

«триумфы» петрарки в итальянской книжной миниатюре кватроченто: от триумфальной тематики древнего рима к ренессансному синтезу

Е. В. ШИДЛОВСКАЯ

Государственный институт
искусствознания (ГИИ)
125009, Москва, Козицкий пер., 5
jenya.shidlovskaya@gmail.com

EVGENIA V.
SHIDLOVSKAYA

State Institute for Art Studies (SIAS)
125009 Moscow, Kozitsky per, 5
jenya.shidlovskaya@gmail.com

Для цитирования: Шидловская Е. В. «Триумфы»
Петрарки в итальянской книжной миниатюре
Кватроченто: от триумфальной тематики древнего Рима
к ренессансному синтезу // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024.
№ 1 (1). С. 172–193

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-172-193

petrarch's "triumphs"
in italian illuminated book
of quattrocento: from
the triumphal themes
of ancient rome to
the renaissance synthesis

Аннотация

В ренессансной культуре тема триумфа, восходящая к обычаям древнего Рима, получила особую популярность, а также обрела новое звучание, соединившись с идеей христианских добродетелей. К ней обращались многие живописцы, миниатюристы, мастера гравюры, кассоне и подносов для рожениц (*deschi da parto*).

Знаменитые «Триумфы» Петрарки были одной из самых любимых и широко иллюстрируемых книг. В основу их иконографии легли изображения процессий с колесницами, которые были частью древнеримских ритуалов, олицетворявших победу. В статье рассматривается эволюция иллюстраций «Триумфов» Петрарки в искусстве иллюминированной книги XV века, наиболее распространенные иконографические схемы, а также связь этих иллюстраций со станковой картиной Раннего Возрождения и наследием античности.

Особое внимание уделено появлению в искусстве книжной миниатюры XV века качественно нового типа организации книжного пространства, который объединял в одно целое текст и все элементы декора страницы, когда оформление книжного листа осуществлялось не по принципу украшения отдельных его частей, а по принципу создания единого картинного пространства, построенного на основе новой зрительной модели картины Кватроченто, тем самым возникал живой синтез античного наследия, трансформированных приемов образной системы Средневековья и ренессансной художественной практики.

Ключевые слова: Триумфы, Петрарка, книжная миниатюра Кватроченто, манускрипты, инкунабулы, иконография, наследие античности, станковая картина XV века

Abstract

In Renaissance culture, the theme of triumph, dating back to the traditions of ancient Rome, gained special popularity and acquired a new meaning, combined with the idea of Christian virtues. Many painters, miniaturists, masters of engraving, cassone's and *deschi da parto* addressed this topic.

The famous Petrarch's "Triumphs" was one of the most beloved and widely illustrated books. The iconography of its miniatures was based on images of chariot processions, which were part of ancient Roman rituals that epitomized victory. The article examines the evolution of illustrations of Petrarch's triumphs in the art of the illuminated book of the 15th century, the most common iconographic schemes, as well as the connection of these illustrations with painting of the early Renaissance and the heritage of antiquity. Particular attention is paid to the appearance in the miniature of the XV century a new approach, which united the text and all the elements of page decoration (miniature, border, initials) into one pictorial structure with the design of a page based on the principle of creating a unified pictorial space, but not decorating its individual parts. This space was established on a new visual model of the Quattrocento painting, generating a live synthesis of the ancient heritage, transformed images of the Middle Ages and new Renaissance artistic practice.

Keywords: Triumphs, Petrarch, Quattrocento book illumination, manuscripts, incunabula, iconography, heritage of antiquity, 15th century painting

Во времена древнего Рима военные победы обычно завершались триумфами, имевшими определенный церемониал, заканчивавшийся пышными процессиями с победителями на колесницах или квадригах, пленниками, трофеями, живописными изображениями завоеванных городов и народов, которые торжественно проходили по улицам города, демонстрируя боевую славу полководцев и мощь вернувшихся домой войск. Подобные шествия, впечатлявшие своим масштабом, двигались от триумфальных ворот города до храма Юпитера на Капитолии, где совершались обряды благодарения этому божеству. Сохранились подробные описания римских триумфов, свидетельствующие об их величии, в произведениях Ливия, Плиния, Плутарха и особенно Иосифа Флавия¹, которые были хорошо известны в эпоху Возрождения. В ренессансной культуре тема триумфов, восходящая к обычаям древнего Рима с их пышными церемониями и шествиями, обрела форму нового устойчивого мифа и стала особенно популярной, получив новое воплощение как в проведении театрализованных представлений и празднеств с въезжающими в города колесницами и движущейся по улицам толпой костюмированных героев (богов, воинов, добродетелей)², так и в изобразительном искусстве (монументальном, станковом, прикладном). В эпоху Кватроченто к триумфальной тематике обращались многие живописцы (Пезеллино, Якопо дель Селлайо, Мантенья, Лоренцо Коста, Синьорелли, Перуджино), миниатюристы, мастера гравюры, шпалер, кассоне, подносов для рожениц (*deschi da parto*) [Baldwin, 1990, pp. 7–13; Zaho, 2004, pp. 33–45; Staderini, 2010, pp. 115–125; Шидловская, 2012, с. 208–212; Пивень, 2018, с. 149–154; Козлова, 2021, с. 157–177]. С некоторой долей упрощения и условности данный тип изображений обычно разделяют на триумфы конкретных римских полководцев (таких как Сципион Африканский, Юлий Цезарь, триумфы классических богов, например Вакха) и аллегорические триумфы, которые чаще всего ассоциировались с произведениями Петрарки [Голованова, 1992, с. 3–9; Armstrong, 2008, p. 6].

Знаменитые «Триумфы» Петрарки были одной из самых излюбленных и широко иллюстрируемых книг. Напомним, что поэма была написана между 1351/1352 и 1374 годами и завершена незадолго до смерти поэта. В ней последовательно описаны аллегорические триумфальные шествия по образцу классических римских триумфов с процессиями, возглавляемые победителями, за которыми шествовали взятые ими в ходе войн пленники. Поэма состоит из шести частей, в них сновидения поэта являются в формате триумфов в честь аллегорических фигур, которые по очереди сменяют друг друга — Любовь торжествует над человеком, а затем Целомудрие торжествует над Любовью, потом Смерть над Целомудрием, Слава над Смертью, Время над Славой и, наконец, Вечность над Временем. В эпоху Раннего Возрождения иллюстрировали все шесть частей поэмы Петрарки. В основу

вавшаяся в зрелищных представлениях, в том числе в сценах с великими римскими полководцами или аллегориями мифологических божеств [Francastel, 1965, pp. 239–240; Козлова, 2021, с. 160]

1 Об истории римских триумфов см. [Versnel, 1970; Zaho, 2004, pp. 13–20; Beard, 2009].
2 Во многих итальянских городах эпохи Возрождения хранилась большая триумфальная повозка, использо-

иконографии «Триумфов» легли процессии с колесницами, которые были частью древнеримских ритуалов, олицетворявших победу, на них водружались персонифицированные аллегорические фигуры [Trapp, 1992–1993, pp. 12–73; Девятайкина, 2003, с. 41]. Аллегория Любви обычно изображалась в виде Купидона с луком и стрелами, который стоит на алтаре, водруженном на колесницу, окруженную толпой влюбленных. Целомудрие олицетворял образ Лауры с поверженным Купидоном на колеснице, запряженной единорогами и окруженной добродетельными и непорочными женщинами. Смерть чаще всего представала в виде скелета с косой на повозке с черными буйволами. Слава либо стояла на глобусе, либо восседала на троне, перед которым изображались запряженные лошади (все тот же мотив триумфа), в руках она держала меч, лавровую ветвь или скипетр. Время (Хронос), как правило, было представлено в виде крылатого старика с костылем и песочными часами, олицетворяя его неумолимую мимолетность. Вечность, в отличие от других триумфальных сцен, не имела колесницы и выступала в виде Богочеловека на небесах в окружении ангелов.

Тема триумфов в культуре Ренессанса имеет достаточно широкую изученность³, однако отдельные ее аспекты остаются по-прежнему недостаточно исследованными. Проблематика, связанная с иллюстрированием триумфов в произведениях Петрарки в искусстве книжной миниатюры Раннего Возрождения, в большинстве случаев не становилась предметом специального изучения, хотя в той или иной мере и затрагивалась многими авторами. Из наиболее значимых работ, несомненно, стоит отметить статью Л. Армстронг [Armstrong, 2008, pp. 1–63], в которой рассматриваются триумфы в иллюминированных рукописях и инкунабулах главным образом северо-восточной Италии до 1480-х годов, с которыми потенциально мог быть знаком Мантенья и которые могли послужить источниками для его цикла «Триумфы Цезаря» (1484–1492)⁴. Внимания заслуживает также статья А. Лабриола [Labriola, 2012, pp. 59–115], посвященная иллюстрированию «Триумфов» Петрарки преимущественно в тосканских кодексах XIV — середины XV веков⁵. В отечественном искусствознании проблематика, связанная с иллюстрированием «Триумфов» Петрарки, до сегодняшнего дня не получила специального освещения⁶. В рамках заявленной темы наиболее интересными представляются следующие аспекты: эволюция иллюстраций «Триумфов» Петрарки в искусстве иллюминированной книги XV века, наиболее распространенные иконографические схемы, а также связь этих иллюстраций со станковой

3 Из исследований последних десятилетий выделим следующие: [Девятайкина, 2003; Ortner, 1998; Zaho, 2004; Manca, 2012, pp. 115–142; Di Simone, 2021, pp. 153–188].

4 Исследуемый автором материал включает как триумфальные сцены, иллюстрирующие произведения древних классиков (Цезарь, Ливий, Плиний, Цицерон, Плутарх), так и авторов позднего Средневековья и Возрождения (Петрарка, Марканова, Флавио Бьондо).

5 В работе собрано большое количество фактологического материала о рукописях, их владельцах и миниатюристах, а также о художественных связях, возникших между Падуей и Флоренцией. Особое внимание автора сосредоточено на рукописи из Библиотеки Лауренциана во Флоренции (Ms. Strozzi 174), оформление которой приписывают Аполлониио ди Джованни (1415/1417–1465), флорентийскому миниатюристу и живописцу, специализировавшемуся также на украшении свадебных сундуков.

6 Отчасти затрагивается в работе [Козлова, 2021, с. 157–177], преимущественно в контексте связи слова и изображения.

В работе собрано большое количество фактологического материала о рукописях, их владельцах и миниатюристах, а также о художественных связях, возникших между Падуей и Флоренцией. Особое внимание автора сосредоточено на рукописи из Библиотеки Лауренциана во Флоренции (Ms. Strozzi 174), оформление которой приписывают Аполлониио ди Джованни (1415/1417–1465), флорентийскому миниатюристу и живописцу, специализировавшемуся также на украшении свадебных сундуков.

картиной Раннего Возрождения и наследием античности. Они будут рассмотрены преимущественно на примере двух школ книжной миниатюры Италии — флорентийской и венецианско-падуанской, так как именно в них оформление книги в духе *all'antica* получило наиболее яркое и интересное воплощение.

Сразу отметим, что до наших дней не дошло ни одного украшенного миниатюрами экземпляра «Триумфов» Петрарки XIV века [Labriola, 2012, p. 63]. Тем не менее, тема триумфа встречается, хотя и нечасто, в иллюстрациях других манускриптов того времени. В этой связи стоит упомянуть падуанский кодекс Петрарки 1379 года «О знаменитых мужах», где присутствует одно из самых старых из числа известных нам изображений Триумфа Славы (Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 6069 F, f. 1r), которое считается работой Альтикьеро (Альтикьеро да Дзевиио), известного своими росписями в Вероне и Падуе. Графическая иллюстрация аллегии Славы, занимающая верхнюю половину страницы, представляет собой многофигурную композицию, вызывающую невольные ассоциации с фресковыми циклами Треченто — крылатая Слава торжественно восседает в повозке, запряженной лошадьми, бросая лавровые венки окружающим ее конным рыцарям и полководцам. Этим же мастером была украшена еще одна рукопись Петрарки «О знаменитых мужах» (ок. 1380, Париж, Национальная библиотека, MS Latin 6069I, f. 1r), где миниатюра «Триумф Славы» имеет аналогичную композицию. Благодаря ее большей отточенности и эффектному цветовому решению с контрастным изображением светлых фигур всадников на синем фоне она выглядит явно выразительнее⁷ (Ил. 1). Большинство исследователей, изучавших эти рукописи, начиная с Ю. фон Шлоссера [Schlosser, 1895, S. 144–230], отмечалось, что данные миниатюры связаны не с текстом Петрарки, а с популярным стихотворением из поэмы «Любовное Видение» Дж. Боккаччо (нач. 1340-х годов)⁸, где Слава описана восседающей на украшенной лаврами колеснице, запряженной четверкой белых коней, с мечом в правой руке и с золотым яблоком в левой⁹.

Интересно, что в чуть более позднем по времени манускрипте того же сочинения Петрарки «О знаменитых мужах» (ок. 1400, Дармштадт, Университетская библиотека MS. Ital. 101) можно обнаружить две совершенно разные иконографии триумфов. Одна, расположенная в верхней части листа, с вознесенной фигурой Славы, окруженной всадниками (f. 2r), весьма сходна с «Триумфом Славы» из рассмотренных выше двух парижских рукописей.

7 Эта миниатюра <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84477727/f9.item> (дата обращения: 12.11.2023) считается чуть более поздней по сравнению с очень похожей на нее из Ms. Lat. 6069 F, f. 1r <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447770d/f13.item> (дата обращения: 12.11.2023).

8 Настоящая статья не предполагает анализа связи иллюстраций и текста «Триумфов» Петрарки.

9 Считается, что визуальным прототипом образа Славы, вдохновившим Боккаччо, послужила не сохра-

нившаяся фреска, приписываемая Джотто (ок. 1335?), во дворце Аццо Висконти в Милане. Сохранилось ее описание в хронике тех лет, где некий Гальвано Фьямма из Милана говорит о том, что мирская Слава изображена в окружении Энея, Гектора, Аттилы, Геркулеса и других героев древности. Также весьма вероятно, что Петрарка мог видеть эту фреску Джотто в Милане в период с 1353 по 1361 год. См. подробнее [Schlosser, 1965, pp. 58–67; Gilbert, 1977, pp. 51–68; Labriola, 2012, p. 65].



Ил. 1
Альтикьеро да Дзевиио. Триумф Славы. Ок. 1379

Возможно, что она также могла быть навеяна поэзией «Любовного Видения» Дж. Боккаччо с той лишь небольшой разницей, что здесь золотое яблоко, упоминаемое в тексте Боккаччо, превратилось в золотую статуэтку, которую фигура Славы держит в левой руке [Labriola, 2012, p. 65]. Вторая, расположенная внизу страницы, являет собой «Триумф Сципиона Африканского» (f. 53v) с движущейся процессией, направляющейся к воротам древнего Рима, где триумфатор сидит в запряженной лошаадьми повозке, впереди которой идут пленники¹⁰. С большой долей вероятности можно допустить, что она восходит к изначальной традиции шествий, где кульминацией было появление торжествующего полководца на своей колеснице, запряженной четверкой лошадей, а военные трофеи и пленники были исполнением клятвы полководца, данной Юпитеру перед тем как отправиться в поход. Подобная иконография, которую можно отнести к категории триумфов исторических героев с изображением победителя в повозке в окружении многочисленной толпы, встречается и в других рукописях, как например, в «О знаменитых мужах» Петрарки, в миниатюре «Триумф Сципиона Африканского», несколько неуклюже «вставленной» в нижнее поле страницы ок. 1415 (Нью-Йорк, Библиотека П. Моргана, MS G.46, f. 28r) [Armstrong, 2008, pp. 12–13, color plate 54 Labriola, 2012, p. 65].

Самый ранний известный нам иллюстрированный кодекс Петрарки эпохи Кватроченто относится к 1414 году. Это болонская рукопись «Канцоньере и Триумфы» (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Ms. Ital. 81), где имеется всего лишь одна иллюстрация триумфа Смерти (f. 146r), оформление приписывается близкому последователю болонского живописца Джованни да Модена [Labriola, 2012, p. 63].

Тема триумфов обрела особую популярность в культуре Италии к 40–50-м годам XV столетия, получив наибольшее распространение во Флоренции. Немаловажным фактором в этом процессе было появление там нового культурного ландшафта, связанного с гуманизмом Кватроченто [Хлодовский, 1985, с. 100–102; Copenhaver, Schmitt, 1992, pp. 1–36, 51–59; Шастель, 2001, с. 76–79; Field, 2002, pp. 359–376]. Огромную роль здесь сыграла семья Медичи с их покровительством искусству и ее окружение, куда входили известные гуманисты, поэты, художники, а также появление в 1462 году основанной Козимо Старшим Платоновской Академии, коллекции его сыновей Пьеро и Джованни и гуманистические книги. Академия, которую возглавил философ и гуманист Марсилио Фичино, создавала благоприятную среду для общения и обмена идеями, оказывая влияние на искусство, литературу, на духовную и культурную жизнь Флоренции. Труды Петрарки, включая его «Канцоньере» и «Триумфы», которые передавали глубокие человеческие чувства и философские размышления, были популярны не только среди литераторов, гуманистов и ученых, но и в среде флорентий-

¹⁰ Помимо «Триумфа Сципиона Африканского» (f. 53v), приписываемого болонскому мастеру миниатюры и живописи Якопо ди Паоло (?), данная рукопись содержит еще две миниатюры с триумфальными шествиями, напи-

санными гризайлью на нижних полях, — триумф Клавдия Нерона и Ливия Салинатора (л. 51v), триумф Камилла (л. 9r) [Armstrong, 2008, p. 12, fig. 2, color plate 4].

ской аристократии. Исследование библиотек таких известных семей как Строцци, Аччайоли, Риччи, Гадди демонстрирует их интерес к произведениям Петрарки [Labriola, 2012, pp. 74–75]. К триумфальной тематике обращались мастера живописи, книжной миниатюры, декоративно-прикладного искусства, создававшие расписные подносы для рожениц (*deschi da parto*), свадебные сундуки кассоне¹¹. К тому времени иконография «Триумфов» была уже достаточно хорошо разработана и отличалась стабильностью. Как правило, это были триумфальные представления первых пяти аллегорий (Любовь, Целомудрие, Смерть, Слава, Время) на повозках, запряженных символическими животными в сопровождении красочных шествий.

Первым дошедшим до нас полноценно иллюстрированным циклом «Триумфов» Петрарки считается флорентийская рукопись 1442 года, украшенная миниатюрами Аполлоньо ди Джованни (Флоренция, Библиотека Лауренциана, Med. Pal. 72), который был известен как живописец, мастер кассоне и миниатюрист, черпавший вдохновение в работах таких художников, как Беато Анджелико, Джентиле да Фабриано, Паоло Уччелло, Филиппо Липпи. Он представляет собой небольшие прямоугольные композиции без рамок, изображающие сцены шести триумфов в начале каждой главы. Миниатюрист использует в первых пяти триумфах запряженные лошадьми (или черными буйволами, как в «Триумфе Смерти») колесницы, сохраняя приверженность традиции римских триумфов. Лишь в последней миниатюре «Триумф Вечности» аллегорическая фигура в окружении двух трубящих ангелов расположена не на повозках, а на небесах. Все иллюстрации занимают верхнюю часть листа, существуя практически независимо от текста.

В эти же годы Аполлоньо ди Джованни пышно иллюстрировал еще одну рукопись «Триумфов» Ф. Петрарки (Флоренция, Библиотека Лауренциана, Strozzi 174), которая содержит двадцать три крупные миниатюры (большинство из них полностраничные), дополненные богатым орнаментом на полях в виде затейливых узоров с золотом, выходящих цветов и растений. Среди них не только шесть аллегорий триумфов, но и различные сцены, как например Лаура и ее избранники, несущие знамя с горностаем, группы кондотьеров, портреты известных деятелей. Несмотря на богатство декора страниц, заключенные в рамку аллегии триумфов выглядят трогательно архаично, напоминая небольшие сказочные картинки из рыцарских романов — в них есть искажения перспективного построения, в передаче фигур и предметов ощущается диспропорция, пейзажный фон отличает схематичность. В иллюстрациях этого кодекса присутствуют две миниатюры «Триумфа Славы». Сравнение изображения Фамы, которая стоит на земной сфере, водруженной на триумфальную повозку, на листе f. 12r у Аполлоньо ди Джованни с аналогичной фигурой в деско да парто, заказанным Пьеро ди Козимо де Медичи мастеру по прозвищу Скеджа (Джованни ди Сер Джованни) по случаю рождения в 1449 году его сына Лоренцо Великолепного, позволяет сделать вывод

¹¹ См. подробнее [Пивень, 2018, с. 149–154].

о том, что в разных видах искусства мастера обращались к одним и тем же иконографическим схемам.

Не менее показателен и другой пример использования единообразной иконографии в живописи и книжной миниатюре. «Триумфы» флорентийского живописца Франческо Пезеллино, выполненные по случаю бракосочетания Пьеро де Медичи и Лукреции Торнабуони в 1444 году, представляют привычные для того времени композиции с колесницами. «Триумфы Любви, Целомудрия и Смерти», а также «Триумфы Славы, Времени, Вечности» (ок. 1450, Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер) на вытянутых горизонтальных панелях с изображением трех сцен на каждой подчеркивают протяженность действия, как бы напоминая том, как проходили триумфальные шествия в древнем Риме [Staderini, 2010, pp. 115–125] (Ил. 2). Иконография «Триумфа Вечности» отлична от первых пяти аллегорий — она не включает традиционную колесницу, ассоциировавшуюся с триумфами, и представляет явление Христа среди музицирующих ангелов на схематично изображенном небосводе, явно обращенном к архаичному формальному языку прошлого. Аналогичную иконографию мы видим в миниатюре с тем же сюжетом в рассмотренной ранее рукописи «Триумфы» Петрарки, украшенной Аполлоньо ди Джованни (1442, Флоренция, Библиотека Лауренциана, Med. Pal. 72, f. 87v). Любопытны некоторые иконографические детали — например, Фама у Пезеллино показана с золотым яблоком, которое упоминается в «Любовном видении» Боккаччо [Пеллегрино, Полетти, 2007, с. 44], что невольно отсылает к более ранней иконографии Славы из уже упомянутой рукописи Петрарки «О знаменитых мужах» (ок. 1380, Париж, Национальная библиотека, MS Latin 6069I, f. 1r). Целомудрие, традиционно изображаемое в образе Лауры в белом одеянии, держит лавровую ветвь — символ славы и победы — возможная аллюзия на семейство Медичи. Повозки у Пезеллино представлены в различных проекциях — фронтальной, профильной, диагональной, а триумфы с колесницами сопровождаются многолюдными процессиями. Начиная с 50-х годов такие композиционные решения стали широко использовать и в иллюстрации рукописей.

Примером тому может служить иллюминированный кодекс Петрарки середины XV века «Триумфы и Канцоньере» (Флоренция, Национальная центральная библиотека, Pal. 192, f. 1r) с шестью триумфальными сценами и многолюдными процессиями, показанными на фоне синего неба и холмистого ландшафта, который по сравнению с более ранними аналогичными композициями приобретает большую разработанность. Запряженные лошади повозки представлены в профиль, а сюжетные сцены, заключенные в картинные рамки, аккуратно вписаны в широкий орнамент *bianchi girari* из столь любимой гуманистами белой вьющейся виноградной лозы, дополненной изображениями птиц¹². Красочные прямоугольные миниатюры

коло да Падова (Battista di Niccolò da Padova, ок. 1395–1452), падуанским мастером, перебравшимся в конце 1430-х годов во Флоренцию [Armstrong, 2008, pp. 14–15; Labriola, 2012, pp. 85–86].

¹² Декор манускрипта считается выполненным флорентийским миниатюристом Джованни д'Антонио Варнуччи (Giovanni d'Antonio Varnucci, 1416–1457/59) в период его позднего творчества или Баттиста ди Ник-



Ил. 2
Франческо Пезеллино. Триумфы Любви, Целомудрия и Смерти. Ок. 1450



Ил. 3
Франческо д'Антонио дель Кьерико. Триумф Любви. 1456

занимают верхнюю часть страницы и выглядят как небольшие станковые картины с хорошо прорисованными фигурами, по одеждам и прическам которых можно судить о высоком социальном статусе персонажей. В соответствии с текстом поэмы миниатюрист изображает четырех белых коней, описанных Петраркой.

Аллегорическая поэма Петрарки «Триумфы» с чередой видений поэта и его стихотворный сборник «Канцоньере», воспевающий любовь к Лауре, были чрезвычайно востребованы у читателей на протяжении всего XV века. Одной из ключевых фигур в искусстве книжного оформления Флоренции середины и третьей четверти столетия был Франческо д'Антонио дель Кьерико (1433–1484). Украшенная им рукопись «Канцоньере и Триумфы» (Париж, Национальная библиотека, Ms. Ital. 545) демонстрирует следующий шаг в оформлении книжной страницы с точки зрения организации картинного пространства (Ил. 3). В сцене «Триумф Любви» (f. 11v) флорентийский миниатюрист усложняет формальную задачу, строя композицию с движением толпы во фронтальной проекции, идущей из глубины вперед на зрителя. В отличие от аналогичного сюжета из ранее рассмотренного манускрипта (Национальная центральная библиотека, Флоренция, Pal. 192, f. 1r) Антонио дель Кьерико показывает не четырех запряженных в повозку лошадей, как описано у Петрарки, а лишь двух, но они отличаются меньшей условностью и большей достоверностью.

Разработка сюжета здесь приобретает более развернутый и детальный характер. Отдельного внимания заслуживают знаменитые «„пленники“ любви» (у Петрарки это греки и римляне, исторические и мифологические персонажи, среди которых Цезарь и Клеопатра, Август и Ливий, Марк Аврелий и Фаустина, Федра и Ипполит, а также Парис и Энона) и конная процессия на дальнем плане с нарядно одетыми всадниками, которая вызывает очевидные аналогии с фресковым циклом «Шествие волхвов в Вифлеем» Беноццо Гоццоли в Капелле Волхвов палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции (1461). Подобно живописцу, представившему на основе Евангельского сюжета некое сказочное шествие на фоне тосканских холмов, в котором участвуют члены семейства Медичи, а также известные политические и религиозные деятели того времени¹³, Франческо д'Антонио дель Кьерико показывает процессию, изображая всадников на лошадях в ярких одеждах и необычных головных уборах, движущуюся на фоне далеко уходящего холмистого пейзажа. На переднем же плане мы видим две пары: обнаженного Самсона, который лежит на коленях Далилы, а также Аристотеля и Филлиду. В случае последних он использует средневековую легенду, изображая момент, когда Филлида, очаровав старого философа, водружает на его спину седло и садится на него верхом, надеясь таким образом подорвать доверие

13 Считается, что Б. Гоццоли изобразил византийского императора Иоанна VIII Палеолога, константинопольского патриарха Иосифа, правителя Римини Сиджизмондо Малатеста (признается не всеми авторами) [Гращенков, 1996, т. 1, с. 134; Cardini, 2001].

влюбленного в нее Александра Великого к своему учителю и наставнику. Согласно легенде, Филлида подстроила обстоятельства так, что Александр становится свидетелем такого унижения, что, впрочем, не оказало на него ожидаемого воздействия. Таким образом, эти сценки имеют скорее морализаторский характер и напоминают читателю о том, что чувства часто захватывают власть над человеком, преобладая над разумом. Композицию венчает изображение крылатого бога любви в виде путто, направляющего стрелу любви в толпу людей. Он возвышается как статуя на постаменте, в основании которой находится обнаженная фигура прикованного цепями Юпитера, поверженно стоящего на коленях, а из-под его ног вырываются языки пламени, вероятно, символизирующие огонь любви [Armstrong, 2008, pp. 15–18].

Сходную иконографию использует Франческо д'Антонио дель Кьерико при украшении одноименного кодекса Петрарки, который ему был заказан в тот же год (Париж, Национальная библиотека, Ms. Ital. 548) (Ил. 4). Эта рукопись с полностраничными миниатюрами предназначалась для Лоренцо Великолепного, а в 1494 году была подарена королю Франции Карлу VIII [Labriola, 2012, pp. 86–87]. Сцены Триумфов выглядят здесь как небольшие картины, заключенные в цветные рамки, а обрамляющий их широкий цветочный орнамент с путти, животными и медальонами на полях создает впечатление единой композиции в оформлении книжной страницы. В сюжетной сцене все больше чувствуется ориентация миниатюры на станковую картину Кватроченто с перспективным построением, глубокими пейзажными планами, как бы увиденными с высоты птичьего полета, уходящими далеко к горизонту голубыми далями.

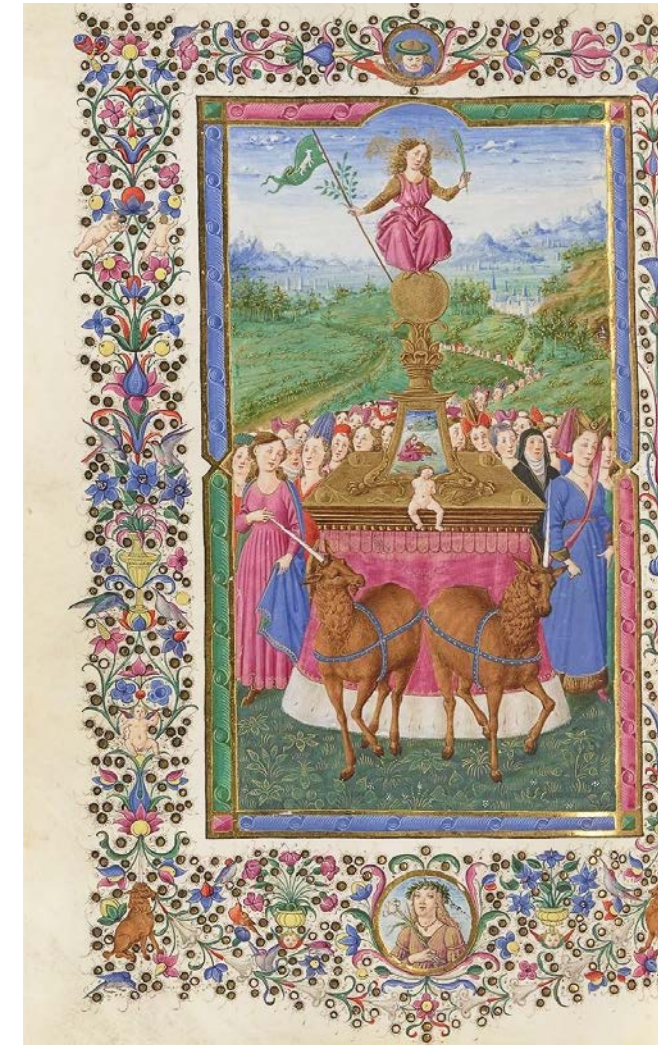
С середины 60-х годов XV века книжная миниатюра основных региональных школ Италии преодолела то отставание от достижений живописи, которое было в первой половине столетия. Мастера книжного оформления освоили многие художественные и технические приемы близкого ей искусства станковой картины. Иллюстрирование «Триумфов» Петрарки развивалось в общем тренде эволюции этого вида искусства, но при сохранении локальных стилистических особенностей школ. Наряду с триумфальной тематикой во флорентийской книжной миниатюре, особого внимания заслуживает оформление аналогичных книг Петрарки в Венеции и Падуе, регионе, который был отмечен особой приверженностью к классике¹⁴. Там получило распространение антикварное движение с коллекционированием древностей, созданием рисунков с антиков, увлечением эпиграфикой. Там работали Якопо Беллини, Марко Дзоппо, Андреа Мантенья, чье творчество оказывало влияние на мастеров миниатюры. Все это способствовало появлению в этом регионе разнообразных форм книжного декора *all'antica*, который широко использовался на страницах как рукописей, так и первопечатных изданий.

14 См. подробнее об этом [Шидловская, 2012, с. 196–200].

Миниатюра «Триумф Любви», авторство которой приписывается «Мастеру Филоколо» и Гаспаре да Падова, представляет весьма характерное «картинное» решение в духе классики (Петрарка «Канцоньере и Триумфы»). Лондон, Британская библиотека, Harley 3567, f. 149) [Pächt O., Alexander J. J. G., 1966–1973, V. II, p. 40; Kren T., 1983, pp. 97–98, N. 11; Trapp, 1992–1993, p. 21, 31]. Окруженная толпой влюбленных, крупная колесница с амуром в центре композиции вписана в мощную классическую арку, символизирующую в древнем Риме победу, славу и величие. Глубокий арочный проем с кессонами, являющийся неким каркасом изображения, богатство рельефного декора, мраморный пол, разделенный на квадраты, которые уходят вглубь по законам линейной перспективы, — все это создает яркий антиклизированный образ в рамках структурной геометрически выстроенной картины Кватроченто, обнаруживая очевидное знакомство с произведениями Якопо Беллини и Мантеньи [Kren, 1983, III. 11a–c].

«Триумф Любви» был, пожалуй, самым популярным сюжетом, напоминавшим о мимолетности плотской любви, и порой он оказывался единственным при иллюстрировании книги. В XV веке он чаще всего изображался в виде Купидона на триумфальной повозке, запряженной лошадьми. Однако иногда в иллюминированных рукописях и инкунабулах можно встретить и другие трактовки этой темы. Например, автор миниатюры «Триумф Любви», украшавший манускрипт «Канцоньере и Триумфы» Ф. Петрарки (ок. 1465, Лондон, Британская библиотека, Harley 3567, f. 9) вместо аллегорической фигуры Любви на триумфальной колеснице изображает сидящего поэта и его возлюбленную Лауру, в которую Купидон направляет стрелу любви (Ил. 5). Эта композиция, автором которой считается Гаспаре да Падова, занимает верхнюю часть начального листа и прекрасно вписывается в декор страницы, богато украшенный рамками в стиле *bianchi girari*.

А неизвестный мастер из Падуи, которому приписывается авторство миниатюры «Триумф Любви» 1463 года¹⁵, создает изысканную композицию в манере *all'antica*, помещая в центре фигурной сцены одетого в короткую тунику Юпитера и крылатого амура на колеснице в окружении влюбленных (Петрарка «Сонеты и Триумфы». Музей Виктории и Альберта, Лондон, L. 101–1947, f. 149v). В соответствии с распространенной традицией, характерной для венецианско-падуанского региона, он использует в композиции эффектное изображение древнего памятника на заднем плане с классической надписью *FRACISCO PETRARCA FIORENT POETAE CLARISS TRIUMPHI IN CIPIUNT* (Начинается труд флорентийского поэта Франческо Петрарки «Триумфы»). Вся фигурная сцена, элегантно прорисованная золотом и серебром, представлена на пурпурном фоне, что только усиливает ассоциации с древними манускриптами [Alexander, 1994, pp. 152–154, Cat. 71]. В сочетании с письмом, выполненным выдающимся мастером гуманистического



Ил. 4
Франческо д'Антонио дель Кьерико.
Триумф Целомудрия. 1456



Ил. 5
Гаспаре да Падова. Триумф Любви. Петрарка и Лаура.
Ок. 1465

¹⁵ Его нередко называют Мастером Ф. Петрарки из Музея Виктории и Альберта (Master of the Victoria and Albert Petrarch) [Armstrong, 2008, pp. 21–23, fig. 6].

курсива Бартоломео Санвито¹⁶, иллюстрация порождает удивительный по красоте и гармонии образ в духе античности.

В начале 70-х годов XV века в Италии стало распространяться книгопечатание. В 1469 году немецкий печатник Иоганн из Шпейера (прозванный в Италии Джованни да Спире) выпустил свою первую книгу «Письма к друзьям» Цицерона. В Венеции, куда устремились многие печатники из других стран, типографское дело развивалось особенно стремительно¹⁷. Однако несмотря на столь бурное внедрение печатной продукции в жизнь итальянского просвещенного общества, состоятельные заказчики нередко хотели иметь экземпляр с декором, традиционно выполненным вручную миниатюристами [Armstrong, 2020, pp. 773–816]. Книжной живописью продолжали украшать как манускрипты, так и инкунабулы. Это могли быть как многоцветные композиции, так и монохромные, выполненные пером с растушевкой и добавлением цвета.

Именно такой тип декора используется в «Сонетах и Триумфах» Ф. Петрарки, изданных в Венеции Винделином из Шпейера (Винделино да Спире), братом Джованни, в 1470 году (Венеция, Национальная библиотека св. Марка, Inc. Ven. 546). Он приписывается известному североитальянскому миниатюристу Джироламо да Кремона, принимавшему участие в оформлении знаменитой Библии Борсо д'Эсте¹⁸. Страницы книги богато украшены тонко прорисованным изящным широким спиралевидным орнаментом с листьями, цветами, фруктами и животными. В сцене «Триумф Любви», занимающей нижнюю часть листа (fol. 145r), мастер показывает Амура на триумфальной повозке, запряженной четырьмя лошадьми, изображенными в профиль, две из которых находятся за пределами страницы [Armstrong, 2008, pp. 35–37, fig. 10]. Маленький Купидон, возвышаясь над пламенем, поворачивается назад, чтобы выпустить стрелы в людей, стоящих за Юпитером в римской кирасе со связанными сзади руками, Цезарь изображен в длинном одеянии с лавровым венком. Необычной особенностью композиции являются лежащие на земле мертвые тела, убитые стрелами Купидона.

В последней трети XV века миниатюристы, обращаясь к триумфальной тематике, стали проявлять определенную свободу в использовании привычных иконографических схем. Например, «Мастер Путти» из Венеции,

иллюстрируя раннепечатное издание Петрарки «Канцоньере и Триумфы» (Падуя, 1472, Б. де Вальдедзокко, М. де Септем Арборибус; Милан, Библиотека Тривульциана, Inc. Petr. 2, f. 40r), украшает широкое нижнее поле страницы изысканной миниатюрой «Триумф Вакха и Ариадны», которая выполнена в приглушенных синих тонах с золотом. В ней просматривается определенное сходство с рельефом («Триумф Нептуна») римского саркофага, который был хорошо известен в XV веке и с которым мог быть знаком мастер¹⁹. Композиция немного отличается от античного первоисточника — фигура человека, управляющего колесницей, заменена на сатира, а летящий путто, которого мы видим около лошадей, смещен из правой части к центру. Подобное сходство может свидетельствовать как о знании конкретного памятника, так и об общей погруженности мастеров миниатюры в этот пласт культуры²⁰.

Не стоит преувеличивать глубину познаний миниатюристов в области античности. Нередко они создавали дивный по эстетике декор в манере *all'antica*, не всегда до конца понимая те античные памятники, которые были у них перед глазами. На страницах книг возникали своего рода «парафразы» на тему классики, возрождавшие в глазах людей XV столетия столь манящий их мир древности. Их античная основа почти всегда очевидна, даже когда в них не «читается» конкретный классический прототип [Armstrong, 1982, pp. 53–54, 56–57; Шидловская, 2012, с. 212].

Ближе к концу XV века миниатюры, украшавшие страницы манускриптов и инкунабул, все чаще начинали выглядеть как уменьшенные в размерах картины. Тосканский мастер, иллюстрировавший «Триумфы и Канцоньере» Ф. Петрарки (последняя треть XV века, Лондон, Британская библиотека, Harley 5761, f. 29)²¹, включает композицию «Триумф Смерти» в украшенный нарядными красными бусинами античный саркофаг с пилястрами по бокам, который выступает в качестве своеобразной рамы для сюжетной миниатюры и одновременно служит неким основанием для изящного орнамента *all'antica* с канделябрами, цветами, птицами, оленями, который, поднимаясь от него вверх, занимает поля страницы. Столь актуальная для художников позднего Средневековья тема «Триумф Смерти», имевшая широкое распространение и давнюю традицию изображения ужасов смерти²² (в частности, фресок Кампо Санто в Пизе середины XIV века), в эпоху Кватроченто обрела иной смысл и понимание как метафорической победы над смертью и часто изображалась в виде скелетообразной аллегорической фигуры на

16 Подробнее о Бартоломео Санвито и гуманистическом письме см.: Wardrop, J. *The Script of Humanism: Some Aspects of Humanistic Script, 1460–1560*. Oxford, 1963; Evans, M. *Bartolomeo Sanvito and the Antique Motif*. // *British Library Journal*, XI, 1985, pp. 123–130; De la Mare, A. C., Nuvoloni, L. *Bartolomeo Sanvito: The Life and Work of a Renaissance Scribe*. Edited by Anthony Hobson and Christopher De Hamel. The Handwriting of Italian Humanists, II. Paris, Association Internationale de Bibliophilie, 2009, pp. 15–38.

17 Подробнее о книгопечатании в Венеции см.: Castellani C. *La stampa a Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio seniore*, Venezia 1889; Scholderer V. *Printing at Venice to the end of 1481*. (1924) // *Fifty essays in XV and XVI century bibliography*,

a cura di D. E. Rhodes. Amsterdam, 1966, pp. 74–89; Hirsch R. *Printing, Selling and Reading*. Wiesbaden, 1967, pp. 65–76; Gerulaitis L. V. *Printing and Publishing in Fifteenth century Venice*. Chicago, 1976; Lowry M. *Venetian printing: Nicolas Jenson and the rise of the Roman letterform*. Herning, 1989; Armstrong L. *Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*. London, 2003. V. 1, pp. 215–434; V. 2, pp. 435–590.

18 См. в цвете начальный лист Petrarch "Canzoniere and Trionfi", 1470 (Inc. Ven. 546, f. 9, Национальная библиотека св. Марка, Венеция) с изображением Петрарки и Лауры https://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1451-500/5incunab/16incuna.html (дата обращения: 12.11.2023).

19 Упомянутый римский саркофаг в настоящее время известен по фрагментам и рисункам отдельных его частей. Л. Армстронг отмечает также связь этой миниатюры с гравюрой А. Мантеньи «Битва морских божеств» [Armstrong, 1982, pp. 16–17, 54–55, N. 7, 9, Cat. 21, ill. 54, 136].

20 По мнению Л. Армстронг, исследовавшей продукцию «Мастера Путти» и его мастерской, подобный пример сходства свидетельствует о знании миниатюристом классических источников, что позволяет ему легко менять иконографию [Armstrong, 1982, p. 55].

21 Данная миниатюра иногда приписывается флорентийскому мастеру (Франческо д'Антонио дель Кьерико?) <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8225&CollID=8&NStart=5761> (дата обращения: 12.10.2023).

22 См. подробнее о литературных истоках этого сюжета в итальянской живописи позднего Средневековья [Пеллегрини Ф., Полетти Ф., 2007, с. 42–54; Espí Forcén, 2013, pp. 10–11].

запряженной черными буйволами колеснице или повозке. Здесь же она изображена в виде скелета с косою, с широко раскинутыми (как у летучей мыши) крыльями, шествующей по распластанным на земле телам, в то время как живые люди разбегаются от нее в страхе. Декор страницы дополнен историзованным инициалом «Q», в который вписаны женщина с факелом, держащая Смерть за руку и ведущая ее за собой. Несмотря на смертную тематику, сюжетная сцена и весь декор страницы создают гармоничный антиквизированный образ, обращенный к древней классической традиции.

В работе конца XV века, принадлежащей неизвестному североитальянскому мастеру, традиционный сюжет «Триумф Любви» из сборника «Поэмы» Ф. Петрарки (Британская библиотека, Лондон, Add. 38125, ff. 33v-34) выглядит как небольшая картина, заключенная в раму и занимающая целый лист (Ил. 6). Сюжет предстает в виде увлекательного повествования. На первом плане Купидон с завязанными глазами на колеснице возглавляет процессию жертв Любви, слева располагается фигура самого поэта, стоящего в стороне рядом с молодым человеком и взирающего на эту длинную вереницу героев, поработанных стрелами любви. Дальний план занимает широкий панорамный вид с архитектурными сооружениями, скалистым пейзажем и голубыми вершинами гор. Разворот книги с такой миниатюрной картиной на фронтисписе и богатым декором в духе *all'antica* на титульном листе с вазами, камнями, маскаронами в широкой рамке, обрамляющей текст, и двумя полуфигурками на нижнем поле, поддерживающими щит феррарской семьи Ромеи, создает яркий образ в рамках зрительной модели картины Кватроченто.

Подводя некоторые итоги, отметим, что восходящая к древнему Риму тема триумфа в основе своей предполагала прославление и героизацию, которые оказались чрезвычайно созвучны культуре Возрождения с ее «открытием реального мира и человека как его центра» [Ротенберг, 1999, с. 188], возможностью создавать мифологию героев в отраженном свете столь родного для итальянцев классического прошлого. Использованная в итальянской литературе идея античного триумфа, к которой обращались и Боккаччо, и Петрарка для аллегорического выражения торжества христианской добродетели, обрела в иллюстрациях «Триумфов» XV века достаточно устойчивую иконографию. В созданных мастерами миниатюры образах, украшавших страницы манускриптов и инкунабул, аллегорические, религиозные, мифологические элементы органично соединились с широким арсеналом художественного языка живописи, воспринятого искусством книжной миниатюры.

В архитектуре, скульптуре, живописи Раннего Возрождения триумфальная тематика обретала разнообразные проявления. На рельефе Агостино ди Дуччо триумф Сиджизмондо Малатесты представлен как триумф Сципиона, изображенного с лаврами, облаченного в кирасу с поверх нее накинутой тогой (Капелла Предков, Темпио Малатестиано, Римини, 1452). В триумфальной арке замка Каstell Нюво (Неаполь, 1453–1471²³), рельеф фриза второго яруса запечатлел реальное историческое событие — победоносный въезд

23 Триумфальная арка возводилась в несколько этапов. Датировки в разных источниках могут отличаться.



Ил. 6
Неизвестный североитальянский мастер. Триумф Любви. Конец XV в.

Альфонса I (Альфонсо V) в Неаполь в 1443 году, изображая шествие, триумфальную колесницу, лошадей, самого короля Неаполя, сидящего на троне и держащего в руках скипетр и державу. На фресках в Зале Месяцев (Палаццо Скифаноия, Феррара, 1469–1471), призванных прославить правление герцога Борсо д’Эсте, аллегии Петрарки переплетаются с классической мифологией и астрологией — в верхнем ярусе в окружении аллегорических сцен показаны триумфы олимпийских богов, покровителей созвездий, а в нижнем сцены земной жизни герцога. Совершенно иной образ правителя создает Пьеро делла Франческа в «Урбинском диптихе» (ок. 1465, Уффици) с парными профильными портретами Федерико да Монтефельтро и Баттисты Сфорца, вызывающими ассоциации с медалями и античными монетами. Оборот диптиха, где изображены триумфы герцога и герцогини, восседающих на колесницах, явственно отсылает к «Триумфам» Петрарки. Позади Федерико художник поместил фигуру крылатой Славы как атрибут победителя, а впереди герцога в повозке расположились фигуры четырех добродетелей; повозка же его жены запряжена единорогами — символом чистоты и невинности [Francastel, 1967, pp. 43–48].

В отличие от других изобразительных искусств иллюстрации «Триумфов» Петрарки (их сюжеты и иконография) не служили напрямую глорификации заказчика (эту роль выполнял сам богато иллюстрированный кодекс как предмет роскоши). Книжная иллюстрация же прежде всего несла декоративную функцию. В ней триумфальная тематика, слившись с доктринами христианства, дополнилась, помимо красоты и выразительности, этическими и нравственными оттенками. Однако это не было ее основной характеристикой. Главным оставалась ее эстетическая составляющая с кватрочентистской сбалансированностью и гармонией, создававшими художественный образ, воскрешавший традиции древнего Рима и одновременно воплощенный в рамках новой зрительной модели картины Кватроченто²⁴. В ней композиция строилась по законам линейной перспективы, а оформление книжного листа начиная с последней трети века осуществлялось не по принципу независимого украшения отдельных его частей (сюжетной миниатюры, орнамента и инициалов), а по принципу создания единого картинного пространства. Иллюстрации «Триумфов» Петрарки стали в XV веке неотъемлемой частью ренессансного мифа об античности [Свидерская, 2010, с. 14; Шидловская, 2012, с. 190], который был отражением и своеобразным индикатором интеллектуальных и художественных запросов просвещенной части общества, и который заключал в себе огромный пласт жизни как духовного, так и предметного порядка, став одним из проявлений возрождения идеалов древности в его малой форме.

24 Подробнее о структуре картины Кватроченто см.: [Ротенберг, 1999, с. 182–208; Свидерская, 2010, с. 92–123].

Библиография

- Голованова, О. И. (1992).** *Тема триумфа в искусстве итальянского Возрождения (XV–XVI вв.)*. Автореферат диссертации. М.
- Гращенков, В. Н. (1996).** *Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения*. В 2 т. М.: Искусство.
- Девятайкина, Н. И. (2003).** *Роль и место мифологических персонажей в «Триумфах» Франческо Петрарки // Миф в культуре Возрождения / (отв. ред. Л. М. Брагина); Науч. совет по истории мировой культуры. М.: Наука.*
- Козлова, С. И. (2021).** *“Ut pictura poesis”*: Литература от Данте до Ариосто в изобразительном искусстве итальянского Возрождения. М.: Курс.
- Пеллегрино, Ф., Полетти, Ф. (2007).** *Литературные сюжеты и персонажи в произведениях изобразительного искусства*. М.: Омега.
- Пивень, М. Г. (2018).** *Античные образы в декоративной живописи кватроченто. Герои, триумфы, любовь и метаморфозы*. М.: БуксМАрт.
- Ротенберг, Е. И. (1999).** *Станковая картина итальянского кватроченто. Типологические основы // Искусствознание*. 2/99. М. С. 182–208.
- Свидерская, М. И. (2010).** *Живопись эпохи Возрождения как этап развития европейской визуальной культуры // Пространственные искусства в западноевропейской культуре XIII–XIX веков*. М.: Галарт. С. 92–123.
- Хлодовский, Р. И. (1985).** *Платоновская академия во Флоренции // История всемирной литературы*. В 9 т. Т. 3. М.: Наука. С. 100–102.
- Шастель, А. (2001).** *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного*. М., СПб. С. 76–79.
- Шидловская, Е. В. (2012).** *Тема all’antica в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто // Искусствознание*. № 1/2. С. 188–223.
- Alexander, J. J. G. (Editor). (1994).** *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1550*. London, New York, Prestel Pub, Exhibition catalogue. Pp. 143–162.
- Alexander, J. J. G. (2016).** *The Painted Book in Renaissance Italy: 1450–1600*. New Haven: Yale University Press.
- Armstrong, L. (1982).** *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*. London: Harvey Miller.
- Armstrong, L. (2008).** *Triumphal Processions in Italian Renaissance Book Illumination, and The Further Sources for Andrea Mantegna’s Triumphs of Caesar // Manuscripta*, v. 52, № 1. Pp. 1–63.
- Armstrong, L. (2020).** *The Decoration and Illustration of Venetian Incunabula: From Hand Illumination to The Design of Woodcuts. In: Printing R-Evolution and Society 1450–1500*. Venice, Edizioni Ca’ Foscari. Pp. 773–816.
- Baldwin, R. (1990).** *Triumph and The Rhetoric of Power in Italian Renaissance Art // Source*. Vol. 9. Issue 2.
- Beard, M. (2009).** *The Roman Triumph*. London, UK: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.
- Cardini, F. (2001).** *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*. Firenze: Mandragora.
- Copenhaver, B. P., Schmitt, C. B. (1992).** *Renaissance Philosophy (History of Western Philosophy)*. Oxford: Oxford University Press.

Е. В. ШИДЛОВСКАЯ
«ТРИУМФЫ» ПЕТРАРКИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЕ
КВАТРОЧЕНТО: ОТ ТРИУМФАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ ДРЕВНЕГО РИМА
К РЕНЕССАНСНОМУ СИНТЕЗУ

Di Simone (2021). *P. Praetexti. Sull’illustrazione dei Trionfi di Francesco Petrarca*. In: Petrarca und die Bildenden Künste. Dialoge–Spiegelungen–Transformationen, hrsg. von M. A. Terzoli und S. Schütze, De Gruyter. Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 153–188.

Eisenbichler, K. (1990). *Petrarch’s Triumphs: allegory and spectacle // University of Toronto. Italian Studies*. Vol. 4. Ottawa: Dovehouse Editions.

Espi Forcén, C. (2013). *The Triumph of Death in Late Medieval Italian Painting // Journal of Humanistic Psychiatry*. № 1. Pp. 10–12.

Field, A. (2002). *The Platonic Academy of Florence*. In: Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy. Leiden: Brill. Pp. 359–376.

Francastel, P. (1965). *La realite’ figurative*. Paris: Denoel.

Francastel, P. (1967). *La figure et le lieu: l’ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard. (рус. пер.: Франкастель П. (2005). *Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто*. СПб.: Наука).

Kren, T. (Editor). (1983). *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from The British Library*. New York, Hudson Hills Press. Exhibition catalogue.

Labriola, A. (2012). *Da Padova a Firenze: l’illustrazione dei “Trionfi” // Francesco Petrarca, I Trionfi. Commentario (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 174), a cura di I. G. Rao, Castelvetro di Modena*. Pp. 59–115.

Manca, J. (2012). *The Triumphs of Caesar and Other Visions of Antiquity*. In: Andrea Mantegna and The Italian Renaissance. New York: Parkstone Press. Pp. 115–142.

Ortner, A. (1998). *Petrarcaras “Trionfi” in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*. VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Pächt, O., Alexander, J. J. G. (1966–1973). *Illuminated Manuscripts in The Bodleian Library // Oxford*. Vol. II.

Schlosser, v. J. (1895). *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien 1895, XVI. S. 144–230.

Schlosser, v. J. (1965). *l’Arte Del Corte Nel Secolo XIV*. Roma: Edizioni Di Comunita. Pp. 58–67.

Staderini, A. (2010). *Il confronto con le novità rinascimentali: pittori di cassoni nella Firenze di metà Quattrocento*. In: Virtù d’amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Firenze: Giunti Editore. Pp. 115–125.

Trapp, J. B. (1992–1993). *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism // Quaderni Petrarqueschi*, 9–10. Pp. 12–73.

Trapp, J. B. (1996). *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.

Versnel, H. S. (1970). *Triumphus. An Inquiry into The Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*. Leiden: Brill.

Zaho, M. A. (2004). *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

Список иллюстраций

Ил. 1. Альтикьеро да Дзевиио. Триумф Славы. Ок. 1379. Ф. Петрарка. «О знаменитых мужах» (De viris illustribus). Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. Lat. 6069 I, f. 1r

Ил. 2. Франческо Пезеллино. Триумфы Любви, Целомудрия и Смерти. Ок. 1450. Кассоне. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон. Дерево, темпера и золото, 45,4×157,4 см

Ил. 3. Франческо д’Антонио дель Кьерико. Триумф Любви. 1456. Ф. Петрарка «Канцоньере и Триумфы». Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. Ital. 545. f. 11v

Ил. 4. Франческо д’Антонио дель Кьерико. Триумф Целомудрия. 1456. Ф. Петрарка. «Канцоньере и Триумфы». Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. Ital. 548. f. 24v

Ил. 5. Гаспаре да Падова. Триумф Любви. Петрарка и Лаура. Ок. 1465. Ф. Петрарка. «Канцоньере и Триумфы». Британская библиотека, Лондон, Harley 3567, f. 9

Ил. 6. Неизвестный североитальянский мастер. Триумф Любви. Конец XV в. Ф. Петрарка. «Стихи». Британская библиотека, Лондон, Add. MS. 38125, ff. 33v-34

References

Golovanova, Olga (1992). *Triumphs in Italian Renaissance Art (XV–XVI centuries)*. Abstract of the dissertation. Moscow. [In Russ.]

Grashchenkov, Viktor (1996). *Portrait in The Italian Painting of Early Renaissance: In 2 volumes*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Devyataikina, Nina (2003). *The role and place of mythological characters in Francesco Petrarca’s “Triumphs”* // Myth in The culture of the Renaissance / (edited by Lidya Bragina); Scientific Council for The History of World Culture. Moscow: Nauka. [In Russ.]

Hlodovsky, Ruf (1985). *Plato’s Academy in Florence* // History of World Literature: In 9 vol. Vol. 3. Moscow: Nauka. Pp. 100–102. [In Russ.]

Kozlova, Svetlana (2021). *“Ut pictura poesis”: Literature from Dante to Ariosto in The visual arts of the Italian Renaissance*. Moscow: Kurs. [In Russ.]

Pellegrino, Francesco & Poletti, Federico (2007). *Literary subjects and characters in The works of Visual Arts*. Moscow: Omega. [In Russ.]

Piven’, Marina (2018). *Antique images in Quattrocento decorative painting. Heroes, Triumphs, Love and Metamorphoses*. Moscow: BooksMART.

Rotenberg, Evsey (1999). *Italian Quattrocento painting. Typological foundations* // Art Studies, 2/99. Moscow. Pp. 182–208.

Sviderskaya, Marina (2010). *Renaissance Painting as a phase in The development of European Visual Culture* // Spatial Arts in Western European culture of the 13th-19th centuries. Moscow: Galart. Pp. 92–123.

Chastel, Andre’ (2001). *Art and Humanism in Florence in The time of Lorenzo The Magnificent*. Moscow, St. Petersburg: University book. Pp. 76–79.

Shidlovskaya, Evgenia (2012). *Maniera all’antica’ in Italian Book Illumination of Early Renaissance* // Art Studies, № 1/2. Pp. 188–223.

Alexander, Jonathan (Editor) (1994). *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1550*. London, New York, Prestel Pub, Exhibition catalogue. Pp. 143–162.

Alexander, Jonathan (2016). *The Painted Book in Renaissance Italy: 1450–1600*. New Haven: Yale University Press.

Armstrong, Lilian (1982). *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*. London: Harvey Miller.

Armstrong, Lilian (2008). *Triumphal Processions in Italian Renaissance Book Illumination, and The Further Sources for Andrea Mantegna’s Triumphs of Caesar* // Manuscripta, v. 52, № 1. Pp. 1–63.

Armstrong, Lilian (2020). *The Decoration and Illustration of Venetian Incunabula: From Hand Illumination to The Design of Woodcuts. In: Printing R-Evolution and Society 1450–1500*. Venice, Edizioni Ca’ Foscari. Pp. 773–816.

Baldwin, Robert (1990). *Triumph and The Rhetoric of Power in Italian Renaissance Art* // Source. Vol. 9. Issue 2.

Beard, Mary (2009). *The Roman Triumph*. London, UK: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.

Cardini, Franci (2001). *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*. Firenze: Mandragora.

Copenhaver, B. P., Schmitt, C. B. (1992). *Renaissance Philosophy (History of Western Philosophy)*. Oxford: Oxford University Press.

Di Simone, Paolo (2021). *P. Praetexti. Sull’illustrazione dei Trionfi di Francesco Petrarca*. In: Petrarca und die Bildenden

Künste. Dialoge–Spiegelungen–Transformationen, hrsg. von M. A. Terzoli und S. Schütze, De Gruyter. Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 153–188.

Eisenbichler, Konrad (1990). *Petrarch’s Triumphs: allegory and spectacle* // University of Toronto. Italian Studies. Vol. 4. Ottawa: Dovehouse Editions.

Espí Forcén, Carlos (2013). *The Triumph of Death in Late Medieval Italian Painting* // Journal of Humanistic Psychiatry. № 1. Pp. 10–12.

Field, Arthur (2002). *The Platonic Academy of Florence*. In: Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy. Leiden: Brill. Pp. 359–376.

Francastel, Pierre (1965). *La realite’ figurative*. Paris: Denoel.

Francastel, Pierre (1967). *La figure et le lieu: l’ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard. (рус. пер.: Франкастель, Пьер (2005). *Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто*. СПб.: Наука).

Kren, Thomas (Editor). (1983). *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from The British Library*. New York, Hudson Hills Press. Exhibition catalogue.

Labriola, Ada (2012). *Da Padova a Firenze: l’illustrazione dei “Trionfi”* // Francesco Petrarca, I Trionfi. Commentario (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 174), a cura di I. G. Rao, Castelvetro di Modena. Pp. 59–115.

Manca, Joseph (2012). *The Triumphs of Caesar and Other Visions of Antiquity*. In: Andrea Mantegna and The Italian Renaissance. New York: Parkstone Press. Pp. 115–142.

Ortner, Alexandra (1998). *Petrarcas “Trionfi” in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*. VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Pächt O., Alexander J. J. G. (1966–1973). *Illuminated Manuscripts in The Bodleian Library* // Oxford. Vol. II.

Schlosser, Julius von. (1895). *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts* // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1895, XVI. S. 144–230.

Schlosser, Julius von (1965). *l’Arte Del Corte Nel Secolo XIV*. Roma: Edizioni Di Comunita. Pp. 58–67.

Staderini, Andrea (2010). *Il confronto con le novità rinascimentali: pittori di cassoni nella Firenze di metà Quattrocento*. In: Virtù d’amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Firenze: Giunti Editore. Pp. 115–125.

Trapp, Joseph Burney (1992–1993). *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism* // Quaderni Petrarcheschi, 9–10. Pp. 12–73.

Trapp, Joseph Burney (1996). *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.

Versnel, Hendrik Simon (1970). *Triumphus. An Inquiry into The Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*. Leiden: Brill.

Zaho, Margaret Ann (2004). *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

Illustrations

III. 1. Altichiero da Zevio. Triumph of Vainglory, circa 1379.

F. Petrarch. De viris illustribus Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Lat. 6069 I, f. 1r

III. 2. Francesco Pesellino. The Triumphs of Love, Chastity, and Death, circa 1450. Cassone. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Wood, tempera and gold, 45.4×157.4 cm

III. 3. Francesco di Antonio del Chierico. Triumph of Love, 1456. F. Petrarch “Rime e Trionfi”. Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Ital. 545. f. 11v

III. 4. Francesco di Antonio del Chierico. Triumph of Chastity, 1456. F. Petrarch “Rime e Trionfi”. Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Ital. 548. f. 24 v

III. 5. Gaspare da Padova. Triumph of Love. Petrarch and Laura, circa 1465. F. Petrarch “Rime e Trionfi”. British Library, London, Harley 3567, f. 9

III. 6. Unknown Northern Italian master. Triumph of Love, end of XV century. F. Petrarch “Poems”. British Library, London, Add. MS. 38125, ff. 33v-34