

C·SVETONII
TRANQVILLI
DE VITA ET MO
RIBVS ·XII·CAE
SARVM

C·IVLIVS·CAES·



N
N
V
M
A

GENS CAESAR
SEXTVMDECI

Тема all'antica в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто

Евгения Шидловская

В статье рассматривается проблема античного наследия в книжной миниатюре в свете культурологического феномена классики в культуре Кватроченто. Наиболее характерные формы декора all'antica показаны с учетом специфики развития ведущих художественных школ Италии. Особое внимание уделяется особенностям использования античной мифологии в иллюминированной книге, связи образов all'antica в книжной миниатюре с живописью, их типологичности в искусстве раннего Возрождения. Вопросы классической традиции в иллюминированной книге представляются в общем контексте гуманистической культуры.

Ключевые слова: итальянская книжная миниатюра, иллюминированная книга раннего Возрождения, манера all'antica, наследие античности, иконография, античная мифология в искусстве книжной миниатюры Кватроченто, гуманизм раннего Возрождения.

Наследие античности – магистральная тема всей культуры Возрождения. Декор all'antica в итальянской книжной миниатюре XV века – составная часть этой обширной проблематики. Для иллюминированной книги эпоха Кватроченто стала временем блистательного расцвета и наивысших достижений. К их числу, несомненно, принадлежит и книжное оформление all'antica. Понять пути его становления и развития можно лишь в широком контексте духовных, социокультурных и стилевых факторов. Гуманистическая философия, идея «возврата к классикам», открытие памятников материальной культуры Древнего Рима – все это переживало в эпоху раннего Возрождения новое осмысление, порождая живой синтез античного наследия, трансформированных приемов образной системы Средневековья и ренессансной художественной практики.

В ренессансной культуре отразилось, прежде всего, «словесно-мыслительное освоение феномена античного искусства»¹. Гуманизму, в основе которого лежало возрождение античной культуры и философии, принадлежала ведущая роль в формировании мировоззренческих и эстетических установок времени². Появление в XV веке в разных городах Италии небольших гуманистических сообществ, именовавшихся

академиями, которые занимались главным образом переводами древних авторов, ознаменовало новый этап в открытии и изучении античности³. Созданная Козимо Медичи Платоновская академия в Кареджи (1462) во главе с Марсилио Фичино была одним из самых значительных объединений гуманистов-интеллектуалов своего времени. Ее деятельность не ограничивалась переводами Платона и произведений эллинистического неоплатонизма (Плотина, Ямвлиха, Порфирия, Прокла). Труды и дискуссии ее участников, в числе которых были Кристофоро Ландино, Пико делла Мирандола, Франческо Каттани, Анджело Полициано, Джироламо Бенивьени, оказали серьезное влияние на умонастроения и эстетику эпохи. Неоплатонизм и ренессансный антропоцентризм обрели высший смысл в рамках христианской традиции, дав новое «соотношение мирского и священного»⁴. «Сама суть Ренессанса – открытие реального мира и человека как его центра»⁵. Эта новая парадигма, реализованная мощной образной системой искусства и ставшая доминантным признаком «картины мира» раннего Возрождения, воплотила прекрасный миф о красоте божественного и человеческого с «великим тождеством индивидуального и общего... со слиянием человеческого “я” с универсумом»⁶. Иллюминированная книга как видовая структура искусства XV века была неотъемлемой частью этого мифа, имевшего в своей основе ту же духовную и эстетическую концепцию⁷. Украшенная миниатюрами *all’antica* книга стала в эпоху Кватроченто отражением и своеобразным индикатором интеллектуальных и художественных запросов просвещенной части общества. Она заключала в себе огромный пласт жизни как духовного, так и предметного порядка, особое индивидуальное пространство восприятия, став одним из проявлений возрождения идеалов античности в его малой форме.

В трудах по итальянской книжной миниатюре Ренессанса вопросы классической традиции долгое время не поднимались в качестве самостоятельной проблемы. Такое положение в науке имело достаточно объективных причин. В Италии, в отличие от Франции, книжная миниатюра всегда занимала второстепенное положение в системе пластических искусств и ее успехи были несопоставимы с масштабами достижений живописи, что не могло не отразиться на характере ее изучения. Однако в последние десятилетия в связи с возросшим общим интересом к иллюминированной книге, увеличившимся количеством публикаций, посвященных отдельным рукописям, мастерам и целым историческим периодам, проведением ряда крупных выставок, изданием новых научных каталогов, тема *all’antica* привлекает все большее внимание исследователей⁸. Немаловажным фактором, способствующим в наши дни дальнейшему изучению проблемы, стала появившаяся благодаря Интернету доступность собраний многих крупнейших библиотек мира и других онлайн-ресурсов, связанных с иллюминированной книгой. Античное наследие в искусстве книжной миниатюры Италии, при всей кажущейся на первый

взгляд очевидности темы, содержит много аспектов, заслуживающих специального рассмотрения. Сегодня возникает потребность в осмыслении культурологического феномена классики в книжной миниатюре, в обобщении уже имеющихся в научной литературе наблюдений, которые касаются преимущественно отдельных памятников и мастеров. В настоящей статье анализируются наиболее характерные формы декора all'antica в итальянской иллюминированной книге XV века, которые показаны в рамках специфики развития ведущих художественных школ Италии. Особое внимание уделяется связи образов all'antica с живописью и их типологичности в искусстве раннего Возрождения. Проблема античного наследия в миниатюре Кватроченто представляется в общем контексте гуманистической культуры.

Благодаря гуманистам эпоха Кватроченто была отмечена заметно возросшим интересом к произведениям античных авторов, а украшенная миниатюрами книга в *novus ordo* стала предметом гордости ее владельца. Об особом интересе к античности говорит и излюбленное чтение тех лет⁹. В библиотеках тех времен латинская поэзия была представлена Вергилием, Горацием, Овидием, проза – Титом Ливием, Цицероном, Гаем Светонием, Плинием Старшим. Греческих авторов читали как в переводах (Плутарх, Птолемей), так и в оригинале (Эзоп, Гомер, Аристотель). В числе наиболее популярных итальянских писателей были Данте и Петрарка, а среди гуманистов – известный коллекционер античных рукописей Поджо Браччолини и автор «Истории флорентийского народа» и жизнеописаний знаменитых людей античности Леонардо Бруни. В старой книговедческой литературе было распространено мнение о том, что произведения греческой и латинской классики почти не иллюстрировались¹⁰. Считалось, что гуманисты заключали свою страсть к античности в культ слова, не требовавший дополнительного зрительного образа. Это справедливо лишь отчасти, так как труды древних украшались, особенно если это были экземпляры, предназначенные для богатых заказчиков. В манере all'antica в XV веке иллюстрировали труды древних, хроники, научно-популярные трактаты (по географии, истории, астрономии), отдельные литературные произведения («Божественная комедия» Данте), а к концу столетия к этому списку добавились и богослужебные книги.

Деятельность гуманистов и духовная атмосфера Флоренции способствовали не только распространению трудов классиков, но и в значительной степени определили новый эстетический облик книги. На рубеже XIV–XV веков флорентийские гуманисты, среди которых были Колюччо Салютати, Никколо Никколи, Поджо Браччолини, столкнулись с неожиданными для себя находками и открытиями – в старых монастырских библиотеках Европы были обнаружены рукописи с текстами древних авторов, которые они ошибочно приняли за античные. Тексты этих манускриптов переписывались, а украшавший страницы

орнамент копировался. Известно, что Браччолини и Никколи лично занимались воспроизведением текстов классиков¹¹. Они усовершенствовали каролингский минускул, превратив его в *lettera antica*, как его называли современники. Рукописи, которые копировали гуманисты (а вслед за ними и профессиональные писцы), относились к IX–XII векам, периоду, когда в монастырских скрипториях переписывались тексты античных классиков. Сами того не ведая, писцы повторяли средневековое письмо, которое им пришлось «доработать», чтобы адаптировать его к римским инициалам. Орнамент, украшавший эти рукописи, несколько видоизменяясь, переносился рубрикаторами и миниатюристами наряду с текстом, ибо в глазах гуманистов он воскрешал пленявший их воображение мир классической древности. Это был орнамент *bianchi girari* в виде переплетенных белых стеблей, которые обвивали инициалы и плотно покрывали поля рукописей с яркими цветными фонами. В 50-е годы XX века О. Пэтом было убедительно показано, что истоки орнамента *bianchi girari* уходили корнями в эпоху каролингского ренессанса¹². Таким образом, появление этого орнамента было закономерным и одновременно «случайным». Орнамент *bianchi girari* оказался тем элементом книжного декора, который в силу своих стилизованных особенностей и стечения обстоятельств первым «откликнулся» на «античный запрос» ренессансной культуры. Его использование в сочетании с четким и легко читаемым гуманистическим минускулом, *lettera antica*, означало рождение новых качеств в оформлении итальянской иллюминированной книги Возрождения.

Впервые появившись в мастерских Флоренции, этот декор вскоре получил распространение в других художественных центрах Италии и стран Западной Европы и впоследствии украшал не только сочинения древних. Рукописи гуманистов оформлялись так же, как и труды классиков. Орнамент покрывал титульный лист и инициалы, а многочисленные миниатюры ограничивались изображениями философов¹³. Вплоть до изобретения книгопечатания Флоренция оставалась ведущим центром страны по изготовлению кодексов с трудами древних авторов. Многие из них выходили из мастерской известного книготорговца, оформителя рукописей и организатора крупнейшего флорентийского скриптория Веспасиано да Бистиччи, который снабжал литературой книголюбов как в самой Флоренции, так и далеко за ее пределами.

Книжный декор *all'antica* был частью мощного пласта искусства Кватроченто, отмеченного идеей «возврата к классикам». За исключением орнамента *bianchi girari*, появившегося в начале XV века, он прочно вошел в оформление книги лишь во второй половине столетия, позже, чем в других видах пластических искусств, когда ренессансной культурой было уже накоплено достаточно знаний об античной цивилизации, а в арсенале живописи широко использовалась классическая стилистика и тематика. Это было обусловлено как прочными связями миниатюры



Ил. 1. Франческо д' Антонио дель Керико. Орнамент bianchi girari с путти, медальонами, изображениями животных и птиц. Флоренция, конец 50-х годов XV века.

Поджо Браччолини. Сочинения. Ватикан, Ватиканская Апостольская библиотека, Urb. Lat. 224, f. 2r

с традициями Средневековья, так и ее подчиненным положением в системе изобразительных искусств Италии, во многом зависимым от живописи. Декор all'antica включал в себя богатый репертуар элементов и форм, которые наполнили орнаменты, историзованные инициалы и сюжетные миниатюры. Изысканные изображения растений и животных, восходящие к готической практике оформления рукописей, допол-

нились фигурками путти, сирен, фавнов, грифонов. Вазы, канделябры, треножники, гирлянды, оливковые ветви, маски, профильные изображения, похожие на портреты императоров на древнеримских монетах, были неотъемлемой частью этого классического набора. Гуманистический орнамент *bianchi girari* со временем стал усложняться, откликаясь на перемены, происходившие в культуре Кватроченто: к строгим переплетенным белым стеблям вьюнка добавились многочисленные античные атрибуты. (Ил. 1.) Декор в манере *all'antica* имел успех не только у итальянских библиофилов, но и у приезжих любителей книги. Например, английский ученый-библиофил граф Джон Типтофт, который на обратном пути из своего паломнического путешествия на Святую землю провел два года в Италии, стал одним из первых приобретать для своей библиотеки рукописи, украшенные в *novus ordo*¹⁴.

Формы книжного декора *all'antica* в XV веке во многом определялись региональными особенностями ведущих художественных школ миниатюры Италии. Для искусства иллюминированной книги Флоренции были важны как проявления зародившейся здесь гуманистической культуры, так и передовые художественные достижения крупнейших мастеров Кватроченто. Миниатюристы Флоренции первыми обратились к опыту новой зрительной модели картины Кватроченто, используя ее в сюжетной миниатюре. Вкус *all'antica* больше проявлял себя в орнаменте, который отражал влияния скульптуры, медалей, монет, изделий декоративно-прикладного искусства, обнаруживая редкую способность к синтезу, выраженный в малой форме. В широких орнаментальных рамках, выполненных известными миниатюристами того времени, предметы древности чередуются с изысканными стилизованными растительными мотивами, цветами, гирляндами, птицами, золотыми дисками. Орнаменты Франческо д'Антонио дель Керико заполнены элегантными античными канделябрами, вазами, треножниками, а многочисленные путти у Франческо Росселли напоминают фигурки в скульптурах Бенедетто да Майано¹⁵. Такой орнамент отличала большая четкость и структурная упорядоченность, а обилие золота придавало ему особую пышность и торжественность. Ясная композиция, строгие пропорции, регулярность прекрасно гармонировали с легко читаемым гуманистическим письмом. Во Флоренции такие рамки, использовались в рукописях как светского, так и религиозного содержания, получив особое распространение в часословах, предназначенных для богатых заказчиков. (Ил. 2.)

Несколько иначе шло освоение античной традиции в центрах придворной аристократической культуры на севере Италии – в Мантуе, Ферраре, Павии, Вероне. Манера *all'antica* сталкивалась там с определенным сопротивлением прочно укоренившегося на севере позднеготического стиля. Проникновению в книжное оформление антикизированного декора здесь способствовало скорее влияние северных гуманистов и образованность заказчиков.



Ил. 2. Франческо Росселли. Благовещение. Флоренция, 1485.
Часослов Лукреции де Медичи. Мюнхен, Баварская государственная библиотека,
Стл. 23639, f. 13v

В этом смысле весьма интересна и показательна история оформления миссала Барбары Бранденбургской, жены мантуанского правителя Лодовико Гонзага. Оформление этого манускрипта было поручено в 1442 году известному ломбардскому миниатюристу Бельбелло да Павия, продолжавшему создавать вплоть до второй половины XV столетия дивные по своей красоте образы в позднеготическом вкусе. Работа не была завершена из-за наступившей смерти заказчика, Джан Лючидо Гонзага (1448). Спустя десятилетие жена Лодовико Гонзага Барбара Бранденбургская наняла на место придворного миниатюриста молодого Джироламо да Кремона, к тому времени уже вполне признанного мастера, украшавшего совместно с Таддео Кривелли знаменитую Библию Борсо д'Эсте в Ферраре. Понятен и выбор заказчицы, явно желавшей, чтобы манускрипт украшал мастер, работавший в *novus ordo*. Окончательное решение, вероятно, было принято по рекомендации Андреа Мантеньи, работавшего при мантуанском дворе с 1459 года вплоть до своей смерти. Ведь манера Джироламо да Кремона косвенно напоминала язык антиквизированной живописи самого Мантеньи¹⁶.

В Венеции, где в силу особенностей ее географического положения и исторического развития не было собственного античного прошлого, приобщение к классике шло своим путем¹⁷. В отличие от Флоренции, гуманизм не играл здесь столь значимой роли и имел ограниченное влияние на общество, где были лишь небольшие группы почитателей классической древности среди знати. Гуманизм в Венеции не стал идейной основой в освоении искусством античного наследия. Сложение художественной стилистики в духе *all'antica* здесь скорее опиралось на опыт антикварного коллекционирования, весьма популярного у венецианской аристократии. В частных антикварных собраниях, которые начали формироваться в этом регионе еще в XIV веке, были представлены древние статуи, бюсты, рельефы, геммы, камеи. В искусстве книжной миниатюры Венеции открытие классических образов и мотивов относится к 70-м годам XV века – работы «Мастера путти» и миниатюристов его круга дают пример удивительно яркого претворения античного наследия в оформлении книги. Многочисленные, весьма характерные фигурки путти, держащие пальмовые или оливковые ветви, играющие на музыкальных инструментах или сидящие на дельфинах и часто изображаемые на фоне архитектурных сооружений, отличают продукцию этого мастера и стилистически близкого ему «Мастера Лондонского Плиния». Миниатюры «Мастера путти» и его венецианской мастерской, наряду с рисунками Якопо Беллини и живописью Мантеньи, оказались важным звеном в формировании вкуса венецианских заказчиков и распространении новой манеры *all'antica* на севере Италии¹⁸.

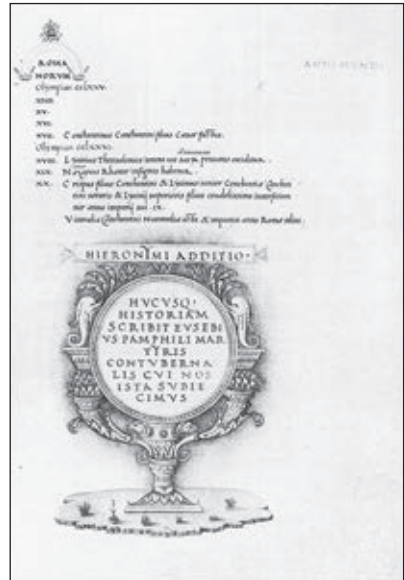
Обмен художественным опытом между миниатюристами Венеции и близлежащей Падуи был весьма интенсивен. Отсюда и большое стилистическое сходство антиквизированных форм книжного декора этих

городов. Падуа с ее знаменитым университетом была важным центром гуманизма на севере Италии и входила в XV веке в состав Венецианской республики. Интерес к античности там обнаруживал себя не только в традиционном обращении к литературным трудам древних, но и в археологических раскопках и коллекционировании предметов древности. В последней трети XV века миниатюра венецианско-падуанского региона продемонстрировала наиболее интересные и оригинальные решения в области книжного декора в духе античности¹⁹.

Восходящее к Проторенессансу археологическое открытие древности, подкрепленное ее изучением и новым осмыслением, приобрело в XV веке особую значимость и способствовало все возрастающему интересу художников и мастеров миниатюры к теме классики. В книжном оформлении широко использовались различные предметы мелкой пластики, фрагменты классической архитектуры, надписи all'antica. Многочисленные зарисовки археологических находок, которые можно встретить в записных книжках гуманистов, художников и любителей древностей, дают представление об исключительной важности для них познания своего прошлого. О новом отношении к истории свидетельствует и появление частных собраний – обширной коллекции древних раритетов Медичи во Флоренции, собрания античных монет и медалей известного гуманиста и антиквара Джованни Марканова, падуанской коллекции антиков доктора права Франческо Контарини, римской коллекции Андреа Скарпелино. Некоторые из них были известны и художникам.

Немалое влияние на искусство и культуру тех лет оказала деятельность небольшой группы ученых-антикваров, занятых изучением и собирательством древних памятников, а также копированием сохранившихся на них надписей. Благодаря выдающимся представителям этого движения, в числе которых были Флавио Бьондо и Леон Батиста Альберти, наряду с исследованием древних письменных источников получило развитие археологическое изучение материальной культуры²⁰. В глазах просвещенных гуманистов античность ассоциировалась с величием Древнего Рима, а себя они ощущали его наследниками и преемниками. В их трудах весьма четко прослеживается восходящее к Петрарке стремление установить историческую преемственность античности и христианства. Произведения античных классиков и отцов церкви, прежде всего Августина, должны были, по мнению Петрарки, открывать путь к постижению истины. Взгляд гуманистов на античность как на идеальную модель прошлого, ощущение непрерывной культурной традиции – все это формировало концепцию мира классики у художников.

Античность, глубоко проникшая в сознание ученых-гуманистов и антикваров, отражалась как в их деятельности, так и в самом стиле их жизни. Это была своеобразная ностальгия по великому прошлому, неутолимое желание прожить и прочувствовать его в современной действи-



Ил. 3-1. Бартоломео Санвито. Письмо и рисунок классического памятника. Падуя или Рим, ок. 1480–90. Евсевий Памфила. Хроника. Лондон, Британская библиотека, Royal MS. 14 CIII, f. 17

Ил. 3-2. Бартоломео Санвито. Письмо и орнамент all'antica. Падуя или Рим, ок. 1480–90. Евсевий Памфила. Хроника. Лондон, Британская библиотека, Royal MS. 14 CIII, f. 138

тельности. В этой связи весьма показательна небезызвестная история о том, как в сентябре 1464 года Феличе Феличиано, гуманист, антиквар и профессиональный писец из Вероны отправился в короткую двухдневную археологическую «экспедицию» к берегам озера Гарда²¹. Феличиано сопровождали его друзья – падуанский врач, гуманист, философ и библиофил Джованни Марканова, придворный гуманист из Мантуи Самуэлле да Традатта, падуанский живописец Андреа Мантенья и инженер Джованни да Падова. Это своеобразное маленькое путешествие, похожее на прогулку, предполагало не только знакомство с древними памятниками и копирование сохранившихся на них надписей, но и обретение вдохновения его участниками – людьми, движимыми искренним интересом и любовью к античности. Во второй половине столетия интерес к вновь открытым древностям стал охватывать все более широкие слои общества. Это были не только ученые-гуманисты и писатели, но и художники, любители искусства, просвещенные писцы того времени: архитекторы Брунеллески и Альберти, скульпторы Донателло, Гиберти, Якопо делла Кверча, живописцы Андреа Мантенья и Марко Дзоппо, книготорговец Веспасиано да Бистиччи, библиофил Джованни Марка-

нова, писец Бартоломео Санвито. (Ил. 3.) Резонанс возросших контактов между этими людьми, которых волновали вопросы *Древнего и Современного*, оказался весьма ощутимым. Через них новые идеи времени, витавшие в атмосфере культуры Италии, проникали в художественную практику, где они в каждом конкретном случае обогащались интуицией художника и особенностями его творческого дарования.

Первые опыты художников Кватроченто в освоении античности, которые мы встречаем у Джентиле да Фабриано, Пизанелло, Микеле ди Джованни да Фьезоле, скорее носили характер отдельных эмпирических впечатлений²². Со второй половины столетия античность прочно вошла в практику итальянских живописцев²³. Зарисовки древних статуй, обломков колонн, капителей, гемм, монет, эпитафийки предстают в луврском и лондонском альбомах Якопо Беллини уже не случайным набором деталей, а вполне самостоятельной темой. В падуанской мастерской Франческо Скварчоне целое поколение живописцев воспитывалось на копировании произведений античной скульптуры. Сам Скварчоне был страстным собирателем древностей и обладателем обширной коллекции антиков. И хотя в его собственных живописных работах классическое наследие выступало в опосредованной форме, многочисленные ученики его школы воплотили в своих живописных произведениях воспетый их учителем застывший, «археологический» идеал античной скульптуры. В живописи Андреа Мантеньи античная классика стала неотъемлемой частью созданной художником картины мира. Характер античных развалин, напоминающих о величии Древнего Рима, рельефов и надписей, воспроизведенных с большой материальной достоверностью, доведен у него до своего художественного максимума. Такой «археологический» подход к изображению памятников архитектуры в работах миниатюристов Падуи и Венеции нередко косвенно указывает на знакомство миниатюристов с живописью Мантеньи и художников его круга.

Особый интерес в этой связи представляет фигура Марко Дзоппо, известного художника и миниатюриста из окружения Скварчоне, в творчестве которого античности принадлежало особое место. Работа известного живописца в украшении иллюминированной книги всегда представляет исключительный интерес, так как позволяет судить не только об особенностях его манеры в искусстве малых форм, но и о влиянии этих работ на искусство миниатюры²⁴. Для мастеров миниатюры в Италии опыт живописцев был исключительно важен, ибо их произведения служили не только образцами для повторения и подражания, но и своего рода основой для разработки новых «книжных» решений. В продукции миниатюристов можно обнаружить характерные детали, в том числе и мотивы all'antica, которые встречаются в живописных и графических работах Дзоппо. В частности, мотив борющихся путти стал одной из отличительных черт произведений «Мастера путти» и его мастерской, а изображение барельефов с мифологическими сюжетами в духе клас-

сики широко вошло в художественный язык мастеров миниатюры Венеции и Падуи²⁵.

Три крупные иллюстрации в полный лист из рукописи Вергилия «Буколики. Георгики. Энеида» (Париж, Национальная библиотека, latin 11309), автором которых считается Дзоппо, представляют интересный пример книжного декора *all'antica*, принадлежащий живописцу²⁶. (Ил. 4.) Выполненные серебряным штифтом по окрашенному пергаменту, они отдаленно напоминают своей классицизирующей манерой о манускриптах поздней античности и каролингского ренессанса. Одна из композиций к «Буколикам» изображает Орфея с лирой (f. 4v). По всей вероятности, отдаленным иконографическим прототипом этой сцены мог послужить сюжет «Орфей, укрощающий диких зверей игрой на лире», который восходит к позднеантичным и средневековым источникам²⁷. Возможно, не случайно в рукописи Вергилия у ног Орфея смиренно лежит лев, сзади виднеются три оленя и козел, в углу справа изображено рогатое чудовище в виде дракона, а на скале сидят кролик и обезьяна. Однако художник явно не стремится строго следовать иконографическому оригиналу, преследуя цель создать свободный и элегантный образ в духе классики. Орфей, стоящий на фоне массивной скалы и раскинувшегося поодаль пейзажа, а также фигурная группа с нимфой и двумя сатирами скорее воскрешают образы мифов далекого классического прошлого, чем иллюстрируют текст. В работе явно чувствуется рука художника, работавшего в более крупных художественных формах, отчего книжная страница производит впечатление небольшой картины. Аналогичный эффект мы обнаруживаем в миниатюрах, выполненных Пинтуриккио и Перуджино, – в созданных ими композициях на страницах книг на первый план явственно выходят характеристики картинного образа Кватроченто²⁸. Стоит отметить, что подобные работы, как правило, не становились объектами для буквального подражания: в продукции мастеров миниатюры находили отражение отдельные приемы и детали, встречающиеся в работах живописцев.

Глубокая связь с античностью породила в Италии большое разнообразие форм и способов выражения в приобщении к классике. В эпоху Кватроченто получила распространение традиция копирования надписей с древнеримских памятников. Начатая в 30–40-е годы известным антикваром и путешественником Чириако д'Анкона, она была продолжена его последователем Феличе Феличиано²⁹. Крупнейшим собирателем древних надписей был друг Феличиано, Джованни Марканова³⁰. Известно, что Феличиано украшал его книги, делая в них цветные инициалы, колофоны, гербы. Будучи высокопрофессиональным писцом, он принимал участие в работе над большим корпусом классических надписей, заказанных Маркановой. Феличиано был настолько увлечен античной письменностью, что предпринял попытку создать на ее основе классический алфавит. Им также была собрана коллекция древних надписей, ко-

торую он посвятил своему другу, живописцу Андреа Мантенье. Об увлеченности тех лет эпиграфическим наследием ясно говорят надписи all'antica, которые мы встречаем в альбомах Якопо Беллини, во фресках Мантеньи из капеллы Оветари церкви Эремитани в Падуе, в живописном цикле «Триумф Цезаря» для герцогского дворца в Мантуе (Лондон, Хэмптон-Корт)³¹. В книжном оформлении Падуи и Венеции «трехмерные» граненые инициалы, подобные тем, что присутствуют в альбомах Феличиано и Маркановы, появились в середине 50-х годов. По своим пропорциям, объемности и «монументальности» такие инициалы напоминали буквы, высеченные на древнеримских памятниках. «География» Страбона (в латинском переводе Гуарино) представляет один из наиболее выразительных образцов книжного декора данного типа (Альби, Муниципальная библиотека Рошгюд, Ms. 4). Миниатюры этой рукописи, подаренной в 1459 году Рене Анжуйскому венецианским кондотьером Якопо Марчелло, отличает исключительно высокое качество исполнения. В свое время М. Миссом была выдвинута гипотеза о том, что ее лучшие миниатюры были выполнены одним из выдающихся живописцев того времени, по всей вероятности, Мантеньей, которому принадлежала также и разработка классического начертания букв. Однако эта точка зрения, вполне справедливо, не была принята большинством исследователей и до сегодняшнего дня не нашла сколько-нибудь серьезного подтверждения³². Появление граненых инициалов вряд ли может быть приписано какому-то одному мастеру. Их практически одновременное распространение в живописи, рисунке

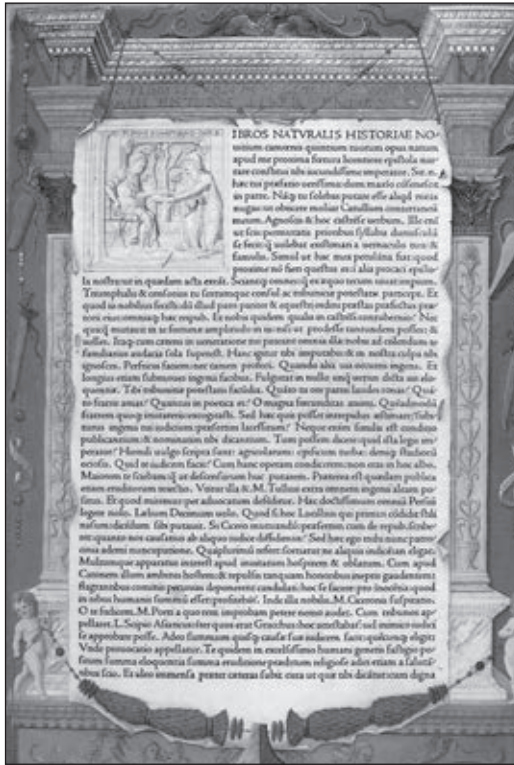


Ил. 4. Марко Дзотто. Орфей, укрощающий диких зверей игрой на лире. После 1466. Вергилий. «Буколики. Георгики. Энеида». Париж, Национальная библиотека, latin 11309, f. 4v



Ил. 5. Франко дей Русси (?). Архитектурный декор страницы. 60-е годы XV века.
 Бернардо Бембо. «Oratio gratulatoria». Лондон, Британская библиотека, Add. MS 14787, f. 6v

и книжной миниатюре, вероятно, соответствовало общей устремленности культуры Кватроченто к классике и было связано с широкой ориентацией гуманистов, художников, писцов и миниатюристов на образцы римской эпитафии. При этом художники, воспроизводя в своих произведениях эти надписи, стремились передать их максимально правдоподобно, то есть создать иллюзию реальности, миниатюристы же, напротив, подчеркивали их конструктивное начало. Принципиальная новизна таких инициалов состояла в том, что графический знак буквы приобрел третье измерение. По верному замечанию М. Мисса, *littera mantiniana* была подобна статуе и представляла собой тип буквы, свободно стоящей в книжном пространстве³³. Ее структурно совершенный дизайн, в основе которого лежала классическая архитектура с ее выверенными пропорциями и сбалансированностью, стал важным элементом книжного декора all'antica.



Ил. 6. «Мастер пугги» и мастерская. Архитектурный начальный лист. Венеция. Плиний. «Естественная история». Венеция, Н. Йенсон, 1472. Шантийи, музей Конде, № 1491, f. 3

Гуманистическое антикварное движение с его археологическими раскопками, коллекционирование древностей, увлечение эпиграфикой, рисунки с антиков, тема античной классики в работах живописцев – все это способствовало появлению устойчивых иконографических схем декора all'antica в книге. Отличительной чертой миниатюры в духе классики в Венеции и Падуе стали «архитектурные» титульные листы и композиции с изображением древнего памятника, которое семантически означало обращение к дохристианской истории и прочно ассоциировалась с античностью³⁴. Небольшой древний монумент, представленный в виде стелы, надгробия, эдикулы или саркофага, обычно располагался в центре книжной страницы и был дополнен названием литературного произведения, крупные буквы которого напоминали высеченные латинские надписи на древнеримских памятниках³⁵. На фронтиспise «Oratio gratulatoria» Бернардо Бембо (Лондон, Британская библиотека, Add. MS

14787, f. 6v), посвященного кардиналу Людовико Тревизану, изображена небольшая архитектурная композиция, которая содержит начальные слова текста и включает имена Бембо и венецианского дожа Кристофоро Моро, избранного в 1462 году, когда было написано само произведение³⁶. (Ил. 5.) Изображение в духе *all'antica*, явно свидетельствующее о знакомстве миниатюриста с работами Донателло и Мантеньи, украшено сверху гербом Тревизана с девизом «*ex alto*» (*с высоты*) и двумя коленапреклоненными ангелами, а внизу – гербом Моро с шапкой венецианского дожа в виде колпака и двумя львами, символом Венеции. Классифицирующее начало здесь подчинено идее прославления выдающегося человека своего времени.

«Архитектурные» титульные листы или «архитектурные» рамки представляли собой разновидность книжного декора *all'antica*, в основе которого лежало изображение триумфальных арок или необычных архитектурных сооружений с мощными колоннами, столбами, антаблементами и цоколями, занимающими широкие поля. Начальный лист «Естественной истории» Плиния, украшенный «Мастером путти» (Никола Йенсон, 1472, Шантийи, музей Конде, № 1491, f. 3), представляет эффектную архитектурную композицию³⁷. (Ил. 6.) Текст занимает центр страницы и располагается на слегка тонированном старинном пергаментном свитке с дырами и неровно заворачивающимися краями, от которых падают тени (дань увлечения иллюзионизмом). Весь образный строй и стилистика миниатюры выдержаны в духе классики и включают мифологические сюжеты, а также множественные элементы декора *all'antica*. Древний свиток (явный намек на далекую историю), подвешенный на красном шнурке к антабменту, обрамляют пилястры с рельефным классическим рисунком, которые завершаются бронзовыми капителями; на полях изображены трофеи, прикрепленные к верхней части антаблемента, с узкими свитками с надписями *SOLA* (*только*) и *VIRTUTE* (*доблесть*). По сторонам от монумента расположились два путти, держащие большую гирлянду. Широкое основание памятника украшено nereидами, сидящими на спинах тритонов, которые держат герб семьи Корнер (Corner). Изображения морских божеств, встречающиеся в большом количестве вариаций в продукции «Мастера путти» и его мастерской, напоминают о рельефах римских саркофагов. Сверху страницы на фризе «высечены» имя автора и название произведения. Историзованный трехгранный инициал «L», выполненный в графической технике с легкой тонировкой, имитирует античный мраморный барельеф и изображает коленапреклоненного Плиния, который преподносит свой труд императору. Над их головами на архитраве надпись: *C. PLINIUS DOMITIANO IMP S* (*Плиний императору Домициану*).

Что же представляли собой созданные на страницах рукописей и инкунабул изображения архитектуры? Были ли это реальные памятники или некие собирательные образы в духе *all'antica*? В отдельных

случаях миниатюристы обращались к формам существовавшей архитектуры. Например, «Мастер путти» использовал в своей продукции мотивы древнеримских арок, а также памятников ренессансного искусства (несохранившейся арки Гави в Вероне, арка церкви Сан-Франческо в Римини Альберти, гробницы Антонио Росселли Пьетро Ломбардо)³⁸. Триумфальная арка, обрамляющая выполненную им миниатюру «Сотворение Евы» в двухтомной библии, напечатанной Винделино да Спира в 1471 году (Нью-Йорк, библиотека П. Моргана, 26983–84, v. I, f.13), напоминает арку Фоскари западного крыла палаццо Дожей, 1462–1464. У мастера, иллюстрировавшего начальный лист «Естественной истории» Плиния, изданной Джованни да Спира в 1469 году (Равенна, библиотека Классенсе, Inc. 670, f. 1), изображена эдикула с тяжелым, выдвинутым вперед лучковым фронтоном, форма которого напоминает о скульптуре Донателло³⁹. Однако подобные примеры являются скорее частными случаями, чем общим правилом.

В последней трети XV века «архитектурные» титульные листы с классическими монументами обрели качество своеобразного канона. Они широко использовались в раннепечатных книгах Венеции и Падуи, которые по традиции продолжали украшать миниатюрами для состоятельных заказчиков⁴⁰. Это были новые специфически книжные решения в манере *all'antica*, в которых классика оказывалась важным как содержательным, так и формообразующим элементом. Такие композиции представляли собой качественно новый тип организации книжного пространства, который объединял в одно целое текст и все элементы декора страницы. Оформление книжного листа осуществлялось теперь не по принципу украшения отдельных его частей (сюжетной миниатюры, орнамента и инициалов), а по принципу создания единого картинного пространства, построенного по законам линейной перспективы. В «архитектурных» титульных листах не использовался традиционный орнамент. Его место на широких полях заняли элементы классической архитектуры, которые оказывались своеобразной рамой для сюжетной миниатюры и текста и одновременно неким «конструктивным каркасом» всего изображения. «Архитектурные» титульные листы, занимавшие всю поверхность страницы, напоминали небольшие картины, обладавшие четкостью сложно организованного картинного пространства.

В последней трети XV века в работах ряда мастеров получили распространение мифологические сцены (вакханалии, жертвоприношения, битвы морских божеств), изображения героев античных мифов (Меркурия, Эроса, Геракла), которые украшали сюжетные миниатюры, историзованные инициалы, широкие поля страниц. Античная мифология в иллюминированной книге представляет чрезвычайно ценный, но, к сожалению, до сих пор недостаточно систематизированный и полно изученный материал⁴¹. На страницах данной публикации мы коротко остановимся лишь на некоторых характерных случаях, демонстрирующих

специфику использования миниатюристами языка античных мифов. Широта их использования порождает вопрос: обращались ли миниатюристы к самым древним источникам, или пласт античной культуры входил в их практику главным образом через живопись. Материал иллюминированной книги демонстрирует нам достаточно примеров того и другого подхода к материалу. Опыт живописцев играл немалую роль в освоении античной традиции. Для мастеров миниатюры оказывались важны не только живописные работы художников, но и их рисунки. Среди произведений античной пластики основными источниками вдохновения и объектами для подражания были рельефы римских саркофагов, с которых мастера миниатюры заимствовали иконографию, отдельные движения фигур, их богатую пластику, отвечающую ренессансному идеалу античности. Следует отметить немалую свободу миниатюристов в интерпретации мифологических источников, особенно при иллюстрировании произведений древних авторов и сочинений гуманистов. Иконография одних сюжетов могла применяться к другим, образы и сюжеты, не имевшие аналогов в искусстве древних, смело трактовались в духе *all'antica*. Иногда кажется, что оригинальность использования миниатюристами отдельных мифологических сюжетов не уступала живописи тех лет. Не ориентируясь напрямую на произведения живописцев, миниатюристы сходным с ними образом воплощали в иллюстрациях наследие классического прошлого. Как и художники, временами они вводили в свои произведения «античные» рельефы, в которых особенности изложения сюжета и передача фигур не находили прямых аналогий в античном искусстве⁴².

Судить об оригинальности образов *all'antica*, созданных на страницах книг, можно лишь с учетом тех традиций, которые существовали в иллюстрировании литературы того времени. Труды многих античных классиков (Марциала, Цицерона, Евсевия Кесарийского, Квинтилиана) таковых не имели⁴³. Отдельные же произведения, как «История Рима» Тита Ливия или «Естественная история» Плиния, достаточно много и часто иллюстрировались на протяжении XIV–XV веков и накопили определенный опыт оформления. Однако, несмотря на это, подчас довольно трудно говорить об устойчивых визуальных прототипах в иллюстрировании этих книг. Вопрос связи сюжетов и образов античности с текстом представляет одну из наименее изученных сторон проблемы, ибо часто требует серьезной совместной работы историков искусства и филологов-медиевистов⁴⁴. Заниматься обобщениями в этой сфере непросто, так как многие памятники и по сей день остаются исследованными лишь с какой-то одной своей стороны, не говоря уже о том, что каждый манускрипт представляет уникальное в своей неповторимости решение. В целом можно лишь отметить, что связь иллюстраций с текстом в произведениях античных классиков, как правило, была весьма поверхностной. Миниатюристам было важно не столько проиллюстрировать текст, сколько создать образы в духе античности, что вполне

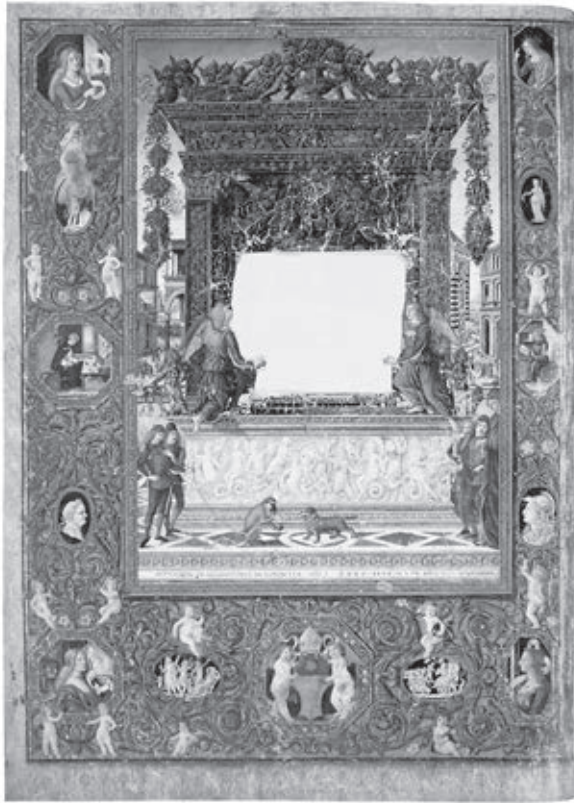
удовлетворяло антикварные вкусы заказчиков. Вряд ли можно говорить о выработанной тематической или символично-аллегорической связи языческих и христианских элементов в искусстве миниатюры XV века на уровне программных иконографических схем. Скорее, определенная смысловая нагрузка на классические детали и сюжеты может обнаруживать себя в контексте выявленных или известных исторических фактов лишь в конкретных отдельно взятых случаях. Вероятно, это та сфера, где исследователей еще могут ждать интересные и неожиданные открытия. В настоящей статье мы лишь коротко остановимся на вопросе знания мастерами миниатюры памятников античного искусства и того, как античное наследие использовалось в искусстве иллюминированной книги в контексте его связи с живописью.

Для наглядности приведем некоторые примеры и сравнения. Мифологические сюжеты, изображавшие подвиги Геракла, были популярны как в живописи, так и в книжной миниатюре. В живописи они получили наиболее последовательное выражение в творчестве Антонио Поллайоло (серия картин «Подвиги Геракла») и Андреа Мантеньи (сцены на парусах камеры дельи Спозии). Так, миниатюра «Геракл и Гидра», выполненная Джованни Вендрамином из Падуи в трактате Якопо Камфора о бессмертии души (Jacopo Camphora. *De immortalitate animae*, 1472. Лондон, Британская библиотека, MS. Add. 22325, f. Iv), отличается большим сходством с одноименной картиной Поллайоло (1460-е годы, Флоренция, Уффици)⁴⁵. Вслед за Поллайоло падуанский миниатюрист представляет этот сюжет как сцену решающей схватки в борьбе античного героя с чудовищем – композиция очень активна и динамична. Различия в интерпретации образа составляют лишь незначительные детали: изображение Гидры, пейзажный фон на картине Поллайоло и архитектурное обрамление у Джованни Вендрамина. Решение миниатюриста отличается меньшей экспрессией в передаче движений героя, некоторой схематичностью в воспроизведении мускулов его тела. Совершенно иначе изображает эту же сцену венецианский «Мастер путти» (M.V. Марциал. «Эпиграммы». Винделино да Спира, 1471, Париж, библиотека Мазарини, N 3230, f. 9), в продукции которого тема подвигов Геракла встречается достаточно часто⁴⁶. У него это спокойная, уравновешенная композиция, имеющая две практически независимые части, разделенные инициалом «I». Геракл, невозмутимый стройный юноша, стоит напротив Гидры, замахнувшись на нее дубиной. Интересно, что решение миниатюриста иконографически и композиционно отличается как от известных нам живописных образцов, так и от рельефов дошедших до нас античных саркофагов: Гидра у «Мастера путти» не обвивается вокруг ног юноши, а изображается лежащей поодаль от героя. Не менее распространенный сюжет «Геракл и немейский лев» встречается как у художников круга Мантеньи, так и в продукции мастеров миниатюры⁴⁷. В его разработке живописцы, как правило, опирались на античную традицию, изображая

Геракла стоящим около поверженного зверя, в то время как «Мастер путти» и стилистически близкий ему «Мастер Плиния» (Лондон, Британская библиотека, IC 19662) больше придерживались средневековой иконографии, представляя Геракла сидящим верхом на льве и избивающим его дубинкой⁴⁸. Напротив, изображение путто, сидящего на дельфине, одного из самых распространенных мотивов в продукции «Мастера путти», имело прямой прототип в рельефах римских саркофагов, например саркофаге II века н. э. из Лувра (N. 438) с изображением морских божеств. Известно, что этот саркофаг был выставлен в XV веке в одной из церквей Рима, и не исключено, что «Мастер путти» мог его видеть⁴⁹.

Весьма любопытное решение в духе *all'antica*, граничащее с буквальным цитированием, мы встречаем в миссале английского епископа Томаса Джеймса, служившего в 80-е годы XV века в Капель Сант-Анджело в Риме (Лион, Муниципальная библиотека, MS 5123, v. 6v)⁵⁰. (Ил. 7.) Автор миниатюр, глава крупной флорентийской мастерской Аттаванте дельи Аттаванти, продукция которой пользовалась огромным успехом как в Италии, так и за ее пределами, помещает в композицию изображение рельефа известного римского саркофага Делла-Валле-Медичи (Della Valle-Medici) II века н. э.⁵¹ Рельефная панель с nereидами и тритонами служит постаментом для архитектурной композиции, за которой виднеются фрагменты городских зданий. А на широкой орнаментальной рамке в виде фриза с листьями аканфа расположены «рельефный» портрет императора Веспасиана, изображение Афины, а также сцены «Дионис и Ариадна» и «Триумф Диониса», которые считаются копиями со знаменитых гемм из коллекции Лоренцо Медичи⁵².

В эпоху Кватроченто получила широкое распространение античная триумфальная тематика – к ней обращались живописцы, миниатюристы, мастера кассоне и подносов⁵³. Достаточно вспомнить цикл Мантеньи «Триумф Цезаря», работы Пезеллино, Лоренцо Коста, Синьорелли, Якопо дель Селлайо, Перуджино. Идея триумфа, восходящая к обычаям Древнего Рима, с пышными церемониями и шествиями, с возводимыми по случаю побед арками, была призвана увековечить славу, богатство, власть и величие. В ренессансной культуре эта тема получила новое звучание, соединившись с идеей христианских добродетелей. Знаменитые «Триумфы» Петрарки были одной из самых излюбленных и широко иллюстрируемых книг⁵⁴. В основу иконографии «Триумфов» легли изображения процессий с колесницами, которые были частью древнеримских ритуалов, олицетворявших победу. Все шесть частей поэмы Петрарки, как правило, иллюстрировались, изображая колесницу с водруженной на нее фигурой, символизирующей одну из тем – Любви, Целомудрия, Смерти, Славы, Времени и Вечности. Триумф Любви был, пожалуй, самым популярным сюжетом. Остановимся на некоторых трактовках этой темы, отличавшейся в XV веке достаточно устойчивой иконографией. Миниатюра «Триумф Любви», авторство которой приписывается «Мастеру Филоко-



*Ил. 7. Аттаванте дельи Аттаванти. Миссал Томаса Джеймса. Флоренция, 1483.
Лион, Муниципальная библиотека, MS 5123, v.6v*

ло» и Гаспаре да Падова, представляет весьма характерное «картинное» решение в духе классицизма (Петрарка «Рифмы и Триумфы». Лондон, Британская библиотека, Harley 3567, f. 149)⁵⁵. (Ил. 8-1.) Окруженная толпой влюбленных, крупная колесница с амуром в центре композиции вписана в глубокий арочный проем с кессонами. Мощная классическая арка, как бы держащая и организующая все изображение, богатство рельефного декора, мраморный пол, разделенный на квадраты, уходящие вглубь по законам линейной перспективы, – все это создает яркий антиклизированный образ в рамках новой зрительной модели картины Кватроченто, обнаруживая очевидное знакомство с произведениями Якопо Беллини и Мантинья⁵⁶. А неизвестный падуанский мастер, автор миниатюры «Триумф Любви» в рукописи Петрарки из лондонского Музея Виктории и Аль-



Ил. 8-1. Триумф Любви. Мантуя, 1463–1483.
Ф. Петрарка «Рифмы и Триумфы». Лондон,
Британская библиотека, Harley 3567, f. 149

гармонии образ в духе античности. Совершенно иначе подходит к этой теме «Мастер путти» в оформлении раннепечатного издания «Сонетов, Канцон и Триумфов» Петрарки (Падуа, 1472, Б. де Вальдедзокко, М. де Септем Арборибус; Милан, библиотека Тривульциана, Inc. Petr. 2, f. 40). (Ил. 8-3.) Вместо традиционной иконографии процессий, используемой при иллюстрировании поэм Петрарки, он обращается к сюжету «Триумф Вакха и Ариадны». При этом необыкновенно красивая миниатюра в монохромных темно-синих тонах с золотом, украшающая нижнее поле страницы, обнаруживает сходство с рельефом хорошо известного в XV веке римского саркофага с изображением «Триумфа Нептуна»⁵⁹. Миниатюрист лишь немного меняет персонажей и их расстановку: вместо человека, который правит колесницей, он помещает сатира, а летящий впереди коней путто из правой части композиции перемещается в центр изображения. По мнению Л. Армстронг, занимавшейся исследованием продукции «Мастера путти» и его мастерской, подобная трансформация

берта (L. 101-1947, f. 148 v) представляет изысканную композицию в манере all'antica на пурпурном фоне, что еще больше усиливает ассоциации с древними манускриптами⁵⁷. (Ил. 8-2.) Элегантную фигурную сцену, в центре которой изображен крылатый амур на колеснице, окруженной влюбленными, дополняет изображение древнего памятника на заднем плане с классической надписью FRANCISCO PETRARCA FIORENTI POETAЕ CLARISS TRIUMPHI IN CIPUANT (Начинается труд флорентийского поэта Франческо Петрарки «Триумфы») ⁵⁸. Такая иллюстрация в сочетании с письмом, выполненным выдающимся мастером гуманистического курсива Бартоломео Санвито, порождает удивительный по красоте и



Ил. 8-2. Франко дей Русси (?) и неизвестный мастер. Триумф Любви.
После 1463–1464.
Ф. Петрарка. «Песни и Триумфы». Лондон, Музей Виктории и Альберта,
L. 101-1947, f. 148 v.

обнажает процесс работы этого миниатюриста с классическими источниками и ту свободу, с которой он так легко меняет иконографию⁶⁰.

Не стоит преувеличивать глубину познаний миниатюристов в области античности. Нередко они создавали изумительный по красоте 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 притягательный для них мир античности. Их античная основа почти всегда очевидна, даже когда в них не «читается» конкретный классический прототип. Порой мастера книги использовали отдельные известные им предметы мелкой пластики в качестве образцов для подражания – это были древние монеты, камеи, геммы⁶¹. Иногда трудно с определенностью сказать, на что больше ориентировались эти мастера – на античность или на искусство Проторенессанса, которое ознаменовалось пробуждением естественного тяготения итальянских мастеров к своему античному прошлому. Так или иначе, обращение мастеров миниатюры к классическому наследию превратилось в его живую трансформацию, даже когда мы видим на страницах рукописей весьма далекий отзвук античности.

В последней трети XV века Риму принадлежала немаловажная роль в художественной жизни страны. Папство стало крупным заказчиком произведений искусства и в том числе иллюминированной книги. В Рим



Ил. 8-3. «Мастер путти». Триумф Вакха и Ариадны.
Ф. Петрарка. «Сонеты и Канцоны». Падуя, 1472. Б. де Вальдедзокко, М. де Септем Арборибус. Милан, библиотека Тривульциана, Inc. Petr. 2, f. 40



Ил. 9-1. Гаспаре да Падова. Начальная страница книги «Божественный Август». Рим, 1480-е годы. Гай Светоний Транквилл «Жизнь двенадцати цезарей». Париж, Национальная библиотека, ms. latin 5814, f.22v.

Ил. 9-2. Гаспаре да Падова Архитектурный начальный лист. Рим, 1480-е годы. Гай Светоний Транквилл. «Жизнь двенадцати цезарей». Париж, Национальная библиотека, ms. latin 5814, f.1r.

стекались мастера из различных городов Италии, здесь пересекались традиции крупнейших школ итальянской миниатюры – флорентийской, венецианской, падуанской, ломбардской, неаполитанской. Не имевшая долгое время четко выраженной собственной стилистики, римская школа оказалась к концу столетия средоточием многих достижений искусства иллюминированной книги. Гаспаре да Падова (известный также под именем Гаспаре Романо), падуанский миниатюрист круга Мантеньи, много работал в Риме, способствуя развитию антикварных традиций книжного декора в папском городе. Вместе с каллиграфом Бартоломео Санвито, также прибывшим в Рим из Падуи, он создавал роскошные кодексы в духе all'antica, которые высоко ценились у просвещенных высокопоставленных заказчиков, включая окружение папы Сикста IV⁶². Будучи на службе у мантуанского кардинала Франческо Гонзага, Гаспаре исполнял еще и обязанности антиквара, собирая для него медали, скульптуры, геммы и прочие древности⁶³. В оформление кодекса «Жизнь двенадцати цезарей» (Париж, Национальная библиотека, ms. latin 5814) он

вводит изображения римских монет времен императоров, описываемых Светонием⁶⁴. (Илл. 9-1.) Известно, что как минимум десять монет, воспроизведенных на страницах этой рукописи, в прошлом находились в собрании Гонзага⁶⁵. Весьма вероятно, что миниатюрист мог копировать эти монеты из коллекции своего патрона, в доме которого он бывал вместе с Санвито. Подобное цитирование, обращенное к истории, «археологическая» стилистика, навеянная живописью Мантеньи, а также типичная для книжного декора *all'antica* атрибутика, включающая трофеи и изображения, вдохновленные рельефами колонны Траяна и арки Константина, составляют характерную особенность декора рукописи. (Илл. 9-2.) Гаспаре да Падова и Бартоломео Санвито выполняли также заказы для короля Неаполя Альфонсо и его брата кардинала Джованни Арагонского, благодаря чему книжный декор *all'antica* получил распространение при арагонском дворе⁶⁶.

Рим был крупнейшим центром археологических раскопок. Открытие под термами Траяна знаменитого Золотого дома Нерона с декором его парадных залов оказалось важным событием как для многих художников, приезжавших в те годы в Рим (Гирландайо, Филиппино Липпи, Перуджино, Пинтуриккио, Синьорелли), так для мастеров миниатюры⁶⁷. У Антонио да Монца, миниатюриста из Ломбардии, много работавшего в Риме, в мотиве широкой орнаментальной рамки, как, например, в миниатюре «Сошествие св. Духа» (Вена, Собрание графики Альбертина, Inv. 1764) знакомство с этим памятником проступает особенно явственно⁶⁸. (Ил. 10.) Росписи Золотого дома Нерона, наряду с сохранившейся орнаментальной живописью в Колизее и на вилле Адриана в Тиволи, оказывали несомненное влияние на язык классики у мастеров позднего Кватроченто, способствуя ее новому осмыслению. Появление на страницах рукописей античных элементов с причудливым смещением тонкого графического рисунка растительных мотивов, зооморфных и антропоморфных форм свидетельствовало о трансформации античного идеала. Увлечение гротеском, которое пришло в итальянскую книжную миниатюру, как и в живопись, скульптурный декор, в изделия декоративно-прикладного искусства, отражало определенный стадийный этап развития иллюминированной книги. К концу столетия в книжном декоре *all'antica* отмечаются процессы, сходные с теми, что были в живописи. Пластический идеал Кватроченто постепенно исчерпывал себя, утрачивая внутреннюю целостность с присущей ей гармонией и универсальностью образов. Наблюдаются признаки «усталости» стиля. Книжная миниатюра, порывая с готической традицией и следуя достижениям живописи, постепенно входила в противоречие со своей природой, прочно связанной с плоскостью листа. Освоение светотеневых принципов и иллюзорного алгоритма живописи позднего XV века оказалось губительным для нее как вида искусства. В этом преодолении плоскости и отступлении от архитектурных



Ил. 10. Фра Антонио да Монца. «Сошествие св. Духа». 1492–1503. Миниатюра с орнаментальной рамкой из церковной служебной книги (фрагмент). Вена, Собрание графики Альбертина, Inv. 1764

принципов построения кроется predeterminedность ее заката. Декор all'antica явственно отражает в конце века эту двойственность – с одной стороны, тягу миниатюры к живописной иллюзорности (а развиваться независимо от живописи она уже не могла), с другой – разрушение связи с двухмерной плоскостью книжной страницы. Усиление декоративного начала, временами граничащего с пышностью и некоторой помпезностью, повышенное внимание к деталям, поиск новых средств художественной выразительности с тенденцией к усложнению образной струк-

туры – вот что отличает на рубеже веков книжную живопись в духе классики.

Практически все крупные мастера книжной миниатюры позднего Кватроченто обращались к антикизированному декору, который в то время широко использовался не только в трудах античных классиков, но и в часословах, миссалах, а также в больших церковных хоровых книгах – градуалах и антифонариях. В продукции братьев Герардо и Монте ди Джованни классическим мотивам присуща «многословность», а пластические формы нередко обретают выразительно утрированный характер⁶⁹. «Античные» рельефы, сложные архитектурные конструкции, больше похожие на условные декорации, чем на архитектурные монументы, отличаются орнаментально-декоративным подходом к теме классики. В продукции, выполненной на рубеже веков Бенедетто Бордоном, известным североитальянским миниатюристом, рисовальщиком и живописцем из Падуи, который на протяжении полувека украшал рукописи и печатные издания, декору all'antica свойственна чуть схематичная упорядоченность, суховатая симметрия и строгость форм⁷⁰. Канделябры, «рельефные» поверхности, написанные в технике гризайли, характерные стилизованные дельфины, профильные портреты, вазы, гротески, букрании – наглядное свидетельство последовательной преданности Бордона классике. Его работы, как и произведения Фра Антонио да Монца и Маттео да Милано, в которых наряду с антикизированными деталями и гротесками используется модная в то время фламандская манера натуралистического изображения цветов и растений, как бы логически завершают тему книжного декора all'antica эпохи раннего Возрождения.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что миниатюра all'antica демонстрирует в XV веке блистательные и необычайно интересные образцы оформления манускриптов и инкунабул. Этот материал является составной частью (причем немалой) классицизированной культуры раннего Возрождения, что позволяет рассматривать его в контексте феномена классики своей эпохи. Период с конца 50-х и до середины 80-х годов оказался исключительно динамичным и плодотворным в разработке «книжного» античного идеала Кватроченто, когда постижение и создание *нового* шло через обращение к *прошлому*. На страницах иллюминированных книг были созданы удивительные по органичности и целостности решения, воплощенные в рамках концепции «подражания древним» с восходящей к античности тягой к передаче земной красоты, переданной в рамках нового художественного идеала.

Книжный декор all'antica, развивался в постоянном диалоге с большим искусством и представлял сложную систему художественных взаимосвязей. Влияние живописи на миниатюру было главным. Порой оно носило характер очевидного заимствования, временами миниатюра выработывала свой собственный специфически книжный язык в духе классики, когда возникали решения, не имевшие прямых аналогов в практике

художников. Косвенно сказывалось и влияние других видов искусства – архитектуры, скульптуры, медалей, монет. Однако независимо от того, обращались ли мастера миниатюры непосредственно к древним первоисточникам, повторяли ли уже найденные художниками готовые решения или создавали свою трактовку темы all'antica, – основополагающими характеристиками образов всегда оставались типологические черты живописи. Ориентация на станковую картину как основную визуальную модель эпохи Кватроченто была той магистральной линией развития, которой следовала итальянская книжная миниатюра. Впрочем, подробное рассмотрение достижений книжной миниатюры с точки зрения структурных принципов картины раннего Возрождения – это уже тема отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Аверинцев С.С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 150.
- 2 Влияние идей гуманизма на изобразительное искусство Италии второй половины XV века получило в свое время широкое и обстоятельное освещение в трудах А. Шастеля и Э. Винда. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М., СПб., 2001. С. 76–79; Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance. London, 1958. P. 13–30.
- 3 Помимо академии во Флоренции, в Риме в 60-е годы XV века появилось объединение гуманистов, возглавляемое Помпонио Лето, а в Неаполе под эгидой короля Альфонса возникла академия, которой руководил поэт Джованни Понтано. Позже небольшие «кружки» гуманистов организуют также Изабелла д'Эсте в Мантуе, патриций Николо Приули в Мурано, поэт и драматург Джан Джорджо Трисино из Виченцы, Вероника Гамбара из Корреджо. Безусловно, их влияние было куда более скромным, чем во Флоренции, где гуманизм получил наибольшее распространение. Pevsner N. Academies of Art, Past and Present. Cambridge, 1940. P. 25–26; Yates F.A. The Italian Academies // Yates F.A. Renaissance and Reform: The Italian Contribution. Collected Essays, Vol. II, London, 1983. P. 6–29.
- 4 Шастель А. Указ. соч., С. 85, 87–95, 197–198; Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1998. С. 93–109, 279–290.
- 5 Ротенберг Е.И. Станковая картина итальянского Кватроченто. Типологические основы // Искусствознание, 2/99. М., 1999. С. 188.
- 6 Свидерская М.И. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Пространственные искусства в западноевропейской культуре XIII–XIX веков. М., 2010. С. 14.
- 7 Там же. С. 13–19.
- 8 Armstrong L. Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop. London, 1982. P. 50–76; Renaissance

- Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library. Ed. By Thomas Kren. New York, 1983. P. 90–91, N. 11–14, (exhibition catalogue); *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525: un primo censimento*. A cura di Annarosa Garzelli. Firenze, 1985, V. I. P. 69–84; *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1550*, ed. by J.J.G. Alexander. London, New York, 1995. P. 143–162, (exhibition catalogue); Maddalo S. *Tensioni classiche e immaginario medievale nel De balneis Puleolanis*, manoscritto Angelicano 1474 // *La tradizione classica nella miniature europeo*. Atti del V Congresso di Storia della Miniatura, Urbino, 1998. In: *Rivista di storia della miniatura*, 1999, 4. P. 49–60; Madallo S. *Sanvito e Petrarca. Scrittura e imagine nel codice Bodmer*. // *Quaderni di Filologia medievale e umanistica*, 4. Messina, 2002. P. 143; Estevez L. «The Triumph of the Text:» A Reconsideration of Giovanni Vendramin's Architectural Frontispieces // *Athanos XXII*, Florida State University, 2004; http://www.fsu.edu/~arh/images/athanor/athxxii/ATHANOR%20XXII_Estevez.pdf; Toscano G. *La miniatura «all'antica» tra Roma e Napoli – La miniatura italiana. II. Dal Tardogotico al Manierismo*, a cura di Antonella Putaturo Donati Murano e Alessandra Perriccioli Saggese. Napoli, Città del Vaticano, 2009. P. 426–435; Iacobini A., Toscano G. «More graeco, more latino». *Gaspere da Padova e la miniatura all'antica* // *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*. A cura di Teresa Calvano, Claudia Cieri Via e Leandro Ventura. Roma, 2010. P. 125–190.
- 9 Подробнее об итальянских библиотеках эпохи Ренессанса см.: Dahl Svend S. *History of the Book*. New York, 1958. P. 111–113; Flocon A. *L'Univers des livres: etude historique des origins a' la fin du XVIII siècle*. Paris, 1961. P. 106–107; Ullman B.L. *The Humanism of Coluccio Salutati*. Padova, 1963. P. 127–209; Ullman B.L., Stadter P.A. *The Public Library of Renaissance Florence*. Niccolo' Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco. Padova, 1972. P. 59–104, 107–267; *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525... V. I. P. 5–6*.
- 10 Goldschmidt E.P. *The printed Book of the Renaissance*. Cambridge, 1950. P. 36; *The Painted Page... P. 109–111*.
- 11 Ullman B.L. *Ancient Writing and its Influence*. New York, 1932. P. 137–144; Thomas D. *What is the Origin of the scrittura umanistica?* // *Bibliofilia*, LIII, 1951. P. 1–10; Ullman B.L. *The Humanism of Coluccio Salutati... P. 263–280*; Wardrop J. *The Script of Humanism: Some Aspects of Humanistic Script, 1460–1560*. Oxford, 1963; De la Mare A. *New Research on Humanistic Scribes in Florence* // In: *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525... V. I. P. 395–401*.
- 12 Pacht O. *Notes and Observations on the Origin of Humanist Book–design*. // *Fritz Saxl, 1890–1948: A Volume of Memorial Essays*, ed. D.J. Gordon, London, 1957. P. 184–194.
- 13 Шастель А. Указ. соч. С. 80–82; *The Painted Page... P. 109–111*.
- 14 Джон Типтофт провел в Италии с 1459 по 1461 годы. Известно, что он проходил обучение в Падуе и посещал в Ферраре знаменитого итальянского гуманиста Гуарино да Верона. John Tiptoft, Earl of Worcester, 1427–1470. *Encyclopedia Britannica*, 11th Ed. Cambridge, 1910, Vol. XXVIII. P. 821; Mitchell M.R.J., Litt B. *English students at Padua, 1460–75*. http://journals.cambridge.org/article_S0080440100020077

- 15 *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525...* V.I.P. 119–143, 173–188; *The Painted Page...* P. 92–98; Золотова Е.Ю. Флорентинская миниатюра XV века в собраниях Москвы // *Вестник истории, литературы, искусства. РАН, Отделение историко-филологических наук.* М., 2006, Т. 3, С. 456–458.
- 16 *The Painted Page...* P. 28; *Missal of Barbara of Brandenburg.* Diocese of Mantua – Archives of the Cathedral. http://www.ilbulinoedizionidarte.it/inglese/facsimili_276.asp?id=276&disponibili=1; *Messale di Barbara of Brandeburgo.* <http://www.antiqua.eu/catalogo/messale-di-barbara-di-brandeburgo.html>; *The Missal of Barbara of Brandenburg. An Extraordinary Union of Late Gothic and Renaissance Miniatures.* http://www.codicesillustres.com/catalogue/missal_barbara/index.html
- 17 Armstrong L. *Op.cit.* P. 6; Яйленко Е. Венецианская античность. М., 2010. С. 5–7; 9–10.
- 18 «Мастер путти» работал в Венеции с 1466 по 1475 год, а деятельность «Мастера Лондонского Плиния» охватывает период с 1468 по 1495 год. См.: Armstrong L. *Op. cit.* P. 3–6, 59, 62–63; *The Painted Page...* P. 151–152.
- 19 Armstrong L. *Op. cit.* P. 6.
- 20 В своих исследованиях гуманисты–антиквары опирались на опыт античных историков, в первую очередь на трактат Теренция Варрона «Божественные и человеческие древности», а также на комментарии к нему христианского теолога Аврелия Августина, автора известной разработки учения о времени, ставшей весьма актуальной в эпоху раннего Возрождения. См.: Лиманская Л.Ю. Гуманизм и «антикваризм» XV–XVI вв. Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства. 2011. № 2. <http://articult.rshu.ru/print.html?id=1649282>.
- 21 Kristeller P. *Andrea Mantegna.* London, 1901. P. 472–473; Prati L. *Felice Feliciano alla luce dei suoi codici* // *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, XCIX; parte I, 1939–1940.* P. 53–55; Momigliano A. *Ancient History and the Antiquarian* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIII, 1950.* P. 285–315; Tietze–Conrat E. *Mantegna.* New York, 1955. P. 14; Meiss M. *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy.* New York, 1957. P. 55–56; Ashmole B. *Cyriac of Ancona* // *Proceedings of the British Academy, XLV, 1959.* P. 25–41; Mitchell C. *Archaeology and Romance in Renaissance Italy* // *Italian Renaissance Studies.* Edited by E.F. Jacob. London, 1960. P. 455–483; Id. *Felice Feliciano Antiquarius* // *Proceedings of the British Academy, XLVII, 1961.* P. 197–221; Ramazzotti V. *La famosa gita archeologica sul lago di Garda* // http://web.tiscali.it/conchiglie.sabbia/gita_Garda.pdf; Pincelli M.A. *La Roma triumphans e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna.* // *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico...* P. 79–97.
- 22 Майская М. И. Пизанелло. М., 1981. С. 97–98.
- 23 Blum J. *Andrea Mantegna und die Antike.* Strassburg, 1936; Saxl F. *Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians* // *Saxl F. Lectures. V. I, London, 1957.* P. 150–160; Meiss M. *Op. cit.* P. 20; Knabehue P.D. *Ancient and Medieval Elements in Mantegna's Trial of St. James* // *The Art Bulletin, XLI, 1959.* P. 59–73; Pogány–Balas E. *On the Problems of an Antique Archetype of Mantegna's and Durer's* // *Acta Historiae*

- Atrium, XVII, 1971. P. 77–89; Lloyd C. An Antique source for the narrative frescoes in the Camera degli Sposi // *Gazette des Beaux-Arts*, 91, 1978. P. 119–122; Giuliano A. Mantegna e l'antico // *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico...* P. 17–51; Bodon G. Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esordi. *Ibid.* P. 53–78; Faietti M. Andrea Mantegna e i segni dell'antico. *Ibid.* P. 193–218.
- 24 Mariani Canova G. Le origini della miniature rinascimentale veneta e il Maestro dei Putti (Marco Zoppo?) // *Arte Veneta*, XX, 1966. P. 76–77; Mariani Canova G. La miniatura veneta del Rinascimento, 1450–1500. Venezia, 1969. P. 30–32, 107–108, Fig. 37–38, Cat. 38–39; Alexander J.J. G. A Virgil Illuminated by Marco Zoppo // *The Burlington Magazine*, CXI, 1969. P. 514–517, Fig. 38–40; Armstrong L. The Paintings and Drawings of Marco Zoppo. New York, London, 1976. P. 224, 229–246.
- 25 Mariani Canova G. Le origini della miniature rinascimentale veneta... P. 73–86. По мнению Л. Армстронг, иконографически мотив борющихся путти восходит к гравюре Антонио Поллайоло «Битва обнаженных», 1470. Armstrong Anderson L. Copies of Pollaiuolo's Battling Nudes // *The Art Quarterly*, XXXI, 1968. P. 155–167.
- 26 *The Painted Page...* Cat. 72. P. 154–155.
- 27 Он встречается в живописи римских катакомб святых Марчеллино и Пьетро IV века. Д. Мариани Канова было также отмечено сходство со знаменитым кодексом VI века «*Virgilius Romanus*» (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3867), который был известен в Италии эпохи Кватроченто. Е. Пеллегрин были указаны аналогии с североитальянской рукописью Цицерона XII века «*Rhetorica ad Herennium*» (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1190, f. 68v), в которой содержится полностраничная миниатюра, изображающая Орфея. Pellegrin E. *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothéque Vaticane*, Paris, I, 1975. P. 470; *The Painted Page...* P. 154–155; Об использовании этого сюжета см. Также: Friedman J. B. *Orpheus in the Middle Ages*. Siracuse, New York, 2000. P. 155–156; Ziolkowski J.M., Putnam M. C. J. *The Virgilian Tradition: the First Fifteen Hundred Years*. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 444–445.
- 28 Пинтуриккио. Миссал (Ватикан, Ватиканская Апостольская библиотека, Barb. Lat. 614, f. 219 v), Перуджино. Часослов Бонапарта Гислиери (Лондон, Британская библиотека, Yates Thompson, MS 29, f. 132 v). См.: *The Painted Page...* P. 58, 60, N 5; P. 222–223, N 117.
- 29 Pratili L. Felice Feliciano alla luce dei suoi codici... P. 33–105; Ashmole B. Cyriac of Ancona // *Proceedings of the British Academy*, XLV, 1959. P. 25–41.
- 30 *The Painted Page...* P. 143–145, Cat. 66–67.
- 31 Moschetti A. Le iscrizioni lapidarie romane negli affreschi del Mantegna agli Eremitani // *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, LXXXIX, II, 1929–1950. P. 227–239; Meiss M. Toward a more comprehensive Renaissance palaeography // *The Art Bulletin*, XLII, 1960. P. 97–112; Covi D. Lettering in the Fifteenth century Florentine Painting // *The Art Bulletin*, XLV, 1963. P. 1–18; Donati A. Le «belle lettere» di Andrea Mantegna // *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico...* <http://www.europadellecorti.it/mantegna/abstract.pdf>.
- 32 Meiss M. Andrea Mantegna as Illuminator... P. 52–63; *Renaissance Painting in Manuscripts...* Op. cit. P. 91; Alexander J.J.G. Initials in Renaissance Illuminated

- Manuscripts: the Problem of the so-called «litera Mantiniana». // *Renaissance und Humanistenhandschriften*, München 1988. P. 145–155; *The Painted Page...* P. 87–89. Cat. 29.
- 33 Meiss M. *Op. cit.* P. 60, 67.
- 34 Armstrong L. *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery...* P. 19–26.
- 35 Mariani Canova G. *Le origini della miniatura rinascimentale veneta...* P. 74, fig. 84; Mariani Canova G. *La miniatura veneta del Rinascimento...* P. 20, Fig. 4, Cat. 4; *Ibid.* P. 20, Fig. 5, Cat. 6; Pacht O., Alexander J.J.G. *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library, V. II: Italian School*, Oxford, 1970, Cat. 494.
- 36 Mariani Canova G. 1969. P. 26, 104–106, 145; Alexander J.J.G. *Italian Renaissance Illuminations*. London, New York, 1977. P. 25; *The Painted Page...* Cat. 26, P. 83–84.
- 37 Armstrong L. *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery...* P. 13, Cat 16. P. 111–112.
- 38 *Ibid.*... P. 22–23, N.10, Ill. 2, 10, 27, 126.
- 39 Mariani Canova G. *La miniatura veneta del Rinascimento...* P. 38–40, Fig. 32, Cat. 33.
- 40 *The Painted Page...* P. 78.
- 41 Armstrong L. *Op. cit.* P. 50–76; *Ibid.* *The Illustration of Pliny's Historia naturalis: Manuscripts before 1430.* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XLVI, 1983. P. 19–39.
- 42 Blum J. *Andrea Mantegna und die Antike...* P. 13; Armstrong L... P. 53; Головин В.П. *Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь.* М.: Издательство Московского университета, 1985. С. 69.
- 43 Armstrong L. *Op. cit.* P. 50–51.
- 44 Munari F. *Catalogue of the Mss. of Ovid's Metamorphoses*, London, 1957. P. 18; *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525...* V. I. P. 85–97; *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine.* Atti del IV Congresso di storia della miniatura, a cura di Melania Ceccanti. *Rivista di storia della miniatura, 1996–1997*, 1–2; Mattia E. *L'illustrazione delle «Metamorfosi» di Ovidio nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze.* P. 45–54; Ceccanti M. *Un inedito Plutarco laurenziano con note per il miniature.* Rossi M. *Pietro da Pavia e il Plinio dell'Ambrosiana: Miniatura tardogotica e cultura scientifica del mondo classico*, P. 231–238; Brunori Cianti L. *Testo e immagine nei codici di mascalcia italiani dal XIII al XV secolo.* P. 249–255.
- 45 Alexander J.J.G. *Venetian Illumination in the Fifteenth Century* // *Arte veneta*, XXIV. P. 274; Armstrong L. *Op. cit.* P. 61, Ill. 129.
- 46 *Ibid.* P. 61, Ill. 16.
- 47 *Ibid.* P. 61, N. 12.
- 48 *Ibid.* P. 61, N. 14, Ill. 42, 83. В средневековом искусстве со львом, как правило, изображались Геракл, Давид и Самсон. Нередко исследователям далеко не всегда удается идентифицировать героя.
- 49 *Ibid.* P. 14–15, 53–54, 80, n. 34, Ill. 27, 42, 55, 61, 137. Изображение путто на дельфине украшало многочисленные историзованные инициалы, сюжетные сцены, архитектурные композиции, к нему нередко присоединялся мотив путто, играющего на флейте.

- 50 *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525... V. I. P. 79–80, Fig. 781, 784; The Painted Page... P. 56, 3a; Booton Diane E. Manuscripts, Market and the Transition to Print in Late Medieval Brittany. Ashgate, 2010. P. 180.*
- 51 *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525... V. I. P. 79, Fig. 781; The Painted Page... P. 56.*
- 52 *Ibid.*
- 53 Baldwin R. *Triumph and the Rhetoric of Power in Italian Renaissance Art. Source, 1990, 9, 2. P. 7–13; Zaho M. A. Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers. New York, 2004. P. 13–20, 33–45; Armstrong L. Triumphal Processions in Italian Renaissance Book Illumination, and the Further Sources for Andrea Mantegna’s Triumphs of Caesar // Manuscripta, v. 52, N. 2008/ 1. P. 1–63.*
- 54 Trapp J.B. *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism // Quaderni Petrarqueschi, 9–10 (1992–93). P. 12–73. (Trapp J. B. The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism. Firenze, 1996).*
- 55 Pächt O., Alexander J.J. G. *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library. Oxford, 1966–1973, V. II. P. 40; Renaissance Painting in Manuscripts... Op. cit. P. 97–98, N. 11; Trapp J. B. Op. cit. P. 21, 31.*
- 56 *Renaissance Painting in Manuscripts... Op. cit. Ill. 11a-c.*
- 57 *The Painted Page... P. 152–154. Cat. 71.*
- 58 Wardrop J. *The Script of Humanism... P. 24–25, 29, 51; Evans M. Bartolomeo Sanvito and the Antique Motif // British Library Journal, XI, 1985. P. 123–130; De la Mare A.C., Nuvoloni L. Bartolomeo Sanvito: The Life and Work of a Renaissance Scribe (The Handwriting of Italian Humanists, II). Paris, Association Internationale de Bibliophilie, 2009. P. 15–38.*
- 59 Armstrong L. *Op. cit. P. 16–17, 54–55, N. 7, 9, Cat. 21, Ill. 54, 136. 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».*
- 60 *Ibid. P. 55. Ill. 136.*
- 61 *Ibid. P. 53–54, 56–57.*
- 62 Toscano G. *La miniatura «all’antica» tra Roma e Napoli... P. 428; Iacobini A., Toscano G. «More graeco, more latino». Gaspare da Padova e la miniatura all’antica... P. 165–170.*
- 63 Toscano G. *La miniatura «all’antica» tra Roma e Napoli... P. 427.*
- 64 Не исключено, что у истоков этой идеи мог стоять Бернардо Бембо, хорошо знакомый с коллекциями монет, которые стали формироваться в Риме во второй половине XV столетия. См. *Ibid. P. 428; Iacobini A., Toscano G. «More graeco, more latino». Gaspare da Padova e la miniatura all’antica... P. 170–175.*
- 65 См. собрание Отдела медалей, монет и древностей Национальной библиотеки в Париже. Toscano G. *La miniatura «all’antica» tra Roma e Napoli... P. 428; Iacobini A., Toscano G. «More graeco, more latino». Gaspare da Padova e la miniatura all’antica... P. 172–175.*
- 66 Toscano G. *La miniatura «all’antica» tra Roma e Napoli... P. 430–431, 433.*

- 67 Warden, P.G. The Domus Aurea Reconsidered // *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1981, Vol. 40, N 4. P. 271–278; Демидова М.А. Метаморфозы античного гротеска в эпоху Возрождения. // *Классическое искусство от древности до XX века*. М., 2007. С. 98–101; Alchin L.K. Roman Colosseum. 2008. <http://www.roman-colosseum.info/colosseum/colosseum-entrances-exits.htm>;
- 68 *The Painted Page...* P. 225–226. Cat. 119.
- 69 *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440–1525...*, V. II, Fig. 815–834, XIII, 923, 928–929, 944, 978; *The Painted Page...* P. 49–51, 60. Cat. 1, 5.
- 70 *The Painted Page...*, P. 163–164, N 78–79; О Бенедетто Бордоне см. также: Billanovich M. Benedetto Bordon e Giulio Cesare Scaligero // *Italia medioevale e umanistica*, XI, 1968. P. 187–256; Mariani Canova G. Profilo di Benedetto Bordone, miniature padovano // *Atti Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, CXXVI, 1968–1969. P. 99–121; Mariani Canova G. La miniature veneta del Rinascimento... P. 74, 123–124, 167; Lowry M.J.C. Aldus Manutius and Benedetto Bordon: in search of a link // *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 66, 1983. P. 173–197; *The Painted Page...* P. 207–208, 223–226, N. 118; Золотова Е.Ю. Миниатюры мастерской Бенедетто Бордона в собраниях Москвы // *Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство Запада. Сборник статей в честь 70-летия доктора искусствоведения, профессора М.И. Свищерской*. М., 2010. С. 248–259.