

УДК 7.034

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-141-155

**Н.И. Девятайкина****«ТРИУМФЫ ЛЮБВИ» ПЕТРАРКИ И АПОЛЛОНИО ДИ ДЖОВАННИ  
В КОНТЕКСТАХ РАННЕГО ИТАЛЬЯНСКОГО РЕНЕССАНСА**

*Среди самых известных сюжетов искусства Ренессанса были триумфы. Предмет изучения – ренессансные толкования темы Триумфа Любви поэтом XIV века Петраркой и художником XV века Аполлониио ди Джованни. В статье впервые показано, что произведения названных авторов являют разные уровни и языки искусства, но схожи концептуально (антропоцентризм, светскость, достоинство личности, восприятие прошлого как актуального настоящего). При этом высота поэтического текста Петрарки сменяется эстетически новаторской городской визуальной риторикой художника.*

*Ключевые слова: ранний итальянский Ренессанс, антропоцентризм, иконография триумфов, «Триумфы Любви» Петрарки и Аполлониио ди Джованни (доска для рожениц), прикладное искусство Флоренции XV века.*

Среди популярных сюжетов ренессансной итальянской живописи и поэзии можно назвать триумфы. Особую притягательность они получили со времен Петрарки (1304–1374) – поэта, первого гуманиста Возрождения, наставника в этике, поклонника живописи. Изумляли и его словесные портреты, созданные в разных текстах – их почти визуальной выразительностью, точностью, эмоциональностью. Об этом позволяют судить многие сочинения Петрарки: он оставил 650 писем, 366 сонетов, более десятка обширных латинских сочинений – великое наследие, с которым донныне связано немало научных загадок.

Во многом остается загадкой и единственное сочинение крупной формы, написанное Петраркой *на итальянском языке*. Это лирико-эпическая поэма «Триумфы». Изысканность ее стиля привела к массе подражаний, сюжеты и герои притягивали живописцев и мастеров декоративного искусства самого первого ряда, вплоть до Боттичелли и Тициана, на их темы расписывались богатые свадебные сундуки-кассони, дарственные картины-доски, парадные супружеские кровати, книги.

Множились художественные боттеги: во Флоренции в мастерской Аполлониио ди Джованни (1415–1465) и его старшего компаньона Марко дель Буоно Джамберти (1403 – после 1481) заказы ожидали очереди долгими месяцами. Ярко оформленные тексты «Триумфов» становились престижным приобретением аристократических семей Медичи, Пацци, Фрескобальди, Паллавичини, Строцци, Аччайоли и других. Сундуки и доски часто приобретали купцы, деловые люди Флоренции. Это становилось похоже, если так можно выразиться, на «аполлонииоманию», вполне отвечавшую имени мастера и красоте, им творимой.

Аполлониио ди Джованни боготворил поэзию и Петрарку. Для книги «Триумфов» он создал даже две иллюстративные версии. Он творчески использовал свои художественные находки для сундуков и досок.

Однако выяснение степени и способов взаимодействия, характера творческого диалога Петрарки и Аполлониио ди Джованни еще остается нерешенной научной задачей. Важность новых научных объяснений первой, самой объемной и выразительной части поэмы – «Триумфа Любви» – декоративно-художественной доске Аполлониио ди Джованни в сравнении, в рамках современных подходов, контекстов, толкований ренессансного наследия ради сохранения современных гуманистических ценностей составляет *актуальность* статьи.

Цель статьи – выяснить, какие именно ренессансные идеи и художественные средства произведений на тему триумфа любви ответили на запросы времени и предопределили неисчерпанный доныне культурный интерес к поэме и ее визуальному ряду; задачи – определить основные черты визуальной и поэтической риторики изучаемых произведений, охарактеризовать композицию, общие иконографические принципы, приемы, ключевые темы, избранные художником, причины выбора персонажей и их характеристику поэтом, общее и особенное в ренессансных новациях поэтического и художественного текстов. Сквозной стала также впервые предпринятая задача сравнения художественных уровней и языков поэмы Петрарки, первого гуманиста, идейного зачинателя Ренессанса, и Аполлоньо ди Джованни, практикующего художника, мастера прикладного искусства эпохи.

В российском искусствознании тему триумфов открыла в 1992 году московский ученый О.И. Голованова, подчеркнув важность их междисциплинарного изучения [1]. Но пока на русском языке о поэме «Триумф Любви» Петрарки нет ни одной монографии, как и о декоративном творчестве Аполлоньо ди Джованни. Однако с начала нового века публикации стали появляться чаще [2; 3; 4]. Ценные суждения высказывались филологами, изучавшими петраркистов в контексте трех веков [5]. Наконец, можно указать на недавно опубликованную статью Е.В. Шидловской об иллюминированных вариантах текста «Триумфов» Петрарки [6], а также на работу О.А. Назаровой, посвященную теме любви и страсти в искусстве Возрождения [7].

Особо заметим, что философ, поэт, мыслитель В. Микушевич проделал огромный труд по переводу поэмы: он приступил к работе над ним в начале 1970-х годов – времени, близком к 600-летию памяти великого певца Лауры, но завершил его только в 2000-м году – почти в канун 700-летия со дня рождения Петрарки. Это стало большим культурным событием, принесло очередную волну неугасающего интереса, а переводчику придало новые силы, не иссякающие поныне [8]. В продолжение традиции «Триумфы», переведенные на русский язык, были иллюминированы современным художником. В те же годы филолог-итальянист Р.И. Хлодовский написал монографию, во многом заново открывавшую «русского Петрарку» [9].

Объем статьи не позволяет развернуто исследовать все шесть «Триумфов» поэмы, поэтому остановимся лишь на первом – «Триумфе Любви», который обрел в эпоху Возрождения особое визуальное наполнение в разных искусствах – от миниатюр до масштабных фресок и прикладных произведений.

Изучение вопросов, в отечественной науке поставленных впервые или нуждавшихся в дополнении и уточнении, потребовало обращения к герменевтическим и искусствоведческим (формально-стилистическим) методам и приемам, подходам контекстного и компаративного характера в отношении как текстов, так и эстетических позиций поэта и художника времени раннего итальянского Ренессанса.

В центре внимания – поэтическое сочинение Петрарки «Триумф Любви» [10] и его художественное воплощение в произведении прикладного искусства XV века, пока не изученные всесторонне (рис. 1).

«Триумфы», по мнению современных петрарковедов, были задуманы в начале 1340-х гг., написаны в начальном варианте в 1351–1352 гг. Потом поэма дополнялась и редактировалась автором до конца жизни (последняя правка, судя по автографу, внесена в феврале 1374, в июле поэта не стало).

Первое *визуальное воплощение* «Триумфов» появилось в начале 1370-х гг., что сразу маркирует соответствие запросам времени: автор на протяжении двадцати лет с пониманием художественной задачи совершенствовал свое поэтическое итальянское произведение, написанное на новом, живом тосканском наречии. Почти все издания «Триумфов», в том числе на русском языке, сопровождаются аннотацией «от Петрарки»: в его глазах поэма настолько превосходит его собственные сонеты, насколько «Божественная комедия» Данте его лирику («Новую жизнь») [11. С. 255].



Рис. 1. Триумф Любви (родовой поднос).  
Мастерская Аполонио ди Джованни  
(ок. 1416–1465 гг.).  
Флорентийская школа (ок. 1460–1470 гг.)  
дерево (тополь), темпера, 72x72x5,5.  
Музей Виктории и Альберта (Лондон).  
Рег. № 144-1869

Признание Петрарки показательно втройне: оно обозначило место «Триумфов» как вершину мировой культуры; указало, с какой поэмой они могут сопоставляться – с самой «Божественной комедией»; предложило новый литературный итальянский язык (тосканский диалект) в его непревзойденной, великой красоте.

Напомним, что авторы многих прежних трудов считали поэму Петрарки подражанием «Комедии», своего рода соревнованием – соперничеством [11. С. 237–238]. Если так, то нельзя не обратить внимания на «знаковую» сторону: тем самым Петрарка признал в Данте учителя поэзии больших форм. Можно предположить, что этому помогло активное общение с Боккаччо, встречи с ним, разговоры, упоминаемые и в переписке. Известно, что в 1359 году Боккаччо собственноручно и каллиграфически безупречно украсив цветным растительным орнаментом поэму Данте, переписал «Божественную комедию» для Петрарки

и подарил ее другу [12. С. 340]. У Петрарки было еще пятнадцать лет для размышлений над ней. «Триумфы», показывая, что знание и богатые отклики, цитирование, причем открытое, явно намекающее, схожее, если позволительно сравнить, с приемами современных интертекстов, составляет одну из важных особенностей поэмы. Более того, Петрарка и в колесницу любви помещает Данте с его Беатриче, равно как ряд героев поэмы великого предшественника.

В поэме шесть триумфов, при этом они имеют латинские названия: Triumphus Cupidinis, Triumphus Pudicitie, Triumphus Mortis, Triumphus Temporis, Triumphus Eternitatis (Триумф Любви, Триумф Целомудрия, Триумф Смерти, Триумф Времени, Триумф Вечности). Пока никем из наших ученых, насколько можно судить, не пояснялись «маркеры», связанные с названиями частей поэмы. Зачем Петрарке понадобился такой вариант? Не хотел ли тем самым подчеркнуть, что чтение и рассмотрение сюжетов в художественном воплощении ориентировано на разных читателей, начиная от самых образованных людей, давно привыкших к ярким литературным латинским текстам гуманиста и его античных предшественников, их высокому, выразительному живому стилю, и заканчивая рядовыми горожанами. Петрарке не менее важно было именно латинское обозначение *этико-философских* тем. Как ясно из названий, триумфы поднимают главные ренессансные вопросы: слава, время и его быстротечность, смерть, вечность. Не выходило из этого ряда и целомудрие, связанное с историей Девы Марии, латинскими молитвами к ней обращенными (библейские истории любви Петрарка тоже вспоминает в первой части поэмы). В целом же за латинскими названиями Петрарки стоит понимание культурной преемственности литературных языков, стремление подготовить читателей и владельцев иллюминированных рукописей, кассони, досок к латинским героям и сюжетам, напомнить нарративы, получившие новую жизнь в итальянском обрамлении, и – принести покаяние, воссоединить стилистически «Божественную комедию» и «Триумфы».

Обрисуем кратко форму / жанр «Триумфов» Петрарки. Формально перед нами средневековое видение, которому в пору Проторенессанса, первой четверти XIV века, мощный художественно-новаторский импульс придал своей поэмой именно Данте. Петрарка

и здесь последовал примеру великого предшественника, оставив свидетельство жанрово-стилистической общности двух поэм. Главный персонаж-рассказчик «Триумфов», сам поэт, весенней порой прилег на нежно-зеленую воклюзскую мураву вблизи изумрудно плещущих вод источника и увидел во сне «старинного друга», как бы своего Вергилия, с которым поднялся на холм. Этот друг называет поэта «сын мой», возможно, он – из духовных лиц. Друг еще и «тосканец», то есть земляк», ведь все зовут Петрарку флорентийским поэтом. Петрарка не отделил от себя «проводника» по «Триумфам» историческим временем, они – современники, которым легко понимать друг друга с полуслова. Облегчает это понимание и общая образованность, культура, словом, автор поэмы делает все, чтобы его *сон* «читался» в раме сегодняшнего дня, земного бытия, знакомых пределов, художниками-иллюстраторами в том числе. Как увидим, так его во многом считывал и мастер Аполлонιο ди Джованни.

В обмене оживленными репликами собеседники приветствовали и провожали толпы героев (теней), успевая разглядеть их земной облик, лица, одежды, оружие, украшения. Более того, со многими историческими персонажами они вступали в разговоры.

Передача живых разговоров поэтическими строфами требует особого мастерства и длительной отделки. Особенно, если поэма написана, как и у Данте, терцинами (трехстишьями) – одной из самых изысканных, старинных, идущих от Средневековья, от поэтов «нового сладостного стиля» поэтических форм. Строки и строфы рифмуются не только в себе, но и между собой, слагая особый поэтический узор.

Что касается композиционно-структурного построения, «Триумфы» (Любви, Целомудрия, Смерти, Славы, Времени, Вечности) Петрарка делит на *разное* число частей (4–1–2–3–1–1) с разным же числом строк. Их почти две тысячи. «Триумф Любви», открывающий поэму, – самый многочастный и самый объемный – 750 строк. Его можно сопоставить по объему только с «Триумфом Славы». Именно этим «Триумфам» отдавали особое предпочтение художники раннего Ренессанса – Пезеллино, Лоренцо Коста, Синьорелли, Ло Скеджо, Перуджино, Якопо дель Селлайо, Франческо Росселли и другие.

Перейдем к рассмотрению того, кто же назван в «Триумфе Любви» среди первых в колеснице Купидона, то есть кого Петрарка и его спутники увидели раньше других и чем можно объяснить их выбор?

На вопрос персонажа-поэта о том, «кто люди эти» [8. С. 9], его собеседник называет четырех римлян и их возлюбленных или жен, кратко, но выразительно представляя пары:

Смотри, как Юлий Цезарь величав!  
Но Клеопатра Цезаря связала  
Среди цветов египетских и трав.  
Он победил весь мир, но доказала  
Ему любовь: непобедимей тот,  
С кем воевать и доблесть не дерзала.  
И Цезарь Август за отцом идет.  
Он вымолил супругу в униженьи,  
И, праведный, сподобился тенет.  
За ним Нерон шагает в раздраженьи.  
В жестокости своей неумолим,  
К жене попал он все же в услуженье.  
Достойный лавров добрый Марк за ним.  
Им тоже помыкала Фаустина.  
Философа мы в этом сонме зрим [8. С.10].

Итак, Гай Юлий Цезарь (100–44 до н.э.), Юлий Август (63 до н.э. – 14 н.э.), Нерон (37–68 н.э.), Марк Аврелий (121–180 н.э.), почти два столетия римской жизни в

ее лица разместил поэт в трех строфах. Эти громкие римские имена фигурируют в его текстах, как потом в иллюминациях художников к ним или на их картинах-досках многократно. У самого Петрарки они и многие другие «населяют» 254 диалога трактата «О средствах против превратностей судьбы», начатого несколько позже «Триумфов» и завершено к середине 1360-х гг. [13. С. 57–578]. Автор кратко поясняет причины выбора в сочинении: «Значительность имен и достоверность сведений» [13. С. 182]. Заметим, поэт обозначает два важных знака новой литературы, равно ориентируясь на них в латинской прозе и италийских поэтических строфах. Оба знака одновременно маркируют рождающийся ренессансный гуманизм.

К мотивам выбора героев (пленников колесницы Купидона), названным Петраркой, важно добавить еще несколько объяснений, которые пока не излагались в науке и, что особенно важно, позволяют точнее понять визуальную составляющую нашей темы. Прежде всего, большую роль мог играть римский патриотизм Петрарки. Славные деяния, известные герои были известны и в Средние века, и в век самого поэта, но ему они казались более мелкими на фоне римских.

Цезарь же в глазах гуманиста – огромная личность, воин, полководец, триумфатор, «победил весь мир». Петрарке нужен был пример и всепобеждающей любви в связи с такой личностью. Римский историк Светоний подсказал: Цезарь никого не любил больше Клеопатры. Петрарка заключает мощным аккордом: «но доказала / Ему любовь: непобедимей тот / С кем воевать и доблесть не дерзала» («тот» – Купидон – Н.Д.) [8. С. 10]. Цезарь будет фигурировать на многих художественных версиях триумфов.

Клеопатра оказалась равной Цезарю как личность, правительница, сумевшая понять, кто перед ней. Петрарка эстетически украшает ситуацию: «Клеопатра Цезаря связала / Среди цветов египетских и трав» [8. С. 10]. Конечно, Лауру Петрарка ни с Клеопатрой, ни с какой другой дамой рядом не ставил, кроме Девы Марии, речь идет только о красоте любви и тонких ее характеристиках.

Среди мотивов выбора персонажей можно увидеть и стремление показать разнородный, но при этом статусно близкий ряд «пленников», как ныне бы сказали, первых лиц: один – полководец и правитель Рима, диктатор, другой (Цезарь Август) в глазах Петрарки и римлян того века – образцовый государь, «Август», почтенное поименование, значит «Священный», принес мир и процветание, одел Рим в мрамор, приняв его кирпичным. Но и его подчинила любовь с первого взгляда к Ливии Друзилле, которую он развел с прежним мужем-сенатором. Третий «пленник» (чудовище, но тоже император – Нерон), очевидно, был нужен, чтобы напомнить, какой страшной драмой может обернуться любовь даже к первой красавице Рима, к которой тот «попал в услуженье»: Попея Сабина была им убита, высказав обиду. Наконец, Марк Аврелий, философ, мудрец-император, как характеризует Петрарка, «достойный лавров» [8. С. 10], но во всем подчинившийся жене Фаустине. Он тоже будет часто присутствовать в визуальном варианте триумфов. Кстати, в данной группе ни одной из женщин автор поэмы характеристик не дает, внимание привлекают представители мужского мира, римские правители.

Изложенные выше пояснения обнаруживают еще один важный момент: римский патриотизм не заставил Петрарку отметить ни в одной из этих историй какого-то необыкновенно *высокого* взаимного примера любви и самопожертвования ради нее, равно как проронить хотя бы несколько слов о красоте или характере женщин.

Особенному примеру Петрарка посвящает отдельную и самую большую в поэме «новеллу» в начале второго раздела «Триумф Любви», изложенную в 87 строках (против 29 о первых римских парах). «В слезах любовно за руки держались / Две странных тени, продвигаясь к нам» [8. С. 10], – начинает Петрарка. Он указывает на чужеземные одежды, язык, скоро узнает Масиниссу, царя Нумидии (Северная Африка), друга и сподвижника любимого римского героя Петрарки – Сципиона Африканского, который прославился в борьбе с главным врагом Рима Карфагеном. Рядом с Масиниссой –

его возлюбленная, дочь карфагенского полководца Софонизба. Ее супруг (первый, против воли девушки им ставший) был взят в плен римлянами, оговорил Масиниссу. По традиции рядом с пленницей в триумфе за мужем должна была идти жена. Сципион «строгих предписаний не менял» [8. С. 16], Софонизбу ждала эта же участь, хотя ее возлюбленный Масинисса успел за день до событий предложить ей руку и сердце. Софонизба без колебаний попросила Масиниссу лишить ее жизни: «Ей смерть была любезнее позора» [8. С. 17].

Петрарка глубоко знал эту историю, потому что писал поэму «Африка» о Сципионе. Знал, что яд она приняла из рук Масиниссы, который, повторим, не сумел убедить Сципиона отменить решение. И переслал ей чашу с ядом. Поэт-персонаж в данном случае ведет диалог с двумя тенями. Он заговаривает с Масиниссой и, пораженный, восклицает: «Столь верных спутниц больше нет в помине», тот отвечает: «С тех пор весь век я жил неизлеченный, надежды никакой не сохранил / Но верен я любви непосрамленной» [8. С. 17].

Тональность рассказа-разговора напоминает строфы истории дантовских Паоло и Франчески (Ад), от которой Данте-персонаж «упал, как падает мертвец». Петрарка не падает, но взволнован не меньше. Не меньше, точнее, больше Масиниссы, автор поэмы сострадает Софонизбе – не только как молодой красавице, о чем писали все историки, но и как личности: она, двадцатилетняя, цельная, поразительно бесстрашная, сильная, прекрасная, гордая; для нее, верной в любви, жизнь в рабском ярме постыднее и страшнее смерти.

Софонизбу, как ясно из разговора персонажей с тенями, смерть не изменила: она, как и прежде, «ненавидит» римлян, отнявших ее у Масиниссы, напоминает поэту о частых поражениях римских войск в борьбе с Карфагеном, смело излагая критические суждения об этом персонажам с холма [8. С. 18].

Автор поэмы не хулит, но и не оправдывает Масиниссу, вкладывая в уста этой тени такое признание: «Просительнице нежной слишком скоро / Я уступил, хотя в душе страдал, и, не стерпев прощального укора / Яд ей тогда собственноручно дал» [8. С. 17]. Переводчик усилил слова Масиниссы, в оригинале значит: «и переслал ей яд» [10. С. 17].

Заканчивается рассказ тем, что Масинисса и Софонизба продолжают свой путь в ярме Купидона: «Ее и наш благоразумный друг / С ней вновь пошел дорогою негладкой» [8. С.18]. Иными словами, взаимные чувства в царстве теней не оставили их, хотя дорога любви оказалась драматической.

Новелла рисует в лице Софонизбы портрет новой, гуманистически свободной личности, с высоким чувством достоинства, которое Петраркой понималось и защищалось как особое свойство человека, одно из главных его отличий [14]. В поэме поэт продолжает углублять и обогащать свои представления о человеке и его чувствах. В них не находится место Эросу, точнее, нет ни одного упоминания этого имени, только Купидон как олицетворенная Любовь.

Одновременно в подтексте тема чести и достоинства женщины перестает связываться только с римлянками, она связывается, прежде всего, с личностью, а не с «национальной» идентичностью. Более того, не только с мужским миром и красотой, не с профессиональной принадлежностью, но с «виртус» – доблестью / добродетелью как важным качеством человека. Петрарка, кстати, в этом направлении уходит от объяснений, предложенных в его же «Африке», где Масинисса и Софонизба, как у Данте, в Аду; они в «Триумфе», как у Вергилия – «тени».

Что касается выбора пленников Купидона, то они из такого же круга, что и первые фигуры. В продолжение историй Петрарке становятся поэтически важными сложные драматические ситуации, которые ставят персонажей перед выбором между честью и жизнью, любовью, что страшней, чем смерть, и подчинением судьбе ради жизни.

Приведенные из «Триумфа Любви» примеры, комментарии к ним показывают, что в подтекстах гуманисту важно нарисовать свободную личность, с высокими чувствами, со знаками достоинства, не однажды им характеризующими и воспеваемыми. Словесный портрет Софонизбы, созданный Петраркой, этому идеалу отвечает [14].

Сонетами и «Триумфами» Петрарки зачитывалась вся Италия, их переписывали, пересылали друг другу. Вслед за «Божественной комедией» гуманисты, купцы, правители начали заказывать иллюминированные картины, доски, рукописи: тематика позволяла делать дарения по разным важным поводам. «Триумф любви» быстро попал в число самых востребованных текстов: не только вследствие злободневности тематики и благодаря красивому языку, известности автора и художника, но и по причине возможности заказчикам вписать себя в историю семьи или города. Подписи под изображенными персонажами делались «правильные», исторические, а одежды и портреты позволяли представить себя самих, от мала до велика. Родильные доски давали важный повод к этому, потому и заказывались особенно часто.

Перейдем к рассмотрению картины-доски Аполлонио ди Джованни, выявим, какова ее общая композиция, иконография, ключевые темы, персонажи, художественный язык. Все это позволит определить, насколько взаимодействовали между собой текст поэмы и ее визуальные образы, какой отпечаток накладывало прикладное, празднично-церемониальное назначение предмета. Изучаемая нами ритуальная доска выполнена в 1460–1470 гг., то есть в рамках раннего итальянского Возрождения в одном из самых знаменитых центров представителем старшего цеха «Врачей и аптекарей» братства Св. Луки.

Заметим, что творчество Аполлонио ди Джованни изучалось в российской науке, но только по поводу темы, связанной с иконографией античных богов [15]. Картина-доска представляет собой равносторонний двенадцатиугольник, почти рондо (см. полное описание – рис. 1) [17]. Как правило, после церемонии она могла украшать комнату роженицы, спальню молодоженов, детскую комнату новорожденного как любая картина. Очень часто доски были записаны с двух сторон, могли вместить в себя продолжение темы или ее новую интерпретацию. В таком случае картина не висела, а стояла: использовалась специальная подставка, позволяющая рассматривать работу с двух сторон. Возможно, так было и в данном случае, но это требует уточнения, а само изучение другой стороны – специального обращения. В данном случае мы обратимся к лицевой стороне, ее рассмотрение будет идти в сравнении соответствующими строками поэмы Петрарки. Как и на других досках на тему «Триумфа Любви», неизменным персонажем произведения Аполлонио ди Джованни является Купидон, бог любви.

В поэме Петрарки Купидон (Амур) предстает перед глазами читателя в первых терциях: поэт-персонаж в «в слезах и боли / Увидел свет, в котором различил / Восторг и скорбь, незримые дотол. / Предстал мне вождь, как бы один из тех, / Чьим торжеством гордится Капитолий» [8. С. 6].

Автор так описывает «портрет» Купидона:

Четыре белоснежные коня.

Как бы в огне юнец на колеснице,

И не нужна бесстрашному броня.

Он без доспехов и не в багрянице.

Весь голый, многоцветные крыла.

Колчан и лук, а следом вереницей

Невольники, которым нет числа [8. С. 7].

Портрет Купидона дополняется по мере появления перед Петраркой и его соотаврищем пленников и пленниц. При рассказе о любви к Лауре автор поэмы создает особенно впечатляющий образ Купидона: «разбойный князь / Жжет сердце, устрашает

разум рыком», «грабитель», «все страны Купидон завоевал» [8. С. 20], «смертельные Купидоновы удары» [8. С. 25].

Петрарка в этом и других случаях мастерски владеет литературным портретированием, обогащает образ на протяжении всего рассказа о Купидоне, дополняя краткий нарратив. Казалось бы, художнику остается воспроизвести его в красках, акцентировать знаки, и главный персонаж достойно явит собой представления гуманиста. Однако на картине-доске далеко не просто нарративно-визуальное воспроизведение словесного портрета.

Подарочная доска («desco da parto») за счет широкой золотой рамы, разделенной на несколько колец-полос, выглядит торжественно. Неизвестно, аутентична ли рама, поскольку картина датируется одним временем (ок. 1460–1470 гг.), а владельческий герб на обороте – более поздним (1537). Перед нами именно реальный подарок представителям семейств Самминиаго и Джанфильяцци из Флоренции. Известно имя жениха – Франческо, и невесты – Констанца.

Художественно (цветовым решением, в котором много золотого свечения) рама перекликается с изображением. Подобное свечение можно видеть в богатых одеждах персонажей, на крыльях Купидона, на большом изображении-диске, символизирующем особую высоту. Свет и цвет формируют единое художественное пространство.

Композиционно картина-доска разделена на неравные части, верхнюю и нижнюю. Это напоминает книжные варианты «Триумфа любви» [15]. Верхние части по сторонам фланкируются: слева – небольшим замком, к которому ведет пологий подъем, справа – более мощным и высоким замком или крепостью с рядом зданий и большими открытыми постройками, возможно, своего рода ангарами для строительства и ремонта кораблей и малых корабликов, которые изображены в разных точках ближнего морского пространства. Эта часть построек, в том числе, маяк, омывается спокойными водами, оживляемыми белыми «барашками» волн [17].

Подъем отчасти напоминает по очертаниям знаменитую картину Беноццо Гоццоли «Поклонение волхвов» (1459–1460), которая писалась во Флоренции как фреска дворца (Палаццо Медичи). Подарочный поднос близок к ней по времени. На доске, если следовать за Петраркой, – холм. Можно предположить, именно на нем персонаж-поэт и его старший собеседник сидели, смотрели на пленных, вели с ними разговоры. Но сами персонажи не угадываются. В любом случае, на каком-то отдалении и возвышении от остальных двух персон нет.

Что касается персонажей, то в верхней части изображен Купидон, на втором уровне совсем юные персонажи-купидончики, а на нижнем, на само переднем плане, художник разместил пленников и пленниц любви и белых коней. Они почти подпирают копытами нижнюю часть округлой рамы. Уже беглый взгляд на картину позволяет понять, что Аполлониди Джованни по-ренессансному знаком с общими иконографическими принципами, владеет по-новому кистью, имеет представление о линейной перспективе, естественных пропорциях, многофигурных жанровых сценках, способах изображения взаимодействия персонажей, ракурсах, жестах, атрибутике; прекрасно знает, как одеты богатые горожанки и их мужья.

Обратимся к словесной и визуальной характеристике Купидона. Его описание «от поэта» достаточно полно «считывается» в изображении: как и в рассказе, на нем нет символических царских (императорских) багрово-красных одежд (багряницы), нет защитной брони, он, действительно, обнажен, на тонком пояске – лишь изящный красный колчан со стрелами, в руках – тоже стрела и лук [17].

Но дальше характеристики текста и визуального ряда расходятся. Купидон изображен не как «юнец в огне» (обычно этот огонь горит как яркий с длинными языками пламени под ногами героя или рядом с его головой), то есть не имеет первых названных Петраркой признаков-символов [16. С. 69]. Он и не на колеснице в ее привычном

виде (не видно колес), а на шаре, помещенном внутри широкого диска; шар, в свою очередь, поставлен на плавно расширяющееся книзу четырехгранное изящное сооружение, богато убранный узорчатым расшитым ковром, в котором много желто-золотистого цвета. Этим же или таким же ковром накрыт короб снизу, внутри он имеет широкие «доски», позволяющие сидеть, свесив ноги наружу, одному из персонажей (юноше в красном) и стоять по краям трем малым «купидончикам», которые целятся из лука в некое пространство. Очевидно, так эстетически изящно преобразована колесница. Пленники находятся по ее сторонам и отчасти за ней.

Иконографически тип изображения самого Купидона восходит к статуарным богам Любви – Эросам (по-римски Купидонам), созданным знаменитым греческим скульптором четвертого столетия до н.э. Лисиппом. У скульптора он отмечен чуть удлинённой фигурой, устойчивостью и одновременно динамичностью.

На доске перед нами изображен Купидон, на переходе от подростка к юноше. Фигура устойчива, но не имеет динамичности лисипповских персонажей. Купидон скромно стоит на шаре-пьедестале, с интересом поглядывая вниз. Бравости, испепеляющей силы взоров, горения чувств, стрелы, вложенной в лук, натянутый для смертельного удара, описанных Петrarкой, увидеть нельзя. Стрела у Купидона даже и не вложена в лук. Нет и покоряющего «величия», описанного Петrarкой.

Собственно, нет и описанной поэтом красоты «от ангелов» – многоцветных крыл, как, скажем, можно было видеть в той же Флоренции на росписях конвента Сан-Марко, сделанных знаменитым Фра Анжелико двадцатью годами раньше (1438–1450), чем появилась родильная доска, и прекрасно сохранившихся доныне. Крылья, несильно распахнутые, золотисто-черные, напоминают те, что у мраморных персонажей Лисиппа.

Отчасти «виноват» Петrarка. В продолжение разговора он добавляет, что Купидон может предстать и «кротким отроком» [8. С. 9], а в целом он – «царь и бог вселенской суеты» [8. С. 10].

Художник выбрал первую характеристику, «укротив» Купидона, добавив на картине трех детей, крепеньких мальчиков, упомянутых выше, персонажей, размещенных в трех разных сторонах, с натянутыми луками, небольшими крылышками за спиной, золотисто-красноватого цвета. Кажется, что художник несколько отстраненно, без большого чувства воспринимает этих персонажей, как дань культурной условности. Они сами ведут себя тоже отстраненно: не ясно, в кого целятся, куда-то поверх голов.

Отсюда понятно, почему от триумфальной четверки коней белее снега, описанной Петrarкой, остаются только два молодых красивых конька, словно из русских сказок, исчезает иконографически привычная триумфальная колесница-квадрига, в которую кони и впрягались, дабы продемонстрировать положенные там богатства, портреты победителей, изваянные из драгоценных камней, прекрасные вазы, восточные ковры, покровы, светящиеся медные треноги, оружие, другие модные и статусные диковины, описанные Петrarкой в нескольких диалогах трактата «О средствах против превратностей судьбы» [13. С. 33–42].

Но главное: художник изменил и описанную поэтом, прекрасно ему известную по сочинениям античных авторов и его собственному опыту венчания на Капитолии лавровым венцом иконографическую схему триумфального шествия. Добавим, их античная последовательность описана в современных научных трудах [4]. У Петrarки на первом плане сам триумфатор в огненном сиянии правит четверкой коней, а вереница пленников бредет следом. На подносе композиционно все иначе. Купидон поднят над персонажами, но при этом далеко от них, словно на третьем плане. Ему в спину никто не бросает горестного взгляда, не считывает торжество победителя, а зрителю не «транслирует» своих чувств. Напротив, это Купидон смотрит в затылки и спины своим пленникам, а им до него словно бы и нет дела. Не удивительно, что пленники не обращают серьезного внимания и на трех «купидончиков» на втором уровне, не боятся натянутых луков или не радуются желанным стрелам.

Ясно, что пленники, их размещение на доске с ее ограниченным пространством было сложной технической и творческой задачей для художника. Но это привычно для его индивидуальной живописной манеры и приемов; он свободно перестраивает композицию и ее «антураж»: убирает двух коней, в роли колесницы обозначает схематически некое сооружение, схожее с тем, что имелись в итальянских городах на случай городских собраний и выступлений ораторов, обозначая лишь тонкую шнуровую перегородку вместо цепей. Композиционно она отделяет толпящихся мужчин и женщин от возвышения второго уровня, на котором уместился отважный подросток в красном.

На первом плане у художника оказываются в результате пленники. При этом их даже затруднительно так определять: одежды у всех очень эффектные, многоцветные – алые, зеленые, голубые, карминовые и шафрановые, вышитые волшебными узорами с преобладанием красного и золотистого цветов, в тон раме. Флорентинцы, сукноделы и владельцы лучших европейских мастерских (боттег), знают толк в тканях, их продают королям, принцам, духовным лицам высокого звания по всей ойкумене, вплоть до Китая. Итальянцы на фресках XV века (Мазаччо, Мазолино, Беноччо Гоццолли и др.), изображающих флорентийские дома, площади и улицы всегда превосходно выглядят, одежды богато и модно.

Все молодые женщины с замысловатыми прическами, перехваченными жемчугом и / или драгоценными цепочками, на головы наброшены тончайшие платки или покрывала, или надеты необыкновенно изящные шляпы, бросающиеся в глаза формами и материалами. Некоторые в чем-то схожи с тюрбанами (быстро распространявшиеся после захвата турками Константинополя и падения Византии восточные модные мотивы). Внешне (визуально) персонажей дарственного подноса можно причислить к столь же знатным персонам, каковы римские пленники Купидона, в том числе названные Петrarкой среди первых.

Композиционно художник разделяет персонажей на три группы, зрительно создавая многолюдье, но избегая монотонности и безликости за счет умелого размещения персонажей на пространстве подноса, разнообразия одежд, жестов, поз, выражений лиц, взаимодействий друг с другом.

Первая группа из четырех персонажей (на авансцене, если использовать театральное понятие) – самая живописная и легко идентифицируемая. Два белых конька создают выигрышный фон для двух же персонажей библейского времени – пленников Купидона. Обнаженный мужчина с лицом иудейского типа, длинными густыми волосами (в Писании они названы косами), с отчетливо и умело прорисованными анатомическими пропорциями, устало спит, положив одну руку под голову, другую вытянув вдоль тела. Жизнь его фигуре придает ее изображение в сложном и точном полуразвороте. Его голову держит сидящая в изголовье молодая филистимлянка, волосы которой прикрыты тонким белым платком. Она сосредоточенно, явно с какой-то важной, но тайной целью срезает густые пряди волос у спящего, которые сплошным потоком ниспадают у него до середины спины. Перед нами библейские Самсон и Далила. Петrarка комментирует: «Вон тот, кто шел, бывало, напролом / И угодил в капкан прелестный вражий. / Могучий телом, слаб Самсон умом» [8. С. 26].

Петrarка на стороне Далилы и ее изобретательности, не забывает похвалить ее «капкан» как прелестный. Художник, со своей стороны, выразительно и жанрово убедительно представляет ситуацию. Он изображает Самсона вовсе не с каким-то сверхмогучим телом и наводящими страх пропорциями, не подчеркивает ничем и его оплошной доверчивости. Он сочувствует персонажу, любящему, прощающему капризы, ничего не подозревающему. Самая выразительная реакция на происходящее у одного из коней: он повернул голову, скосил в тревоге глаз, явно чувствуя подвох, какую-то беду. Второй конек тоже застыл в напряжении.

Вторая группа отделена от первой спиной Далилы. Петрарка из почтения к главному персонажу оставляет группу без комментариев, а весельчак-художник в духе «Декамерона» Боккаччо предлагает сценку, в которой две молодые лукавые женщины седлают в прямом смысле стоящего на четвереньках немолодого безволосого, седобородого человека с огорченным выражением лица. Причем дама, сидящая на его спине, держит в руках плетку, прямо по античному анекдоту. Это философ Аристотель и две его жены, которых Петрарка сильно не любил и не раз бранил при случае, когда были нужны подобные примеры. Художник же рисует красивых горожанок, не скрывая, что они презирают старика и публично это демонстрируют. Даже роскошные платья на них разных цветов, и, чтобы сюжет выглядел более выразительно, цвета не сливались. И вновь мы видим ренессансную культуру изображения и поз, и жестов, и платья, и эмоций. Но солидарности художника с Петраркой в отношении жен Аристотеля мы не находим. Собственно, о любви с их стороны речи и не идет, даже о почтении не скажешь, просто о типичной ситуации неравного брака, жертвой которого становится старик-философ. Художник только посмеивается, любуясь красивыми дамами.

Две большие группы, размещенные по обеим сторонам объемного диска, идентифицировать точно по персонам пока не удалось. Ничем не маркированы, скажем, Масинисса и Софонизма. Возможно, они справа (за их спиной купидончик), у Софонизмы грустный взгляд, у Масиниссы смущение на лице, но никаких восточных примет нет.

Цезарь, скорее всего, изображен слева, он почти закрыт дамой горделивого вида в красивой плетеной шляпе типа корзины на голове (возможно, это Клеопатра, любительница трав и цветов). Но главное понятно: художнику интересны именно современники. Возможно, в группах есть изображения заказчиков. Все персонажи вписаны в жизнь флорентийской площади, улицы, яркой, шумной, деловой, знающей обо всем, в том числе о любовных страстях и альковных отношениях в местном кругу, и явно не затянутой безоглядно в сети Амура-Купидона.

Особенно поразительно, что в представлениях художника женский мир перевернулся: дамы не робеют в публичном пространстве, порою демонстрируют это без стеснения, как в истории с Аристотелем, умеют себя показать. Художнику удается через отдельных персонажей создать обобщенный портрет верхушки флорентийских горожанок своего века, и это уже представительницы рождающегося Нового времени, новых ценностных и эстетических ориентиров, уходящих из патриархальной старины и ее традиций. На их фоне персонажи-мужчины остаются в тени.

Подведем некоторые итоги. Контексты ранних ренессансных представлений о мире и человеке имеют своим главным стержнем гуманистическую идею о главном месте человека в мире, его особых качествах, богатом духовном и эмоциональном мире, особой ответственности перед Творцом.

Если использовать определение Р.И. Хлодовского, то изученная нами поэма Петрарки и ее «домашнее» визуальное воплощение Аполонио ди Джованни свидетельствуют об *активном формировании нового культурного ландшафта*. Этот культурный ландшафт вбирает в себя во многом новую картину мира, ценностные, художественные и эстетические ориентиры, новые представления о человеке, рожденные эпохой, которая и стала определяться как раннее Новое время.

Вербальный и визуальный ряд изученных произведений являют новые ренессансные художественные практики. С точки зрения контекстов и герменевтических смыслов, в центре внимания художника оказывается не древнеримский мифологический Купидон, олицетворяющий Любовь, и даже не героические воины прошлого, знаменитые императоры, их возлюбленные или жены. Перед создателем доски современные, успешно вписанные в городскую жизнь лица и личности, с их мерками эмоциональной раскованности, приличий, пониманием важности статусного поведения, не исключаящего смех и собственное отношение к событию, в том числе – местной «комедии

дель арте», явленной через историю Аристотеля, или местную республиканскую гражданственность, соотносящуюся с самоотверженностью Далилы.

В обобщающем смысле тема красоты человека занимает особое место в «Триумфе Любви» и его визуальном воплощении в виде дарственной доски. Она целиком отдана теме: все ее персонажи в глазах художника красивы – достоинством, фигурой, одеждой, блеском глаз, реакциями.

Эстетическая формула Петрарки «насквозь мне сердце красота пронзила» [8. С. 28], рожденная чувствами к Лауре, позволяет поэту измерять и понимать чувства его персонажей. Эти чувства в границах соразмерного не чужды и всем персонажам картины. На такое толкование наталкивает и прикладное произведение искусства: оно будет украшать дом, радовать семью, символизировать ее благополучие, представлять женщин как ее украшение и воспитательно-культурную опору. Для такой семьи окажется большим подарком и прекрасно выполненная доска, в смысле культурного престижа, пусть не прямого образца силы чувства, но эстетического воздействия.

Если оценить мировоззренческие позиции авторов произведений, то в них тоже много ренессансного, нового. Ни у поэта, ни у художника в создаваемых ими образах вероисповедальные, ритуально-сакральные различия не становятся мерой, на них не акцентируют внимания, даже не упоминают: художественную и этическую тональность задают люди с их верой в себя и самоуважением, достоинством, эстетическими радостями, чувством красоты, вкусом, эмоциями.

С точки зрения иконографической традиции тоже немало новаций: Купидон не соединяется с петрарковским образом триумфатора, чьим торжеством мог гордиться Капитолий, не ведет участников в Рим, но разворачивает художественное пространство события в сторону Флоренции и далекого Кипра.

Исследование позволяет содержательно дополнить «триумфальную» типологию изображений, включив в ее признаки смешанный по статусу вариант: «Триумф Любви» вместил в себя современников и близких предшественников автора, библейских персонажей, героев греческих и римских мифов, исторических личностей. Требуют своего места в типологии и триумфы, обозначенные в названиях философско-мировоззренческими понятиями.

Таким образом, «Триумфы Любви» двух представителей искусства: Петрарки – поэта и Аполлоньо ди Джованни – художника середины следующего века, стадийно также относящегося ко времени раннего итальянского Ренессанса, – тематически обозначают разные задачи и являют разные уровни искусства, но при этом схожи своим светским языком, характеристикой прошлого как актуального настоящего, отстаиванием достоинства и свободы личности. Однако особая высота поэтического текста Петрарки сменяется эстетически полноценным городским художественным нарративом, городской визуальной светской риторикой, составляющей свой пласт в пространстве ренессансного художественного стиля.

### Литература

1. Голованова О.И. Тема Триумфа в искусстве итальянского Возрождения (XV–XVI). Дис. ... канд. искусствовед. М.: МГУ, 1992. 148 с.
2. Галинская И.Л. А.В. Романчук Любовь небесная и земная в теме «Триумфов» эпохи Петрарки. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-v-romanchuk-lyubov-nebesnaya-i-zemnaya-v-teme-triumfov-epochi-petrarki> (дата обращения: 10.11.2024).
3. Девятайкина Н.И. Роль и место мифологических персонажей в «Триумфах» Франческо Петрарки // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 34–42.
4. Панасенко Д.А. Ранний римский триумф // Архонт. 2020. № 3 (18). С. 84–95. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ranniy-rimskiy-triumf> (дата обращения: 10.11.2024).

5. Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XIV–XVI веков: традиция и канон. СПб.: СПбГУКИ, 2008. 336 с.
6. Шидловская Е.В. «Триумфы» Петрарки в итальянской книжной миниатюре Кватроченто: от триумфальной тематики древнего Рима к ренессансному синтезу // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2024. № 1 (1). С. 172–197.
7. Назарова О.А. Любовь и страсть в искусстве Возрождения. Ренессанс в Италии. М.: Слово, 2023. 232 с.
8. Петрарка Ф. Триумфы / пер. В. Микушевича. М.: Время, 2000. 253 с.
9. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М.: Наука, 1974. 186 с.
10. Petrarca F. Trionfi / Introduzione e note di Guido Bezzola. Milano: Rizzoli, 1984. 133 p.
11. Микушевич В.Б. Поэзия Петрарки как самораскрытие // Франческо Петрарка. Триумфы / пер. В. Микушевича. М.: Время, 2000. С. 226–238.
12. Хлодовский Р.И. Декамерон: поэтика и стиль. М.: Наука, 1982. 345 с.
13. Петрарка Ф. О средствах против превратностей судьбы / пер. с лат. Л.М. Лукьяновой, вступит. ст. Н.И. Девятайкина. Саратов: Издат. дом «Волга», 2016. 616 с.
14. Соловьёв С.В. Знаки ума: портреты итальянских гуманистов XIV–XV веков. Иваново: Иванов. гос. ун-т, 2024. 212 с.
15. Пивень М.Г. Античные образы в декоративной живописи кватроченто. Герои, триумфы, любовь и метаморфозы. М.: БуксМАрт, 2018. 236 с.
16. Labriola A. Da adova a Firenze: l'illustrazione dei “Trionfi” // Francesco Petrarca. I Trionfi / A cura G. Rao. Castelvetro di Modena, 2012. P. 59–115.
17. Аполлоньо ди Джованни Триумф Любви. Родовой поднос, 1460-1470 (доска). Лондон. Музей Виктории и Альберта. Рег. № 144-1869.

**The “Triumphs of Love” by Petrarch and by Apollonio di Giovanni in the Context of the Early Italian Renaissance**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2024, 4 (95), 141–155.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-141-155

*Nina I. Devyataykina*, Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov (Saratov, Russian Federation). E-mail: devyatay@yandex.ru

**Keywords:** early Italian Renaissance, anthropocentrism, iconography of triumphs, “The Triumph of Love” by Petrarch and Apollonio di Giovanni (a gift board for women in labour), applied art of 15th-century Florence.

Renaissance interpretations of the theme of the Triumph of Love by the poet Petrarch and the painter Apollonio di Giovanni in their comparison have not yet been studied in Russian literature with the help of new approaches. The main material is Petrarch's poem «Triumphs» (1340s-1374) and the board ‘Triumph of Love’ by the artist of the mid-15th century. Main conclusions. Petrarch's poem and its visual embodiment by Apollonio di Giovanni testify (according to R. Chlodowski) to the active formation of a new cultural landscape. This landscape is in many ways a new picture of the world, value and aesthetic orientations, new ideas about man, born of the epoch, which came to be defined as the Early Modern Age. The verbal as well as visual series of the studied works reveals new Renaissance artistic practices. In our case, if we look back at the contexts and hermeneutic meanings, the *artist's* focus is not the mythological Cupid, nor heroic warriors or emperors of the past, but contemporary Florentines, with their understanding of love that does not exclude laughter (Aristotle's story) and citizenship (Dalila); iconographically, there are also many innovations: Cupid is not connected to the image of the triumphant and Rome, the artistic space of the event unfolds towards Florence and distant Cyprus. For the poet, the aesthetic formula “beauty

pierced through my heart“ allows him to artistically represent the immensity of bright emotions and the depth of suffering of his characters, love as a living timeless feeling that does not leave a person even in the world of shadows, which no one is destined to resist. The study makes it possible to supplement the “triumphal” typology of images by including a mixed variant (contemporaries, gods, heroes of myths, historical figures); triumphs with philosophical and ideological names also require a special place in the typology. “Triumphs of Love” by Petrarch and the early Renaissance painter do not coincide in everything, emphasise different subjects, represent different levels of art, but they are similar in secular language, attitude to the past as the actual present, defending the dignity of the individual; the height of Petrarch’s poetic text is replaced by an aesthetically vivid artistic narrative created in the space of the Renaissance artistic style.

### References

1. Golovanova, O.I. (1992) *Tema Triumfa v iskusstve ital'yanskogo Vozrozhdeniya (XV–XVI)* [The theme of Triumph in Italian Renaissance art (XV–XVI)]. Art History Cand. Diss. Moscow: MSU.
2. Galinskaya, I.L. (2002) *A.V. Romanchuk Lyubov' nebesnaya i zemnaya v teme "Triumfov" epokhi Petrarki* [A.V. Romanchuk Love heavenly and earthly in the theme of Petrarch’s “Triumphs” of the age of Petrarch]. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-v-romanchuk-lyubov-nebesnaya-i-zemnaya-v-teme-triumfov-epokhi-petrarki> (Accessed: 10.11.2024).
3. Devyataykina, N.I. (2003) Rol' i mesto mifologicheskikh personazhey v “Triumfakh” Franchesko Petrarki [The role and place of mythological characters in Francesco Petrarch’s Triumphs]. In: *Mif v kul'ture Vozrozhdeniya* [Myth in Renaissance culture]. Moscow: Nauka. pp. 34–42.
4. Panasenko, D.A. (2020) Ranniy rimskiy triumf [Early Roman Triumph]. *Arhont – Archon*. 3 (18). pp. 84–95. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ranniy-rimskiy-triumf> (Accessed: 10.11.2024).
5. Yakushkina, T.V. (2008) *Ital'yanskiy petrarkizm XIV–XVI vekov: traditsiya i kanon* [Taglian Petrarchism of the fourteenth and sixteenth centuries: tradition and canon]. St. Petersburg: St. Petersburg State Institute of Culture.
6. Shidlovskaya, E.V. (2024) “Triumfy” Petrarki v ital'yanskoy knizhnoy miniatyure Kvatrochento: ot triumfal'noy tematiki drevnego Rima k renessansnomu sintezu [Petrarch’s “Triumphs” in Quattrocento Italian book miniatures: from the triumphal themes of ancient Rome to Renaissance synthesis]. *Zhurnal vysshey shkoly ekonomiki po iskusstvu i dizaynu – Journal of the Higher School of Economics on Art and Design*. 1(1). pp. 172–197.
7. Nazarova, O.A. (2023) *Lyubov' i strast' v iskusstve Vozrozhdeniya. Renessans v Italii* [Love and passion in Renaissance art. Renaissance in Italy]. Moscow: Slovo.
8. Petrarka, F. (2000) *Triumfy* [Triumphs]. Translated by V. Mikushevich. Moscow: Vremya.
9. Khlodovskiy, R.I. (1974) Franchesko Petrarka. Poeziya gumanizma [Francesco Petrarch. The poetry of humanism]. Moscow: Nauka.
10. Petrarca, F. (1984) *Trionfi. Introduzione e note di Guido Bezzola*. Milano: Rizzoli.
11. Mikushevich, V.B. (2000) Poeziya Petrarki kak samoraskrytie [Petrarch’s poetry as self-disclosure]. In: *Francesco Petrarch. Triumphs* [Franchesko Petrarka. Triumfy]. Translated by V. Mikushevich. Moscow: Vremya. pp. 226–238.
12. Khlodovskiy, R.I. (1982) *Dekameron: poetika i stil'* [The Decameron: poetics and style]. Moscow: Nauka.
13. Franchesko, P. (2016) *O sredstvakh protiv prevratnostey sud'by* [Of remedies against the vicissitudes of fate]. Translated from the Latin by L.M. Lukyanova, introductory article by N.I. Devyataikina. Saratov: Volga.

14. Solov'ev, S.V. (2024) *Znaki uma: portrety ital'yanskikh gumanistov XIV–XV vekov* [Signs of the Mind: Portraits of Italian Humanists of the Fourteenth and Fifteenth Centuries]. Ivanovo: Ivanovo State University.

15. Piven', M.G. (2018) *Antichnye obrazy v dekorativnoy zhivopisi kvatrocento. Gerои, triumfy, lyubov' i metamorfozy* [Antique Images in Quattrocento Decorative Painting. Heroes, triumphs, love and metamorphoses]. Moscow: BuksMArt.

16. Labriola, A. (2012) *Da Padova a Firenze: l'illustrazione dei "Trionfi"*. Francesco Petrarca. I Trionfi. A cura G. Rao. Castelvetro di Modena.

17. Apollonio di Giovanni. *The Triumph of Love. Birth Tray, 1460-1470 (painted)*. London. Victoria and Albert Museum. Accession number 144-1869.

УДК 7.033.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-155-169

Р.А. Сулова

### ПРОЦВЕТШИЙ КРЕСТ В ВИЗАНТИЙСКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЕ И В ДЕКОРЕ САРКОФАГА ЯРОСЛАВА МУДРОГО: ДИАЛОГ ОБРАЗНОГО И ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО

*Архитектоника миниатюр с изображением Процветшего Креста в византийских рукописных Евангелиях X–XI вв. позволяет предположить, что их композиция основывается на строгом применении математических (геометрических) методов. Подобное предположение дает возможность с новых позиций рассмотреть самое, пожалуй, знаменитое изображение Процветшего Креста в древнерусской культуре – на саркофаге Ярослава Мудрого. В результате формального анализа выявлено, что в его композиции заложено решение трех знаменитых задач древности на построение: о трисекции угла, квадратуре круга и удвоении куба. При этом геометрические построения не являются самоцелью, а могут нести символический и богословский смысл.*

Ключевые слова: *Процветший Крест, византийская миниатюра, саркофаг Ярослава Мудрого, математические методы в искусстве, золотое сечение, квадратура круга.*

Древнерусская культура впитала византийскую художественную традицию и стала не только ученицей, но и хранительницей византийского наследия. Причем это наследие порой представлено монументальными артефактами с богатейшей историей. Одним из них является саркофаг Ярослава Мудрого из храма Св. Софии в Киеве.

Актуальность исследования обусловлена междисциплинарным подходом к изучению декора саркофага Ярослава Мудрого, когда его художественно-историческая оценка дополняется богословским и математическим анализом. В этой связи Х.-Г. Бек писал: «Как нельзя заниматься византистикой при исключении византийского богословия, так и богословской византистикой нельзя заниматься при исключении остальных разделов византистики» [1. С. 3].

Целью данного исследования является анализ образа Процветшего Креста, учитывающий не только его символические и художественные особенности, но и догматические и математические принципы, которые могли быть заложены в его иконографическую программу. В работе использован метод формального анализа, направленный на аналитику и описание художественной формы.