

Мария Демидова

Мифография для иконографии: трактат Винченцо Картари *Le Imagini de i dei degli antichi*

В своем трактате «Образы богов у древних» (1556) Винченцо Картари, опираясь на древние источники, повествует о том, какими различными способами могли быть изображены языческие боги. Казалось бы, именно о такой книге должны были мечтать художники и скульпторы Ренессанса, столь часто обращавшиеся к мифологической тематике. В данной статье предпринята попытка рассказать о судьбе этого произведения во второй половине XV — XVI веке. Одной из важных тем является также сравнение трактата Картари с аналогичным, построенным по типу сборника экфрасисов сочинением Чезаре Рипы — «Иконологией». Оба произведения, разделенные почти сорокалетним временным промежутком, подытоживали ренессансную традицию, суммировали приобретенное за эту эпоху знание; оба были в библиотеках многих знаменитых художников.

Ключевые слова:

мифография, иконография,
Винченцо Картари, «Образы богов у древних»,
мифологический жанр в живописи,
Чезаре Рипа, «Иконология»,
Веронезе, Карраччи, Академия деи Пеллегрини.

Трактат Винченцо Картари «Образы богов у древних»¹ входит в число произведений, считающихся иконографическими источниками для различных видов изобразительного искусства. Франческо Марколини, первый издатель этого труда, вышедшего в Венеции в 1556 году, отметил в предисловии к нему: «Многие писали о древних богах <...>, но никто до Винченцо Картари не говорил об их статуях и изображениях. Это начинание будет приятно и полезно всем, кто интересуется античностью; это также будет приветствовано художниками и скульпторами, обеспечивая их темами для тысячи изобретений, которыми они украсят свои статуи и живописные изображения» [26, р. 251]. Ближе к концу Чинквеченто об этом напишут и теоретики искусства. В 1584 году Джованни Паоло Ломаццо, посвятивший седьмую книгу своего «Трактата об искусстве живописи» (*Trattatto dell'arte della pittura*) иконографии богов, рекомендует художникам с целью правильного изображения античных божеств обращаться к «Генеалогии языческих богов» Джованни Боккаччо и к «Образам богов у древних» Картари. Джованни Баттиста Арменини в своем сочинении «Правила живописи» (*Precetti della pittura*, 1587) также советует книгу Картари² наравне с «Метаморфозами» Овидия и «Генеалогией языческих богов» Джованни Боккаччо.

Античная мифология, несомненно, была одной из важнейших тем ренессансного искусства. В данной статье мы не возьмемся рассматривать все этапы и перипетии, пройденные мифологическими образами на протяжении всей эпохи Возрождения, но укажем лишь основные вехи освоения гуманистами этой области древнего наследия.

- 1 Полное название трактата: «Образы богов у древних с объяснениями. Собранные Винченцо Картари» (*Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi. Raccolte per Vincenzo Cartari*). Правписание итальянского варианта в отношении сочлененных предлогов и артиклей разнится как в изданиях XVI–XVII, так и у современных исследователей.
- 2 По причине близости названия труда Картари к латинскому трактату Александра Неккама (*De deorum imaginibus*) Арменини идентифицировал его с этим автором [26, р. 258].

Первым автором, обратившимся к античной мифологии после эпохи Средневековья, был Джованни Боккаччо. Его многотомный, написанный на латыни труд «Генеалогия языческих богов», которому он посвятил последние 25 лет своей жизни, во многом повторял принципы средневековых трактатов, но превосходил их масштабом, численностью собранных на его страницах богов, полубогов и героев, а также обращением к самым разным источникам. «На два столетия он [этот труд] стал главным хранилищем, из которого образованные люди черпали свое знание о древних богах» [26, р. 224]. Боккаччо стремился собрать как можно больше существующих трактовок известных мифов, которые часто противоречили друг другу, но знаменитый писатель даже не пытался примирить их.

С появлением книгопечатания начали издаваться труды античных и средневековых авторов, посвященных мифологии. Эти произведения также часто противоречили друг другу, но существовали в едином пространстве ренессансной культуры, одним из важнейших принципов и увлечений которой был поиск первоисточников. Особенно часто переиздавали «Метаморфозы» Овидия, в первоначальной или средневековой, морализованной, версии.

После большого перерыва новым изданием, суммирующим приобретенное знание, стало сочинение Георга Пиктора «Мифологическая теология» (*Theologia mythologica*; Фрайбург, 1532). Немецкий гуманист во многом повторил опыт Боккаччо. Однако его труд, построенный в форме диалога между учителем и учеником, включал образы восточных и египетских богов, что было следствием увлечения египетскими иероглифами и античными мистическими учениями, которое началось еще в эпоху Кватроченто.

Середина века была ознаменована появлением сразу нескольких новых трудов по мифологии, созданных итальянскими гуманистами: *De deis gentium varia et multiplex historia* Лилио Грегорио Джиллярди (Базель, 1548), *Le Imagini con la spositione de i dei degli antichi* Винченцо Картари (Венеция, 1556) и *Mythologiae sive explicationum fabularum* Натале Конти (Венеция, 1567). Содержание этих трудов во многом повторяется, но при этом каждый обладает своеобразием. Джиллярди главное внимание уделил изучению имен богов, их эпитетов, этимологии, хотя и высказал надежду, что его книгу смогут использовать художники и скульпторы. Конти подошел к изучению мифологии как философ, считая, что в мифах зашифрованы великие открытия науки и философии

древних. Картари же сосредоточился на описании античной традиции в изображении богов, и по возможности ее объяснении. Как справедливо заметил К. Никозиа: «Амбицией автора было желание живописать словами, создать при помощи описания впечатления непосредственно увиденного» [19, р. 95]. В начале фрагмента о Фортуне Картари сравнивает свою работу с работой живописца. Заканчивая главу о Венере, он пишет: «Хватит и того, что, прочтя это немного, будет найдено достаточно примеров для живописания и ваяния античных богов теми, кто собирается это делать; и будет понятно, почему стоит поступать именно так» [10, р. 285]. Как показало время, среди трех сочинений по мифологии, созданных в середине Чинквеченто, именно «Образы богов у древних» в наибольшей степени привлекли внимание художников [13, р. 15].

Однако в исторической перспективе главным соперником Картари оказался не труд по мифологии, а появившаяся почти четырьмя десятилетиями позже «Иконология» Чезаре Рипы. Общеизвестным является тот факт, что Рипа без всяких ссылок заимствовал большое количество материала из трактата Картари³. Однако вряд ли стоит за это порицать одного Чезаре Рипу, так как пересказом «Образов богов у древних» занимался и Джованни Паоло Ломаццо [26, р. 274], а Картари и Джиллярди в свою очередь «изрядно ограбили» одиннадцатую книгу Апулея, труды Порфирия, «Сатурналии» Макробия и другие источники [26, р. 239]. Между тем трактат Чезаре Рипы традиционно подвергается критике — за его компилятивность, отсутствие ссылок на первоисточники или допущенные в этом ошибки; а сочинение Винченцо Картари превозносится и считается важнейшей вехой в формировании европейской иконографии на излете ренессансной эпохи. В 2007 году М. Вольпи назвал произведение Картари «учебником по живописи для всей западной Европы» [9, р. 11]. Однако эту позицию разделяют не все. А. Гроссато трактует труд Картари как явление позднеренессансного неоплатонизма, и это течение, считает исследователь, слишком мало «приложимо к истории искусства»: «...это были своего рода отрывки и фрагменты,

3 Об этом писали и Ж. Сезнек, и С. Маффеи, и Э. Кальдерони. В откомментированном Маффеи издании «Иконологии» Рипы исследовательница выявила многочисленные заимствования из трактата Картари [23, pp. 621–849]. А Кальдерони так охарактеризовала эту историю заимствований: «Антикварные образы Картари соскальзывают в огромный всеобщий словарь, созданный Рипой для того, чтобы выразить идеи современного человека через комбинированные аллегории, по большей части назидательные» [9, р. 198].

частью темные, частью светлые, как следы взорвавшейся звезды» [16, р. XV]. В этой статье мы бы хотели хотя бы отчасти понять, действительно ли труд Картари был востребован художественной средой или же заслуга мифографа связана с другими областями ренессансной культуры.

Сведений о жизни Винченцо Картари сохранилось чрезвычайно мало. Дату и место его рождения позволяет определить документ о его крещении от 17 февраля 1531 года в городе Реджо Эмилия. Некоторые биографические сведения Картари сообщает в предисловии к своему переводу «Фастов» Овидия (1551), которое он посвятил будущему герцогу Феррары Альфонсу II д'Эсте. Картари подчеркивает, что его семейство традиционно служило феррарским герцогам, и услуги его предков были по достоинству оценены Эрколе I. Предположительно Картари состоял в должности секретаря дипломатической службы. Из переписки с Бартоломео Риччи да Луго, наставником детей Эрколе II, известно, что Картари был на службе кардинала Ипполито II д'Эсте и сопровождал его во время его дипломатической миссии во Франции (1561–1563). Это подтверждает еще одно письмо — от Франческо Тонини к Гульельмо Гонзаго: мантуанский дипломат сообщает об отъезде кардинала из Рима в окружении интеллектуалов, которые кормятся вокруг него, среди них отмечен также некий *Cartaro*, которого сопровождают еще «три рта». Из этого Э. Кальдерони делает вывод о семье Картари, хотя это противоречит собственному заявлению писателя в предисловии к «Фастам» о том, что он «остался единственным в своем роде», но, возможно, гуманист имел в виду то, что на тот момент он был единственным представителем семьи, находящимся на службе [9, pp. 26–27, 39].

О том, что во Франции Картари действительно занимался дипломатической работой, свидетельствуют два его собственных письма. При этом нет никакой информации о том, что Картари принимал какое-либо участие в культурной жизни французского двора, что удивляет Э. Кальдерони [9, р. 27]. Неизвестно, как часто Картари сопровождал Ипполито II д'Эсте в его французских миссиях, однако существует мнение, что гуманист имел связи при дворе Валуа [9, р. 43].

Нет никаких точных данных и по поводу года смерти Картари, что породило множество теорий. Долгое время ориентиром в этом вопросе служило предисловие Картари к первому иллюстрированному

варианту трактата (1571), которое было им самолично подписано и датировано 10 сентября 1569 года. Это предисловие считалось последним документом, соотносимым с личностью мифографа из Реджо. М. Росси высказал предположение о более ранней дате написания этого предисловия, а соответственно и о более ранней кончине гуманиста [25, р. 27]. Однако ряд документов, найденных в последнее время: справки в архиве Модены об оплате дорожных расходов Картари из Феррары в Рим, из Тиволи в Феррару, из Феррары в Венецию; а также записки некоего нотариуса и торговца из Тиволи Джованни Мария Дзаппи, относящиеся к XVII столетию, — позволяют внести некоторые коррективы относительно последних лет (или десятилетий) жизни автора «Образов богов у древних» [9, pp. 47–48]. Вероятно, после возвращения из Франции Картари продолжал находиться на службе Ипполито II д'Эсте или, по крайней мере, ездил к нему в Тиволи. В названном источнике XVII века есть упоминание, относящиеся к периоду до 1590 года, о доме Картари в Тиволи и о том, что этот благородный человек, «доктор права», имел несчастье смертельно ранить себя аркебузой во время конной прогулки [9, р. 48]. Однако неизвестно, когда именно это трагическое событие произошло и насколько надежным может быть свидетельство XVII столетия в отношении данного вопроса. Э. Кальдерони считает, что предисловие издателя Дзилетти к «Образам богов у древних» (Венеция, 1587) указывает на посмертный характер этого издания, и, соответственно, именно этот год следует считать *terminus ante quem* в отношении даты смерти Картари [9, pp. 48–49].

Творческая биография Картари также опирается всего на несколько дат и документальных свидетельств. В первую очередь это годы издания его трудов: 1551 — перевод на волгаре «Фастов» Овидия (*I Fasti di Ovidio tratti alla lingua volgare per Vincenzo Cartari*); 1553 — календарь языческих праздников Гнея Флавия (*Il Flavio intorno ai Fasti Volgari*); 1556 — первое издание «Образов богов у древних»; 1562 — краткое изложение трактата «История» Паоло Джовио (*Compendio dell'Historie di Monsignor Paolo Giovio da Como vescovo di Nocera. Fatto per M. Vincenzo Cartari da Reggio, con le postile e con la tavola delle cose notabile*). Все названные издания и многие последующие переиздания этих трудов были осуществлены в Венеции.

Создается впечатление, что творчество Винченцо Картари было в большой мере определено связями этого дипломата из Феррары с гуманистическими кругами в Венеции, поэтому необходимо хотя бы

вкратце остановиться на этом вопросе. Картари долгое время сотрудничал с издателем Франческо Марколини, который издал «Фасты» и первый вариант «Образов богов древних». Марколини специализировался на издании богато иллюстрированных книг; так, в 1556 году помимо сочинения о мифологии Картари он опубликовал знаменитый комментарий Даниэле Барбаро к трактату Витрувия с гравюрами по рисункам Палладио [22, р. 432]⁴. Известно, что над сокращением «Истории» Паоло Джовио Винченцо Картари работал по заказу венецианского патриция Винченцо да Молин.

Гораздо более трудноосязаемой является линия, связывающая Картари со знаменитой Академией деи Пеллегрини. Д. Мази, главный специалист по этому таинственному союзу гуманистов, считает, что у истоков его создания стояли итальянский писатель-утопист Антон Франческо Дони⁵, уже названный издателем Франческо Марколини и Аретино. Согласно Мази, в 1549 году Дони решил воспользоваться вольнолюбивыми нравами и интернациональным характером книгоиздательского дела в Венеции для популяризации собственных взглядов [9, р. 34]. Созданное им объединение не было Академией как таковой, то есть не имело статуса подобной организации и какой-либо четкой программы⁶. Скорее всего, речь шла об обмене знаниями и типографскими новинками между интеллектуалами, которые встречались в Венеции, но не всегда проживали на берегах лагуны, а также о поиске покровителей, которые могли бы помочь в реализации издательских проектов. К этому неформальному объединению, как предполагается, принадлежали Энеа Вико, соотечественник Картари, феррарский

4 Исследователей иногда удивляет, что издатель, занимавшийся иллюстрированными трактатами, выпустил «Образы богов у древних» без иллюстраций. Но помимо финансовых проблем, с которыми столкнулись издатели в дальнейшем, на такое решение могло повлиять и желание самого Картари — только при помощи слова создать образы, равноценные изображениям.

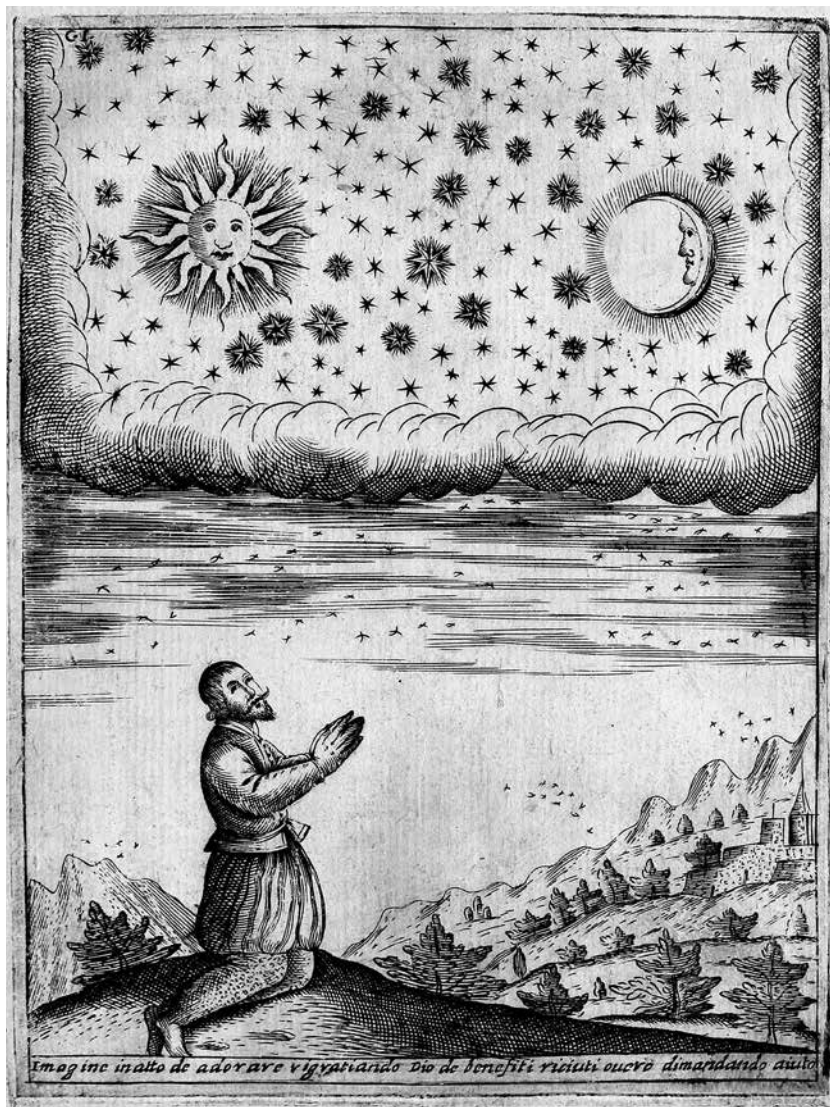
5 Интересным фактом является то, что судьбы Антона Франческо Дони и Картари пересеклись и в дальнейшем. Аллегории из трактата Дони «Картини» были использованы Федерико Цуккарро в живописном декоре виллы д'Эсте в Тиволи, куда Картари, как предполагается, приезжал к герцогу Ипполито II д'Эсте в начале 1570-х годов.

6 А. Гроссато предлагает иную версию относительно деятельности Академии деи Пеллегрини. Он считает, что в Академию входили многие знаменитые патриции, писатели и люди искусства, в том числе иностранцы, но устав предписывал скрывать свое членство в Академии. Считается, что грандиозным неосуществленным проектом сообщества было строительство особого театра рядом с могилой Петрарки в Аркуа и что именно работа над этим проектом способствовала появлению трактата Картари [16, pp. XII–XIII].

гуманист, нумизмат и антиквар Альфонсо II; епископ Паоло Джовио и разные другие известные личности, а также и сам Винченцо Картари [9, р. 35]. Участников объединял интерес к истории, изобразительному искусству, театру, творчеству Петрарки, к современным импрезам и эмблемам. Важным отличительным качеством публикуемых этим объединением трудов было то, что все они были изданы на волгаре. Академия просуществовала до 1564 года, когда Франческо Марколини прекратил свою издательскую деятельность [9, pp. 34–37]⁷.

Прежде чем обратиться к произведениям изобразительного искусства, на которые повлиял трактат Картари, постараемся, хотя бы отчасти, понять цели, которые автор ставил перед собой. Из приведенных выше мнений понятно, что у исследователей нет единой точки зрения по этому вопросу. Предисловие к «Образам богам у древних» напоминает предисловие к трактату по религиоведению. Вначале, подобно Цицерону [9, р. 91], Картари рассуждает о важности религиозного чувства, которое отличает человека от всех остальных созданий. (Ил. 1.) Далее он рассматривает проблему многобожия, рассуждает о заблуждениях древних, о египетском происхождении греческих богов, о дальнейшем их проникновении в Рим и ставит вопрос о правомерности изображения божества, вопрос, который, как показывает его краткий экскурс, периодически возникал на протяжении всей истории. Именно этот ракурс, заставляет некоторых ученых подозревать Картари в контрреформационных настроениях, направленных против изображения мифологических персонажей [20, pp. 229–230]. Однако это противоречило бы всему замыслу сочинения.

7 Картари приписывают еще одно необычное произведение, в анонимном варианте выпущенное Марколини в 1553 году, — «Ослиная слава глупого академика пеллегрини» (*Asinesca gloria dell'inasito academico pellegrino*). В основу сочинения положена известная по некоторым античным и ренессансным произведениям версия о том, что боги победили гигантов благодаря Пану и его ослу, который, прибыв к Олимпу, столь громко закричал, что испугал взбунтовавшихся гигантов. В произведении дается истолкование и знаменитого сюжета, связанного с колесом Фортуны. Согласно автору, каждый человек должен позавидовать участи осла, потому что только люди боятся действий Фортуны и вращения ее колеса, и лишь осел может быть спокоен, так как всегда находится на его вершине. Остроумие и свобода в обращении с известным культурным топосом свидетельствуют о гибкости ума мифографа из Реджо и его стремлении включить античное знание в современную ему интеллектуальную жизнь.



1. Человек, поклоняющийся Богу, благодарящий его за благодеяния или просящий о помощи
Ил. из кн.: *Cartari V. Le Imagini degli Dei de Antichi*. Padova, 1608. P. 4

Трактат открывается образами Провидения и Вечности; затем следуют пятнадцать глав, в которых рассматриваются различные античные божества, но в нетрадиционной последовательности⁸, в неожиданных сюжетных ракурсах, а кроме того, дополненные образами богов других пантеонов — ассирийского, египетского и даже древнегерманского. Так, например, в одном из вариантов описаний Аполлон имеет в руке перуны и приравнивается к Юпитеру, так как это соответствовало ассирийским верованиям. В других трактовках образ Аполлона соединяется с солнечной ладьей, несомой крокодилом, или со священными фигурами быков, или с Сераписом, как это было принято у египтян. Образ Гекаты приравнивается к Прозерпине; образ Дианы — к Исиде. Образ Великой Матери истолковывается и как римская богиня Опа, и как Кибела, и как Веста, и как Церера, причем один из типов изображений последней, согласно аркадийской традиции, имеет лошадиную голову. (Ил. 4.)

Образы чужеземных богов, как уже было упомянуто, стали проникать на страницы мифологических трактатов уже в самом начале XVI века; однако Картари провел последовательную систематизацию греко-римских, египетских и разных других божеств. И хотя своей главной задачей, как неоднократно пишет сам мифограф, он поставил собирание всевозможных типов их изображения у древних, порядок их расположения внутри трактата свидетельствует о том, что у гуманиста было четкое понимание всей структуры языческого пантеона. Эта тенденция получила продолжение уже в XVII столетии, когда падуанский антиквар Лоренцо Пиньория, переиздавая трактат Картари, дополнил его двумя собственными разделами, один из которых был посвящен индийским, дальневосточным и мексиканским богам⁹.

Вряд ли можно согласиться с точкой зрения филолога М. Габриэли, который пишет об абсолютном выхолащивании мистического содержания в «образах» Картари, по сравнению с неоплатониками или средневековыми авторами [13, pp. 17–18]. Позицию, противоположную Габриэле, занимает историк и религиовед А. Гроссато. Он указывает на внутреннюю логику построения «Образов богов у древних»: «Картари собирался спуститься от самых важных и возвышенных аспектов

⁸ Например, после Сатурна следует Аполлон, затем Диана, а не Юпитер и Юнона.

⁹ Картари и сам предполагал возможность дальнейшего расширения своего трактата [9, p. 87]. Лоренцо Пиньория первый раз переиздал трактат в 1615 году в Падуе, а второй — в 1647 году в Венеции.



2. Солнце в образе трехголового Сераписа. Ил. из кн.:
Valeriano P. Hieroglyphica Sive
De Sacris Aegyptiorvm Literis
Commentarii. Basileae, 1556. P. 229

Божественного, касающихся Вечности и Времени, вниз по иерархической лестнице, начиная с таких величественных образов, как Солнце и Луна и другие божественные планеты, к Любви, которая объединяет людей между собой, и которая может напрямую связать их с Богом» [16, р. X]. Таким образом, строение «Образов богов у древних» как бы зеркально отражает структуру «Триумфов» Петрарки, который начал свою поэму с триумфа Любви, а закончил триумфом Вечности [16, р. XI]¹⁰. Гроссато считает, что Картари собирался дополнить свой труд

¹⁰ Это мнение, пересказанное А. Гроссато, принадлежит М. Пастору Стокки, автору аналитической статьи в предисловии к одному из современных изданий Картари (Vicenza, 1996).



3. Серапис – бог Египтян, означающий для них Солнце и Нил, в образе тела с тремя головами, представляющий три образа времени – прошлое, настоящее и будущее. Ил. из кн.:
Cartari V. Le vere e nove Imagini degli Dei delli Antichi. Padova, 1615. P. 70



4. Статуя черной Цереры в Аркадии, богини зерна в образе кобылицы. Ил. из кн.:
Cartari V. Le vere e nove Imagini degli Dei delli Antichi. Padova, 1615. P. 209

главой о Душе, «которая побуждается Любовью восходить к небесам, где ей являются божественные предзнаменования, узнаваемые через своего рода платонические воспоминания, что приводит ее, наконец, к миру в Вечности» [16, р. X].

Помимо мифографических и философских целей, Картари, возможно, ставил перед собой и чисто исторические задачи. Тип издания, который сочетал в себе исторический источник, современные комментарии и справочник, стал чрезвычайно популярным в Венеции второй половины XVI века [25, р. 24]. Не исключено, что Картари была близка подобная манера повествования, соединявшая историческую объективность и возможность изложения собственных умозаключений. Перед его глазами были произведения такого рода: выпускном

подобных сочинений, объединенных в серию *Collana storica* («Историческая серия»), занимался Габриэле Джолитто, еще один венецианский издатель, с которым сотрудничал гуманист [25, р. 23].

Стремление к объективному изложению материала отличает Винченцо Картари от его старшего современника Пьеро Валериано, который также стремился к созданию справочника по символическим изображениям. Последний поставил своей целью создать современную версию «Иероглифики» Горатоллона. Общаясь с гуманистами в Венеции и Риме, он в течение нескольких десятилетий, собирал всевозможные символы и аллегории. В итоге, в 1556 году, в том же году, когда в Венеции был впервые опубликован трактат Картари, в Базеле были изданы пятьдесят книг «Иероглифики» Валериано. Труды Картари и Валериано, схожи тем, что в обоих можно встретить изрядное количество необычных образов, ведущих свое происхождения от восточных и египетских культов, все они в очень малой степени могли быть приспособлены для использования в произведениях современной живописи и скульптуры¹¹. (Ил. 2, 3.) Обоих исследователей не смущал факт соседства в их труде богов разных пантеонов. Но метод обоих гуманистов кардинально отличался.

Валериано стремился собрать как можно больше символов и их всевозможные значения, обращаясь за помощью к своим многочисленным корреспондентам. Кроме того, изучение «Гипнэротомехии Полифила» привело его к мысли о том, что в сборник символов могут быть включены и «иероглифические знаки», придуманные его современниками [15, pp. 208–235]. Картари же никогда не допускал подобных вольностей, скрупулезно восстанавливая особенности мышления древних. Он всегда, за небольшими исключениями, указывал авторов, из сочинений которых он заимствовал тот или иной образ. Правда, произведения древних писателей и философов воспринимались им равноценно с позднеантичными сочинениями неоплатоников [26, pp. 234–236]. Посвятив свой труд описанию всевозможных способов изображения языческих божеств, Картари сам не обращался ни к нумизматике, ни к произведе-

11 Исключением является картина Тициана «Аллегория благоразумия» (1565, Национальная галерея, Лондон). Э. Панофски, упомянув Сераписа из трактата Картари, связал замысел художника с образом из «Иероглифики» Валериано [6, pp. 184–189]. Однако определяющими для сложения концепции Тициана могли быть и трехголовые существа из трактатов Картари, Андреа Альчато, и даже из «Гипнэротомехии Полифила» — все эти произведения к моменту создания картины были изданы в Венеции.

ниям античного искусства, но пользовался трудами своих современников Петера Апиана, Гийома де Шуля и Энеа Вико [26, р. 246].

В 1571 году трактат Картари был переиздан с 88 иллюстрациями сразу в двух венецианских издательствах — Джордано Дзилетти и Винченцо Вальгризи. Гравюры, как сообщал в своем новом предисловии Картари¹², были исполнены Болоньино Дзальтьери. Однако в отношении такого определения авторства иллюстраций существует множество сомнений. Сначала была высказана гипотеза, что Болоньино Дзальтьери был гравировальщиком, выполнявшим изображения по эскизам Джузеппе Порты, известного так же, как Джузеппе Сальвиати (он подписывал свои картины этим вторым именем, заимствованным у своего учителя Франческо Сальвиати) [22, р. 431]¹³. Затем М. Росси предложил считать Дзальтьери издателем и доверенным лицом Картари, который в свою очередь из-за загруженности работой уступил этот проект Джордано Дзилетти и Винченцо Вальгризи [25, pp. 27–28]. Некоторые несовпадения между иллюстрациями и текстом связываются именно с недостаточностью авторского контроля¹⁴. В последующих изданиях иллюстрации почти не менялись, их состав увеличился в изданиях XVII века, которые курировал Лоренцо Пиньория [19, pp. 97–98]. Автором новых иллюстраций считают Филиппо Ферроверде¹⁵.

В этом разделе статьи мы хотели бы собрать и проанализировать большинство из выдвинутых предположений о воздействии трактата Винченцо Картари «Образы богов у древних» на живописные и графические произведения¹⁶, а также высказать некоторые собственные гипотезы с тем, чтобы постараться понять степень влияния этого сочинения

12 Имеется в виду предисловие, относительно даты которого идет спор: 1561 или 1569 год [25, р. 27].

13 Эту точку зрения разделяют ведущие исследователи [9, pp. 44–46].

14 Э. Кальдерони сомневается в том, что Картари мог передоверить контроль за выполнением иллюстраций кому-либо другому [9, р. 46].

15 В Предисловии к новому варианту трактата Лоренцо Пиньория называет автором иллюстраций первоначального издания «художника Сальвиати» и сокрушается, что даже в новом варианте, несмотря на постоянный надзор с его стороны и со стороны Филиппо Ферроверде, граверы допустили ошибки.

16 Вопрос о влиянии трактата Картари на театральные постановки и различные костюмированные торжества в этом исследовании рассматриваться не будет.

на формирование иконографии западноевропейского искусства второй половины XVI столетия и XVII века. Конечно, вполне возможно, что предложенный нами перечень будет в дальнейшем расширен, и все же мы надеемся уловить суть названной проблемы.

Наиболее часто воздействие трактата Картари «Образы богов у древних», как и следовало ожидать, встречается в творчестве венецианских мастеров. О влиянии трактата Картари на росписи Паоло Вернезе на вилле Барбаро в Мазере (1560–1561) писали многие ученые, начиная с немецкого исследователя Томаса Путтфаркена¹⁷. В пользу того, что Даниэле Барбаро был хорошо знаком с произведением Картари, говорит приведенный выше факт: его «Комментарии к Витрувию» вышли в 1556 году в том же издательстве, что и «Образы богов у древних».

Трактат мифографа из Реджо не был единственным ориентиром при составлении программы росписей. Предполагается, что на ее формирование оказал влияние целый пласт источников социального, философского и моралистического характера. Л. Ларкер Крозато высказала предположение об использовании сочинения предка владельцев виллы в Мазере — Франческо Барбаро «О женитьбе» (*De re uxoria*) [18, р. 212]. Этот небольшой трактат был написан в 1415 году, разошелся в списках, а в 1548 году был опубликован в Венеции под названием *Prudentissimi e gravi documenti circa elettione della moglie*. В сочинении Франческо Барбаро говорилось об идеальном образе жены, об обязанностях женщины и ее важной роли в жизни семьи. М. Роджерс считает, что создатели программы также обращались и к современным сочинениям, касающимся «женского вопроса» [24, pp. 385–386]¹⁸. На сложение концепции росписей повлиял и самый первый ренессансный труд по мифологии — трактат Боккаччо «О генеалогии языческих богов», и популярный древнегреческий источник «Картина Цебесова» (*Tabula Ceбетis*), неоднократно издававшийся в Венеции, а в 1549-м переведенный и обработанный в духе христианского морализаторства. Набирающие силу контррефор-

17 Puttfarken T. Bacchus und Hymenaeus: Bemerkungen zu zwei Fresken von Veronese // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1980. Bd. 24. H. 1. S. 1–14.

18 В середине XVI века было издано большое количество сочинений, посвященных браку и роли женщины: *La bella e dotta difesa delle donne* Луиджи Дардано (Венеция, 1554), *Della istituzione della felice vita de l' homo nato nobile e in citta libera* Алессандро Пикколомини (Венеция, 1543, 1545, 1552), *I dialoghi* Спероне Спирони (Венеция, 1542, 1543, 1546, 1550, 1552, 1558, 1560). Последние два автора были хорошо знакомы с Даниэле Барбаро; для одного из изданий «Диалогов» Сперони гуманист написал предисловие, а в диалоге *Della dignita delle donne* он был представлен как один из собеседников.

мационные настроения, способствовавшие усилению назидательных тенденций, не были чужды и владельцам виллы: в 1563 году Даниэле Барбаро отправился посланником от Венецианской республики на Тридентский собор.

В нашем обзоре мы остановимся прежде всего на влиянии трактата Картари. М. Роджерс высказала предположение, что образ Божественной Премудрости¹⁹ в софите Залы дель Олимпо идейно связан с образом Провидения, с которого начинается сочинение Картари [24, р. 394]. У Картари этот образ, со ссылкой на Платона, интерпретируется как верховная божественная сила, «от которой не только люди, но и все и другие вещи в мире были созданы и сделаны» [10, р. 7]. Богиня Провидения описана у Картари как пожилая женщина в одеждах знатной матроны; автор указывает, что «она была почитаема древними как богиня, которая подобно превосходнейшей матери семейства управляет вселенной» [10, р. 7; курсив мой. — М.Д.]. Как пишет американская исследовательница, Веронезе из эстетических соображений изменил возраст богини [24, pp. 394–395]²⁰. Роджерс также отмечает, что нахождение богини Дианы над балконом, где представлена хозяйка дома, жена Маркантонио Барбаро, младший сын и кормилица, не является случайностью [24, р. 392]: богиня-охотница трактуется у Картари и как покровительница женщин [10, р. 60], и как «быстрейшая управительница своей колесницы» [10, р. 58] — последнее качество могло быть экстраполировано на навыки хозяйки имения. Над образами старших сыновей находится изображение Аполлона — образа чрезвычайно важного в трактате Картари, где бог Солнца интерпретируется в качестве главного управителя вселенной после ее создания [10, р. 26], как покровителя лавра, обладающего очистительной силой [10, р. 34], и как бога осторожности, силы, плодородия и молодости [10, pp. 35, 37, 39].

Л. Ларкер Крозато указала, что и изображения времен года в люнетах Залы дель Олимпо (ил. 5–6) берут свое начало в соответствующих рассуждениях Картари [18, р. 248]. Мифограф из Реджо пишет о разделении на времена года как об одном из первых действий, которое помогло преодолеть первоначальный хаос. Он дает следующие рекомендации по их изображению: «Нужно поместить Венеру для изображения Весны,

19 Традиционное определение центральной аллегории со свода Зала дель Олимпо с 1961 года.

20 Изображение дракона не находит убедительной интерпретации у исследователей.



5. Паоло Веронезе. *Вакх и Церера. Аллегии лета и осени*. 1560–1561
Фреска. Зала дель Олимпо
Вилла Барбаро, Мазер

Цереру для изображения Лета, для Осени — Вакха, для Зимы — Вулкана» [10, р. 25]. Веронезе изображает именно этих богов для олицетворения соответствующих времен года.

Росписи четырех комнат, находящихся по диагоналям от крестового павильона, — Станца дель Аморе Коньюгале, Станца ди Бакко, Станца дель Кане и Станца делла Луцерна, — также свидетельствуют о вдохновляющей роли «Образов богов». В Станце дель Аморе Коньюгале на своде изображена сцена представления невесты богу Гименею. (Ил. 7.) Увенчанный зеленым венком покровитель брака (у Картари — «увенчан различными цветами, зеленью майорана» [10, р. 109]) изображен торжественно восседающим среди облаков. В правой руке, как и значится в трактате, он держит факел, который, в отличие от описания, пока не зажжен; аналогичный факел изображен в руке жениха²¹. Вероятно, этим акцентируется, что изображена сцена именно представления невесты



6. Паоло Веронезе. *Вулкан и Венера. Аллегии зимы и весны*. 1560–1561
Фреска. Зала дель Олимпо
Вилла Барбаро, Мазер

сты и испытания ее добродетелей, что подробно излагалось в указанных выше венецианских трактатах XV и XVI веков. В левой руке Гименей, согласно описанию Картари, держит алую драпировку (в тексте — красную или желтую, которой должна покрыть голову невеста, впервые входя к своему мужу). Рядом с Гименеем стоят желтые сандалии, о которых также упоминает Картари [10, р. 109]. У Юноны в руке атрибуты, указанные в соответствующей части «Образов богов», — ярмо и сухие маковые коробочки, что говорит о связанности супругов и о многочисленности их потомства [10, р. 106]. Обнаженная Венера («чье прекрасное тело кажется сошедшим с небес» [10, р. 278]) подносит палец к губам,

21 Нет сомнения в том, что этот предмет является именно факелом: аналогичное изображение зажженного и опущенного вниз факела находится в руках фигуры, изображающей аллегию Мира, в одной из ниш Залы дель Олимпо.



7. Паоло Веронезе. *Невеста перед Гименеем*. 1560–1561. Фреска Станца дель Аморе Коньюгале Вилла Барбаро, Мазер

а у ее ног путто играет с черепахой — все эти детали означают, что одной из главных добродетелей замужней женщины, как отмечает Картари со ссылкой на Плутарха, должна быть молчаливость [10, р. 279].

На своде Станцы ди Бакко двое людей в левой части композиции, которым бог вина подносит кубок, соответствуют описанным у Картари ларам — охранителям дома. (Ил. 8–9.) Мифограф отмечает, что их изображали одетыми в собачьи шкуры, а у их ног лежала собака, что означало их преданность охраняемому дому [10, р. 233]. Л. Крозато считает, что Вакх угощает ларов виллы в Мазере местным вином [18, р. 222]. Росписи двух южных кабинетов указывают на процветание семейства Барбаро: сначала выбор достойной жены, от которой зависит благополучие дома; затем — материальное благоденствие, дарованное благодаря честному труду в загородной усадьбе.



8. Паоло Веронезе. *Вакх, подносящий вино ларам*. 1560–1561. Фреска Станца ди Бакко Вилла Барбаро, Мазер



9. *Лары — охранители домов и городов*. Ил. из кн.: Cartari V. *Le vere e nove Imagini degli Dei delli Antichi*. Padova, 1615. P. 395

В северных кабинетах характер повествования приобретает более общее содержание и четко обозначенный морализаторский характер: в так называемом Станце дель Кане представлен порочный образ жизненного пути, нацеленного на приобретение жизненных благ и удовлетворение тщеславия. А в Станце делла Луцерна — образ пути для истинного христианина, связанный с отвержением временных богатств во имя вечных ценностей. Именно в этой части росписи более всего заметно влияние *Tabula Ceбетis*, считает Л. Ларкер Крозато [18, р. 230]. Однако отправной точкой мог послужить и трактат «Образы богов древних». Повествуя о храме в Пренесте, где Фортуна почиталась в виде двух сестер, Картари приводит рассуждение о доброй и злой Фортуне [10, р. 238], образы которых можно связать с изображениями в Зале дель Кане: на своде Фортуна, отворачивающаяся и отнимающая рог изобилия



10. Паоло Веронезе. *Фортуна увенчивает голову спящего*. 1560–1561. Фреска Станца дель Кане Вилла Барбаро, Мазер



11. Паоло Веронезе *Фортуна, Тщеславие и Обман*. 1560–1561 Фреска Станца дель Кане Вилла Барбаро, Мазер



12. Паоло Веронезе *Христианин, Милосердие и Вера*. 1560–1561 Фреска Станца делла Луцерна Вилла Барбаро, Мазер



13. Паоло Веронезе. *Сатурн и аллегория Истории*. 1560–1561. Фреска Станца дель Кане Вилла Барбаро, Мазер

у аллегории Тщеславия²², у пяты свода — аналогичная обнаженная женская фигура, повернувшаяся в сторону зрителя и увенчивающая короной спящего старика²³. (Ил. 10–11.) В Станце делла Луцерна, возможно, нашло отражение другое рассуждение Картари относительно того, что Фортуна на самом деле связана с любовью и добродетелью [10, р. 252]: на своде представлен утомленный трудным жизненным путем человек, отвергнувший богатства мира, под покровительством Милосердия [18, р. 240] он предстоит перед аллегорией Веры²⁴. (Ил. 12.)

Текст трактата Картари часто помогает в определении отдельных персонажей, а где-то подсказывает идейную программу росписей на вилле Барбаро в Мазере, но отнюдь не является единственным и определяющим литературным источником для всего ансамбля. Верх берет

синтетический принцип создания аллегии, который впоследствии будет использован Чезаре Рипой. В этом отношении показательна находящаяся у пяты свода в Станце дель Кане аллегорическая пара — Сатурн и История. (Ил. 13.) Фигура Сатурна в виде седовласого старика восходит к трактату Картари. Согласно трактовке мифографа, отец олимпийцев держит в рук серп, во-первых потому, что он научил людей земледелию [10, р. 15], во-вторых, из-за того, что, как воплощение времени, «он срезает и пожинает все вещи», и несет их к своему рту, так как все рождается через время и уничтожается им [10, р. 17]. На фреске серп заменен на косу, что сближает Сатурна с образом смерти, возможно, потому, что у Боккаччо Сатурн трактуется и как Кронос, и как Харон [8, р. 399]. У рта Сатурн держит пучок папируса [18, р. 231], последний, согласно «Иероглифике» Гореполлона, является символом древности рода. Таким образом, Сатурн, поедающий побеги папируса, означает, что время не щадит ничего, даже именитых и великих людей, как об этом говорится в другом произведении Боккаччо — «О судьбах великих людей» [18, р. 230]. Сидящая рядом с Сатурном женщина — это аллегория Истории, которая указывает на другой аспект Сатурна как образа времени: согласно трактату «Образы богов у древних», История возникла одновременно с Сатурном [10, р. 17].

22 Картари пишет о том, что Фортуна часто представлялась у древних Немезидой и считалась карательницей гордых [10, р. 240].

23 Представление о том, что Фортуна любит раздавать короны и скипетры «спящим», тесть тем, кто не стремится к обладанию ими, восходит еще к трактату Боккаччо и было очень популярно в Венеции XVI века [18, pp. 238–239].

24 Эта композиция иногда называется «Умиравший, увлекаемый Любовью и Верой к божественной вечности».

Неизвестно, кто именно стоял за сочинением программы для росписей виллы в Мазере. Большинство исследователей сходятся во мнении, что Даниэле Барбаро принимал активное в этом участие. В любом случае на суд зрителей предоставлялись произведения, понять которые могли лишь люди, обладавшие многогранной гуманистической культурой. Не только восхищение живописью Веронезе, но и «прочтение» много-сложного содержания росписей должно было приносить удовольствие как хозяевам виллы, так и их гостям.

Росписи Паоло Веронезе в Палаццо Тревизан в Венеции считаются еще более ранним и фактически первым памятником, где можно увидеть влияние трактата Винченцо Картари [21, р. 182]²⁵. Речь идет о фреске на своде салона Венеры, которая датируется 1557 годом. Роспись находится в плохом состоянии, но общие очертания изображенного прочитываются. Более точно восстановить сюжет можно при помощи описания, сделанного Карло Ридольфи в XVII веке [21, р. 181]: в центре свода изображена Венера в окружении амуров; по диагональным осям находятся Юпитер, Юнона, Нептун и Кибела, которые, как и в Зале дель Олимпо на вилле Барбаро, олицетворяют четыре основных элемента. Как считает С. Пьергуиди, подобная иконография имеет отношение к отрывку «Купидон — победитель Пана» [21, р. 269] из трактата Картари и делает образ Купидона важнейшим во всей росписи салона.

Купидону посвящена одна из пятнадцати глав трактата «Образы богов у древних», она идет перед главой о Венере, ею начинается последняя часть трактата, посвященная Любви: «Из всех чувств, свойственных нашим душам, нет более распространенного, более прекрасного, ни того, что имело бы большую силу, чем это; и следы его воздействия можно видеть не только в нас, но и в Превечном Боге (хотя это Его суть, а не чувство или страсть), в Ангелах, во всех разрядах святых, во всех элементах, из которых созданы все вещи. Это чувство обычно называется Любовью, это то, что устраняет все нечистоты из человеческих душ и делает их прекрасными, так что после они отваживаются предстать перед вечной красотой, где все исполнены блаженства и беспредель-

25 С. Пьергуиди считает, что Паоло Веронезе был первым художником, обратившим внимание на трактат Винченцо Картари. Однако возможно, что использование трактата «Образы богов древних» было предопределено не самим художником, но заказчиком или составителем программы. Л. Ларкер Крозато упоминает о мнении Н. Иванова, который считал, что в роли создателя программы росписей в Палаццо Тревизан также выступал Даниэле Барбаро [18, р. 252, п. 6].

ной радости, и в бесконечности пользуются искомыми плодами своей любви» [10, р. 256].

Далее Картари, как обычно при оценке языческого божества, рассуждает о том, что поскольку от древних был сокрыт свет правды и они не знали истинного Бога, то они считали это чувство божеством и делали ему статуи. Свое повествование о Купидоне мифограф начинает с платоновского разделения на Амура Небесного и Амура Земного. Однако одновременно он указывает на существование множества амуров, что объясняется не только тем, что античные авторы по-разному описывали амура [10, pp. 256–257], но и тем, что люди любят многое, и каждому явлению соответствует свой амур [10, р. 260].

На боковых конхах свода салона Венеры в Палаццо Тревизан изображены несколько амуров, распознать их можно по характеру их занятий. С одной стороны — два амура «выливают кувшин воды из реки Леты, которая обладает свойством гасить пламень Любви, на два факела»²⁶ — это два амура Летео; с другой — два амура сражаются за пальмовую ветвь — это Эрот и Антэрот [21, р. 181]. Как отметил Бруно Базиле, Картари берет на себя смелость интерпретировать образы Эрота и Антэрота вразрез с уже существовавшей ренессансной традицией [9, р. 13]. (Ил. 14.) Гуманисты часто стремились представлять Эрота как сына Венеры Земной; а Антэрота как сына Венеры Небесной. Отражение этой интерпретации можно найти и в «Книге Эмблем» Андреа Альчато. Одна из эмблем Альчато трактует Антэрота как любовь к добродетели (*Αντέρως, id est, amor virtutis*); в другой рассказывается о победе героического Антэрота над плотским Купидоном (*Αντέρως, Amor virtutis, alium Cupidinem superans*)²⁷. Аналогичное противопоставление можно найти и в эмблематическом трактате Акилле Бокки *Symbolicae Quaestiones* (1555), где одна из эмблем была посвящена противостоянию двух амуров, которые интерпретировались как представители Любви Небесной и Любви Земной [21, р. 183].

Э. Панофски исследуя иконографию Купидона, отметил, что поединок между Эротом и Антэротом, который люди Возрождения могли видеть на античных рельефах и в произведениях мелкой пластики «часто ошибочно толковалось как поединок между Чувственной Любовью

26 Это фрагмент из описания Карла Ридольфи [21, р. 181].

27 Обе эмблемы были в самых ранних сборниках *Emblematum liber* 1531 и 1534 годов.



14. Борьба Эроса и Антэроta, Амур Летео
Ил. из кн.: *Cartari V. Le immagini de i dei de gli antichi*. Venetia, 1571. P. 504

и Добродетелью»: «Задачей классического Антэроta <...> было обеспечить взаимность в любовных отношениях; однако если этот факт был прочно уяснен учеными-антикварами, то моралисты и гуманисты платонической выучки склонялись к тому, чтобы интерпретировать приставку *anti* как «против», а не «в ответ», таким образом превращая бога взаимной любви в воплощение добродетельной чистоты» [5, с. 193–194].

Картари, несмотря на проявившуюся в трактате приверженность к традиционному разделению на Любовь Небесную и Земную, исправляет господствующую неточность: «Антэроta рассматривают как того, кто отрицает любовь и заставляет разлюбить», а «древние почитали его как божество, которое наказывает тех, кто не любит, будучи любимым» [10, р. 258]. В отношении этой интерпретации Картари ссылаются на соответствующее место в «Свиде» и на рассказ Павсания; у Порфирия он заимствует миф о появлении у Эроta брата. Мифограф из Реджо объясняет и символическую борьбу Эроta и Антэроta за пальмовую ветвь: она означает то, что тот, кто любит в ответ, может любить так же сильно, как и тот, кто полюбил первым [10, р. 260].

Трактовка Амура Летео во фресках Палаццо Тревизан и в интерпретации Карла Ридольфи также не была вполне точной. Во-первых, Амур Летео — это не тот, кто уничтожает любовь, но тот, кто помогает ее забыть. Во-вторых, река, в которую он окунал факел (а не заливал его водой), была не Летой, но протекающей рядом с городом Патры в Ахее Селеной. Со ссылкой на Овидия, Картари сообщает, что в храме Венеры Эрисинской была статуя Амура Летео, наделенного способностью тушить «пылающие факелы», и туда приходили молодые люди, желавшие избавиться от разрушительных страстей [10, р. 260]. Несмотря на частичное следование интерпретации Картари, росписи салона Венеры в Палаццо Тревизан напрямую не связаны ни с одним предложенным им сюжетом; а образ Амура Летео, вопреки описанию мифографа, удвоен, как логично предположила Э. Кальдерони, просто из-за соображений симметрии [9, р. 188].

Неожиданную связь с трактатом Картари в творчестве Тициана²⁸ обнаружил К. Халс. В Музее Ж. Пола Гетти хранится его рисунок под

28 Мы уже упоминали (см. выше примеч. 11) о картине Тициана «Аллегория благо-разумия», на которую также в известной мере мог повлиять трактат Картари, однако анализ этого замысла потребует привлечения также и других «идеографических словарей», поэтому в этой статье этот сюжет не будет рассмотрен.



15. Тициан. *Пасторальная сцена*. 1565 (?)
Перо коричневым тоном, черный мел,
белила. 19,5 × 30,2
Музей Гетти, Лос-Анджелес

названием «Пасторальная сцена», который относят к 1565 году. (Ил. 15.) Женская фигура под покрывалом, расположенная в правой части композиции, была сопоставлена исследователем с одним из описаний статуи Венеры у Картари. Мифограф, опираясь на «Сатурналии» Макробия, рассказывает о скульптуре на горном хребте в Ливане, которая изображает Венеру, с головы до ног укутанную в покрывало. Статуя представляет богиню, скорбящую о смерти убитого вепрем Адониса. (Ил. 16.)

Трактовка известного мифа о Венере и Адонисе как о смене времен года есть еще в «Генеалогии языческих богов» Боккаччо. Писатель упоминает о том, что Макробий сравнил Адониса с солнцем [8, р. 271] и в его смерти видел аллюзию на смену времен года: зимой Адонис отправлялся в царство мертвых к Прозерпине; летом возвращался к Венере. В трактате Картари мы находим аналогичную трактовку мифа: «<...> изображение Венеры, которая плачет под покрывалом, представляет нам землю зимой, когда закрыта она облаками, и кажется совершенно печальной, потому не видит Солнца» [10, р. 285].

К. Халс отметил, что Тициан мог пользоваться разными источниками, но вероятнее всего — трактатом Картари [17, р. 33]. Две детали



16. *Венера в мужском и женском обликах; Венера, скорбящая из-за смерти Адониса*. Ил. из кн.: *Cartari V. Le imagini de i dei de gli antichi*. Venetia, 1571. P. 552



17. *Венера в мужском и женском обликах; Венера, скорбящая из-за смерти Адониса*
Ил. из кн.: *Cartari V. Le vere e nove Imagini degli Dei delli Antichi*. Padova, 1615. P. 486

привлекли внимание американского исследователя: на рисунке богиня опирается на правую руку, как и на иллюстрации к трактату, в то время как в описании Макробия, она опирается на левую; возвышенность, на которой восседает Венера на рисунке, идентична той, что представлена на гравюре. Все это говорит в пользу того, что Тициан видел иллюстрированное издание «Образов богов у древних» 1571 года, а значит, датировка рисунка должна быть передвинута с 1565 года в сторону 1570-х годов.

В ренессансном искусстве, любившем создавать параллели мифологических и религиозных сюжетов, сокрушение Венеры над телом погибшего Адониса сопоставлялось с христианской иконографией «Оплакивания». Старейшего венецианского художника мог привлечь сюжет со скорбящей Венерой и его новое иконографическое решение, в котором драматическое действие было заменено ощущением тревожного ожидания надвигающейся зимы, приближающегося умирания природы. Однако этот иконографический тип не прижился, даже у самого Тициана нет подобной законченной картины.

Неожиданную метаморфозу претерпевает и сама иллюстрация из трактата Картари. В издании, выпущенном под редакцией Лоренцо

Пиньории, женская фигура изображена со слегка виднеющимся из-под покрывала лицом и со сложенными перед грудью руками, что делает ее похожей, как считает К. Чьери Виа, на кающуюся Марию Магдалину [11, р. 202]. (Ил. 17.) Расхождение с описанием в тексте трактата и более явная параллель с религиозным сюжетом, по мнению исследовательницы, связаны со сложившейся и устоявшейся идеологией контрреформационного искусства.

К 1570-м годам относится еще один пример обращения к трактовке мифографа из Реджо — это картина Тинторетто «Меркурий и грации». (Ил. 18.) Серия, исполненная живописцем в 1576–1577 годах для квадратного атриума Дворца Дожей²⁹, состояла из четырех произведений — «Вакх и Ариадна», «Минерва, отгоняющая Марса», «Кузница Вулкана» и «Меркурий и три грации» — и была задумана для прославления в аллегорической форме недавних военных побед и традиционно прочных государственных основ Венецианской республики. Последняя из названных картин была связана с текстом Картари. Мифограф писал, что, изображая Граций, «для которых Меркурий проводник и руководитель, так как он является воплощение разума и благотворной беседы», древние хотели наставить нас в том, что, «следуя по его стопам, люди учатся, когда, как и для кого они должны творить благо и делать добро, подражая насколько возможно божественной доброте, которая всегда готова на излитие благодати» [10, р. 289]³⁰. (Ил. 19.)

На картине Тинторетто грации наделены атрибутами, описанными у Картари: роза, веточка мирта и игральная кость. Первые два указывают на Венеру, потому что с ней грации «часто бывают»; третий — «означает их невинные игры, указывающие, что они молодые девушки, а не суровые матроны, которым приличествуют иные занятия» [10, р. 288]. Но у этих трех знаков есть и другой смысл, о котором также рассказывает Картари, — «роза означает привлекательность, игральная кость означает чередование как в игре, мирт всегда зеленый и никогда не сохнет» [10, р. 288]. Этими чертами, по рассуждениям Картари, должны обладать и благодеяния: люди обмениваются ими,

²⁹ Теперь эти произведения находятся в Антиколледжо.

³⁰ Винченцо Картари не является первооткрывателем многих сюжетов, большая их часть была известна и до середины XVI века. Так, например, мотив с Меркурием — проводником Граций присутствует в картине Сандро Боттичелли «Весна». Однако трактовка Картари отличается от той, что традиционно предлагают для этого мотива в названном произведении кватроченто [28, pp. 151, 154].



18. Тинторетто. Меркурий и три грации 1576–1577. Холст, масло. 146 × 155
Дворец Дожей, Венеция



19. Грации, ведомые Меркурием. Ил. из кн.:
Cartari V. Le immagini de i dei degli antichi. Venetia, 1571.
Р. 564

они приятны, и желание их творить всегда присуще человеческим душам. Ж. Сезнек высказал предположение, что Тинторетто таким образом стремился показать, что преданные Венеции граждане могут рассчитывать на благодарность республики [26, pp. 303–304]. Агостино Каррачи выполнил гравюру, точно копирующую это произведение венецианского мастера. Однако в этом случае речь может идти не столько о привлекательности сюжета для одного из главных представителей болонского академизма, сколько о его внимании к творчеству венецианских живописцев.

Обращение Веронезе, Тициана и Тинторетто к трактату Картари, несомненно, было обусловлено связями мифографа с венецианскими гуманистическими кругами, и, вероятно, широкой известностью этого сочинения в городе. Недоумение вызывает фактическое полное отсутствие воздействия «Образов богов у древних» на живопись феррарского двора, при котором Картари служил. Этому может быть множество причин. Не исключено, что из-за существенных повреждений росписей XVI века в Ферраре и ее окрестностях мы лишены возможности

объективно судить об этом влиянии³¹. В то же время жесткие фактографические установки трактата Картари могли не соответствовать желаниям герцогов д'Эсте по формированию апологетических программ, построенных на мифологических образах. Стремление к созданию легендарного повествования о происхождении династии началось еще в эпоху Эрколе II [1, с. 162]. В правление Альфонса II произошла смена ориентации феррарской живописной школы с Венеции на Рим [1, с. 182], а значит, творчество Рафаэля и Микеланджело стало более привлекательно, чем произведения венецианских художников, через которые также могло проникать влияние трактата Картари. Возможно, отсутствие внимания к «Образам богов» возникло вследствие соперничества со стороны Пирро Лигорио, который в 1570-е годы возглавил работы по реставрации Кастелло Эстенсе [1, с. 184] и, предположительно, имел собственный трактат по иконографии [9, р. 193].

Ж. Сезнек отмечает, что после первого издания «Образов богов у древних» заимствования из трактата Картари можно найти у живописцев средней Италии и в самом Риме. Исследователь считает, что Джорджо Вазари пользовался трактатом мифографа при оформлении Залы Стихий в Палаццо Веккио во Флоренции [26, р. 289]. Однако время работы над росписями слегка предварают появление трактата [3, с. 787]. И Вазари, и его советник Козимо Бартоли могли пользоваться другими сочинениями по мифологии, в первую очередь «Генеалогией языческих богов» Боккаччо.

Трактат Картари был использован при оформлении спальни кардинала Алессандро Фарнезе в так называемой Камере дель Аурора в его резиденции Капрарола. Следует помнить, что во время исполнения росписей в личных покоях кардинала (1561–1566) еще не существовало гравюр, иллюстрирующих текст Картари, и поэтому составители программ и живописцы могли обращаться только непосредственно к описаниям мифографа. Послание секретаря кардинала Аннибале Каро живописцу Таддео Цуккарро полностью включено Вазари в биографию последнего. Ж. Сезнек заявляет, что «с самой первой строчки послание Каро сильно напоминает текст Картари» [26, р. 291]. И хотя

31 На сайте Кастелло Эстенсе (<https://www.progettostoriadellarte.it/2020/12/27/il-castello-estense-di-ferrara-parte-ii/>) указано, что в росписях Залы Правления (1554–1570) есть заимствования из трактатов Джованни Боккаччо и Винченцо Картари, однако эта информация не конкретизируется.

все большее число исследователей видят в росписях скрытые эзотерический и алхимический подтексты, отдельные фрагменты послания Каро действительно похожи на пересказ описаний Картари: богиня Ночи с двумя младенцами (образ заимствованный впоследствии Чезаре Рипой); Меркурий, изображенный не только с кадуцеем, но и с мощной в другой руке; образ Сна в одном из овалов, примыкающих к центральной композиции, держащий рог изобилия, из которого «вытекает бесцветная жидкость, обозначающая Забвение»; лары в «песнях шкурах» на одной из стен [2, с. 251]. Об обращении к трактату Картари говорит и присутствие таких редких древних божеств, как Гарпократ (бог Молчания) и Арегона (богиня Бдительности)³².

Воздействие «Образов богов у древних» можно увидеть и в более поздних памятниках. Продолжением истории борющихся амуров из Палаццо Тревизан становятся композиции в углах свода галереи Палаццо Фарнезе в Риме (1595–1606/1607). С. Пьергуиди считает, что братья Карраччи заимствовали этот мотив именно из Палаццо Тревизан, росписи которого могли видеть во время своего пребывания в Венеции в 1582 году³³. Дополнительным аргументом в пользу этого служит то, что амуров из галереи Фарнезе, как и амуров Веронезе и амуров из трактата Картари, лишены привычных атрибутов — лука и стрел [21, р. 185].

Парные изображения амуров заполняют невыгодные, но весьма заметные части свода галереи Фарнезе (ил. 20): в двух случаях амуров борются за факел³⁴; в одном — за пальмовую ветвь; в последнем — борьбу амуров венчает лавровый венок. Цикл росписей множество раз подвергался интерпретациям, но исследователи до сих пор придерживаются различных позиций относительно главного лейтмотива всего ансамбля. С одной стороны, еще в начале XX века было высказано предположение, что ансамбль был приурочен к бракосочетанию Рануччо Фарнезе и племянницы папы Клементя VII Маргариты Альдобрандини в мае 1600 года. Соответственно, жизнерадостный и чувственный характер

32 Э. Кальдерони считает, что для многих живописцев середины века трактат Картари был привлекателен благодаря наличию редких и экзотических божеств [9, р. 196].

33 С. Пьергуиди предполагает факт личного знакомства Агостино и Аннибале Карраччи с Веронезе [21, р. 183].

34 С. Пьергуиди интерпретирует эту сцену как бесплодное усилие Амура Летео отобрать факел у Эрота [21, р. 186]. Мотив, несомненно, ведущий свое происхождение напрямую или опосредованно от Картари, в галерее Фарнезе претерпевает существенные видоизменения.



20. Аннибале и Агостино Карраччи
Борьба Эроса и Антэроса. 1597–1601
Фреска галереи Фарнезе
Палаццо Фарнезе. Рим

росписей объясняется желанием прославить этот матримониальный союз. С другой стороны, для контрреформационной эпохи гораздо более подходящей является интерпретация, предложенная Джованни Пьетро Беллори (1672), который считал, что фрески ансамбля объединены темой победы духовного начала над плотским. Собственно, именно фигурки борющихся амуров, которых он трактовал как *l'Amore divino* и *l'Amore impuro*, стали для биографа XVII века символическим воплощением этой главной идеи. И первая, и вторая версия интерпретации имеют свои изъяны. С. Джинсбург попыталась примирить обе концепции. С точки зрения исследовательницы, сюжеты фресок показывают борьбу двух начал, и хотя Небесная Любовь превосходит Земную, все заканчивается их союзом [9, р. 192]. Такую интерпретацию можно считать подходящей для прославления брачного союза, и в то же время не противоречащей

благочестивым настроениям римской курии. Но тогда заимствованный у Картари (или у Веронезе) иконографический мотив борьбы амуров должен был иметь другой смысл, нежели тот, что указан в самом трактате «Образы богов», — смысл, близкий к тому, что предложил Беллори, и к тому, что был господствующим на протяжении ренессансного периода — борьба небесного и духовного с земным и плотским.

Подобная перемена идейного содержания заимствованного мотива была вполне возможна. Стефано Колонна приводит факт, когда Бартоломео Чези написал в Палаццо Маньяни в Болонье фреску, которая воспроизводила ксилографию из трактата Картари, относящуюся к Эроту и Антэроту, но «с надписью, более близкой Альчато: *HOC VIRTUTIS OPUS*»³⁵ [9, р. 193]. На этой фреске Антэрот был вновь интерпретирован как любовь к добродетели, а Эрот как плотское и чувственное начало. Таким образом, иконография Картари была приспособлена к иному толкованию мотива.

В галерее Фарнезе основными литературными источниками при создании программы, как считается, были сочинения Овидия, Гомера, Вергилия и даже Торквато Тассо. Были ли обращения к трактату Картари за рамками названного мотива борьбы амуров, сказать сложно. Фрески «Пан подносит белое руно в дар Диане», «Селена и Эндимион», а также представленные в монохромных тондо сцены «Купидон, побеждающий Пана» и «Борей и Орифия» могут быть связаны с произведением мифографа из Реджо, но могут восходить и к первоисточникам — произведениям Овидия, Вергилия, Павсания и Феокрита. Однако несомненно, что трактат Картари, даже если увлечение живописью Веронезе играло главную роль при выборе мотива с амурами, был знаком братьям Карраччи. Об этом свидетельствует еще одна тема, интерпретированная Агостино и Аннибале, — изображение Вакха с козлом [14, pp. 163, 171–174]³⁶. (Ил. 21–23.)

Э. Кальдерони пишет о том, что сочинение Картари постепенно стало необходимым «инструментом профессии» для тех, кто занимался

35 «Эта сила нужна». Это высказывание относится к Антэроту, который для Андреа Альчато олицетворял духовное начало.

36 К. Герброн оспаривает луврскую атрибуцию рисунка Аннибале Карраччи и считает его автором Агостино. Исследователь подчеркивает, что рисунок повторяет женоподобный образ Вакха с иллюстрации из издания 1571 года. Мотив, заимствованный у Картари, также повлиял на композицию из галереи Фарнезе «Пан преподносит в дар Диане белоснежное руно» [14, pp. 169–170].



21. Вакх и его сын Приап, покровитель огородов и мужской силы, а также посвященные ему осел и козел
Ил. из кн.: *Cartari V. Le imagini de i dei degli antichi*. Venetia, 1571. P. 420

изобразительным искусством, вдохновляя «такие таланты первого уровня, как братья Карраччи, Никола Пуссен и Петер Пауль Рубенс» [9, р. 19]. Если в творчестве Карраччи, благодаря иконографической близости при воспроизведении мотивов, можно с большой долей вероятности выявить влияние Картари, то в отношении произведений Пуссена и Рубенса это сделать значительно сложнее. Рассмотрим несколько примеров, в которых можно было бы говорить о воздействии трактата «Образы богов у древних».

Картина Рубенса «Борей, похищающий Орифию» (1615) представляет сюжет, хорошо известный по «Метафрофозам» Овидия (VI,



22. Агостино (?) Карраччи. Вакх с чашей в руке и стоящим рядом козлом. 1590-е. Бумага, перо коричневым тоном. 19,1 × 11,4
Лувр, Париж



23. Аннибале Карраччи. Вакх 1590–1591. Холст, масло. 160 × 100
Музей Каподимонте, Неаполь

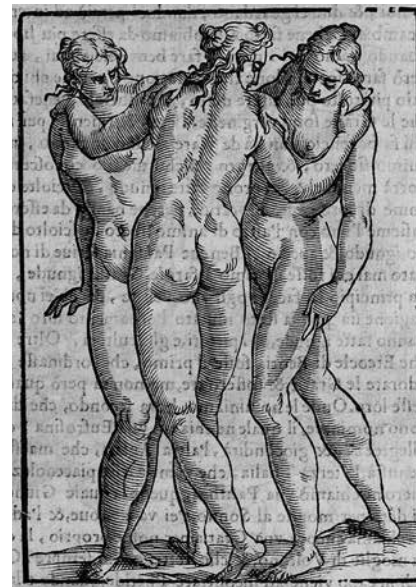
683–710). (Ил. 26.) Однако произведение фламандца абсолютно не соответствует драматическому настроению повествования римского поэта: он показывает не разгул стихий, спровоцированный гневом северного ветра, но веселых купидонов, играющих в снежки. Такая трактовка ближе описанию Картари, который хотел показать результаты воздействия разных ветров и сообщил о том, что змееногий Борей завоевал Орифию, «потому что подул страшным холодом и нагнал облака, принешие снег» [10, р. 141]. Однако ноги рубенсовского Борея не змеевидны, а поэтому можно говорить лишь о приблизительном совпадении с текстом Картари.



24. Петер Пауль Рубенс. *Борей, похищающий Орифия*. 1615
Дерево, масло. 146 × 140,5
Академия изящных искусств, Вена

Аналогично ситуация обстоит и с мотивом трех Граций, к которому Рубенс неоднократно обращался на протяжении всего своего творчества. Классическому варианту изображения, о котором пишет и Картари, соответствует поздняя работа мастера из Прадо. (Ил. 25.) Изображение трех сестер, чьи лица столь ласково обращены друг к другу, а руки переплетены, невольно вызывает в памяти строки из «Образов богов», где говорится, что соединенные руки Граций означают «узел дружбы, сочетающий людей вместе» [10, р. 289]. (Ил. 26.) Однако в отличие от названной выше картины Тинторетто, где атрибуты граций явно указывают на текст Картари, в работе Рубенса нет никакой определяющей и специальной детали, а потому невозможно точно сказать, обращался ли художник к сочинению «Облагодениях» Сенеки, пользовался ли трактатом по мифологии или просто воспроизвел хорошо известный всем мотив.

Картину Никола Пуссена «Триумф Нептуна» (1634) часто упрекают в жесткой схематичности. (Ил. 27.) Возможно, статичное решение компо-



25. *Три грации*. Ил. из кн.:
Cartari V. Le vere e nove Imagini degli
Dei delli Antichi. Padova, 1615.
Р. 495



26. Петер Пауль Рубенс. *Три грации*
1630–1635. Дерево, масло. 220,5 × 182
Прадо, Мадрид

зиции, делающей ее похожей на эмблему, было намеренным решением мастера и в наибольшей степени соответствовало апологетическому характеру произведения, созданного для кардинала Ришелье. При несомненной аллюзии на рафаэлевский «Триумф Галатеи», картина Пуссена близка и описанию Картари³⁷, хотя полного совпадения нет. Э. Блант высказал предположение, что в основе замысла Пуссена в качестве литературного источника лежит одна из «картин» Филострата — «Амимона» [7, р. 148]. Английский исследователь, анализируя сложение различных произведений Пуссена, часто терялся в догадках, что именно оказало воздействие на мышление художника — изображения на античных саркофагах, трактат Картари, или же те первоисточники, на которые

37 В описании Картари говорится о том, что Нептуна сопровождали нимфы, тритоны и nereиды, сидящие на дельфинах, а с двух сторон от повозки Амфитриты находились два тритона [10, pp. 134–135].



27. Никола Пуссен. *Триумф Нептуна*. 1635–1636
Холст, масло. 114,5 × 146,5
Художественный музей,
Филадельфия

ссылался мифограф эпохи Ччинквеченто и которые мог знать сам Пуссен [7, pp. 135–137, 143–144, 153, 327].

В римских интеллектуальных кругах, к которым принадлежал Пуссен, этот трактат был хорошо известен. В первые десятилетия Сеиченто многие из знакомых ему гуманистов принимали участие в составлении каталога античных произведений, находящихся в частных собраниях Рима. Созданием этого серьезного антикварного издания занимался Франсуа Перрье. Одной из задач проекта была правильная идентификация изображений, в чем помогали нумизматические трактаты, исторические сочинения по религиозным обрядам и костюмам, а также произведение Винченцо Картари [12, pp. 245–246].

В картине Диего Веласкеса «Пряхи» (около 1657) прочитывается образ трех парок [27, p. 165]. В трактате Картари богини судьбы соединяют в себе конкретность мифологических персонажей с философской трактовкой их как существ, чья «сила распространяется только на земные вещи» (со ссылкой на Фульгенция) [10, p. 160], как служанок Необходимости, которая держит в своих руках алмазное веретено, соединяющее один полюс с другим, и управляет миром (со ссылкой на Платона) [10, p. 161]. (Ил. 28–29.) В трактате Чезаре Рипы от образа Парок остается



28. Три парки. Ил. из кн.: *Cartari V. Le vere e nove Imagini degli Dei delli Antichi*. Padova, 1615. P. 270



29. Необходимость, алмазный стержень и три Парки. Ил. из кн.: *Cartari V. Le vere e nove Imagini degli Dei delli Antichi*. Padova, 1615. P. 272

только веретено, которое Фатум держит в руках, а у Пьеро Валериано — прялка, находящаяся в руках Судьбы. Поэтому влияние сочинения Картари кажется наиболее очевидным. Но, скорее всего, Веласкес мог соединить в своей картине аллюзии на разные источники, что придавало образному строю произведения многогранность и глубину.

Было бы натяжкой утверждать, что все перечисленные случаи свидетельствуют в пользу постоянного обращения к «Образам богов» для воспроизведения содержащихся там иконографических мотивов. Нередко при сохранении формальной близости к описанию Картари или гравюре из трактата семантика мотива внутри живописного произведения изменялась. Однако несомненно, сочинение Картари могло использоваться как справочник по мифологии, в котором можно было быстро найти экзотическую деталь или парадоксальную трактовку редкой легенды, а также информацию об изображении того или иного античного божества, получив при этом ссылку на первоисточник. Но философская направленность рассуждений Картари либо утратила оригинальность, либо стала анахроничной так же, как и большинство описанных им сюжетов: начиная с рубежа XVI–XVII веков сочинение мифографа явно уступает первенство другому трактату — «Иконологии» Чезаре Рипы.

Сравнение трудов Винченцо Картари и Чезаре Рипы можно назвать общим местом итальянской историографии в отношении соответствующего периода и проблематики. Личность мифографа Винченцо Картари обычно превозносится, в то время как Чезаре Рипу упрекают в неточностях, заимствованиях без ссылок на источник, в историографических ошибках. «Там <...> где Винченцо Картари старается уточнить сведения об анализируемом произведении, о художниках, о местах происхождения, о материалах и ритуалах <...> Рипа пропускает всю объективную информацию», — пишет С. Маффеи [23, р. LIX]. «На место длинной, в виде увлекательного рассказа, манере “Образов” <...> пришла последовательная система в виде главок, скоропалительных и перегруженных», — вторит ей Э. Кальдерони [9, р. 199].

Оба произведения представляли словесные описания образов, которые можно было использовать в современных им произведениях изобразительного искусства. Картари строил свое повествование с позиции соответствия исторической традиции. Он был тем, кто любовно сохранял канву мифа, передавал историю во всех известных ему вариантах, разбирая литературные и визуальные источники. Можно сказать, что взгляд Картари был направлен и назад, к античному прошлому, и вперед, с целью приспособить древнее знание для людей своего поколения. Мифограф из Реджо действовал как историограф и библиофил, он видел своей целью воссоздание всего пантеона языческих богов, и только после этого интерпретировал их в духе философии своего времени, превращая некоторые из них в аллегорические образы.

Чезаре Рипа рассуждал не с позиций историка, а с точки зрения потребностей современного ему искусства (как изобразительного, так и риторического), желая создать визуальные эквиваленты актуальным идеям, которые могли и должны были найти отражение в живописи, скульптуре и речах ораторов. Рипа действовал как опытный тринчанте («стольник») [4, с. 88], стараясь удовлетворить вкусы всех собравшихся вокруг него «собеседников». Повторенный несколько раз Э. Кальдерони упрек в том, что Рипа действовал в угоду современным вкусам, на самом деле является верной характеристикой.

Винченцо Картари и Чезаре Рипа ставили перед собой разные цели. Первый собирал информацию для своего трактата, который один из современных исследователей определил как *musei scritti* («музеи описа-

ний»³⁸; второй создавал принципиально новые величины — «образы», которые «ничего не отрицают и не утверждают», а значит, представляют объективное видение вещей [23, р. 8]. Создавая свою энциклопедию, Рипа сделал несколько принципиальных нововведений: он соединил в своем справочнике античную мудрость и христианское вероучение; сократил длительные пересказы мифов и философских идей. Главы его трактата представляют собой небольшие и удобные идейные модули, которые могли с легкостью внедряться в канву живописных произведений и скульптурных композиций и чаще всего безболезненно претерпевали различные превращения. Стремление соответствовать современным ему вкусам было не только личной чертой Рипы, не просто поиском популярности, но качеством, родившимся в новую эпоху, когда нужно было больше смотреть вперед, а не назад, утверждать, а не только повествовать и рассуждать [4, р. 111]. Правильно было бы сказать, что Чезаре Рипа не подменил своим произведением сочинение Винченцо Картари, но продлил жизнь многим его образам в барочном и классицистическом искусстве. И хотя воздействие трактата Картари на изобразительное искусство не столь велико, как часто принято говорить, вклад его сочинения в интеллектуальную жизнь Европы раннего Нового времени, очень существенен: трактат «Образы богов у древних» принадлежит сразу нескольким ее течениям, являясь и справочником по иконографии, и первым трудом по сравнительному религиоведению, и важным источником для антикварных исследований.

Библиография

1. Алешин П. Династия д'Эсте. Политика великолепия. Ренессанс в Ферраре. М.: Слово, 2020.
2. Вазари Д. Жизнеописание Таддео Дзуккери из Сант'Аньоло ин Вадо, живописца // Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. V. М.: Терра, 1994. С. 201–265.
3. Вазари Д. Описание творений Джорджо Вазари, аретинского живописца и архитектора // Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. V. М.: Терра, 1994. С. 735–805.

38 Это определение трактату Картари дал М. Пастор Стокки. Э. Кальдерони позаимствовал его для названия третьей главы своей монографии о Картари [9, р. 85].

4. Демидова М. «Иконология» Чезаре Рипы: атлас памяти и манифест идеалиста // Искусствознание. 2020. № 3. С. 82–121.
5. Панофский Э. Слепой Купидон // Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 165–225.
6. Панофский Э. Тициановская «Аллегория благоразумия» (постскрипtum) // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проет, 1999. С. 175–198.
7. Blunt A. Nicolas Poussin (1967). London: Pallas Athene, 1995.
8. Boccaccio G. Genealogy of the Pagan Gods. London: The I Tatti Renaissance Library, 2011. Vol. I.
9. Calderoni E. Raccontare gli antichi. Le Imagini di Vincenzo Cartari. Roma: Aracne editrice, 2017.
10. Cartari V. Imagini delli dei de gl'Antichi. Milano: Luni Editrice, 2004.
11. Cieri Via C. Un topos antico nelle allegorizzazioni di eta moderna “Venere che piange sotto il manto” // Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento / A cura di S. Maffei. Roma: GBE, 2013. Pp. 15–21.
12. Di Cosmo L., Fatticcioni L. Il crepuscolo degli dei descritti. Un uso di Cartari e della mitografia cinquecentesca nella Roma antiquaria di primo Seicento // Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento / A cura di S. Maffei. Roma: GBE, 2013. Pp. 245–261.
13. Gabriele M. Rinascita e morte de gli dei de gli antichi // Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento / A cura di S. Maffei. Roma: GBE, 2013. Pp. 15–21.
14. Gerbron C. A Playful Invention: Agostino Carracci's *Bacchus with Goat* in the Louvre // I Tatti Studies in the Italian Renaissance. 2020. Vol. 23. No. 1. Pp. 153–176.
15. Giehlow K. The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance (1915) / Transl. with an Intr. & Notes by R. Raybould. Leiden/Boston: Brill's Studies in Intellectual History, 2015.
16. Grossato A. L'importanza de Le Imagini de gli dei per la ricerca sui miti e I simboli nell'eta del Manierismo // Cartari V. Imagini delli dei de gl'Antichi. Milano: Luni Editrice, 2004. Pp. VII–XXI.
17. Hulse C. The Significance of Titian's “Pastoral Scene” // The J. Paul Getty Museum Journal. 1989. Vol. 17. Pp. 29–38.
18. Larcher Crosato L. Considerazioni sul programma iconografico di Maser // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1982. Bd. 26. H. 2. Pp. 211–256.

19. Nicosia C. Dalla mitografia all'iconologia: l'origine rinascimentale della scienza dei immagini // Rara volumina. 2004. № 11. Pp. 87–105.
20. Parlato E. Hermathena nelle “Imagini” di Vincenzo Cartari e nei libri illustrate del secondo Cinquecento // Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento / A cura di S. Maffei. Roma: GBE, 2013. Pp. 229–243.
21. Pierguidi S. “Questo Paulino non fu secondo ad alcun altro pittore”. Veronese, I Carracci e l'iconografia di Eros e Anteros // Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento / A cura di S. Maffei. Roma: GBE, 2013. Pp. 181–196.
22. Pierguidi S. Porta's illustrations for Cartari // Print Quarterly. 2005. Vol. 22. No. 4. Pp. 431–434.
23. Ripa C. Iconologia / A cura di S. Maffei. Torino: Giulio Einaudi editore, 2012.
24. Rogers M. An ideal Wife at the Villa Maser: Veronese, the Barbaros and Renaissance Theorists of Marriage // Renaissance Studies. 1993. Vol. 7. No. 4. Pp. 379–397.
25. Rossi M. Cartari giolitino (1562) e giolitizzato (1577): un palinsesto, marcoliniano, mal raschiato (1571) // Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento / A cura di S. Maffei. Roma: GBE, 2013. Pp. 23–40.
26. Seznec J. The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art (1940). New York: Harper Torchbooks, 1961.
27. Stapleford R., Potter J. Velázquez' *Las Hilanderas* // Artibus et Historiae. 1987. Vol. 8. No. 15. Pp. 159–181.
28. Wind E. La Primavera di Botticelli (1958) // Misteri pagani nel Rinascimento. Milano: Adelfi, 2012. Pp. 141–158.