

**ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ
АНТИЧНЫХ БОГОВ В ЖИВОПИСНЫХ
РАБОТАХ ФЛОРЕНТИЙСКОГО МАСТЕРА
АПОЛЛОНИО ДИ ДЖОВАННИ (1415/17–1465)**

Марина Г. Пивень

*Российский государственный гуманитарный университет;
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств; Москва, Россия;
pivenmg@rah.ru*

Аннотация. Возрастающий интерес к гуманистической культуре обусловил появление в живописи Италии XV в. сюжетов и образов, пришедших из поэзии и истории Античности. Статья посвящена рассмотрению специфики трактовки образов античных богов в книжных миниатюрах и декоративной живописи флорентийского мастера Аполлониио ди Джованни. Объектом изучения стали миниатюры Кодекса Вергилия из библиотеки Риккардиана и повествовательные картины, украшавшие свадебные сундуки (cassoni). В тексте статьи уделено внимание принципам визуальной интерпретации образов: композиции, изобразительным приемам, использованию атрибутов. При общем средневековом подходе к изображению античных персонажей, мастер опирается на литературные источники, что проявляется, в частности, в деталях иконографических решений.

Ключевые слова: образы античных богов, Аполлониио ди Джованни, иконография, декоративная живопись кватроченто, книжная миниатюра, росписи свадебных сундуков

Для цитирования: Пивень М.Г. Особенности иконографии античных богов в живописных работах флорентийского мастера Аполлониио ди Джованни (1415/17–1465) // *Academia*. 2020. №2. С. 210–218. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-2-1-210-218.

**SPECIFIC FEATURES OF ANTIQUE GODS’
ICONOGRAPHY IN PAINTINGS OF FLORENTINE
MASTER APOLLONIO DI GIOVANNI (1415/17–1465)**

Marina G. Piven

*Russian State University for the Humanities, Research Institute
of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
pivenmg@rah.ru*

Abstract. In the 15th century in Italy due to the growing attention to humanistic culture, masters of visual arts represented plots and images, that came from poetry and history of Antiquity. This essay is devoted to the specific submission of ancient gods’ images in Apollonio di Giovanni’s book miniatures and decorative paintings. The objects of study are miniatures of the Virgil Codex (MS 492, Riccardian Library), and narrative paintings, which adorn florentine wedding chests (cassoni). The article focuses on visual interpretations of images: compositions, representative techniques, attributes. Despite of common medieval depiction of antique motifs, the master’s work is distinguished by reliance on literary sources, expressed in some details of iconographic solutions.

Keywords: images of ancient gods, Apollonio di Giovanni, iconography, decorative Quattrocento painting, book miniatures, Renaissance cassoni paintings

For citation: Piven, M.G. (2020), “Specific features of antique gods’ iconography in paintings of Florentine master Apollonio di Giovanni (1415/17–1465)”, *Academia*, 2020, no 2, p. 210–218. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-2-1-210-218.

Имя флорентийского художника Аполлоньо ди Джованни было относительно недавно связано с рядом живописных произведений, иллюстрирующих сюжеты античной литературы и истории. Опираясь на материалы книги заказов принадлежавшей художнику мастерской, В. Стехов в 1944 году атрибутировал картину на панели кассоне из собрания Мемориального художественного музея Аллена в Оберлине (Огайо), прежде приписываемую анонимному Мастеру Вергилия¹ [Stechow 1944]. Э. Гомбрих в 1955 году убедительно обосновал гипотезу о принадлежности Аполлоньо нескольких расписных панелей условно именуемого Мастера Дидоны. Сопоставив миниатюры «Кодекса Вергилия» из библиотеки Риккардиана с росписями сундуков на сюжеты поэмы «Энеида», он предположил также создание мастером большой декоративной стеной панели со схожими картинами [Gombrich 1955, pp. 16–34]. Основанием для этой гипотезы послужил панегирик поэта-гуманиста Уголино Верино «De Apollonio Pictore insigni». Это небольшое посвящение на латыни, вошедшее в книгу под названием «Flametta», отражает



Ил. 1. Аполлоньо ди Джованни. Сцены из поэмы Вергилия «Энеида». Лицевая панель кассоне. 1450–1460. Дерево, темпера. 50,17×164,15×6,03. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

популярность исполненных флорентийским художником картин на античные темы. Поэт уподобляет талантливому современнику Апеллесу, и перечисляет сюжеты, которые «собственноручно написал на картине Аполлоньо»: несправедливый гнев Юноны и бегство Энея, Нептуна, несущегося по грозному морю, Энея с Ахатом, достигших города, погребение несчастной Элиссы [Gombrich 1955, p. 33]. Выявленные особенности индивидуальной живописной манеры мастера позволили отнести к числу его работ значительный ряд произведений.

Возможно, первоначальные навыки художественного ремесла Аполлоньо получил в мастерского миниатюриста Бартоломео ди Фруозино. В 1442 году он вступил во флорентийский цех врачей и аптекарей, а в 1443-м — в Братство Святого Луки. Со второй половины 1440-х годов художник совместно с партнером Марко дель Буоно Джамберти содержал большую мастерскую, специализировавшуюся на росписи предметов интерьера, в первую очередь свадебных сундуков-кассон². В списке его заказчиков значатся

¹ Работая с архивом Строцци, Г. Брокгауз обнаружил копию книги заказов флорентийской мастерской Аполлоньо ди Джованни и Марко дель Буоно Джамберти за период с 1446-го по 1462-й год (Libro di Matteo del Buono Giamberti e d'Apollonio di Giovanni / dipintori compagni, cominciato 1446). П. Шубринг опубликовал этот документ, переданный ему Аби Варбургом, в приложении к монументальному труду, посвященному росписям свадебных сундуков. Варбург надеялся идентифицировать сохранившиеся панели сундуков по упоминаемым работам, но ни он сам, ни Шубринг так и не связали список заказов с известными на тот момент произведениями. В ранних публикациях художник условно именовался Мастером Кодекса Вергилия, Мастером кассоне Джарвиса, Мастером Дидоны.

² Сегодня мастерской Аполлоньо атрибутируют несколько молитвенных образов и порядка пятидесяти работ декоративной живописи, среди которых основной корпус составляют панели свадебных сундуков, и несколько доски да парто. Среди работ его мастерской панели кассони на сюжеты «Триумфов» Петрарки, «Одиссеи» Гомера (Художественная галерея Уокера, Ливерпуль; Вавельский замок, Краков), «Энеиды» Вергилия (Музей Ренессанса в Экуане, Художественная галерея Йельского университета), жизнеописания Цезаря (Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва; Музей Ашмолеан, Оксфорд). С кругом Аполлоньо связывают также «Триумф Дария» (Рейксмузеум, Амстердам), «Турнир на площади Санта Кроче» (Галерея Йельского университета), «Великодушные Сципиона»

известные семейства Медичи, Руччелай, Альбицци, Строцци, Пандольфини, упоминаются родственники влиятельных в городском сообществе персон (племянница епископа; внука Леонардо Бруни — канцлера Флорентийской республики, известного гуманиста, ученого и писателя). Художник был связан с образованными знатными горожанами, проявлявшими особый интерес к античной тематике, и в живописный репертуар его мастерской активно включались мотивы античного эпоса и исторических сюжетов древности.

Итак, в мастерской Аполлониио были расписаны несколько образцов кассони, панели которых представляли сюжеты поэмы «Энеида»³ (ил. 1). Манера, в которой выполнены декоративные росписи, обнаруживает близкое сходство с иллюстрациями в «Кодексе Вергилия» (библиотека Риккардиана, Флоренция), созданном в период 1450–1460-х годов⁴. Цикл иллюстраций в Кодексе включает восемьдесят восемь миниатюр горизонтального формата, расположенных в нижней части страницы. К сочинениям «Буколики» и «Георгики» выполнено по одной миниатюре, открывающей текст. Наибольшее количество миниатюр Аполлониио ди Джованни иллюстрирует «Энеиду»: в первых трех книгах поэмы иллюстрации представлены на каждой странице, в конце третьей книги изображения прерываются. Миниатюры на листах 93–98 выполнены в цвете не полностью, иллюминированные композиции на листах 101–104 не проработаны детально. Э. Гомбрих считал, что сначала были созданы росписи кассони, а вследствие их популярности один из заказчиков пожелал получить манускрипт с миниатюрами работы Аполлониио [Gombrich 1955, p. 19–20].



Ил. 2. Аполлониио ди Джованни. Сцена из поэмы Вергилия «Энеида». Миниатюра в Кодексе Вергилия. Фрагмент. Библиотека Риккардиана, Cod. 492, f. 66 v.

Незавершенностью цикла миниатюр Гомбрих объяснял тот факт, что работа над манускриптом не отражена в сохранившейся книге записей мастерской. Окончанию работы могла помешать смерть художника.

До наших дней дошли также миниатюры Аполлониио в манускриптах к «Триумфам» Петрарки, четыре росписи лицевых досок сундуков на сюжеты странствий Одиссея⁵, и множество других работ. По мнению Э. Кальманн, ранние панели со сценами «Одиссеи» были расписаны Аполлониио еще в конце 1430-х — начале 1440-х годов, то есть до вступления мастера в коммерческое партнерство с Марко дель Буоно Джамберти [Callmann 1974, p. 19]⁶. К ранним работам относится также панель из музея Фрика (Питтсбург). Высказывалось предположение, что картины с Одиссеем могли быть скопированы мастером из миниатюр в манускриптах, поскольку каждая маленькая сцена выглядит как самостоятельная композиция квадратного или прямоугольного формата [Callmann 1974, p. 17]. Проверить это предположение сегодня не представляется возможным, поскольку манускрипты с иллюстрациями к «Одиссее», сопоставимые по времени создания с росписями

(Музей Виктории и Альберта, Лондон), «Взятие Трапезунда» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) и росписи доски да парты: «Триумф любви» (Музей Виктории и Альберта, Лондон), «Встреча Соломона с Царицей Савской», «Аллегория музыки».

³ Известны семь панелей кассони с картинами на сюжеты «Энеиды».

⁴ Рукописный текст в книге был выполнен мастером каллиграфии Никколо Риччио.

⁵ К числу наиболее известных росписей принадлежат две панели из собрания Вавельского замка (Краков), иллюстрирующие двадцать четыре эпизода истории Одиссея, и панель из собрания Художественного института Чикаго.

⁶ Предположение, что панель с росписью на сюжеты приключений Одиссея из собрания Художественного института Чикаго, возможно, является редким образцом собственного индивидуального стиля Аполлониио ди Джованни, высказывал и Ллойд [Lloyd 1993, p. 9].

панелей сундуков, неизвестны. Незавершенная миниатюра, представляющая Полифема с Улиссом, содержится среди иллюстраций Кодекса Вергилия⁷.

Иллюстрации в Кодексе Риккардианы коррелируют с росписями сундуков, и в них видны общие иконографические принципы, характерные для творчества художника. Во всех произведениях отобранные для иллюстраций сюжеты воспроизводят ключевые моменты развития повествования. Примечательно, что мастер презентует не только сюжеты эпического характера, где герои показаны в активном действии — многофигурные композиции со сценами битв, процессий или охоты, сопротивление моряков грозной стихии, но даже беседы богов, имеющие судьбоносное значение для героев.

В Кодексе Вергилия иллюстрации к поэме открывает миниатюра со сценой Суда Париса, положившего начало эпическим событиям, которые привели к гибели Трои, и объясняющего для читателя и зрителя ненависть Юноны к троянцам. Все три богини изображены обнаженными, с одинаковыми узкими прозрачными накидками — единственными аксессуарами, намекающими на стыдливость и целомудрие. Различаются лишь их головные уборы — характерная корона-диадема с крыльями у Венеры, шляпа с высокой тульей у Юноны, и простое покрывало Минервы. Этот сюжет совмещен в миниатюре со сценой похищения Ганимеда Юпитером, явившемся в образе орла (f. 61v).

Декоративные росписи и книжные миниатюры выполнены в манере, характерной для стилевых тенденций интернациональной готики. Костюмы и головные уборы персонажей заставляют вспомнить одеяния византийской делегации ферраро-флорентийского собора 1438–1439 гг. Так, шляпы Юноны, Нептуна и Меркурия (а также Одисея в росписях сундуков) аналогичны головному убору Иоанна VIII Палеолога, изображенному на медали Пизанелло (ил. 4).

В условиях отсутствия явных исторических примет Античности, идентифицировать место действия и персонажей зрителю помогают надписи, нанесенные на городские стены, начертанные на одежде героев или рядом с их фигурами. Порой в иконографическом решении очевидные мотивы *all'antica* сочетаются со средневековыми принципами трактовки античных персонажей.

Фигуру Юпитера как верховного божества отличают головной убор, напоминающий папскую тиару, и окружающее его световое пятно в форме мандорлы (ил. 2). В эпизоде беседы Венеры и Юпитера, обсуждающих судьбы троянцев, сияние исходит от его фигуры в виде тонких лучей (f. 65v). Прием окружения фигуры сакрального значения миндалевидным ореолом заимствован из христианской иконографии, он нередко использовался итальянскими художниками первой половины XV века в изображениях античных богов. Овальное гало окружает крылатую фигуру парящей богини в сцене, условно именуемой «Триумфом Венеры» на деско да парто рубежа XIV–XV веков (Лувр), Аполлона в «Аллегории любви» Паоло Скьяво (ок. 1440, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен), персонификации Целомудрия в некоторых «Триумфах» Аполлонии и т.д.

Эманация лучей света — характерная черта, позволяющая визуализировать связь некоторых божественных персонажей с небесными телами. Так, в характеристике образа Венеры, данной Боккаччо в «Генеалогии языческих богов» особо отмечен «блеск,



Ил. 3. Аполлониио ди Джованни. Сцена из поэмы Вергилия «Энеида». Миниатюра в Кодексе Вергилия. Фрагмент. Библиотека Риккардиана, Cod. 492, f. 67 r.

⁷ Библиотека Риккардиана, Флоренция, MS 492, f. 103 г.

который больше, чем у любой другой звезды» [Воссассио 2011, р. 382–383]. Этот прием также можно встретить в изображении христианских образов⁸.

Иллюстрируя каждый эпизод, Аполлонио не ограничивается изображением нескольких ключевых фигур, как нередко поступали другие иллюминаторы, а создает детальную повествовательную композицию, наполненную энергичным движением. Значительное место в миниатюрах занимают батальные сцены.

В сцене битвы (f. 87 r) олимпийские боги не остаются безучастными к происходящему в Трое — Нептун вонзает в стену свой трезубец, в небесах над городом возникают воинственные фигуры Юпитера, Минервы и Юноны.

При общем «неантичном» облике боги наделяются характерными узнаваемыми атрибутами (например, голова Медузы на щите Минервы). Отличие божественной сущности от человеческой призвана передать такая иконографическая деталь, как облака под ногами обитателей Олимпа.

В сцене визита Юноны к властителю воздушных течений Эолу идентифицировать последнего в миниатюре «Кодекса Вергилия» (f. 62 r) можно не только по имени, написанному рядом, но и по изображениям персонификаций ветров, появляющихся из отверстия в скале. Композиция повторяет сцену росписи кассоне из Йельского университета, за исключением отдельных деталей (например, деревянные ворота у пещеры есть только в миниатюре). Фигуры и лики трубящих в рога ветров решены в синеватых тонах, и словно сотканы из морских волн или грозовых туч⁹. Их имена скрупулезно перечисляются мастером в сопровождающих изображения надписях. Образы вихрей, дующих из всех сил на море, присутствуют и на более ранних панелях с картинами приключений Одиссея. Так в работах Аполлонио появляется мотив, который упоминает Л.Б. Альберти, советуя художникам показывать источник и направление движения воздуха:

«например, изображать лики Ветров, Зефира или Австра, дующих из облаков, от чего одежды развеваются по ветру» [Альберти 1937; с. 53]. Во второй половине кватроченто этот иконографический прием станет использовать в аллегорических композициях Сандро Боттичелли.

Отдельные иконографические мотивы напрямую связаны с поэтическими топо-сами поэмы Вергилия. Например, божества в «Энеиде», как и в других эпических сочинениях Античности, способны стремительно перемещаться в пространстве на своих колесницах.

Поэт повествует об особой любви Юноны к Карфагену: «Больше всех стран, говорят, его любила Юнона, / Даже и Самос забыв; здесь ее колесница стояла, / Здесь и доспехи ее»¹⁰ [Вергилий 1971, с. 123].

О Нептуне сказано следующее: «Мощным усилием суда, и трезубцем их бог поднимает, / Путь им открыв сквозь обширную мель и утишив пучину, / Сам же по гребням валов летит на легких колесах» [Вергилий 1971, с. 126]. И далее: «Гладь его обозрев, пред



Ил. 4. Антонио Пизанелло. Медаль с портретом Иоанна Палеолога VIII. 1438–1443. Диаметр 10,27 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

⁸ См., например, изображение Христа в итальянском манускрипте XIV в. из собрания Британской библиотеки: BL, Royal MS 6 E IX, f. 4v.

⁹ См.: Библиотека Риккардиана, Cod. 492. F. 62 r, 62 v, 63 r, 63 v, 95 r.

¹⁰ Цит. в переводе с лат. С.А. Ошерова.

собою небо очистил / И, повернув скакунов, полетел в колеснице послушной» [Вергилий 1971, с. 127].

Божественные «транспортные средства» показаны и в картинах Аполлоньо. Художником добавлены визуальные мотивы, позволяющие точно идентифицировать персонаж. Повозка Юноны в миниатюре f. 66 v запряжена павлинами — птицами, издревле считавшимися атрибутами богини. В композиции миниатюры к «Энеиде» (f. 63 v) и на картине с панели кассоне из Художественной галереи Йельского университета Нептун в высокой шапке изображен восседающим на золотой колеснице, запряженной морскими существами.

Особое значение упряжи колесниц сверхъестественных властителей и аллегорических персонификаций укоренилось благодаря мифографическим компендиумам и астрологии. Так, по мнению Боккаччо, Венера наделяется колесницей, поскольку, как и другие планеты, пребывает в непрерывном движении. В «Генеалогии языческих богов» содержится и объяснение символики тягловой силы повозки Венеры — лебедей. Гуманист приводит две возможные, с его точки зрения, версии: во-первых, «благодаря своей белизне они символизируют женскую изысканность», во-вторых, «они поют так сладостно, особенно перед смертью, демонстрируя, как песня привлекает душу влюбленных, и влюбленные, будучи недалеко от смерти в своем желании, выражают собственную страсть через песню». [Воссассио 2011, р. 392–395].

Наделение кортежа каждого божества собственной упряжью, выполняющей характер атрибута, очевидно, отражает и характер влияния иконографии «Триумфов» Петрарки, в разработке которой Аполлоньо также принял активное участие (его мастерской принадлежат две версии иллюстраций поэмы Петрарки «Триумфы» в манускриптах, и множество росписей кассони и доски да парто на эту тему).

Особого внимания заслуживает иконография Меркурия в работах мастерской Аполлоньо ди Джованни. О рожденном Майей предприимчивом боге, посланном устроить, «чтоб Карфагена земля и новая крепость для тевкров / Дверь отворила свою, чтоб Дидона перед гостями, / Воле судеб вопреки, ненароком границ не закрыла» Вергилий пишет: «Мчится, пlying на крылах, по воздуху в Ливию вестник» [Вергилий 1971, с. 130].

Обращает на себя внимание трактовка фигуры бога в манере *all'antica*: в отличие от сцен в средневековых миниатюрах, Меркурий изображен без крыльев за спиной, и в росписях Аполлоньо легко узнаваем благодаря традиционным атрибутам — он шагает в «оперенных» сапогах, держа в руках кадуцей. Приметы греческого Гермеса относятся к наиболее узнаваемым и постоянным иконографическим чертам. Его *caduceus* — жезл, перевитый змеями, вероятно, имеет связь еще с древними религиозными традициями Месопотамии [Frothingham 1916, р. 175–211]. В изображениях на римских монетах кадуцей Меркурия и его головной убор (*petasus*) приобретают характер эмблематических знаков.

По мнению Е. Мижиолека, облик Меркурия в работах Аполлоньо базируется на рисунке Чириако из Анконы, сделанном с эллинистического рельефа [Miziołek 2006, р. 69–70]. Очевидно, к этому же рисунку восходит рисунок Дюрера «Аллегория красноречия» из Музея истории искусств (Вена)¹¹. Но следует отметить, что Аполлоньо не воспроизводит форму головного убора с рисунка Чириако, и добавляет мотив, которого нет на упомянутом рисунке — изменяет положение фигуры Меркурия. Мастер чрезвычайно внимателен к принципам соотношения двигательной активности персонажей, как способу выражения их сущностных качеств, и Меркурия-Гермеса можно узнать не только по кадуцею и «крылатым» сапогам, но и по неустойчивости позы, отклонению тела от вертикального положения. Характерно, что мотив наклонной позиции фигуры божества повторяется в нескольких композициях. Так, на панелях кассони, иллюстрирующих «Одиссею» (Краков) бог представлен дважды: в первом эпизоде он предупреждает Одиссея о грядущей встрече с Киркой и передает ему волшебное растение, в другом изображен в момент беседы с нимфой Калипсо. У зрителя создается ощущение, будто вечно спешащий вестник богов не сразу останавливается в стремительном движении, либо вовсе не способен принять статичное положение. Эта деталь наглядно визуализирует особенности восприятия образа в позднеантичное время. Способность к легкому передвижению традиционно объяснялась постоянным атрибутом божества — «скоростной»

¹¹ Вариацию композиции содержит графический лист из Британского музея.

обувью. Первое известное упоминание крылатых сандалий относится к передвижению Персея в «Щите Геракла» Псевдо-Гесиода, но со временем этот атрибут приобретает прочные ассоциации с образом Гермеса. Л.И. Таруашвили в недавней работе «Гомер в зеркале новоевропейских переводов» наглядно показал, как в текстах послеантичных переводов изменялось ощущение тектоники тела олимпийских богов, характерное для гомеровского эпоса [Таруашвили 2013, с. 52–148]. В большинстве новоевропейских переводов поэм Гомера Гермес воспринимается как персонаж, для которого негативно-тектоническая характеристика тела, невесомость, и следующее из нее состояние движения-полета являются устоявшимися качествами. Максимальное развитие этот мотив получит в скульптурном образе Меркурия Джамболоньи (1580).

Для метода построения визуальных нарративов Аполлонио вообще характерен показ взаимоотношений и характеристики персонажей через контрасты подвижности фигур изображаемых персонажей. Мотив наклоненной фигуры, выражающий быстрый характер движения (в данном случае подчеркивающий скорое исчезновение богини) применен и при изображении Венеры (Ricc., Cod. 492, f. 68v).

Богиня красоты и любви изображается мастером неоднократно в виде фигуры, показанной с одного и того же ракурса, но с иконографическими различиями — в сцене бесед с богами она имеет одни черты, в сцене общения со смертными ее облик меняется. Так, в иллюстрации эпизода встречи с Энеем, образ соответствует описанию, данному в поэме (ил. 3):

«Мать явилась ему навстречу средь леса густого,
 Девы обличье приняв, надев оружие девы —
 Или спартанки, иль той Гарпалики фракийской, что мчится
 Вскачь, загоня коней, настигая крылатого Эвра.
 Легкий лук за плечо на охотничий лад переброшен,
 Отданы кудри во власть ветеркам, свободное платье
 Собрано в узел, открыв до колен обнаженные ноги»
 [Вергилий 1971, с. 131].

В другой момент появления перед троянцем (f. 87 r) Венера Аполлонио имеет характерные черты «божественной» иконографии — от ее фигуры исходит сияние. В изображениях Аполлонио ди Джованни постоянным атрибутом Венеры является и головной убор, имеющий крыловидные формы.

Отметим, что похожей трактовкой отличается ряд воспроизведений античной богини красоты в произведениях художников второй половины XV в. Особенно близки иконографическим приемам Аполлонио работы художника, условно именуемого Мастером Аргонавтов. Так, в изображениях Венеры и Юпитера с картин свадебного сундука на восходящий к Апулею сюжет «Истории Амура и Психеи» (Государственные музеи Берлина) использован прием ступания божеств по облакам, наблюдается сходство в трактовке фигур, одеяний и лиц. Различия часто заключаются лишь в цветовом решении одежд персонажей. Безусловную близость с мотивами рисунков Аполлонио



Ил. 5. Николо Спинелли. Реверс медали Джованны Альбицци-Торнабуони. Бронза. Диаметр 7,8 см. Государственные музеи, Берлин

обнаруживает и сцена с Судом Париса, приписываемая тому же Мастеру Аргонавтов (ок. 1480, Художественные музеи Гарвардского университета, Кембридж) (ил. 6).

Отметим также иконографическое родство Венеры-охотницы Аполлоньо и изображения богини с реверса одной из медалей Джованны Торнабуони, исполненного Никколо Спинелли, и сопровождающего надписью — цитатой из Энеиды: «VIRGINIS OS HABITVM QVE-GERENS E VIRGINIS ARMA» (ил. 5). Образы персонификаций планетарных богов на небесных колесницах в серии гравюр «Планеты», приписываемой кругу Баччо Бальдини (ок. 1465, Британский музей, Лондон), также демонстрируют сходство с иконографией, разработанной флорентийским мастером декоративной живописи.

Вероятно, фигуративные мотивы могли быть восприняты другими художниками через сборники образцов мастерской, либо при знакомстве с законченными произведениями Аполлоньо¹².

Воспроизводя античные сюжеты, Аполлоньо не только изображает фигуры богов, но и визуализирует знаки, намекающие на их присутствие. В миниатюре f. 68v показана

стоя стая белых лебедей, на которых указала, как на важное предзнаменование для Энея, Венера. В росписи панели сундука мастер размещает сцены таким образом, что знакомству героя и его спутников с Карфагеном предшествуют символические знаки, имеющие отношение к покровительнице города Юноне. Радуга отсылает к образу Ириды, а значит, может быть понята и как знак близкого присутствия могущественной супруги Юпитера, не раз прибегавшей к ее услугам [Franklin 2014, p. 135]. Рядом расправляется со своей добычей лев — символ Карфагена, ассоциировавшийся с одной из ипостасей богини. Так, Апулей в «Метаморфозах» упоминает, что в Карфагене Юнону почитали как деву, движущуюся по небу на льве: «...пребываешь ли ты в блаженном пристанище Карфагена высокого, где чтут тебя, как деву, на льве движущуюся» [Апулей 1969, с. 432].

Можно заметить, что живописные работы Аполлоньо ди Джованни, иллюстрирующие античные сюжеты, отражают комплекс перекрестных художественных, историко-культурных и жанровых влияний. Среди источников этих влияний заметны и средневековая книжная миниатюра, и сделанные предшественниками зарисовки с античных памятников, и собственно литературные тексты. Мастер часто использует одни и те же иконографические модели, но интерпретирует их весьма вариативно, создавая динамичное и выразительное повествование. При этом он обладает изрядным арсеналом средств, достаточных, чтобы передать не только содержание, но и смысл, и эмоциональные краски топосов античной поэзии и фабул известных мифов. Используя детали поэтических описаний, Аполлоньо создает ряд оригинальных иконографических трактовок мифологических персонажей Античности и наглядно воспроизводит ключевые черты характера персонажей.

Можно заметить, что живописные работы Аполлоньо ди Джованни, иллюстрирующие античные сюжеты, отражают комплекс перекрестных художественных, историко-культурных и жанровых влияний. Среди источников этих влияний заметны и средневековая книжная миниатюра, и сделанные предшественниками зарисовки с античных памятников, и собственно литературные тексты. Мастер часто использует одни и те же иконографические модели, но интерпретирует их весьма вариативно, создавая динамичное и выразительное повествование. При этом он обладает изрядным арсеналом средств, достаточных, чтобы передать не только содержание, но и смысл, и эмоциональные краски топосов античной поэзии и фабул известных мифов. Используя детали поэтических описаний, Аполлоньо создает ряд оригинальных иконографических трактовок мифологических персонажей Античности и наглядно воспроизводит ключевые черты характера персонажей.

¹² Вероятно, Аполлоньо и сам использовал типичные приемы в изображении отдельных фигур. Так, изображение воина в батальной сцене на листе 82 v Кодекса Вергилия, и изображение Голиафа в росписи деревянной панели работы Джованни ди Сер Джованни по прозвищу Скеджа (втор. пол. XV в., частная коллекция), явно восходят к одному образцу, вероятно, происходившему из ранних книжных миниатюр.

Литература

1. Альберти 1937 – Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: в двух томах. Т. II. М., 1937. С. 25–63.
2. Апулей 1969 – Апулей. Метаморфозы, или золотой осел // Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт. Лонг. Дафнис и Хлоя. Петроний. Сатириконт. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. М., 1969.
3. Вергилий 1971 – Вергилий Публий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971.
4. Таруашвили 2013 – Таруашвили Л. И. Гомер в зеркале новоевропейских переводов. М., 2013.
5. Воссaccio 2011 – Воссaccio G. Genealogy of the Pagan Gods. [English& Latin] Vol. I. Books I–V. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London. 2011.
6. Callmann 1974 – Callmann E. Apollonio di Giovanni. Oxford, 1974.
7. Franklin 2014 – Franklin M. Vergil and the “Femina Furens”: Reading the “Aeneid” in Renaissance “Cassone” Paintings // Vergilius, Vol. 60, 2014. Pp. 127–144.
8. Frothingham 1916 – Frothingham A. L. Babylonian Origin of Hermes the Snake-God, and of the Caduceus I // American Journal of Archaeology, Vol. 20, no. 2 (1916), pp. 175–211.
9. Gombrich 1955 – Gombrich E. Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen Through The Eyes of Humanist Poet // Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XVIII, 1955, pp. 16–34.
10. Lloyd 1993 – Lloyd Ch. Italian Paintings Before 1600 in The Art Institute of Chicago. Chicago, 1993.
11. Miziołek 2006 – Miziołek J. The «Odyssey» Cassone Panels from the Lanckoroński Collection: On the Origins of depicting Homer’s epic in the Art of the Italian Renaissance // Artibus et Historiae, № 53, 2006. pp. 57–88
12. Stechow 1944 – Stechow W. Marco del Buono and Apollonio di Giovanni, Bulletin of the Allen Memorial Art Museum, 1944, № 1.

References

1. Alberti, L. B. (1937), *Tri knigi o zhivopisi* [On Painting in Three Books, in: The Architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books], vol. II, pp. 25–63, Moscow, Russia.
2. Apuleius (1969), *Metamorphozy, ili zolotoy osel* [Metamorphoses, or the Golden Ass], in: Akhill Tatii, Levkippa i Klitofont. Long, Dafnis i Khloya. Petronii. Satirikon, Apulei, Metamorfozy, ili zolotoi osel [Achilles Taty. Leucippus and Clitophone. Long Daphnis and Chloe. Petronius. Satyricon], pp. 349–545, Moscow, Russia.
3. Virgil, Publius Maro (1971), *Bukoliki, Georgiki, Eneida* [Bucolics. Georgians. Aeneid. Translated from Latin], Moscow, Russia.
4. Taruashvili, L. I. (2013), *Gomer v zerkale novoyevropeyskikh perevodov* [Homer in the mirror of new-european translations], Moscow, Russia.
5. Boccaccio, G. (2011), *Genealogy of the Pagan Gods*. [English& Latin], vol. I, books I–V, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London.
6. Callmann, E. (1974), *Apollonio di Giovanni*, Oxford.
7. Franklin, M. (2014) *Vergil and the «Femina Furens»: Reading the «Aeneid» in Renaissance «Cassone» Paintings*, Vergilius, vol. 60, pp. 127–144.
8. Frothingham, A. L. (1916), *Babylonian Origin of Hermes the Snake-God, and of the Caduceus I*, American Journal of Archaeology, vol. 20, No. 2, pp. 175–211.
9. Gombrich, E. (1955), *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen Through The Eyes of Humanist Poet*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XVIII, pp. 16–34.
10. Lloyd, Ch. (1993), *Lloyd Italian Paintings Before 1600 in The Art Institute of Chicago*, Chicago.
11. Miziołek, J. (2006) *The «Odyssey» Cassone Panels from the Lanckoroński Collection: On the Origins of depicting Homer’s epic in the Art of the Italian Renaissance*, Artibus et Historiae, № 53, pp. 57–88.
12. Stechow, W. (1944), *Marco del Buono and Apollonio di Giovanni*, Bulletin of the Allen Memorial Art Museum, № 1.

Информация об авторе

Марина Г. Пивень, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Россия; 125993, Миусская пл., д. 6; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, ул. Пречистенка, д. 21; pivenmg@rah.ru; piveno6@yandex.ru

Author Info

Marina G. Piven, Cand. of Sci. (Art history), assistant professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russia; 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; pivenmg@rah.ru; piveno6@yandex.ru