршем. Тесто раскатать потоньше, разрезать на квадратики по 10 см., 7 мин. Проварить в подсоленной воде и дать стечь. Духовку разогреть до 200 градусов. В огнеупорную посуду налить томатный соус. На каждый квадратик положить фарш, свернуть и уложить в посуду с соусом. Добавить оставшийся фарш, сверху кусочки масла и тертый сыр. Поставить в духовку на 15 мин.

