

ЗАРУБЕЖНАЯ И РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВЕТХОЗАВЕТНОГО СЮЖЕТА «ПОБЕДА ДАВИДА НАД ГОЛИАФОМ» В ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ ИТАЛИИ XV ВЕКА

Марина Георгиевна Пивень

кандидат искусствоведения

доцент кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия

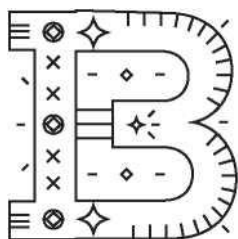
piven06@yandex.ru

Для цитирования: *Пивень М. Г.* Интерпретация ветхозаветного сюжета «Победа Давида над Голиафом» в декоративной живописи Италии XV века // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 1 (2). С. 9-23. DOI: 10.31802/2658-5111-2020-1-2-9-23

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению трактовки ветхозаветного сюжета победы Давида над Голиафом (Первая книга Царств) в живописных произведениях художников Италии XV в. Автор сосредоточивает внимание на декоративных композициях повествовательного характера, выполненных Пезелино, Джованни ди Сер Джованни (по прозвищу Скеджа) и Андреа дель Кастаньо. Живописные образы рассмотрены в контексте культурных тенденций и идеалов эпохи Возрождения, а также в контексте параллельно развивающейся изобразительной традиции представления библейского героя в статуарной пластике. В статье уделено внимание источникам иконографии декоративных росписей — средневековой книжной миниатюре, произведениям декоративно-прикладного искусства Византии, а также текстовым источникам, обусловившим смысловое прочтение образа, в частности Псалтири. В декоративных росписях мастера предпринимают попытки адаптировать сложившиеся в миниатюре иконографические типы к формату многофигурной картины.

Ключевые слова: образ Давида, иконография сюжетов Ветхого Завета, визуализация библейских мотивов, искусство Италии эпохи Возрождения, декоративная живопись кватроченто.



Первой книге Царств (1 Цар. 16-17) рассказана история о подвиге юного Давида, сына Иессея из Вифлеема, не побоявшегося сразиться с сильнейшим филистимлянином Голиафом из Гефа и победившим его. Победа Давида стала спасением для его соплеменников и в христианской традиции воспринималась чудом, явленным по вере

в помощь Господа. Для самого героя победа над Голиафом способствовала обретению почёта при царском дворе и браку с дочерью Саула, давшему начало роду земных предков Христа.

Этот сюжет известен в изобразительном искусстве со времени раннего христианства, он был представлен на рельефах саркофагов, в баптистерии Дура-Европос, на фреске в часовне III монастыря в Бауите, входил в циклы изображений на коптских тканях VI-VIII вв. и т.д. Определенная иконографическая традиция изображения данного сюжета оформилась в европейской художественной культуре в Средние века, прежде всего в книжной миниатюре.

Среди книжных памятников Византии значимым примером являются иллюстрации в Псалтири Василия II. Западноевропейские мастера, иллюминировавшие манускрипты, включали изображения Давида в оформление инициалов или полей Псалтири, где изображения сопровождали стихи Первого псалма, начинающегося словами «*Beatus vir*» («Блажен муж»). Так, в Бревиарии конца XIII в. из Муниципальной библиотеки Камбре² в верхней части инициала «В» создано традиционное изображение Давида-царя, играющего на арфе, а ниже — Давида перед Голиафом.

Изображение Давида, попирающего тело побеждённого великана, было выполнено Таддео Гадди ок. 1330 в капелле Барончелли францисканской базилики Санта Кроче. В искусстве Возрождения этот сюжет обретает новые смыслы, а во Флоренции периода кватроченто становится одним из наиболее популярных и часто воспроизводимых. Новые тенденции социального устройства Италии в виде городских коммун, развитие городского патриотизма, формирование идеалов гражданственности, новый взгляд на мир, признающий важность земных свершений, обусловили необходимость поиска новых идеалов общественного бытия. Востребованными становятся ветхозаветные персонажи, чьи образы ассоциируются с доблестью, мужеством, волевыми

1 Библиотека Марчиана, Венеция, Cod. Marc. gr. 17, f. 3 r.

2 *Cambrai*, MS 102, f. 232 r.

решениями и активными действиями, приносящими результат, достойный памяти потомков. Образ библейского героя-защитника

Давида воспринимался как моральный образец верности гражданскому долгу, как символ тираноборчества и персонификации «*libertas*»,

и стал одним из гражданских символов Флоренции». Изображающая героя мраморная статуя работы Донателло была в 1416 г. перенесена из городского собора в Палаццо делла Сеньория. Здесь статую сопроводили флорентийской республиканской символикой и надписью, утверждающей, что божественная помощь пребывает с тем, кто во имя

Отчизны героически сражается даже с самым страшным врагом: «*Pro Patria fortiter dimicantibus etiam adversus terribilissimos hostes Dii praestant auxilium*». Полвека спустя, в 1476 г., бронзовый «Давид» Веррокк , исполненный по заказу Медичи, был приобретен Синьорией у Лоренцо и Джулиано и также установлен у входа в Sala dei Gigli.

С Давидом могли сравнивать реальных воинов, от доблести которых зависела безопасность города. Так, например, Микеле Альберто да Каррара в речи на похоронах Бартоломео Коллеони в 1475 г. уподобил прославленного кондотьера библейскому герою.

Во второй четверти quattrocento фигура Давида часто появляется на городских празднествах, в публичных театрализованных представлениях. Известно, что в 1429 г. «Братством Трёх Волхвов» во Флоренции была разыграна сцена победы Давида над Голиафом.

Образ Давида воспринимался в качестве покровителя города и в период сосредоточения власти в руках Медичи, связанные с ним аллюзии и метафоры рассыпаны в литературных творениях



Илл. 1. Франческо Пезеллино.
История Давида. Фрагмент.
Ок. 1445-1455. Дерево, тем
пера. Национальная галерея,
Лондон



Илл. 2. Франческо Пезеллино. История Давида. Фрагмент.
Дерево, темпера. Национальная галерея, Лондон

медицейского круга. Так, Пьетро Коллацио посвятил в начале 1470-х гг. Лоренцо Великолепному поэму «*De duello Davidis et Goliae*». Бартоломео Платина в сочинении «*De optimo cive*», также посвящённом Лоренцо Медичи (1474), вкладывает в уста Козимо Медичи наставительные слова, обращённые к внуку Лоренцо: в качестве примера, на который последний должен ориентироваться, приведён образ юного Давида. Известная бронзовая статуя Донателло отразила желание Медичи связать образ представителей семейства с идеей защиты флорентийских республиканских свобод и спасением народа.

Ключ для понимания актуальности образа Давида и для республиканских идеалов, и для сторонников централизованной власти даёт другой текст, вошедший в библейский свод — псалом 143, в греческом (и позднее латинском) варианте имевший ремарку «Давид против Голиафа».

В экзегетических сочинениях не раз отмечалось значение этого псалма для правителей, где воспевающий Бога обращается к нему с просьбой не только о спасении «от руки сынов иноплеменных», но и о благополучии в мирной жизни, благоденствии и процветании народа, который трактовали более широко, чем отдельный род: «Да будут сыновья наши как разросшиеся растения в их молодости; дочери наши — как искусно изваянные столпы в чертогах. Да будут житницы



Илл. 3. Франческо Пезеллино. Триумф Давида и Саула. Фрагмент.
Дерево, темпера. Национальная галерея, Лондон

наши полны, обильны всяким хлебом; да плодятся овцы наши тысячами и тьмами на пажитях наших; да будут волы наши тучны; да не будет ни расхищения, ни пропажи, ни воплей на улицах наших.

Блажен народ, у которого это есть. Блажен народ, у которого Господь есть Бог» (Пс. 143, 11-15).

Считалось, что псалом написан вскоре после победы над Голиафом, и образ Давида тем самым оказывается связанным не только с военными успехами, но и с мирным процветанием его царства.

Начиная с IV в. в литературной традиции использовалось метафорическое уподобление монарха образу Давида, получившего царскую власть⁴. Давидом именовали императора Карла Великого придворные поэты Алкуин и Теодульф. Распространение метафор жизненного пути Давида на коллизии императорской биографии можно встретить и в произведениях изобразительного искусства Византии. Так, изображение битвы Давида с Голиафом размещено на панели ларца из слоновой кости (Палаццо Венеция, Рим), предположительно сделанного для императора Льва I в 898-900 гг.⁵

Таким образом, история Давида иллюстрировала силу Божественной помощи, способствовала обоснованию Божественного установления

4 См.: *Butterfield A. New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence.* P. 124.

5 *Cutler A., Oikonomides N. An Imperial Byzantine Casket and Its Fate at a Humanist's Hands // The Art Bulletin.* 1988. Vol. 70. № 1. P 77-87.



Илл. 4. Андреа дель Кастаньо. Давид с головой Голиафа. Роспись деревянного щита. Ок. 1450—1457.

Дерево, темпера

Выс. 115,5 см; ширина 76,5 см (по верхней границе); 40,6 см (по нижней границе).

Национальная галерея искусств, Вашингтон

земной власти, акцентировала патриотические идеалы, идеи справедливости, благополучия и гражданской гармонии, воспринималась как *exemplum* для политических лидеров.

На протяжении кватроченто ведущие мастера воплощают образ Давида в живописи и скульптуре. В скульптурных произведениях сюжет редуцируется до изображения фигуры Давида-победителя, этот тип максимально фиксирует внимание на образе героя как таковом, и в его иконографию в качестве атрибутов входят трофеи — меч Голиафа и его отсечённая голова, изображавшаяся обычно у ног юноши. (У Донателло, Вероккьо, Бартоломео Беллано и др. В трансформированном варианте эта традиция продолжена Микеланджело⁶).

Следует отметить, что этой же традиции следует и ряд живописцев, в числе которых Антонио Поллайоло и Доменико Гирландайо.

графическая линия представлена в Часослове семейства Серростори (ок. 1500), где подбоченившийся отрок — Давид изображен в круглом медальоне в центре листа ⁷.

Но в живописи кватроченто указанный сюжет воспроизводился также в виде подробного, многофигурного нарратива. К первой половине века относится сохранившийся рисунок из альбома Якопо Беллини, возможно, создававшийся как эскиз для живописного произведения (Британский музей, Лондон). Повествования, в деталях рассказывающие о поединке с Голиафом, были достаточно популярными

6 На сохранившемся рисунке Микеланджело из собрания Лувра можно видеть вариант ставшего традиционным иконографического решения с поприем головы Голиафа.

7 Часослов иллюминирован мастерами Монте ди Джованни и Мариано дель Буоно (Музей Виктории и Альберта, Лондон. NAL, MSL/1921/1722).

в декоративной живописи — росписях свадебных сундуков «*cassoni*», подносов рожениц, процессионных щитов. О популярности данного сюжета свидетельствует ряд сохранившихся произведений, основная масса которых датируется серединой века. Картины на предметах интерьера фактически начинают историю интерпретации библейских сюжетов в светской живописи, это произведения, не являющиеся молитвенными образами и не связанные с сакральным пространством — ни с храмовой архитектурой, ни с убранством частных капелл. Выбор библейского сюжета определяется здесь его дидактическим смыслом, соотносительностью с теми или иными актуальными историческими событиями, обычаями или культурными тенденциями. К середине кватроченто сюжет становится особенно популярным в декоративной живописи.



Илл. 5. Византийский мастер (Константинополь). Давид побеждает Голиафа. 629-630 гг. Серебряное блюдо. 49,4 x 6,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

К самым известным работам подобного рода принадлежит роспись лицевых панелей кассони, выполненная Франческо Пезеллино (ок. 1445-1457). Две доски горизонтального формата хранятся в Национальной галерее Лондона и представляют иллюстрации героического деяния отрока и его триумф (*Илл. 1-3*). Четыре панели меньшего размера, хранящиеся в музеях США и Франции, вероятно, входили в декор двух сундуков в качестве картин на торцевых частях⁸. На них царь Давид изображён зрелым мужем, в одинаковых одеяниях, глава его увенчана короной. В трёх композициях фигура наделена характерным атрибутом — музыкальным инструментом, именованным в Средние века псалтерием. Таким образом, росписи составляли повествовательный цикл, посвящённый Давиду — от героических

эпизодов юности ветхозаветного царя до его зрелых лет.

Близкий пример — панель, расписанная младшим братом Мазаччо, Джованни ди сер Джованни, по прозвищу Скеджа (частная коллекция).

8

Картины, предположительно украшавшие боковые стенки сундуков, хранятся в Музее Фогга (Кембридж), Музее Нельсона-Аткинсона (Канзас), Музее Тессе (Ле Манс). См.: *Virtu d'Amore. Cat. 26. P. 246-251.*



Илл. 6. Византийский мастер
(Константинополь).
Давид и Голиаф. 629-630 гг.
Фрагмент. Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

Росписи отражают возрастание интереса художников кватроченто к многофигурным живописным повествованиям. Фигуры Давида и Голиафа и у Пезеллино, и у Скеджи включены в динамичную многофигурную композицию. В едином пространстве картин последовательно изображён ряд разновременных эпизодов истории Давида, повествование разворачивается слева направо. На заднем плане слева в обеих композициях видны городские стены и постройки за ними. В остальном детали пейзажа различаются: у Пезеллино декоративный характер композиции подчёркивает густая, усыпанная цветами трава под ногами сражающихся, у Скеджи место битвы отличает каменистая земля с редкими полосами растительности.

В росписи Скеджи больше свободного пространства между фигурами, тогда как Пезеллино показывает картину боя более плотной и динамичной, характер решения фигур всадников здесь обнаруживает явное влияние манеры Паоло Уччелло.

Размер панели, расписанной Пезеллино, позволил включить большее число эпизодов истории. Слева изображен Давид, мирно пасущий своё стадо, в соседней сцене он поднимает камень, чтобы отогнать диких животных. Приблизившиеся львы призваны напомнить о храбрости юноши в мирной повседневной жизни, свидетельствующей о его готовности к решающей схватке с врагом:

И сказал Давид Саулу: раб твой пас овец у отца своего, и когда, бывало, приходил лев или медведь и уносил овцу из стада, то я гнался за ним и нападал на него и отнимал из пасти его; а если он бросался на меня, то я брал его за космы и поражал его и умерщвлял его; и льва и медведя убивал раб твой, и с этим Филистимлянином необрезанным будет то же, что с ними, потому что так поносит воинство Бога живаго. И сказал Давид: Господь, Который избавлял меня от льва и медведя, избавит меня и от руки этого Филистимлянина (1 Цар. 17, 34-37).

Примечательно, что Пезеллино наделяет отрока в этой сцене тем же оружием, что принесёт победу над Голиафом, хотя в единоборстве со львом он чаще изображался с другим атрибутом — дубинкой. В живописном нарративе нашли место сцены появления Давида среди воинов царя Саула и ключевые моменты сражения.

Дж. Вазари отмечал умение мастера писать небольшого размера фигуры людей и животных: «В доме Медичи он очень красиво расписал животными деревянную панель, а стенки нескольких сундуков — мелкими историями с конными турнирами, и в названном доме можно видеть и поныне несколько полотен со львами, выглядывающими из-за решётки и кажущимися совсем живыми; других львов он изобразил на воле, как, например, льва, дерущегося со змеей, а на другом полотне он написал красками быка и лисицу вместе с другими животными, весьма подвижными и живыми». Следует отметить, что данные панели также ассоциируют с кругом Медичи⁹.

Библейский текст даёт художнику подробную вербальную программу изображения, включая описания деталей внешности персонажей. Мастера изображают Давида золотоволосым (в библейском тексте говорится, что он «был молод, белокур и красив лицом»).

Подробно описана и внушающая страх внешность Голиафа:

И выступил из стана Филистимского единоборец, по имени Голиаф, из Гефа; ростом он — шести локтей и пяди. Медный шлем на голове его; и одет он был в чешуйчатую броню, и вес брони его — пять тысяч сиклей меди; медные наколенники на ногах его, и медный щит за плечами его; и древко копья его, как навой у ткачей; а самое копьё его в шестьсот сиклей железа, и пред ним шел оруженосец (1 Цар. 17, 4-7).

Такие подробности требовались, чтобы показать различия, как в силах противников, так и в их вооружении и степени защищённости в момент боя. Это очевидное неравенство делает подвиг юного Давида, выступившего против покрытого броней гиганта, «воина от юности своей», ещё более удивительным¹⁰.

9 Ames- Lewis F. Francesco Pesellino's «Story of David» panels in the National Gallery // *Biuletyn historii sztuki*. 2000. Vol. 62. P. 189-203.

10 *И одел Саул Давида в свои одежды, и возложил на голову его медный шлем, и надел на него броню. И опоясался Давид мечом его сверх одежды и начал ходить, ибо не привык [к такому вооружению]; потом сказал Давид Саулу: я не могу ходить в этом, я не привык. И снял Давид все это с себя. И взял посох свой в руку свою, и выбрал себе пять гладких камней из ручья, и положил их в пастушескую сумку, которая была с ним; и с сумкою и с працею в руке своей выступил против Филистимлянина (1 Цар.17, 38-40).*

Сохранившийся рисунок Якопо Беллини из собрания Британского Музея фиксирует внимание зрителя на разнице в силах соперников — фигура Голиафа выглядит огромной по сравнению с бесстрашным мальчиком-Давидом. Сходный иконографический прием применен и в образцах декоративной живописи. У Пезеллино отсутствует шлем на голове Голиафа, Скеджа точнее следует тексту.

На передний план в обеих композициях вынесена самая поздняя по времени развития событий сцена обезглавливания Голиафа. После схватки *взял Давид голову Филистимлянина и отнес её в Иерусалим, а оружие его положил в шатре своем* (1 Цар. 17, 54). Обращаясь к иконографической традиции иллюстрирования Библии, можно обнаружить примеры сходного композиционного решения. Различия в размерах фигур Давида и Голиафа также традиционно подчёркивались художниками, иллюстрировавшими манускрипты. Так, в кодексе из библиотеки Штутгарта¹¹ композиция включает две сцены — Давида, сражающегося с пращой, и (ниже) Давида, обезглавливающего гиганта Голиафа его огромным мечом.

Античная героика в итальянском искусстве накладывала отпечаток и на характер воспроизведения библейских образов¹². Образ Давида — победителя гиганта, достаточно близко соприкасался с топосами античного героизма. Характерно, что именно этот ветхозаветный персонаж ассоциируется и с образом античного триумфа — парная панель у Франческо Пезеллино представляет Триумф Давида и Саула (ок. 1445-1455, Национальная галерея, Лондон). В триумфальной сцене мастер воплощает разработанный в монументальном искусстве иконографический тип. Давид въезжает в город, стоя на колеснице, сопровождаемой многолюдной процессией. В одной руке его праща, другой он победно захватил пряди длинных волос Голиафа, голова которого лежит у ног героя.

Сзади на колеснице покоится огромное обезглавленное тело поверженного гиганта. Показательно, что мотивы триумфа включались и в театрализованные шествия по случаю религиозных праздников¹³.

Известны и работы других мастеров со сценой «Триумфа Давида»: панели, расписанные Скеджей, сиенским мастером Бенвенуто ди

11 Cod. bibl. fol. 23, f. 158 v. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

12 В процессе взаимосвязи иконографических традиций трактовки образов греко-римского и ветхозаветного происхождения складываются любопытные параллели. Так, в итальянском искусстве начиная со второй половины quattrocento разрабатывается иконографическая схема решения сюжета «Меркурий — убийца Аргуса», основанная на изображениях Давида. См.: Freedman L. Mercury a la David in Italian Renaissance Art.

13 Dunlop A. Parading David // Art History. 2012. Vol. 35. № 4. P. 692.



Илл. 7. Византийский мастер (Константинополь). Давид обезглавливает Голиафа. 629-630 гг. Фрагмент. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Джованни (ок. 1459-1460, Национальная пинакотека Сиены), работа неизвестного мастера (Музей Г. П. Хорна, Флоренция).

Существенно отличается от всех рассмотренных примеров творение Андреа дель Кастаньо — роспись обтянутого кожей деревянного щита трапецевидной формы (Илл. 4). Обстоятельства заказа и имя заказчика этого произведения не установлены. Большой размер изделия позволяет связать его с типом щита, называемым «*pavisse*» и предназначенным для защиты лучников¹⁴. Подобные щиты могли использоваться в публичных процессиях светского или религиозного характера, военных играх и турнирах, а также входили в систему декора жилых помещений.

Наибольшее количество исследований посвящено именно этому живописному воспроизведению образа Давида, отличающемуся уникальной иконографией.

Как и в произведениях скульптуры, образ Давида обладает здесь самодостаточностью, но предстаёт одновременно и героем-победителем, и героем побеждающим. «Давид» Андреа дель Кастаньо продолжает раскручивать пращу, несмотря на то что победа уже одержана, и окровавленная голова Голиафа лежит на земле.

14 Возможно, название происходит от ассоциации с городом Павией. См.: Dunlop A. *Parading David*. P. 687.

Новые выразительные приёмы передают новые детали образа. Указанная роспись продолжает восходящую к античности традицию размещать на щите изображения, способные утратить противника. Фигура героя представлена в действии, помимо выразительной позы, эффект энергичного движения подчёркивают его развевающиеся волосы. Действие символично и, по-видимому, направлено против всех потенциальных врагов города и республики, а множество камней, которыми усыпана земля, показывает, что оружия для победы над врагом герою будет достаточно и впредь.

Исследуя возможные визуальные источники иконографии Давида Кастаньо, Д. Хайтовски обращается помимо книжных миниатюр к серии девяти византийских серебряных блюдец (610-640), найденных на Кипре¹⁵. Блюдца имеют различия в размерах, шесть из них хранятся в музее Метрополитен (Нью-Йорк) (Илл. 5-7), три — в музее Кипра¹⁶. На самом большом по размеру блюде изображена и сцена сражения Давида с Голиафом, иконографическое решение которой, вероятно, в свою очередь, восходит к книжным миниатюрам на данный сюжет. Нельзя не отметить, что изображения в нарративных композициях с иконографической точки зрения также очень близки работе византийских ювелиров¹⁷. Так, близкими для блюда из музея Метрополитен и картины Скеджи чертами являются общая трактовка поз персонажей, характер композиции с вынесением группы «Давид, обезглавливающий Голиафа» в нижний регистр. Различия заключаются в масштабных соотношениях фигур (на блюде сцена битвы трактована в большем размере по сравнению с другими изображенными эпизодами), детали облачения персонажей, расположение меча в руке Давида относительно головы Голиафа. Нельзя не отметить и более естественную передачу движения (подчёркнутого характером складок одеяния Давида) в византийском образце.

Точное время создания росписи щита Андреа дель Кастаньо не установлено, датировка колеблется между 1450-1457 гг. В случае верности поздней датировки, мастер мог видеть во время своего пребывания

15 *Haitovsky D. The Sources of the Young David by Andrea del Castagno // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1985. Bd. 29. № 1. S. 174-182.*

16 Блюдца созданы во времена императора Ираклия (610-640), о чём свидетельствует клеймо на обратной стороне. Найдены на Кипре в 1902 г.

17 Фигура Голиафа также схожа с изображениями воинов в бою в книжных миниатюрах. См., например, батальную сцену из серии миниатюр к «Энеиде» из «Кодекса Вергилия», автором которых считается флорентийский мастер Аполлоньо ди Джованни (Библиотека Риккардиана, Cod. 492, f. 82 v). Изображения Аполлоньо ди Джованни и Скеджи, вероятно, восходят к общему образцу.

в Риме в 1454 г. скульптурные изображения Диоскуров, возможно, послуживших одним из источников образа. О популярности этого произведения свидетельствует ряд рисунков, выполненных итальянскими мастерами, в том числе Пизанелло и Фра Анджелико. Эти рисунки также могли стать прототипами для Давида Андреа дель Кастаньо.

Заслуживает внимания мнение П. Барольски, считавшего, что «воинственное» значение росписи не может быть истолковано в отрыве от духовного смысла изображения¹⁸. Исследователь обращает внимание на метафору из 143 псалма, упование на Господа как на щит спасения: *Благословен Господь, твердыня моя, научающий руки мои битве и персты мои брани, милость моя и ограждение мое, прибежище мое и Избавитель мой, щит мой, — и я на Него уповаю* (Пс. 143).

В ранних западноевропейских средневековых иллюстрациях эпизода этот мотив визуализирован как длань Господа, защищающая Давида от смертоносного оружия его противника. Такова, например, иллюстрация в Псалтири из Корби (800-825)¹⁹. В подобном контексте выбор сюжета для декорирования щита Андреа дель Кастаньо символичен, и изображение может быть понято и как визуальное выражение молитв о Божественной помощи в защите свободы родного города.

Подводя итоги, можно констатировать, что декоративная живопись «малых форм» становится переходным этапом на пути станковизации библейских сюжетов, создания картины на библейский сюжет как картины исторической. Воспроизведение образа библейского героя в росписях предметов, участвовавших в публичных городских церемониях и празднествах и украшавших домашний интерьер горожан, показывает его актуальность в качестве морального образца — как для правителей города, так и для его граждан. В декоративных росписях мастера предпринимают попытки адаптировать сложившиеся в миниатюре иконографические типы к формату более масштабной многофигурной картины, а традиционная библейская топика получает расширение за счёт введения в нарратив триумфальных сцен.

18 Barolsky P. The Significant Form of Castagno's 's «David» // Notes in the History of Art. 1989. Vol. 8. № 2. P. 19.

19 Amiens BM MS. 18, f. 123 v.

Библиография

- Ames-Lewis F.* Francesco Pesellino's «Story of David» panels in the National Gallery // *Biuletyn historii sztuki*. 2000. Vol. 62. P. 189-203.
- Barolsky P.* The Significant Form of Castagno's «David» // *Notes in the History of Art*. 1989. Vol. 8. № 2. P. 19-20.
- Blake McHam S.* Donatello's Bronze «David» and «Judith» as Metaphors of Medici Rule in Florence // *The Art Bulletin*. 2001. Vol. 83. № 1. P. 32-47.
- Butterfield A.* New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. 1995. Vol. 6. P. 115-133.
- Cutler A., Oikonomides N.* An Imperial Byzantine Casket and Its Fate at a Humanist's Hands // *The Art Bulletin*. 1988. Vol. 70. № 1. P. 77-87.
- Dunlop A.* Parading David // *Art History*. 2012. Vol. 35. № 4. P. 682-701.
- Freedman L.* Mercury a la David in Italian Renaissance Art // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*. 2011. Vol. 3. № 1. P. 135-157, 281-284.
- Haitovsky D.* The Sources of the Young David by Andrea del Castagno // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1985. Bd. 29. № 1. S. 174-182.
- Leader R. E.* The David Plates Revisited: Transforming the Secular in Early Byzantium // *The Art Bulletin*. 2000. Vol. 82. № 3. P. 407-427.
- Olszewski E. J.* Prophecy and Prolepsis in Donatello's Marble «David» // *Artibus et Historiae*. 1997. Vol. 18. № 36. P. 63-79.
- Virtu d'Amore.* Pittura nuziale nel quattrocento fiorentino. Exh. cat. Florence: Giunti, 2010.
- Wong G. T. K.* A Farewell to Arms: Goliath's Death as Rhetoric Against Faith in Arms // *Bulletin for Biblical Research*. 2013. Vol. 23. № 1. P. 43-55.

Interpretations of the Old Testament Plot «David's Victory over the Goliath» in Italian Decorative Painting of XVth Century

Marina G. Piven

PhD in Arts

Associate Professor at the Department of History

and Theory of Church Art at the Moscow Theological Academy

Academy, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia piven06@yandex.ru

For citation: Piven, Marina. G. "Interpretations of the Old Testament Plot 'David's Victory over the Goliath' in Italian Decorative Painting of XVth Century". *Church Art and Archeology Review*, № 1 (2), 2020, pp. 9-23 (in Russian). DOI: 10.31802/2658-5111-2020-1-2-9-23

Abstract. The essay deals to the interpretations of Old Testament plot “the young David's victory over Goliath” (First Book of Kingdoms) in Italian domestic paintings of XVth century. The author focuses on narratives compositions, made by Pezellino, Giovanni di Ser Giovanni (Scheggia) and Andrea del Castano. The pictorial images are considered in the context of cultural tendencies and ideals of the Renaissance, as well as in the context of a parallel developing tradition of representing the biblical hero in the statuary plastic. The article pays attention to the sources of iconography in decorative paintings — medieval book miniatures, works of decorative art of Byzantium, as well as textual sources, that determined semantic reading of the image (in particular, the Psalter). In decorative paintings the iconographic types, established in miniature, were adapted to the format of a larger multi-figure painting.

Keywords: images of young David, iconography of the Old Testament plots, visualization of biblical motifs in art, domestic Renaissance art of Italy, Quattrocento decorative painting.

References

- Ames-Lewis F. (2000) “Francesco Pesellino's “Story of David” panels in the National Gallery”. *Biuletyn historii sztuki [Bulletin of Art History]*, vol. 62, pp. 189-203.
- Barolsky P. (1989) The Significant Form of Castagnos ‘s “David”. *Notes in the History of Art*, vol. 8, no. 2, pp. 19-20.
- Blake McHam S. (2001) “Donatello's Bronze “David” and “Judith” as Metaphors of Medici Rule in Florence”. *The Art Bulletin*, vol. 83, no. 1, pp. 32-47.
- Butterfield A. (1995) “New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence”. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 6, pp. 115-133.
- Cutler A., Oikonomides, N. (1988) “An Imperial Byzantine Casket and Its Fate at a Humanist's Hands”. *The Art Bulletin*, vol. 70, no. 1, p. 77-87.
- Dunlop A. (2012) “Parading David”. *Art History*, vol. 35, no. 4, pp. 682-701.
- Freedman L. (2011) “Mercury a la David in Italian Renaissance Art”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia [Annals of the Scuola Normale Superiore of Pisa. Class of Letters and Philosophy]*, vol. 3, no. 1, pp. 135-157, 281-284.
- Haitovsky D. (1985) “The Sources of the Young David by Andrea del Castagno”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz [Messages of the Kunsthistorisches Institut in Florenz]*, vol. 29, no. 1, pp. 174-182.
- Leader R. E. (2000) “The David Plates Revisited: Transforming the Secular in Early Byzantium”. *The Art Bulletin*, vol. 82, no. 3, pp. 407-427.
- Olszewski E. J. (1997) “Prophecy and Prolepsis in Donatello's Marble “David”. *Artibus et Historiae [Art and History]*, vol. 18, no. 36, pp. 63-79.
- Wong G. T. K. (2013) “A Farewell to Arms: Goliath's Death as Rhetoric Against Faith in Arms”. *Bulletin for Biblical Research*, vol. 23, no. 1, pp. 43-55.

