

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Исторический факультет
Кафедра всеобщей истории искусства

На правах рукописи

Лопухова Марина Александровна

**ТВОРЧЕСТВО ФИЛИППИНО ЛИППИ
И ВОСПРИЯТИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
В ИСКУССТВЕ ФЛОРЕНЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XV ВЕКА**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Тучков Иван Иванович

Москва – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Флорентийская культура последней трети XV века и античность	8
Филиппино и классическая традиция: историографический обзор	24
ГЛАВА I. РОЛЬ КЛАССИЧЕСКИХ МОТИВОВ В РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ ФИЛИППИНО ЛИППИ	68
1.1. Классические элементы в религиозной живописи Раннего Возрождения: выбор, назначение, интерпретация	68
1.2. Монументальные циклы Филиппино Липпи	84
1.2.1. Завершение росписей капеллы Бранкаччи (Флоренция, Санта Мария дель Кармине)	85
1.2.2. Освоение классического лексикона: ансамбль капеллы Караффа (Рим, Санта Мария sopra Минерва)	88
1.2.3. «Монументальное изображение античного мира»: фрески капеллы Строцци (Флоренция, Санта Мария Новелла)	112
1.3. Классические мотивы в алтарной живописи Филиппино Липпи	150
1.3.1. Алтари и тондо Филиппино конца 1470-х–1480-х годов	152
1.3.2. Зрелые и поздние алтарные картины Филиппино: освобождение детали <i>all'antica</i>	159
1.4. Метаморфозы «археологической детали» в живописи Тосканы на рубеже XV–XVI веков	172
1.5. Традиция Филиппино Липпи и итальянское искусство первой трети XVI века	181
ГЛАВА II. КЛАССИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И СЮЖЕТЫ В СВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ И РИСУНКАХ ФИЛИППИНО ЛИППИ	187
2.1. Классические темы в светской декорации Флоренции второй половины XV века	187
2.2. Расписные панели из мастерской Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи	194
2.3. Неоконченная фреска «Жертвоприношение Лаокоона» на вилле Медичи в Поджо а Кайано	212

2.3.1. Вилла Лоренцо Великолепного: проблема ранней декорации.....	213
2.3.2. «Жертвоприношение Лаокоона» и его возможный пандан	219
2.4. Классические мотивы и сюжеты в рисунках Филиппино и его мастерской	242
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	265
БИБЛИОГРАФИЯ.....	273
Источники	273
Литература	274

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

«Абсолютное господство античности во Флоренции XV в. – достоверный и неоспоримый факт, и было бы излишним доказывать его снова», – утверждала в 1925 г. Эрика Титце-Конрат¹, анализируя заимствования из античной пластики в живописи Сандро Боттичелли. «Господство античности» не вызывало сомнений ни у историков искусства, ни у самих граждан раннеренессансной Флоренции. Развитие особой гуманистической культуры, расцвет поэзии, насыщенной мифологическими образами, и живописи, населенной античными персонажами, наконец, городские праздники, подражавшие триумфам классической эпохи, действительно составляют образ Флоренции последней трети Кватроченто, сложившийся в истории культуры.

Ими одними, однако, невозможно объяснить ни причины, побуждавшие мастеров обращаться к античному искусству в поисках идеальных пластических и декоративных форм, ни особенности индивидуального истолкования классических сюжетов и мотивов каждым отдельно взятым художником, ни характер переосмысления языческих образов культурой другой – христианской – эпохи. К тому же, Флоренция была отнюдь не единственным художественным центром ренессансной Италии, где поощрялось увлечение античностью. Однако представители других живописных школ, посещая, как и флорентийцы, Рим, видя и копируя те же памятники, интерпретировали и творчески переосмыслили их совершенно иначе. Поэтому освоение античного наследия на родине Возрождения может рассматриваться и как явление, наделенное собственной спецификой, и как часть процесса, шедшего на территории всего полуострова, – неотделимая и, возможно, наиболее показательная его часть.

¹ *Tietze-Conrat E. Botticelli and the Antique // The Burlington Magazine. 1925. Vol. 47. № 270. P. 126.*

Среди проблем европейского искусства Возрождения судьба классической традиции² является, вне всякого сомнения, одной из наиболее притягательных и многоаспектных. Более того, эта проблема никогда не утрачивает актуальности, будучи неотделима от самого генезиса ренессансной культуры. С середины XIX в., с момента, когда было признано культурное своеобразие Ренессанса как самостоятельной исторической эпохи, а его изучение оформилось как отдельный жанр исторической науки, эта проблема занимала в ней одно из центральных мест. Так, отношение Ренессанса к античности волновало еще основоположников изучения культуры Возрождения Г. Фойгта³ и Я. Буркхардта⁴, было предметом пристального внимания исследователей культурно-исторической школы: А. Н. Веселовского⁵, Э. Мюнтца⁶, М. С. Корелина⁷ и других. На протяжении XX в. в истории искусства острая грань между Возрождением и предшествовавшим ему периодом – средними веками – постепенно сглаживалась, уступая место представлению о преемственности двух эпох, коренным различием между которыми, в то же время, явилась «интеллектуальная дистанция», взятая по отношению к античности Ренессансом. Между тем, взаимодействие с античным миром, с его философской, литературной, пластической традицией, метаморфозы этой традиции, варианты заимствования мотивов из репертуара античного искусства, их разнообразные трансформации, ре-

² Наиболее краткую дефиницию термина как «...интеллектуального отношения к античности, которое подталкивало некоторых художников к ре-интерпретации античных идей и античных образцов, но не к подражательной, а творческой, то есть свежей стилиевой традиции» см.: *Greenhalgh M. The Classical Tradition in Art. New York, 1978. P. 8.*

³ *Voigt G. Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin, 1859. (Фойгт Г. Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма. СПб. – М., 1885.)*

⁴ *Burkhardt J. Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel, 1855; Idem. Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig, 1860. (Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии: Опыт исследования. М., 1996.)*

⁵ *Веселовский А.Н. Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV-XV столетия. М., 1870; Idem. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии // Московские университетские известия. 1870. № 4. Отд. II. С. 285–297; Idem. Противоречия итальянского Возрождения // Журнал Министерства народного просвещения. 1887. ССLIV. Декабрь. Отд. 2. С. 316–349.*

⁶ *Müntz E. Les Précurseurs de la Renaissance. Paris, 1882.*

⁷ *Корелин М.С. Ранний итальянский гуманизм и его историография. М., 1892; Idem. Очерки итальянского Возрождения. М., 1896.*

продукция, имитация и адаптация⁸, в конечном счете, стали пониматься как основа противоречивой двойственности ренессансной культуры⁹, прогрессивной и ретроспективной одновременно. Выдвинутая не так давно идея «анахронического Ренессанса»¹⁰, по поводу которой ведутся жаркие споры, и попытки вновь переосмыслить историографию Возрождения и само это понятие в истории культуры, предпринятые в последние годы¹¹, в очередной раз подтверждают, до какой степени животрепещущим и актуальным остается вопрос о жизнеспособности классической традиции и формах ее трансляции в культуре последующих веков.

Применительно к изобразительному искусству проблема *Nachleben der Antike* распадается на множество аспектов, начиная от путей возвращения античных сюжетов и образов, посредством визуальной традиции (иконографии, археологии) или текстов, и заканчивая вопросами их интерпретации. Отдельного внимания заслуживает вопрос о формальной «нормативности» Ренессанса – о правильности понимания пластических ценностей античного искусства ренессансными мастерами. Этот вопрос о соотношении натурализма и стремления к идеальной форме¹² в живописи и пластике подобен вопросу о соперничестве в гуманистической литературе национального и древних языков, которое не менее отчетливо отразило дуализм итальянского Возрождения. Тяга к героической античности – мону-

⁸ См.: *Hight G.* The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature [1949]. London, 1967. P. 104. Более детально трансформация как теоретическая проблема разработана: *Bergeman L., Dönike M., Schirmeister A., Toepfer G., Walter M., Weitbrecht J.* Transformation: ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels / Hrsg. von H. Böhme. München, 2011. S. 39–56.

⁹ *Баткин Л.М.* Вперед к античности // Наука и религия. 1969. №5. С. 56–59; *Idem.* К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения // История философии и вопросы культуры. М., 1975. С. 167–189; *Idem.* Странности ренессансной идеи «подражания» древним. «Imitatio» или «Inventio»? // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984. С. 72–107; *Андреев М.Л.* Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. Т. 1. С. 84–97.

¹⁰ *Nagel A., Wood C.S.* Toward a new model of Renaissance anachronism // The Art Bulletin. 2005. Vol. 87. N. 3. P. 403–415; *Idem.* Anachronic Renaissance. New York: Zone Books, 2010.

¹¹ *Wood C.S.* Art History's Normative Renaissance // The Italian Renaissance in the Twentieth Century. Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 9–11, 1999 / Ed. A.J. Grieco, M. Rocke, F. Gioffredi Superbi. Firenze: L. Olschki, 2002. P. 65–92; Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky / Hrsg. H.C. Hönes, L. Kuhn, E.J. Petcu, S. Thürigen. Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2013.

¹² См.: *Weise G.* Renaissance und Antike. Forschungen in der Kunst der italienischen Renaissance, XIV, 1952; также текст его ученицы *Meyer-Weinschel A.* Renaissance und Antike. Beobachtungen über das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung in der Kunst der italienischen Renaissance. Reutlingen, 1933.

ментальности, величественности и идеализации – непрерывно сталкивалась со стремлением к изучению живой действительности в ее мельчайших подробностях, что было одной из значимых эстетических и этических установок эпохи, к актуализации истории, а также со вполне жизнеспособными традициями средневекового искусства.

В своих самостоятельных произведениях мастера живописи раннего Ренессанса – даже Мантенья, главный «археологический художник» эпохи, невзирая на весь присущий его работам пафос документальности – не слишком стремились к точному воспроизведению античных памятников. Причиной тому была, помимо «индивидуалистской анархии искусства Кватроченто»¹³, сама та идея «подражания древним», сформулированная гуманистами применительно к литературе и к изобразительному искусству. «Подражанию» был присущ оттенок соперничества, и в художественном произведении ценилось более не копирование, но свободное владение языком классического искусства, выдумка (*ingegno*), способность использовать и варьировать античные элементы, подчеркивая дистанцию между древними и собой. Задача художника понималась как своеобразное «изобретение заново» (*re-invenzione*), то есть освоение творческих принципов, которые применялись в античную эпоху, мастерство делать, *как древние*, и, в конечном итоге, превосходство над ними¹⁴. Поэтому во многом классический мир, воспроизводимый художником Возрождения, был своего рода воображаемой античностью, реконструируемой сообразно его собственной фантазии. В то же время, чувство исторической дистанции по отношению к древности, которое отличало Ренессанс от средневековья (идея, положенная в основу «Ренессанса и “ренессансов” в искусстве Запа-

¹³ *Weise G.* Renaissance und Antike... S. 17.

¹⁴ См. подробнее *Баткин Л.М.* Странности ренессансной идеи «подражания» древним. «Imitatio» или «Inventio»? // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984. С. 167–189; *Acanfora E.* In the light, not in the shadow of Apollo. Imitation and comparison with the Ancients // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece / Ed. M. Gregori. Athens, 2004. P. 89–95; *Gombrich E.* The Style “all’antica”: Imitation and Assimilation // The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Vol. II. Princeton, 1963. P. 31–41; *Mendelsohn B.* The Transmission of Antique Beauty and Proportion to Renaissance art: From Sculpture to Painting // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece / Ed. M. Gregori. Athens, 2004. P. 96–103; *Rowland B. I.* Op. cit., p. 146–150.

да» Э. Панофского), обусловило и «визуальную дистанцию» между двумя эпохами, позволив соединить литературную традицию, не прерывавшуюся в течение столетий, с классической формой и выразительностью. Так что в определенной степени Ренессанс не просто возрождал античность, но являлся античным миром сам по себе¹⁵.

Флорентийская культура последней трети XV века и античность

Если Ренессанс был новой античностью, то Флоренция была «новыми Афинами в широком смысле слова»¹⁶, и ни один другой центр Раннего Возрождения не составил о себе такого мнения и не оставил по себе подобной славы. О феномене «ренессансного флорентийского мифа» эпохи Лоренцо Великолепного написаны тысячи страниц вплоть до раздела в новейшем британском издании об искусстве Флоренции под редакцией Ф. Эймс-Льюиса¹⁷; *all'ombra del lauro* (под сенью лавра) были проведены десятки документальных выставок, научных коллоквиумов и конференций¹⁸. Проблематика этого периода остается предметом пульсирующих дискуссий, библиография постоянно прирастает новыми публикациями и требует в историографическом отношении детального и целенаправленного изучения. Поэтому в нашей работе мы позволим себе лишь в порядке обязательного предуведомления кратко напомнить те обстоятельства, которые привели к сложению специфического отношения к античному наследию во Флоренции последней трети XV в.

Центральной фигурой флорентийской культуры этого времени, бесспорно, являлся Лоренцо Медичи. Владелец блестящей библиотеки и об-

¹⁵ Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval art // Metropolitan Museum Studies. 1933. Vol. IV, part 2. P. 274–276.

¹⁶ Adorno F. Greece in the Formation of Modern Man. Florence, the New Athens // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece / Ed. M. Gregori. Athens, 2004. P. 36. Воспевание Флоренции как «новых Афин» восходит к “Laudatio Florentiae Urbis” Л. Бруни. См. также: Baron H. The Crisis of the Early Italian Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1966. P. 6.

¹⁷ Florence / Ed. by F. Ames-Lewis. Cambridge, 2012

¹⁸ Особенно обширной была кампания, приуроченная к 500-летней годовщине смерти Лоренцо Медичи (в 1992 г.).

ширной коллекции антиков¹⁹, одаренный поэт, искусный дипломат, добившийся мира на Апеннинском полуострове, который рухнет сразу после его смерти, он и был вдохновителем мифа о флорентийском «золотом веке». Пусть «век Лоренцо», «когда прекраснейший город, прирастая сокровищами, победами, искусствами и превосходными строениями, наслаждался богатством, благополучием и миром»²⁰, и был, как доказывал в свое время А. Шастель, во многом исторической фикцией XVI в., весь комплекс ассоциаций с этим периодом, так или иначе, строится вокруг него и его окружения. К последнему принадлежали поэты Анджело Полициано и Луиджи Пульчи, чьи сочинения, «это язычество, верное поэтическим символам эллинизма, должно было восхищать воображение художников яркостью реальных образов»²¹, филолог Кристофоро Ландино, философы Марсилио Фичино, основатель Платоновской академии в Кареджи, и Джованни Пико делла Мирандола²², чьи взгляды, если даже и не оказывали прямого влияния на изобразительное искусство, составляли его мировоззренческую основу.

Меценатство Лоренцо и его прямой патронаж в сфере искусств – вопрос не менее спорный²³, чем политическое и финансовое благополучие республики в период его правления. Неоднократно подчеркивалось, что заметных художественных инициатив, в том числе, строительных, которыми прославился его дед, Козимо Старый, он не предпринял или не успел осуществить. Культурная политика Лоренцо в основном имела «внешнюю» направленность и способствовала укреплению дипломатических

¹⁹ *Dacos N.* Il tesoro di Lorenzo il Magnifico: repertorio delle gemme e dei vasi. Firenze: Sansoni, 1980; *Fusco L., Corti G.* Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian. Cambridge, 2006.

²⁰ ...QUO PULCHERRIMA CIVITAS OPIBUS VICTORIIS ARTIBUS EADIFISIIQUE NOBILIS COPIA SALUBRITATE PACERFRUEBATUR, цитата из составленной А. Полициано надписи на фреске Гирландайо «Благовестие Захарии» в капелле Торнабуони, 1490, Флоренция, Санта Мария Новелла.

²¹ *Жебар Э.* Сандро Боттичелли: биография-характеристика. СПб., 1911. С. 43.

²² Подробнее об истории Платоновской академии и философских взглядах Марсилио Фичино см. *Кудрявцев О.Ф.* Флорентийская Платоновская Академия: Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М., 2008.

²³ См.: *Hollingsworth M.* Lorenzo de' Medici: politician, patron and designer // *Apollo*. 1992. Vol. 135. P. 376–379; *Pons N.* Lorenzo il Magnifico: committenza e propaganda // *Nello splendore medico: Papa Leone X e Firenze* / A cura di N. Baldini, M. Bietti. Firenze, 2013. P. 39–43.

связей с другими итальянскими и европейскими государствами: экспорт флорентийского искусства (и флорентийских художников) приобрел к последней трети XV в. интенсивный и массовый характер. В то же время, в этот период заметно нарастает культурно-политическое значение папского Рима. Для работ над крупными заказами Ватикана стекаются мастера со всего полуострова, от величин масштаба Андреа Мантеньи и крупных умбрийских и флорентийских художников, которые внесли значительный вклад в этот процесс, до их помощников и последователей. В свою очередь, в Риме происходит прямое соприкосновение мастеров с античным наследием, которое для некоторых из них, в том числе для Боттичелли, но в еще большей степени – для Филиппино Липпи, становится поворотным моментом в творчестве. Если даже оно и не определяло целиком дальнейшую эволюцию стиля мастера, то в любом случае давало ему импульс для дальнейшего взаимодействия с классической традицией.

Сам по себе вкус эпохи, мода *all'antica* во многом определялись именно пристрастиями семьи Медичи. Создание многих произведений «большого стиля», сопряженных с классической лексикой и языческой образностью, было связано с непосредственным заказом различных представителей фамилии и родственников или дружественных ей семейств. В нескольких резиденциях Медичи находились в разное время «Весна», «Рождение Венеры», «Паллада и кентавр» Боттичелли (все – Флоренция, Уффици). Утраченный цикл больших панно братьев Поллайоло, иллюстрировавший подвиги Геракла (ок. 1460 г.), который известен по небольшим репликам (Флоренция, Уффици), был создан для дворца на виа Ларга. Фрески аллегорического содержания, написанные Боттичелли на вилле Лемми (1482–1486 гг.; с 1882 г. Париж, Лувр), были заказаны семьей Торнабуони, близкими родственниками Лоренцо²⁴, как и росписи одного из трех наиболее значимых церковных ансамблей эпохи – хора церкви Санта Мария Но-

²⁴ Джованни Торнабуони, отец молодого Лоренцо Торнабуони, по случаю свадьбы которого были заказаны фрески, приходился Лоренцу Великолепному родным дядей и занимал значительную должность в банке Медичи.

велла, исполненные Гирландайо и мастерской. Поклонник и знаток античности Франческо Сассетти, заказчик капеллы в церкви Санта Тринита, чья декорация изобилует классическими аллюзиями, являлся представителем банка Медичи. Наконец, для самого Лоренцо был выполнен не дошедший до нашего времени монументально-декоративный цикл мифологического содержания на вилле Спедалетто близ Вольтерры, над созданием которого работал ряд ведущих художников Флоренции, и построена вилла в Поджо а Кайано, задуманная как точное воспроизведение античных вилл.

Появление изысканной классицизирующей придворной культуры во второй половине XV в. было подготовлено, однако, намного раньше – филологическими изысканиями первых гуманистов. Благодаря византийским наставникам, появлявшимся в Италии с конца XIV в., здесь постепенно был освоен громадный пласт классической литературы, который к последней трети XV в. прочно вошел в сознание мыслителей и поэтов. Классическая образность и топика, почерпнутые из текстов, были основой мышления в целом: от философии до поэзии, драматургии и костюмированных праздников, которыми славились юные годы Лоренцо. Между тем, будучи хорошо знакома с литературной традицией, этим «идеальным музеем» античности, и выстроив на ее основе целую философскую систему, какой был неоплатонизм Фичино, Флоренция не обладала традицией визуальной, собственными руинами, и потому жаждала античности, представляя ее в полуполюгендарном свете. Составной частью легенды был «этрусский миф»²⁵ о происхождении города, связанный с легендарной древностью Тосканы; «малым Римом», согласно Виллани (I, 38), называли Флоренцию ее первые строители, полководцы Цезаря²⁶. Однако «новым Римом» она могла стать едва ли, и этими обстоятельствами легко объясняется тот факт, что флорентийским художникам был чужд сугубо археологический подход к ан-

²⁵ *Chastel A. L'Etruscan Revival' du XVe siccle // Revue Archeologique. 1959. Vol. I. P. 165–180; Cipriani G. Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino Firenze: Olschki, 1980.*

²⁶ *Виллани Дж. Новая хроника, или История Флоренции. М., 1997. С. 31. См. также: Rubinstein N. Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze. Firenze, 1957.*

тичности, а гораздо ближе было поэтическое, полуфантастическое восприятие древности. Выросший из книжной учености неоплатонизм, совместивший строгую теологию с античной философией и впусивший языческих персонажей в христианский мир, был по определению слишком обширной, аморфной, а потому универсальной системой понятий, равно применимой ко всем сферам гуманитарного знания – и именно этим во многом оправдывается популярность неоплатонических истолкований флорентийского искусства его историками.

После смерти Лоренцо Великолепного в 1492 г. и скорого изгнания дома Медичи в 1494-м развитие рафинированной гуманистической культуры было решительно прервано теократической диктатурой Савонаролы, за которой последовали французская интервенция, тяжелейший политический кризис и реставрация республики. Сожаления по этому поводу только укрепили веру в «золотой век» флорентийского Ренессанса, превратив его в один из значимых элементов идеологии Медичи уже в статусе Великих герцогов Тосканских. Интересующий нас период, 1480-е – нач. 1500-х гг., время самостоятельной творческой активности Филиппино Липпи – захватывает заключительный этап этого «золотого века», уже не исполненный того жизнелюбия, каким были отмечены карнавальные 1470-е гг., *periodo festivo*. Однако поколение художников, работавшее на рубеже столетий, к которому принадлежал и наш герой, сформировалось внутри этой культуры и испытывало ее воздействие на протяжении всей жизни.

Флорентийский материал многогранен, и в процессе его изучения исследователю неминуемо приходится сталкиваться с различными научными жанрами и ставить перед собой две задачи: выбор критерия для самоограничения и критику литературы. Проблема интерпретации античных образов и образцов затрагивалась в связи с именами многих ведущих флорентийских живописцев Кватроченто, от истоков Возрождения и Мазач-

чо²⁷ до братьев Поллайоло²⁸. Однако наиболее развитая историографическая традиция сложилась вокруг имен Боттичелли, обретшего широкое признание во второй половине XIX в., Доменико Гирландайо и Пьеро ди Козимо. Именно флорентийский материал, прежде всего мифологические картины Сандро – первые крупноформатные станковые мифологические картины в итальянском искусстве – и живопись Гирландайо, явился одной из главных отправных точек для сложения основного интерпретационного метода, работающего с *Nachleben*, – иконологии А. Варбурга. В сущности, диссертация Варбурга²⁹ дала импульс и задала рамки «литературоцентричного» изучения «мифологий» Боттичелли, нацеленного на установление их текстуальных источников. Усомниться в связи его картин с аристократической культурой и повседневной «игрой в античность» эпохи Лоренцо Великолепного, с современной им лирикой на национальном языке, в которой адаптировались образы античной мифологии и перифразировались пассажи классических текстов, невозможно, так что эта традиция, не обошедшая стороной отечественную литературу³⁰, не утратила своих позиций и сегодня, прежде всего в работах Ч. Демпси³¹.

Позднее флорентийское Кватроченто естественным образом оставалось в центре внимания последователей А. Варбурга, посвятивших немало

²⁷ Mesnil J. Masaccio and the antique // *The Burlington Magazine*. 1926. Vol. 48. P. 91–98; Fremantle R. Masaccio e l'antico // *Critica d'arte*. 1969. Vol. 16. P. 39–56; Cocke R. Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: observations on the Reception of the Antique in Renaissance Painting // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1980. Vol. 23. P. 21–32.

²⁸ Fusco L. Antonio Pollaiuolo's use of the antique // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1979. Vol. 42. P. 257–263. См. также: Wright A. The Pollaiuolo brothers: the arts of Florence and Rome. New Haven: Yale Univ. Press, 2005. P. 75–87, 93–111, 168–189.

²⁹ Warburg A. Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellen von der Antike in der Italienschen Frührenaissance // *Ges. Schriften*. Wien, 1933. Bd. 1. S. 5–68; Ferruolo A.B. Botticelli's mythologies, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze per la Giostra*: Their circle of love // *The Art Bulletin*. 1955. Vol. 37. P. 17–25; Wind E. The Eloquence of Symbols // *The Burlington Magazine*. 1955. Vol. 92. P. 349–350.

³⁰ Кустодиева Т.К. Мифологические и аллегорические произведения Сандро Боттичелли. (Дисс.) Л., 1970. В диссертации содержится подробный обзор зарубежной литературы о «мифологиях» Боттичелли до 1970 г.

³¹ Dempsey Ch. The Portrayal of Love: Botticelli's *Primavera* and the Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent. Princeton, 1992; *Idem*. The early Renaissance and vernacular culture. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012. P. 67–115. См. также: *Idem*. 'Mercurius ver': The sources of Botticelli's "Primavera" // *Journal of the Warburg Institute*. 1968. Vol. 31. P. 251–273; *Idem*. Botticelli's three graces // *Journal of the Warburg Institute*. 1971. Vol. 34. P. 326–330; *Idem*. Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's *Stanze per la Giostra* // *Renaissance Quarterly*. 1999. Vol. 52. P. 1–42.

страниц детальному истолкованию аллегорического и философского содержания мифологических картин Сандро. Хотя блестящие версии их интерпретации в контексте идей флорентийского неоплатонизма, предложенные Э. Гомбрихом³², Э. Панофским³³, Э. Виндом³⁴, впоследствии подверглись пересмотру из-за появления опровергающих доводов фактического характера, они заложили влиятельную, плодотворную и необычайно привлекательную научную традицию³⁵, не говоря уже об их поворотной роли в науке о Ренессансе как таковой. Исследования о «мифологиях» Боттичелли, развивающие и углубляющие неоплатонический дискурс³⁶, появляются до сих пор, невзирая на сомнения некоторых критиков в целесообразности поиска прямых соответствий между абстрактными философскими понятиями и осязаемыми, конкретными визуальными образами. В частности, Дж. Сноу-Смит истолковала программу «Весны», подобно Писану, на четырех уровнях (буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом), а Дж. Ди предложил интерпретировать ее в связи с космологией Аристотеля³⁷, что представляется несколько неоправданным стремлением усложнить содержание предмета, служившего украшением частного жилого интерьера. Подобная популярность Боттичелли среди исследо-

³² Gombrich E. Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1945. Vol. 8. P. 7–60.

³³ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 295–304.

³⁴ Wind E. The Eloquence of Symbols // The Burlington Magazine, vol. 92. P. 349–350. *Idem*. Pagan Mysteries in the Renaissance... chapters 8 and 9.

³⁵ Дискуссию по поводу варбургского толкования и неоплатонической интерпретации этих картин в кругу иконологов см.: Dittmann L. Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung. Paderborn, 2001. S. 25–36. Концепция самого Л. Дитмана при этом сводится к поиску религиозного подтекста «мифологий» Боттичелли («Рождения Венеры»), поскольку «душевная интенсивность этого искусства» может быть сопряжена исключительно с опытом христианского переживания (*Ibid.*, S. 45; ср. с рассуждениями Гомбриха о «религиозном почитании» этих образов в предисловии к переизданию «Мифологий Боттичелли» 1970 г.: Gombrich E. Botticelli's Mythologies... // Symbolic Images. London, 1970. P. 35). Ф. Цёлльнер, в то же время, отмечает, что «Рождение Венеры» – единственная из мифологий Боттичелли, которая действительно может претендовать на истолкование с позиций платонизма Фичино. (См.: Цёлльнер Ф. Боттичелли... С. 236.)

³⁶ Snow-Smith J. The 'Primavera' of Sandro Botticelli: a neoplatonic interpretation. York: Lang, 1993; De Girolami Cheney L. Quattrocento Neoplatonism and Medici humanism in Botticelli's mythological paintings. Lanham, University Press of America, 1985; *Idem*. Botticelli's 'Camilla/Minerva and the Centaur': a neoplatonic view of antiquity // Neoplatonism and the arts / Ed. by L. De Girolami Cheney, J. Hendrix. Lewiston, 2002. P. 177–188; Milesi F. Primi appunti per la soluzione di un enigma: il "viaggio dell'anima" nella Primavera del Botticelli. Quaderni dell'Accademia Fanestre. 2005. Vol. 4. P. 149–178.

³⁷ Dee J. Eclipsed: an overshadowed goddess and the discarded image of Botticelli's Primavera // Renaissance studies. 2013. Vol. 27. P. 4–33.

вателей привела к тому, что интерпретация его мифологических картин превратилась в предмет не прекращающейся десятилетиями и с трудом поддающейся критическому обобщению полемики³⁸, поскольку напрямую зависит от установления их литературных источников, а еще в большей степени – от обстоятельств их заказа, которые доподлинно не известны.

В последние годы неоднократно предпринимались попытки подвести черту под этими дискуссиями и обобщающей работой положить конец спекуляциям, приобретшим, по выражению Ф. Цёлльнера³⁹, истерический характер. К. Ачидини⁴⁰, принимая во внимание предшествующую экзегезу, возможные литературные источники классических образов и роль вероятных «подсказчиков» Сандро (исследовательница видит в этом качестве преимущественно Кристофоро Ландино), склонна усматривать во всем цикле мифологических панно Боттичелли преимущественно политические аллюзии – аллегорию мирного процветания Флоренции под эгидой Медици. Ее точка зрения отражена в каталоге, сопровождавшем последнюю большую монографическую выставку Сандро в Германии⁴¹, однако в целом большого успеха попытки сойти с курса, заданного А. Варбургом и его последователями, не имели, что также отмечалось в литературе (в частности, Д. Домбровским⁴²). Свою политическую интерпретацию «мифологий» предлагал и Х. Бредекамп⁴³, однако впоследствии Х. Кёрнер⁴⁴ счел его концепцию неприемлемой.

Современные исследователи предпочитают строить аллегорическое толкование «Весны» и обосновывать выбор ее вероятных литературных

³⁸ Актуальные интерпретации приведены у Ф. Цёлльнером в его монографии о Боттичелли (*Цёлльнер Ф. Боттичелли* [2005, 2. Aufl. 2009]. М., 2012); последний обзор публикаций см.: *Kilpatrick R.S. Horace, Ovid and "La Primavera": axis and allegory in laurentian Florence // Medicea. 2010. Vol. 5. P. 6–19.*

³⁹ *Zöllner F. Kanon und Hysterie. Primavera, Mona Lisa und die Sixtina im Chaos der Deutungen // Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2010: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/archiv/2010/zoellner/> Также см.: *Zöllner F. Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis "Primavera" // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1997. Bd. 50. P. 131–158.**

⁴⁰ *Acidini Luchinat C. Botticelli: allegorie mitologiche. Milano: Electa, 2001.*

⁴¹ *Acidini C. Für ein blühendes Florenz. Botticellis mythologische Allegorien // Botticelli. Bildnis, Mythos. Andacht. Frankfurt a. M., 2010. S. 73–96.*

⁴² *Dombrowski D. Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis: Malerei als 'pia philosophia'. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010. S. 30–31.*

⁴³ *Bredenkamp H. Botticelli, Primavera: Florenz als Garten der Venus. Frankfurt a. M.: Fischer, 1988.*

⁴⁴ *Körner H. Botticelli. Köln: DuMont, 2006. S. 285.*

источников, исходя из ее жанровой принадлежности и функции в жилом интерьере, женского «нравственного кода» эпохи. При этом множится число публикаций, в которых выдвигаются новые гипотезы относительно заказчиков⁴⁵ и текстов, послуживших опорой для составителей программы, в числе которых называют и поэтические сочинения (причем преобладает овидианская линия)⁴⁶, и позднеантичные аллегорико-дидактические сочинения, преимущественно «О бракосочетании Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы⁴⁷. Область поиска визуальных, иконографических источников «Весны» простирается не менее широко – от шпалер и миниатюры⁴⁸ до ботанического «атласа»⁴⁹, карт таро⁵⁰ и придворных танцев⁵¹. По сравнению с этими изысканиями проблема заимствований Сандро из репертуара, собственно, античной иконографии, вызывает куда меньше энтузиазма и в старой литературе освещалась фрагментарно, на примере отдельных мотивов⁵² – отчасти из-за специфического характера самого «археологического метода» Боттичелли. Систематически и подробно она была изложена только в диссертации Дж. А. Добрика и его более ранней статье на ту же тему⁵³.

⁴⁵ *Cocke R.* Botticelli's "Primavera": the myth of Medici patronage // *Apollo*. 1992. Vol. 36. P. 233–238; *Bailey S.* Reconfiguring the Primavera: Battistina Appiano as patron // *Aurora*. 2004. Vol. 5. P. 1–14.

⁴⁶ *Michalski S.* Venus as Semiramis: a new interpretation of the central figure of Botticelli's Primavera // *Artibus et historiae*. 2003. Vol. 48. P. 213–222; *Long J.C.* Botticelli's Birth of Venus as wedding painting // *Aurora*. 2008. Vol. 9. P. 1–27; *Prestifilippo G.* Oltre Marziano: Iside, Apuleio e la Primavera di Botticelli. Catania, Università di Catania: 2008; *Andrews L.* Botticelli's Primavera, Angelo Poliziano and Ovid's Fasti // *Artibus et historiae*. 2011. Vol. 63. P. 73–84; *Kline J.* Botticelli's Return of Persephone: on the source and subject of the Primavera // *The sixteenth century journal*. 2011. Vol. 42. P. 665–688; *Burroughs Ch.* Talking with goddesses: Ovid's Fasti and Botticelli's Primavera // *Word & image*. 2012. Vol. 28 (1). P. 71–83.

⁴⁷ *La Malfa C.* Firenze e l'allegoria dell'eloquenza: una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli // *Storia dell'arte*. 1999. Vol. 97. P. 249–298; *Reale G.* Botticelli: la "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"? : rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici. Rimini: Idea Libri, 2001; *Idem.* Le nozze nascoste o la Primavera di Sandro Botticelli: nell'ottica dell'Umanesimo fiorentino. Milano, Bompiani: 2007.

⁴⁸ *Marmor M.* A pattern for the Primavera // *Source*. 2003. Vol. 23. P. 9–16.

⁴⁹ *Levi D'Ancona M.* Botticelli's Primavera: a botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici. Firenze, Olschki: 1983.

⁵⁰ *Poncet Ch.* La scelta di Lorenzo: la "Primavera" di Botticelli tra poesia e filosofia. Pisa: Serra, 2012.

⁵¹ *Francalanci A.* Le tre Grazie della "Primavera" del Botticelli: la danza fra allegoria e realtà storica // *Medioevo e rinascimento*. 1992. Vol. 3. P. 23–37.

⁵² *Tieze-Conrat E.* Botticelli and the antique...; *Yuen T.E.S.* The Tazza Farnese as a source for Botticelli's "Birth of Venus" and Piero di Cosimo's "Myth of Prometheus" // *Gazette des Beaux-Arts*. 1969. Vol. 9. P. 175–178.

⁵³ *Dobrick J.A.* Botticelli's sources – a Florentine Quattrocento tradition and ancient sculpture // *Apollo*. 1979. Vol. 110. P. 114–127; *Dobrick J.A.* Botticelli's visual and stylistic sources: antique and contemporary. (Ph.D. thesis). Milwaukee: Univ. of Wisconsin, 1991.

По поводу остальных светских картин Сандро написано меньше, и не так много новых вариантов их интерпретации находит единодушную поддержку в последующей критике. Пласт литературы, посвященной анализу «Клеветы», триумфально увенчала монография С. МельтцOFF⁵⁴, которая содержит подробный иконографический разбор рельефов, украшающих архитектурный задник картины, и разъяснение ее программы в связи с «Панепистемоном» А. Полициано. Принята была и убедительно аргументированная точка зрения Б. Даймлиг⁵⁵, которая идентифицировала героиню панели, традиционно называемой «Паллада и кентавр», с амазонкой Камиллой. Впрочем, всё больший вес набирает мнение, что в случае со «свадебными» картинами Сандро вопрос о литературном источнике и подлинных именах персонажей может быть отнесен на второй план: аллегория и ее интерпретация не претерпит от этого существенных изменений, поскольку в любом случае будет находиться в прямой зависимости от жанровой принадлежности панели⁵⁶.

Менее ожесточенные споры ведутся вокруг многочисленных мифологических картин Пьеро ди Козимо, чей необычный, лирический характер А. Баррио⁵⁷ связала с расцветом элегической поэзии во Флоренции конца XV века. Сюжеты этих *spalliera*, их литературные источники, а также принадлежность к тому или иному циклу или ансамблю периодически пересматриваются. Так, если панели с изображением «Истории Прометея» были подробно интерпретированы еще в ходе дискуссии 1920–1930-х гг. между К. Боринским и Г. Габихом⁵⁸, то череда картин на тему «примитив-

⁵⁴ Meltzoff S. Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano. Firenze, 1989.

⁵⁵ Deimling B. Who Tames the Centaur? The Identification of Botticelli's heroine // Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research / Ed. By R. Hatfield. Florence, 2009. P. 137–167.

⁵⁶ Rehm U. Abgründe der Herrschaft Amors in Gemälden Sandro Botticellis // Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance / Hrsg. J. Steigerwald, V. von Rosen. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012. P. 63–84.

⁵⁷ Barriault A.B. Piero di Cosimo: The Egg-Eating Elegist // Reading Vasari. Athens, 2005. P. 191–201.

⁵⁸ Borinski K. Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder // Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl. №12. München, 1920; Habich G. Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo. München, 1920. См. также: Cieri Via C. Un artista intellettuale: Piero di Cosimo e il mito di Prometeo // Metamorphosen / Hrsg. H. Marek, A. Neuschäfer. Wiesbaden, 2002. P. 95–109.

ной истории человечества», созданная для Пьеро дель Пульезе и подробно рассмотренная Э. Панофским в специальном очерке⁵⁹, обсуждается до сих пор. Исследователи произвольно реконструируют цикл, «включая» или «изымая» из него панели в зависимости от того, как они понимают его общее содержание, и какой классический текст видят его источником. Версия толкования Панофского, в частности, была последовательно опровергнута, К. Чьери Виа⁶⁰. М. Тацартес, последовательно изложив дискуссию по этому поводу, оценила все прежде предпринятые реконструкции цикла скептически и настаивает на невозможности восстановить его состав⁶¹, однако Д. Джеронимус⁶², автор новейшей систематической монографии по мифологической живописи Пьеро, разделяет точку зрения Панофского.

Наиболее благополучным в этом отношении мастером является, безусловно, Доменико Гирландайо. Вниманию к себе он так же во многом обязан А. Варбургу, и не только его опубликованным работам и рассуждениям о «флорентийской нимфе» в переписке с А. Жоллем, но и докладу 1929 г. в Библиотеке Герциана в Риме⁶³, который был посвящен как раз восприятию античности в творчестве Гирландайо. Образцовое иконографическое исследование на этот сюжет было выполнено Н. Дако, крупнейшим специалистом в области изучения классической традиции; по ее сви-

⁵⁹ *Panofsky E.* The Discovery of Honey be Piero di Cosimo // *Worchester Art Museum Annual.* 1936–1937. Vol. II. P. 32–43; *Idem.* The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo // *Journal of the Warburg Institute.* 1937. Vol. 1. P. 12–30; *Idem.* *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance.* Oxford, 1939. См. также: *Arasse D.* *Après Panofsky. Piero di Cosimo, peintre* // *Pour un temps.* Paris, 1983. P. 135–150.

⁶⁰ *Cieri Via C.* Per una rivisione del tema del primitivismo nell'oper di Piero di Cosimo // *Storia dell'arte.* 1977. P. 5–14.

⁶¹ *Tazartes M.* Piero di Cosimo: ingegno astratto e difforme. Firenze, 2010. P. 80–83.

⁶² *Geronimus D.* Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange. Yale University Press, 2006. По поводу отдельных картин, возможно, входящих в цикл для дома Пульезе, и в их числе – двух панелей на сюжет «Истории Вулкана» см. также: *Horne H.P.* Piero di Cosimo's Battle of the Centaurs and the Lapiths // *Architectural Review.* 1912. Vol. XII. P. 61–68; *Austin A.E.* Hylas and the Nymphs by Piero di Cosimo // *Bulletin of the Wadsworth Atheneum.* January 1932. P. 1ff; *Gamba C.* Piero di Cosimo e i suoi quadri mitologici // *Bolletino d'Arte.* 1936. Vol. XXX. P. 45–57; *Fahy E.* Some later works of Piero di Cosimo // *Gazette des Beaux-Arts.* 1965. Vol. 65. P. 201–212; *Franklin D.* Piero di Cosimo's "Vulcan and Aeolus" and "The Finding of Vulcan on the Island of Lemnos" reunited: part I: A historical perspective // *National Gallery of Canada review.* 2000. Vol.1. P. 53–65. Помимо книги Д. Джеронимуса, детальным исследованием иконографии некоторых мифологических картин Пьеро занимался У. Бишоф, см.: *Bischoff U.* Die "Cassonebilder" des Piero di Cosimo. *Fragen der Ikonografie.* F.a.M., 1995.

⁶³ См.: *Clark K.* A lecture that changed my life // *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg / Hrsg. K. Berger, S. Füssel.* Göttingen, 1979. S. 47–48.

детельству, мастер преодолел путь от прямолинейного копирования и чисто декоративного использования антикизирующих деталей до их символического осмысления. Тем не менее, бельгийская исследовательница подчеркивала, что в случае с Гирландайо взаимодействие с античностью – это, прежде всего, вопрос об источниках, но никак не о природе творчества⁶⁴.

Флорентийские мастера второго плана, эклектики, ориентировавшиеся на своих более даровитых и востребованных коллег или непосредственно сотрудничавшие с ними, такие как помощник Филиппино Раффаэллино дель Гарбо⁶⁵ или братья Дель Мацциере, чей корпус работ был собран сравнительно недавно⁶⁶, изучены меньше и в целом, а в контексте обсуждения проблем классической традиции и вовсе обойдены вниманием ученых. В то же время, даже такой маловыразительный, на первый взгляд, мастер, как Лоренцо ди Креди не был чужд античной культуре и рисовал с антиков⁶⁷. По масштабу и значимости они, безусловно, уступают своим более именитым современникам, и их наследие зачастую не предоставляет достаточного материала для полноценного исследования на тему рецепции античности, поскольку мифологический жанр или использование классических орнаментальных мотивов могут быть представлены в нем единичными примерами. Однако эти редкие примеры – так же, как и циклы кассоне Якопо Селлайо, входившего в окружение Боттичелли, или Бартоломео ди Джованни, работавшего в мастерской Гирландайо – изобилуют не только простодушными цитатами из области античной археологии, но и

⁶⁴ *Dacos N.* Ghirlandaio et l'antique // Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome. 1962. Vol. XXXIV. P. 419–455, cit. 452–455. См. также: *Dobrick A.J.* Ghirlandaio and the Roman coins // The Burlington Magazine, 1981. №6. P. 356–358; *Rubinstein N.* Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1987. Vol. 50. P. 34–35.

⁶⁵ *Buschmann H.* Raffaellino del Garbo: Werkmonographie und Katalog. Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1993; *Waldman L.A.* Raffaellino del Garbo and his world: commissions, patrons, associates // Artibus et historiae. 2006. Vol. 27. P. 51–94.

⁶⁶ *Padoa Rizzo A.* Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma // Erba d'Arno. 1991. P. 54–63.

⁶⁷ Рисунок обнаженного в драпировке (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 398E) – копия с «Аполлино» из собрания Медичи (см.: *Degenhart B.* Die Schüler des Lorenzo di Credi // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1932. P. 107); обнаженная женская фигура на другом листе из Уффици (инв. 190 E) варьирует два античных иконографических типа Афродиты, *Venus Pudica* и Анадиомены (см.: *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione / A cura di G. Dalli Regoli, R. Nanni, A. Natali, Milano: Silvana Editoriale, 2001. P. 136*). См. также: *Dalli Regoli G.* Lorenzo di Credi. Firenze, 1966. Cat. №№ 2, 80, 83, 124.

характерными заимствованиями из произведений крупных художников. Таким образом, они вполне могут служить источником сведений о том, как передавались и видоизменялись в художественной среде определенные пластические и декоративные мотивы, какие из них оказались наиболее популярными и востребованными не только в кругу интеллектуалов и семей, приближенных к роду Медичи, но и среди более широкого слоя заказчиков.

С другой стороны, копится число исследований, применяющих социологический, гендерный подходы, *qwerty-studies*, прежде всего, в отношении живописи кассоне. Стремление фокусировать внимание на проблеме заказа и бытования мифологических картин в светском интерьере, поиски ключей к их прочтению в сфере нравоучительных кодов восходят к Ф. Анталю⁶⁸, одному из пионеров социологического метода в искусствоведении. Эта проблематика затрагивается в обширной новой литературе, посвященной живописи кассоне, но также и полноформатной мифологической живописи, которая была частью раннеренессансного интерьера. Следует отметить, однако, что «домашняя живопись» как жанр (если она не создана ведущими мастерами) также изучается обособленно. Панели на классические сюжеты для кассоне и спаллиеры, созданные второстепенными мастерами, специализировавшимися на этом виде живописи (*forziernaio*), пусть и имевшими прямое отношение к крупным флорентийским мастерским (например, уже упомянутыми Якопо Селлайо и Бартоломео ди Джованни), рассматриваются преимущественно вне контекста «большого стиля» и, как правило, строго в рамках своего жанра.

От магистральных проблем истории искусства долгое время было изолировано изучение иллюминированных рукописей, которое по естественным причинам является замкнутой и узкоспециальной областью исследования. Между тем, именно они ярче всего демонстрируют, что пред-

⁶⁸ Antal F. Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power. XIV and early XV centuries. London: Kegan Paul, 1947. P. 363–373.

ставлял собой флорентийский «антикварный вкус» середины–второй половины XV в. Если роскошно оформленные книги являлись предметом коллекционирования, то их фронтисписы порой напоминают собрания антиков в буквальном смысле этого слова, поскольку в миниатюрах воспроизводились известные камеи, геммы, фрагменты резных саркофагов. С середины XV в. во флорентийской миниатюре наблюдается очевидный рост интереса к античной лексике, которая воспринималась преимущественно как средство декора и часть орнамента. С 1470-х гг. фронтисписы флорентийских кодексов изобилуют канделябрными орнаментами и включают фигуры, а подчас и целые «рельефные» сцены *all'antica*. Тем не менее, тематический раздел единственной на сегодняшний день фундаментальной монографии о флорентийской ренессансной миниатюре, подготовленной А. Гарцелли, содержит лишь обзор⁶⁹ наиболее показательных в этом отношении памятников, выполненных ведущими художниками для представителей семьи Медичи, а также для зарубежных дворов. В нем рассмотрены некоторые рукописи, оформленные Франческо ди Антонио дель Кьерико, Мариано дель Буоно, Монте и Герардо ди Джованни, Аттаванте дельи Аттаванти. В контексте классической традиции флорентийские иллюминированные манускрипты рассматривались в небольшом количестве специальных публикаций⁷⁰, а на русском языке – в недавней обзорной статье Е.В. Шидловской⁷¹, охватывающей не только Флоренцию, но и другие художественные центры. В одной из статей, которую А. Гарцелли посвятила мотивам, заимствованным из гемм из коллекции Медичи, она отмечала ве-

⁶⁹ *Miniatura fiorentina del Rinascimento. 1440–1525. Un primo censimento* / A cura di A. Garzelli. Firenze, 1985. Vol. 1. P. 69–84.

⁷⁰ *Garzelli A.* L' "antico" nelle miniature dell'età di Lorenzo // *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico politica, economia, cultura, arte. Convegno di studi promosso dalle università di Firenze, Pisa e Siena, 5–8 novembre 1992.* 3 vols. Pisa: Pacini, 1996. T. 1. P. 163–172 e Tav. 94–127; *Lazzi G.* Il candido velo: il significato dell'antico nella miniatura fiorentina del Quattrocento // *Mythologica et erotica. Arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo* / A cura di O. Casazza, R. Gennaioli. Livorno: Sillabe, 2005. P. 84–89; *Ceccanti M.* Il sorriso della sfinge. L'eredità del mondo antico nelle miniature riccardiane. Firenze: Polistampa, 2009. P. 147–165.

⁷¹ *Шидловская Е.В.* Тема *all'antica* в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроцента // *Искусствознание.* 2012. Вып. 1-2. С. 188–223.

душую роль Филиппино Липпи как популяризатора (promotore) этого типа декора⁷².

Небесполезен в данном контексте и выход за пределы, собственно, флорентийского материала, более того – иногда он необходим и обусловлен художественной ситуацией, сложившейся к последней трети Кватро-ченто: прямыми или, по крайней мере, возможными контактами между художниками разных итальянских школ в период их одновременной работы в Риме. В этой связи стоит упомянуть о планомерном изучении влияния античного искусства на творчество Пинтуриккьо, которое продвигается усилиями К. Ла Мальфы⁷³, чья недавняя монография стала итогом многолетних исследований и множества публикаций, посвященных различным римским ансамблям мастера. Среди сделанных ею наблюдений следует признать наиболее значимым уточнение даты открытия Золотого дома Нерона. На основании анализа декорации капеллы св. Иеронима в церкви Санта Мария дель Пополо, куда уже были включены орнаменты в форме гротесков, исследовательница склонна сместить эту дату строго до 1479 г.⁷⁴, то есть на несколько лет ранее принятой (ок. 1480 г.). Наконец, широчайший круг литературы, как обобщающего, так и очень частного характера по понятным причинам сложился по поводу взаимоотношений с классической традицией Андреа Мантеньи⁷⁵, который работал в Риме в 1480-е

⁷² Garzelli A. L' "antico" nelle miniature... P. 164.

⁷³ La Malfa C. Invenzioni, modelli e copie. Pintoricchio disegnatore e il rapporto con Perugino, la bottega umbra del primo Rinascimento e Raffaello // Pintoricchio / A cura di Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini. Cinisello Balsamo, 2008. P. 347–365; *Idem*. Pintoricchio a Roma: la seduzione dell'antico. Cinisello Balsamo: Silvana, 2009. См. также: Sensi L. Pintoricchio e l'antico // Pintoricchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore / A cura di G. Benozzi. Milano, 2000. P. 30–31.

⁷⁴ La Malfa C. The chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome: new evidence for the discovery of the Domus Aurea // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 2000. Vol. 63. P. 270.

⁷⁵ Специальные исследования: Blum I. Andrea Mantegna und die Antike. Leipzig: Heitz, 1936; Tamassia A.M. Visioni di Antichità nell'opera di Andrea Mantegna // Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia. 1955/56. 28. P. 213–249; Saxl F. Jacopo Bellini and Mantegna as antiquarians / Saxl F. Lectures. London: Warburg Institute, 1957. P. 150–160; Vickers M. Mantegna and Constantinople // The Burlington Magazine. 1976. 118. P. 680–683; *Idem*. Mantegna and the Ara Pacis // The J. Paul Getty Museum Journal. 1975. Vol. 2. P. 109–120; *Idem*. The sources of the Mars in Mantegna's Parnassus // The Burlington Magazine. 1978. Vol. 120. P. 151–152; Martindale A. Andrea Mantegna. I Trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court. Milano: Rusconi, 1980; Cieri Via C. Note sul simbolismo archeologico di Andrea Mantegna // Studi in onore di Giulio Carlo Argan. A cura di S. Macchioni. Roma: Multigrafica, 1984. P. 103–126; *Idem*. L'antico in Andrea Mantegna fra storia e allegoria // Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto. Atti del convegno / A cura di Anna Lo Bianco. Roma: Multigrafica, 1983. P. 69–91; Jobst Ch. Il

гг., одновременно с флорентийцами. Она чрезвычайно полезна не только в методологическом отношении, но потому, что дает представление, насколько детально может быть разработан в научной литературе вопрос о классической традиции применительно к XV в. и насколько не утратить при этом актуальности.

Обилие и жанровое разнообразие памятников, очевидная разница масштаба отдельных мастеров, вариативность индивидуальных подходов к античности, наконец, количество уже опубликованных исследований вполне объясняют тот факт, что до сих пор не существует обобщающей работы, посвященной рецепции античности во Флоренции XV в. – такой, например, как аккуратная монография Е. Яйленко⁷⁶, посвященная античности венецианской. Неловкие попытки систематизировать в этом ключе флорентийскую живопись предпринимались на рубеже XIX–XX вв., о чем будет сказано ниже, но не получили ни дальнейшего развития, ни сколько-нибудь значительного резонанса в последующей историографии. Единственный счастливый случай такого обобщения – эссе «Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме» (1959)⁷⁷ А. Шастеля, продолжающее тему его первой монографии «Марсилио Фичино и искусство»⁷⁸. Рисуя широкую панораму флорентийской культуры рубежа столетий, Шастель развенчивает ряд мифологем медичейской эпохи, представление о ней и как о периоде упадка, и о «золотом веке», которые бывали объек-

cosiddetto codice Mantegna nella Kunstbibliothek di Berlino // Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento. 1992. Vol. 2. P. 715–728; *Leoncini L.* Il Codice detto del Mantegna: codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino. Roma: "L' Erma" di Bretschneider, 1993; *Santucci P.* Su Andrea Mantegna. Napoli: Liguori, 2004; *Blumenröder S.* Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento. Berlin: Mann, 2008. Материалы выставок и конференций: Mantegna e Padova. 1445–1460 / A cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi. Milano, 2006; Mantegna e le arti a Verona. 1450–1550/ A cura di S. Marinelli, P. Marini. Venezia: Marsilio, 2006; Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico / A cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura. Roma: Bulzoni, 2009; Andrea Mantegna. Impronta del genio. Convegno internazionale di studi / A cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro. Firenze: Leo S. Olschki, 2010.

⁷⁶ *Яйленко Е.* Венецианская античность. М.: НЛЮ, 2010.

⁷⁷ *Chastel A.* Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris, 1959. Русский перевод, на который мы будем в дальнейшем ссылаться: *Шастель А.* «Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме». М.-СПб., 2001.

⁷⁸ *Chastel A.* Marsile Ficini e l'art. Genève, 1954.

том критики и прежде. Опубликованное полвека назад, это эссе, однако, не только подчиняется законам метода и жанра, в котором оно написано, но и несет отчетливый отпечаток общих увлечений науки того времени.

Из предпринятого обзора можно заключить, что в наши дни подобная обобщающая работа о флорентийской школе грозит обернуться аннотированной библиографией. В связи с этим разумнее сосредоточить свое внимание на творчестве одного мастера, который был бы характерным представителем своей эпохи и, в то же время, не вписывался в нее полностью. Филиппино в этом отношении – фигура чрезвычайно показательная. Родившийся в 1457 г., он принадлежал к младшему, последнему поколению кватрочентистов, был свидетелем расцвета медичейской культуры, ее неожиданного краха и духовных метаний рубежа веков и, в конечном итоге, стал одним из провозвестников нового этапа в итальянском искусстве, сыграв значительную роль в формировании эстетики маньеризма.

Филиппино и классическая традиция: историографический обзор

Вопрос о специфическом подходе Филиппино Липпи к классической традиции закономерно возникает, стоит только взглянуть на его зрелые произведения, изобилующие античными, псевдоантичными или, во всяком случае, антикизированными деталями. Он представляется в этом свете большим оригиналом, едва ли не чрезмерно увлеченным древностями. С уверенностью судить о том, насколько глубоко Филиппино мог знать античную литературу и мифологию, сложно так же, как и о познаниях в этой области подавляющего большинства его коллег. Его библиотека, согласно описи мастерской, составленной вскоре после смерти художника, состояла из двенадцати книг, среди которых были Библия, итальянский перевод Овидия, основные сочинения Данте, Петрарки и Боккаччо и рукопись Тита Ливия⁷⁹, что свидетельствует, по меньшей мере, об интересе к книжной

⁷⁹ Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1987. Bd. 31. S. 388.

культуре. Неоднократно говорилось о его увлечении философией стоицизма, которое проявилось в цитировании девиза “*sustine et abstine*” («Терпи и воздерживайся»), который восходит к Эпиктету, и соответствующих мест из Писания⁸⁰. Отмечалось его пристрастие к изображению книг и надписей, которые, будучи обязательной частью религиозного искусства, зачастую черпались им из источников, не пользовавшихся широкой известностью⁸¹. Определенное влияние, вероятно, оказала на него и кипучая деятельность флорентийских гуманистов, с которыми был связан Боттичелли, его учитель и старший коллега, и самому Филиппино неоднократно приходилось сотрудничать с заказчиками, близкими гуманистической среде: в числе патронов художника были Пьеро Пульезе, Оливьеро Караффа, сын Филиппо Строцци Альфонсо. Джорджо Вазари свидетельствовал даже о его собственной склонности к сочинительству⁸². Бесспорно, однако, то, что доступные античные памятники художник хорошо знал и, вероятно, много рисовал с них во время своего пребывания в Риме. **Бенвенуто Челлини** упоминает в своем «Жизнеописании», что видел большое число его рисунков в доме его сына⁸³, хотя в настоящее время эти альбомы неизвестны и существует всего несколько листов, которые можно считать прямыми набросками с античных подлинников.

⁸⁰ Девиз, взятый из утерянного текста Эпиктета и воспроизведенный у Геллия (Аттические ночи, 17, 19), можно видеть в разновременных «Явлении Богоматери св. Бернарду» (Флоренция, Бадиа) и в «Табернакле Меркатале» (Праго, Городской музей). (См.: *Del Bravo C. Filippino e lo stoicismo / Del Bravo C. Intese sull'arte*. Firenze, 2008. P. 47–58.)

⁸¹ *Rubin P. Filippino Lippi “pittore di vaghissima invenzione”*: Christian poetry and the significance of style in late fifteenth-century altarpiece design // *Programme et invention dans l'art de la Renaissance / Sous dir. M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koerling, Ph. Morel*. Rome, Paris, 2008. P. 228–234.

⁸² *Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3, p. 468. «...изобразил истории из жития св. Фомы Аквинского, приписав на них несколько весьма прекрасных стихотворений, которые все были талантливо сочинены им самим, ибо он от природы всегда имел к этому склонность». (Цит. по: *Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. 2. С. 584.) Применительно к фрескам капеллы Караффа составление или подбор дидактических надписей самим художником, безусловно, является домыслом Вазари, но это замечание вполне могло иметь и другие основания, помимо желания восславить многочисленные таланты мастера.

⁸³ «Во Флоренции... я тесно сошелся с молодым человеком моих лет; он тоже работал в ювелирной мастерской и носил имя Франческо, был сыном Филиппо Липпи и внуком превосходного живописца фра Филиппо. Мы так любили друг друга, что не расставались ни днем, ни ночью. Дом его был полон теми прекрасными эскизами, каковые исполнены были его даровитым отцом и каковые составляли немало книг, рисованных его рукой с прекрасных древностей Рима. Благодаря этим книгам я не выходил из восхищения все время, что прожил с Франческо (около двух лет)». – *Челлини Б. «Жизнеописание. Трактаты. Поэзия»*. СПб., 2003. С. 46–47.

Известность и признание пришли к Филиппино, когда он закончил цикл фресок в капелле Бранкаччи во флорентийской церкви Санта Мария дель Кармине (1482–1485 гг.), несколько десятилетий остававшийся незавершенным после смерти Мазаччо. Молодой мастер сумел настолько, насколько это было возможно, приблизиться к лапидарному и монументальному стилю своего предшественника, чем снискал уважение флорентийской публики. Приблизительно в те же годы или позднее вместе с ведущими флорентийскими художниками он должен был работать на вилле Медичи в Спедалетто близ Вольтерры. Во второй половине 1480-х гг. он получил ряд заказов, которые определили его дальнейшую творческую биографию⁸⁴.

Знаком внимания со стороны города стал заказ на исполнение алтаря для зала Коллегии восьми в палаццо Синьории («Мадонна с младенцем и святыми Иоанном Крестителем, Виктором, Бернардом и Зиновием», 1486 г., Флоренция, Уффици). В 1487 г. он подписывает контракт на украшение погребальной капеллы Филиппо Строцци, одного из крупнейших флорентийских меценатов, однако выполнить его помешает срочный отъезд в Рим для работы по заказу кардинала Оливьеро Караффа. Декорация его капеллы в римской церкви Санта Мария sopra Минерва (1488–1493 гг.) была поручена Филиппино при непосредственном участии Лоренцо Медичи. Неаполитанский кардинал был дипломатическим союзником Лоренцо и мог содействовать продвижению в кардиналы его сына Джованни (будущего папы Льва X), вместе с которым Филиппино и отбыл в Рим⁸⁵. Считается, что Вечный город произвел на художника ошеломляющее впечатление, что привело к резкой перемене его стиля, который приобрел выраженную, почти барочную экспрессию, и бурному увлечению античной ар-

⁸⁴ Вопрос об участии Филиппино в составе мастерской Боттичелли в украшении Сикстинской капеллы (1481–1482 гг.) и исполнении им пейзажей в композициях Сандро обсуждался в литературе на основании ошибочных сведений, приведенных в “Opusculum” хронистом Альбертинелли (1509) (см.: *Ulmann H. Sandro Botticelli. München, 1894. S. 97–99*) и был снят Г.П. Хорном. Подробнее см.: *Venturi A. Storia dell'arte italiana. Vol. 7. Parte 1. Milano, 1911. P. 568–588.*

⁸⁵ *Nelson J.K., Zambrano P. Op. cit, p. 227.*

хеологией, которое так же незамедлительно отразилось в живописи мастера. Вернувшись во Флоренцию, Филиппино принялся за выполнение заключенных прежде контрактов – работал над росписями капеллы Строчи (1493–1502 гг.) и декорацией лоджии виллы Лоренцо Медичи в Поджо а Кайано, где создал свою единственную сохранившуюся монументальную роспись на классический сюжет (ок. 1493 г.).

О близости Филиппино к дому Медичи⁸⁶ (и, как следствие, гипотетической возможности непосредственного общения с флорентийскими интеллектуалами и знакомства с философскими, теологическими и символическими тонкостями, сопряженными с использованием классической образности) в достаточной степени свидетельствует покровительство, которое оказывал ему Лоренцо Великолепный. Помимо прямых поручений со стороны Лоренцо, в числе которых был проект надгробия фра Филиппо Липпи в соборе Сполето (кон. 1480-х гг.), Медичи содействовал широкой известности Филиппино, выступив посредником при заключении договора на украшение капеллы Караффа и при получении заказов от венгерского короля Матвея Корвина. Отдавая должное Лоренцо-меценату, следует отметить, что он не только использовал талант Филиппино в политических целях, но и заботился о просвещении художника, будто угадав специфическую особенность его дарования. В июне 1489 г. в письме к коллекционеру Джованни Чамполини, который был доверенным лицом Медичи в Риме, Лоренцо просит его показать Филиппино «головы и прочие вещи» (“*che mostri le teste e l’altre cose a Filippino*”)⁸⁷, то есть был заинтересован в его образовании и лично способствовал ему. Известно также, что в 1481–1503 гг. мастер состоял членом братства св. Павла, к которому принадлежали, помимо многих художников, сам Лоренцо и поэт Анджеоло Полициано⁸⁸. Находясь за пределами Тосканы, в конце 1480-х–начале 1490-х гг. Филип-

⁸⁶ Ее возможность была оспорена И. Б. Супино, одним из первых биографов художника, однако Э. Барфуччи убежденно причислил Филиппино к кругу мастеров, тесно связанных с семьей Медичи. (См.: *Barfucci E. Lorenzo de’Medici e la società artistica del suo tempo. Firenze, 1964. P. 154–164.*)

⁸⁷ *Nelson J.K. Aggiunte alla cronologia di Filippino Lippi. Firenze, 1992. P. 44.*

⁸⁸ *Nelson J.K., Zambrano P. Ibid., p. 48.*

пино поддерживал постоянную переписку со своим патроном⁸⁹, а по возвращении, хотя и не застал Лоренцо в живых, всё-таки приступил к исполнению фрески на вилле в Поджо, то есть сохранил связь с наследниками дома Медичи.

Последнее десятилетие жизни Филиппино прошло в обстановке резких политических и духовных противоречий, связанных с приходом к власти Савонаролы, изгнанием Медичи, французской экспансией. Вполне возможно, что именно религиозному кризису обязано то чувство беспокойства, болезненной тревоги, которое ощущается в поздних работах Липпи, хотя об отношении к нему мастера не известно. Во второй половине 1490-х–начале 1500-х гг., в период политической нестабильности, он являлся одним из немногих активно работающих крупных флорентийских мастеров, сотрудничавшим, к тому же, с представителями решительно всех политических сил⁹⁰ – как наследниками Медичи и Строцци, с одной стороны, так и Франческо Валори, главой политической партии Савонаролы, с другой. В 1495 г. он принимал участие в оформлении «Триумфа Мира» – торжественного въезда во Флоренцию французского короля Карла VIII, годом позже – в реставрации фресок Алессіо Бальдовинетти в церкви Санта Тринита. Как уважаемый мастер Филиппино был одним из экспертов во время конкурса на проект фасада флорентийского собора (1491 г.) и установки на площади Синьории статуи Давида работы Микеланджело (1504 г.). Одним из последних заказанных ему алтарей стало «Снятие с креста» для флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата, которое после его скоропостижной смерти 18 апреля 1504 г. завершил Пьетро Перуджино. Однако, будучи одним из наиболее ярких представителей своего поколения, а при жизни – одним из самых востребованных итальянских художни-

⁸⁹ Nelson J.K. Aggiunte alla cronologia... Ibid.

⁹⁰ В действительности, вопреки традиционному представлению о Боттичелли 1490-х гг. как о «плаксе», он сотрудничал с представителями разных политических лагерей, а не ушел в монастырь, например, как Лоренцо или Креди. (См.: *Dombrowski D. Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis... S. 397.*)

ков⁹¹, снискавшим (пусть этот эпитет и был общим местом в ренессансных славословиях) славу «нового Апеллеса»⁹² и вдохновенного подражателя античности, в истории итальянского искусства Филиппино долгое время занимал довольно скромное место.

Своей репутацией великого имитатора античной декорации в истории критики Филиппино обязан **Джорджо Вазари**. В обоих изданиях «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих»⁹³ Вазари восхищается выдумкой художника, его умением наполнить все свои работы «предметами Древнего Рима» и введением в монументальную живопись гротесков⁹⁴. Как показала П. Барокки, в «Жизнеописаниях...» проблема восприятия античности в искусстве XV в. обсуждается как раз на примере Мантеньи и Филиппино, чьи биографии следуют одна за другой, а также Андреа Верроккьо⁹⁵, глава о котором им предшествует. Руководствуясь, по-видимому, общей установкой на прославление флорентийской школы, Вазари преподносит младшего Липпи как безусловного новатора, а излишне жесткую манеру Мантеньи упрекает в несовершенстве. С другой

⁹¹ Об этом свидетельствуют отзывы некоего корреспондента Лодовико Моро 1484–1485 гг. и агента Изабеллы д'Эсте Франческо де Малатести 1502 г., а также упоминание Филиппино Лукой Пачоли в числе художников-математиков в предисловии к трактату «Сумма арифметики» (1494). (См. *Шастель А.* Искусство и гуманизм... С. 90, 383–385.)

⁹² См. отзыв Anonimo Magliabecchiano (цит. в *Berti L., Baldini U.* *Filippino Lippi*. Firenze, 1991. P. 242), латинские эпиграммы Алессандро Браччези, опубликованные: *Perosa A.* *Un'opera sconosciuta di Filippino Lippi nella testimonianza di un poeta humanista // Rivista d'arte*. Vol. XX. P. 193–194; а также письма Лоренцо Медичи к кардиналу Караффа и кардинала Карафа к аббату Габриэле Маццинги (См: *Zambrano P., Nelson J.K.* *Filippino Lippi*. Milano, 2004. P. 622, doc. 13.)

⁹³ *Vasari G.* *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Firenze, 1550/1568.

⁹⁴ *Vasari G.* *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3. P. 461–462. «Итак, Филиппо обладал таким талантом и столь щедрой выдумкой в живописи и был в своих украшениях столь причудливым и новым, что он и оказался первым, показавшим современным художникам новый способ разнообразить одежды, нарядно украшая свои фигуры древними подпоясанными одеяниями. Был он также первым, показавшим гротески, сходные с древними, применяя их в фризах одноцветных или цветных с лучшим рисунком и большим изяществом, чем это делали до него. И потому удивительно было смотреть на необычайные затеи, выражавшиеся им в живописи. И более того, он никогда не выполнял ни одной работы, в которой бы не пользовался с большим усердием предметами Древнего Рима: вазами, котурнами, трофеями, знаменами, нашлемниками, украшениями храмов, головными уборами, необычайными одеяниями, оружием, саблями, мечами, тогами, мантиями и многочисленными другими вещами, разнообразными и прекрасными, за что мы у него в долгу огромнейшем и вековечном, ибо он в этой области обогатил искусство красотой и нарядностью». (Цит. по: *Вазари Дж.* *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского. М., 1963. Т.2. С. 581–582.)

⁹⁵ *Barocchi P.* *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana // Il mondo antico nel Rinascimento*. Firenze, 1957. P. 229–231. Стоит особо подчеркнуть, что Вазари пишет о Филиппино как о живописце, жившем «в то же самое время» (*in questi medesimi tempi*), что и Мантенья, стирая, таким образом, различие поколений и школ и делая акцент именно на разнице их подхода к древности.

стороны, жизнеописание Филиппино, которое открывает пространный пассаж об «усердном использовании предметов Древнего Рима»⁹⁶, а завершает высокопарная эпитафия, в сущности, обрисовывает образцовый творческий путь «благородного» мастера, которому противопоставлена распущенность его учителя Боттичелли⁹⁷. Более того, в биографии Филиппино трансформируется само понятие «античного». Существенными для Вазари становятся не идеально правильные пропорции и «порядок», привлекавшие его в искусстве Чимабуэ, Мазаччо или Леонардо, но «прелестнейшая выдумка» и сам интерес художника к древности, выдававший принадлежность к гуманистической культуре, изощренная фантазия и даже экстравагантность⁹⁸.

Неудивительно, что в Новое время именно этот аспект творчества Филиппино, превращенный, как и в случае с Мантеньей, в своего рода визитную карточку художника, оказался в центре внимания ученых, писателей и знатоков, которые, так или иначе, отталкивались от утверждения о решающей роли археологических интересов в сложении его живописного языка. **Луиджи Ланци** (1874), первый систематизатор итальянской живописи, также не избежал перечисления классических элементов, в изобилии содержащихся в монументальных росписях художника. Он возразил Вазари лишь в том, что Филиппино являлся подлинным новатором в области их использования, и отдал пальму первенства Скварчоне⁹⁹. Вазарианская традиция сохраняла влияние и на протяжении всего XIX в., однако смена эстетических предпочтений в эпоху классицизма и затем романтизма привела к переоценке наследия художника. Так, **Стендаль** в «Истории живописи в Италии» (1817) фактически процитировал текст Ланци, но уже в не-

⁹⁶ Во втором издании «Жизнеописаний...» его предваряет похвала многочисленным добродетелям мастера.

⁹⁷ Проблему поднял А.Чекки в докладе “Le vite di Botticelli e Filippino della Torrentiniana”, представленном на конференции “Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550” (Флоренция, Институт истории искусства, 27-29 апреля 2012 г.)

⁹⁸ Barocchi P. Il valore dell'antico... . P. 229.

⁹⁹ Lanzi L. Storia Pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo. Bassano, 1809. Vol. 1., p. 74.

сколько пренебрежительном тоне¹⁰⁰, а **Карл фон Румор** в «Итальянских исследованиях» (1827) хотя и давал высокую оценку юношеским работам Филиппино, отмечая его стремление к передаче движения и экспрессии, поздние его произведения упрекал в абсолютном отсутствии вкуса¹⁰¹.

Выдающийся историк культуры **Я. Буркхардт** посвящает Филиппино краткий раздел в «Чичероне» (1855), где не акцентирует интерес художника к античности, но констатирует театральность его светских композиций и величайший драматический дар¹⁰². Между тем, в основополагающем труде ученого «Культура Возрождения в Италии»¹⁰³ имя мастера не упомянуто: это свидетельствует о том, что в середине XIX в. творчество Филиппино уже не рассматривалось в связи с центральными проблемами итальянской ренессансной культуры.

Постепенно общий тон высказываний о Филиппино станет критическим и останется таковым вплоть до середины XX в., а зачастую художник и подавно будет превращаться в фигуру умолчания. Например, **А. Лайард** в книге о живописцах, работавших в капелле Бранкаччи (1868), отмечал, что в композициях Филиппино «архитектурные детали с римскими орнаментами и эмблемами» не элегантны, введены «не к месту» и рассчитаны на общий эффект¹⁰⁴. Позитивист **Э. Мюнтц**, посвятив проблеме взаимоотношения искусства Ренессанса с античной традицией значительную часть введения к «Искусству Италии в эпоху Возрождения» (1892), в разговоре о Филиппино ограничивается перечислением «римских» деталей в росписях капеллы Строцци и заимствований из скульптурного убранства триумфальных арок¹⁰⁵. **Р. Мутер** в очерке «Возрождение античности» (1903) пишет о Филиппино очень кратко (в особенности по сравнению с Ботти-

¹⁰⁰ См.: *Berti L., Baldini U.* Filippino Lippi. Firenze, 1991. P. 242.

¹⁰¹ *Rumohr K. von.* Italienische Forschungen. F.a.M., 1920. S. 378–380, 394–397, 416.

¹⁰² *Burkhardt J.* Der Cicerone. Stuttgart, 1978. S. 182–183.

¹⁰³ *Burkhardt J.* Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig, 1860.

¹⁰⁴ *Layard A.H.* The Brancacci Chapel and Masaccio, Masolino and Filippino Lippi. London, 1868. P. 39–40.

¹⁰⁵ *Müntz E.* Histoire de l'art pendant la Renaissance. Vol. 2. Paris, 1892. P. 655–657.

челли и Пьеро ди Козимо), останавливаясь лишь на перечислении деталей *all'antica* во фресках капеллы Строцци¹⁰⁶.

Невзирая на уверенность Э. Тице-Конрат, писавшей об отсутствии необходимости доказывать факт «господства античности» во флорентийской живописи Возрождения, первые попытки систематического изложения этой темы оказались неудачными и даже курьезными. Тем любопытнее высказанная в них эстетическая оценка творчества Филиппино. Опиравшийся на западные источники **А. Н. Вышеславцев** в книге «Искусство Италии. XV век: Флоренция» (1883)¹⁰⁷ строит рассказ о бытовании классической традиции во флорентийской живописи второй половины Кватроченто на противопоставлении характера трех мастеров – поэтичного Сандро Боттичелли, наблюдательного и умелого Доменико Гирландайо (к которому испытывает наибольшие симпатии) и Филиппино Липпи. Последнего исследователь упрекает в чрезмерной пестроте орнаментов, излишестве побочных предметов, из-за которых утрачивается глубина и свобода живописи, а следовательно – в поверхностности, отсутствии энергии и гения¹⁰⁸. По мнению Вышеславцева, то, что художник «извлек для себя из... [римских] впечатлений, не вошло в плоть и кровь его творчества, а скорее его затемнило»¹⁰⁹, из-за чего в росписях капеллы Строцци мастером было утрачено «сознание главного, того общего, чем обуславливается величие произведения»¹¹⁰. **Э. Ешке** в книге «Античность во флорентийской живописи Кватроченто» (1900)¹¹¹, напротив, превозносит Филиппино Липпи наравне с Доменико Гирландайо как «археологического новатора». По его мнению, в отличие от своих предшественников, которые «смотрели на античность только глазами Брунеллески и Донателло»¹¹² и ограничивались изображением одной античной архитектуры, эти художники усердно шту-

¹⁰⁶ Muther R. Die Renaissance der Antike. Berlin: Bard, 1903. S. 55–56.

¹⁰⁷ Вышеславцев А. В. Искусство Италии. XV век: Флоренция. СПб., М., 1883.

¹⁰⁸ Там же, с. 327, 334.

¹⁰⁹ Там же, с. 340.

¹¹⁰ Там же, с. 245.

¹¹¹ Jaeschke E. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Straßburg, 1900.

¹¹² Ibid., S. 47–48.

дировали памятники древности и продемонстрировали в своей живописи знание античных обычаев, одеяний, аксессуаров, надписей и пр., чему автор приводит несколько примеров. При этом, если живопись Гирландайо в стилистическом отношении целиком остается в пределах эпохи Лоренцо Великолепного, то Филиппино, «подобно хамелеону», постоянно видоизменяет свою манеру, доводя ее до барочной экспрессии¹¹³. Несмотря на наивность некоторых суждений Э. Ешке, его книгу стоит упомянуть как первое предметное исследование флорентийской живописи в ее связи с античным искусством.

Безусловно, особняком среди текстов рубежа веков стоит «Классическое искусство» **Г. Вёльфлина** (1898)¹¹⁴. В нем, определяя Филиппино как деликатного и «взбудораженного» мастера, отец формально-стилистического метода прибегает к примерам из его творчества в связи с анализом самых разнообразных проблем: колорита, способов изображения драпировок, построения больших людских групп. «Поворот в сторону вкуса к скульптурности» в живописи XV в. (и творчестве Филиппино в частности) Вёльфлин связывает со сближением искусства с античными представлениями о красоте¹¹⁵.

Удивительно, но творчество Филиппино почти не нашло отклика в жанре «итальянских впечатлений» рубежа веков. Исключение составляют рассуждения **И. Тэна** о натурализме Мазаччо и Филиппино в капелле Бранкаччи, приведенные во втором томе «Путешествия по Италии»¹¹⁶ (1916). **П. П. Муратов** в «Образах Италии» (1924) делает лишь короткую ремарку по поводу ограниченности дарования поздних кватрочентистов, в том числе и «более нервного, интересно чувствующего Филиппино Липпи»¹¹⁷.

¹¹³ Ibid., S. 55–56.

¹¹⁴ *Wölfflin H.* Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München. 1898.

¹¹⁵ *Вельфлин Г.* Классическое искусство. М., 2004. С. 299.

¹¹⁶ *Тэн И.* Путешествие по Италии. М., 2008. Т. 2. С. 112.

¹¹⁷ *Муратов П.П.* Образы Италии. М., 1999. Т. 1. С. 122.

Перед первопроходцами знаточеского метода Дж. А. Кроу и Дж. Б. Кавальказелле в первую очередь стояла задача определить авторство живописных произведений, собрать воедино комплекс работ каждого художника и соотнести его с региональной школой. В «Истории итальянской живописи» (1870)¹¹⁸ они пишут, в частности, что Филиппино использовал не только древние орнаменты и архитектурные формы, но и гротескные фигуры и античные наряды, а также допускал смешение классических и христианских элементов, например, в аллегорических росписях капеллы Строцци¹¹⁹. В этой связи примечательно, что в представлении исследователей рубежа XIX–XX вв. индивидуальный «почерк» мастера ассоциировался в большей степени с его зрелыми работами, которые отличаются особенно осязательным, нервным, протобарочным языком.

Б. Беренсон в 1899 г. даже внес изрядную путаницу в атрибуцию живописных произведений круга Боттичелли, введя в искусствоведческий обиход условного мастера по имени “Amico di Sandro”¹²⁰, которому приписал часть юношеских работ Филиппино. Впоследствии гипотеза о неизвестном мастере, оказавшем влияние на молодого Липпи, была опровергнута не без участия Р. Фрая и Г.П. Хорна¹²¹. Однако она позволила заострить внимание на существенном визуальном различии между ранними картинами и зрелым живописным языком мастера, имеющим крайне мало общего с манерой Боттичелли, и сделать вывод о судьбоносности римского путешествия, которое привело к решительному изменению стиля молодого Липпи. Кроме того, несмотря на свою ошибочность, гипотеза Беренсона показала продуктивность приема по «конструированию» личности художника: этот метод активно развивался на протяжении XX в. и, вкупе с архивными изысканиями, принес немалые результаты по собиранию корпуса

¹¹⁸ Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig, 1869–1876.

¹¹⁹ Ibid., Bd. 3, S. 198–199.

¹²⁰ Berenson B. Amico di Sandro // Gazette des Beaux-Arts. 1899. Vol. I. P. 459–471. Vol. II. P. 21–36. Перепечатано: Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art. London, 1901. P. 46–59.

¹²¹ Об истории его возникновения и исчезновения в историографии подробно см.: Zambrano P. Bernard Berenson e l'Amico di Sandro // Berenson B. Amico di Sandro. Milano: Electa, 2006. P. 9–70.

работ малых мастеров и восстановлению их подлинных имен. Публикуя ранее «Флорентийских художников Возрождения» (1896)¹²², корифей значества вообще не считал необходимым подробно останавливаться на личности Филиппино «с его деликатно-чахоточной манерой»¹²³. Свое мнение о его зрелом творчестве и, в частности, о его подходе к использованию классических элементов Беренсон ясно очертил в «Рисунках флорентийских художников» (1939). Ученый отмечал глубокое различие между тем завораживающим впечатлением, которое производят изящные наброски Филиппино, сделанные с антиков, и тем головокружением, которое испытывает зритель при виде фресок, где «всё пустое пространство между фигурами забито...». С точки зрения Беренсона, многочисленные рисунки Липпи, как и его живопись, «не наделены масштабом величайших флорентийских художников Кватроченто». В то же время, «по качеству они лучше, чем позволяет предположить его живопись», и демонстрируют «больше вдохновения, больше непосредственности, к тому же, большую мощь и зачастую более утонченный вкус, чем подавляющее большинство художников его времени»¹²⁴. Отношение Беренсона не изменилось и в его поздние годы; во всяком случае, в комментариях к альбому «Рисунки флорентийских мастеров Возрождения во Флоренции» (1954)¹²⁵, где он поместил четыре рисунка Липпи. «Истинным патриархом среди художников, принадлежащих к так называемому золотому веку флорентийской живописи» он называет Пьеро ди Козимо. Принципиально важной, однако, является статья Б. Беренсона «Рисунок Филиппино Липпи к “Смерти Мелеагра”»¹²⁶, к которой мы вернемся во второй главе.

Снисходительную эстетическую оценку «античным фантазиям» Филиппино дает **А. Н. Бенуа** в «Истории живописи всех времен и народов»

¹²² *Berenson B.* The Florentine Painters of the Renaissance. 1896.

¹²³ *Беренсон Б.* Живописцы итальянского Возрождения. М., 2006. С. 239.

¹²⁴ *Berenson B.* The Drawings of the Florentine Painters. London, Chicago, 1938. Vol. 1. P. 103–107.

¹²⁵ *Berenson B.* Disegni di maestri fiorentini del Rinascimento in Firenze. Torino, Edizioni Radio Italiana, 1954. Tav. XVII-XX.

¹²⁶ *Berenson B.* Filippino Lippi's Design for a Death of Meleager // Old Master Drawings, VIII, 1933/1934. P. 32-33. Tab. 35-37.

(1912–1917), полагая отношение художника к древности крайне характерным и обусловленным вкусами своего времени, которые буквально навязывали «средневековой душе» знание античной философии, быта и форм искусства. Бенуа отмечает, что обильные классические детали в монументальной живописи Филиппино «не вызваны “декоративной необходимостью”... как бы все соединены механически – “коллекционированы”», «производят даже мучительное впечатление какой-то мании», часто некрасивы и нелепы, сумбурны. Поскольку в центре внимания Бенуа находится исследование итальянского пейзажа, творческую эволюцию Филиппино критик прослеживает на материале пейзажных фонов. Он справедливо отмечает, что художник движется от «ясных, чисто тосканских портиков» к «зеленому романтическому пейзажу», а попав в Рим, «заражается общим культом античности, который отражается в его творчестве в какой-то странной, вычурной форме», в чем, по мнению Бенуа, выразились чрезмерная впечатлительность и духовные метания живописца¹²⁷.

В глубокой экзальтированности религиозного чувства Филиппино был убежден и **Макс Дворжак**¹²⁸. В живописи Филиппино, насыщенной бутафорией и внутренне не обусловленной усиленной динамикой, ведущий представитель Венской школы усматривал «беспокойство... раздираемого внутренними противоречиями искусства», которое изжило свои возможности и находилось в лихорадочном поиске новых выразительных средств. По его словам, уже в росписях капеллы Караффа фантастическая архитектура отвлекает внимание зрителя от происходящего события, которое еще хранит отпечаток ренессансной монументальности, а в живописи капеллы Строцци «гипертрофия пластического убранства» производит уже «совершенно барочное» впечатление¹²⁹. Эта оценка созвучна характеристике, данной Филиппино **В. фон Боде**: «Античное восприятие формы и

¹²⁷ Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. СПб., 2003. С. 110 и далее.

¹²⁸ Dvorzak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen. 2 Bd. München, 1927.

¹²⁹ Дворжак М. Искусство итальянского Возрождения. Т. 1. XIV-XV вв. М., 1978. С. 132–133.

схоластически-мистическое чувство соединились в нем в единое целое, которое было источником и ядром его драгоценного, совершенно индивидуального стиля»¹³⁰. Будоражающая эмоциональность живописи Филиппино будет отмечаться и впредь – вплоть до характеристики мастера как «самого беспокойного и неуправляемого (*fuori legge*) художника последних десятилетий Кватроченто»¹³¹.

Адольфо Вентури в седьмом томе своей монументальной «Истории итальянского искусства» (1914) с большой симпатией пишет о Филиппино и о его «фантастическом сне»¹³² на тему античности, сожалея о недостатке у художника реальных знаний о ней. Он анализирует отдельные заимствования художника из арсенала классических декоративных элементов в росписях капелл Караффа и Строцци и в некоторых его станковых произведениях, отмечает гигантский масштаб, фантастическую причудливость и вычурность его архитектурных построений, лишенных формальной логики, праздничность сцен и, наконец, объявляет мастера провозвестником искусства следующего столетия. По этому поводу ещё **Р. Гаман** в «Ранне-ренессансной итальянской живописи» (1909) характеризовал Филиппино римского периода как «художника, стремившегося к барочному развертыванию масс»¹³³, в то время как «духом античных руин» веет от работ Боттичелли¹³⁴, и в дальнейшем оценка позднего творчества Филиппино как предтечи маньеризма и барокко прочно укрепится в историографии. Ее можно встретить в литературе от «Истории живописи» **Р. Мутера** (1909)¹³⁵, «Развития школ итальянской живописи» **Р. Ван Марле** (1923–1936)¹³⁶ и специальной статьи **Х. Бодмера** «Поздний стиль Филиппино

¹³⁰ Bode W. Die Kunst der Frührenaissance in Italien. Berlin, 1926. S. 85.

¹³¹ Cecchi A. Una predella e altri contributi per l'adorazione dei Magi di Filippino // I pittori della Brancacci negli Uffizi. Firenze, 1988. P. 59–72.

¹³² Venturi A. Storia dell'arte italiana. Vol. VII. La pittura del Quattrocento. P. III. Milano: Hoepli, 1914. P. 643–674.

¹³³ Hamann R. Die Frührenaissance der italienischen Malerei. Jena, 1909. S. 46.

¹³⁴ Ivi, S. 35.

¹³⁵ Muther R. Geschichte der Malerei. Leipzig, 1909. S. 231.

¹³⁶ Van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Hague, 1923–1936.

Липпи» (1931)¹³⁷ до выставок, освещавших проблему формирования и становления самого этого художественного направления¹³⁸, и предметной диссертации **С. Петерс-Шильдген** (1989), посвященной влиянию фресок капеллы Строцци на мастеров флорентийского маньеризма. Что касается Р. Ван Марле, он не только анализирует «барочные» и «маньеристические» черты зрелого стиля Филиппино, но и делает несколько замечаний относительно взаимоотношений художника с классической традицией – весьма шатких, если понимать ее как умеренное и почтительное следование канонам античного искусства. Так, он называет изображение статуи Марка Аврелия в капелле Караффа «одним из редких примеров интереса Филиппино к классической античности»¹³⁹, а «античный римский стиль» капеллы Строцци – «коньком» мастера, справедливо отмечая, правда, характерное смешение в одной композиции (речь идет о фреске «Воскрешение Друзианы») чисто римских, ренессансных и готических элементов¹⁴⁰.

Во второй трети–середине XX в. появляются обобщающие, фундаментальные труды иконологического направления. Но эти принадлежащие варбургинской традиции тексты, отправной точкой для которых по-прежнему зачастую становился именно флорентийский материал последней трети Кватроченто: «Этюды по иконологии» **Э. Панофского**¹⁴¹, «Бесмертие языческих богов: мифологическая традиция и ее место в гуманизме и искусстве Ренессанса» **Ж. Сезнека**¹⁴², «Языческие таинства в эпоху Возрождения» **Э. Винда**¹⁴³ так же, как и многие публикации Э. Гомбриха и Р. Виттковера – фигуру младшего Липпи вниманием обошли. Исключение составляют скептические ремарки **Э. Панофского** в его классической кни-

¹³⁷ *Bodmer H.* Der Spätstil des Filippino Lippi // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* 1931. Bd. 3. S. 556.

¹³⁸ *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due Repubbliche (1494-1530)* / A cura di A. Cecchi, A. Natali. Firenze, 1996; *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"* / A cura di T. Mozzati, A. Natali. Firenze, 2013.

¹³⁹ *Van Marle R.* The Development of the Italian Schools of Painting. Hague, 1923–1936. Vol. 12. P. 322.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 346.

¹⁴¹ *Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance. Oxford, 1939.

¹⁴² *Seznec J.* La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. Studies of the Warburg Institute. Vol. 11. London, 1940.

¹⁴³ *Wind E.* Pagan Mysteries in the Renaissance. New Haven, London, 1958.

ге «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада» (1960)¹⁴⁴, где он помещает этюд о небольшой картине Филиппино «Музыка» в контекст ренессансных «реконструкций» античных музыкальных инструментов. Панофский называет рассматриваемую панель «одним из редких случаев, когда этот очаровательный художник воспользовался классическим образцом»¹⁴⁵ (скульптурой Лисиппа и текстом «Морских диалогов» Лукиана) и подчеркивает заведомо фантастический характер музыкальных атрибутов героини, «восстановленных» по авторитетному античному источнику, но, увы, не изобразительному, а письменному. Впрочем, живопись Филиппино приведена здесь как частный пример из области, детально разработанной Э. Винтернитцем, а шпильки Панофского адресованы не столько самому мастеру или простодушной «музыкальной археологии» раннего Ренессанса, сколько Кватроченто в целом, любые попытки которого обратиться к античности были несостоятельными, поскольку «стабилизировать отношение»¹⁴⁶ к ней удалось только Высокому Возрождению.

Невнимание к Филиппино со стороны ведущих представителей иконологического метода времен его расцвета можно объяснить как недостатком материала для исследования, так и его камерным обликом по сравнению с масштабными панно Боттичелли или занимательными циклами Пьеро ди Козимо. Справедливости ради стоит отметить, что специальных работ о Филиппино не было и у основателя направления, **Аби Варбурга**. Несколько произведений Филиппино – подчеркнем, пост-римских – было включено ученым в качестве примеров обращения к античным «формулам пафоса» в атлас «Мнемозина»¹⁴⁷. В то же время, Варбург причислял млад-

¹⁴⁴ *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.*

¹⁴⁵ *Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 309–310 и особенно прим. 123.*

¹⁴⁶ Там же, с. 307–308.

¹⁴⁷ Рисунок «Две ведьмы у алтаря» из мастерской Липпи (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 203 E) в таблице №41 («Пафос уничтожения и жертвоприношения, нимфа как ведьма, освобождение от пафоса»), эскиз «Жертвоприношения Лаокоона» (Флоренция, Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1169) и «Адам» (Флоренция, Санта Мария Новелла, капелла Строцци) в таблице №41а («Пафос страдания, смерть жреца»; на таблице образца 1927 г., сделанной для выставки, посвященной изображению сюжетов из Овидия, в Библиотеке Варбурга, голова Адама иллюстрировала мотив «жалобы»); «Вера» (Флоренция, Санта Мария Новелла, капелла Строцци) и «Музыка»,

шего Липпи, как и Боттичелли, к художникам, приведшим его в молодости к идее о «подвижной детали» (*bewegtes Beiwerk*)¹⁴⁸, и признавал ярчайшим выразителем «итальянского антикизирующего “динамичного” стиля». Э. Панофский впоследствии замечал по этому поводу, что следующее поколение ученых воспринимало художников, бывших для Варбурга поборниками «классического» стиля, скорее как выразителей «неоготического» направления, поскольку избыточный характер и чрезмерный динамизм заимствованных из античного искусства элементов вносил в их живопись скорее сумятицу и несогласованность, чем классическое спокойствие¹⁴⁹. Впрочем, не стоит забывать, что именно этой дисгармонии, несоответствию «флорентийской нимфы», стремительно ворвавшейся в живопись Кватроченто, ее торжественно-застылому окружению мы и обязаны во многом рождением иконологии как метода¹⁵⁰.

На равных правах в круг художников-выразителей художественных идеалов своей эпохи, попавших под влияние неоплатонической философии, ввел Филиппино **А. Шастель**. В уже упомянутом нами эссе «Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного...» (1959) он уделяет ему внимание как автономной и значимой фигуре среди живописцев медичейского круга, наряду с Боттичелли, Гирландайо и Лукой Синьорелли. Среди своих современников, которые в равной степени неправильно понимали смысл классического искусства, младший Липпи характеризуется Шастелем как «специалист по античным аксессуарам» и «античной фантастике»¹⁵¹; его работы упоминаются в контексте повествования о «языческих» сюжетах и образах, распространившихся в искусстве

или «Эрато» (Берлин, Государственные музеи) в таблице №53 («Музы, небесный и земной Парнас»), «Мученичество св. Филиппа» (Флоренция, Санта Мария Новелла, капелла Строцци) в таблице №56 («Подъем и падение, апофеоз смерти на кресте»). Названия таблиц приведены по изданию: *Forster K.W., Mazzucchi K. Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria / A cura di M. Centanni. Milano: Mondadori, 2002.*

¹⁴⁸ *Варбург А.* Итальянское искусство и мировая астрология в palazzo Скифанойя в Ферраре [1912] / *Idem.* Великое переселение образов. М., 2007. С. 193–194.

¹⁴⁹ *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы»... С. 306–307.

¹⁵⁰ *Warburg A.* Ninfa fiorentina [1900] / *Idem.* Werke. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 198–210.

¹⁵¹ *Шастель А.* Искусство и гуманизм... с. 43 и 73.

круга Медичи. В специальном очерке, посвященном самому Филиппино, Шастель отмечает любовь художника к аллегорическим композициям, редким сюжетам, прихотливым находкам, его интерес к «жреческой античности, ее обрядам и жертвоприношениям», религиозным особенностям язычества. Своего апогея эти увлечения достигают в настенной декорации капеллы Строцци. Их программу Шастель трактует как прямое столкновение христианской истории и чуда истинной веры с языческой религией и магией, называя их «триумфом “Золотой легенды”»¹⁵². Позднее, в уже менее локальном контексте, в «Италии – большой мастерской» (1965), Филиппино характеризуется Шастелем как «археологический художник *par excellence*, но пылкий, с чувством причудливой декорации, подобным чувству причудливой природы у Пьеро ди Козимо, из-за чего его фрески в капелле Строцци являются важнейшим свидетельством антиклассического направления конца века»¹⁵³.

С другой стороны, представление о Филиппино как о вторичном мастере – вполне в духе Б. Беренсона – отчетливо звучит в историях итальянского искусства, составленных корифеями итальянской науки, от **М. Сальми** («...тонкая грация, пусть и далекая от богтичеллевской глубины»¹⁵⁴) до **Р. Лонги** («... это не что иное, как упрощение чистейшего [линейного] стиля учителя»¹⁵⁵), которые неизменно фокусируют свое внимание на «Явлении Богоматери св. Бернарду» – шедевре Филиппино 2-й пол. 1480-х гг. Из учебных курсов итальянского искусства этих лет можно заключить, что интерес к вопросу о восприятии античности в творчестве младшего Липпи к середине XX в. и вовсе утих, уступив место проблемам формы. **Дж. К. Арган** (1968) выдвигал на передний план эмпиризм и фантазию как основополагающие качества дарования мастера: «Филиппино интересуется древностью, потому что она отлична от современной действи-

¹⁵² Шастель А. Там же, с. 394–397.

¹⁵³ Chastel A. La grande Atelier d'Italie. 1460–1500. Paris, 1965. P. 305.

¹⁵⁴ Salmi M. L'arte Italiana. Vol. II. L'arte Gotica E L'arte Del Primo Rinascimento. Firenze: Sansoni, 1942. P. 291–293.

¹⁵⁵ Longhi R. Breve, ma veridica storia della pittura italiana. Firenze, 1980. P. 101.

тельности, любопытна, почти экзотична»¹⁵⁶. В изданном в начале 1960-х гг. цикле лекций **В. Мариани**, посвященном флорентийской живописи конца XV в., основное внимание уделяется декоративным качествам и натуралистичности его живописи¹⁵⁷.

Скромная участь была уготована Филиппино и в сводных изданиях, посвященных истории и бытованию классической традиции в европейском изобразительном искусстве. Их расцвет пришелся на 1960–70-е гг., последовав за всплеском иконологии и чередой блестящих работ той же направленности, но по истории философии и литературы¹⁵⁸. Однако и «Классическая традиция в западном искусстве» **Б. Роуланда**¹⁵⁹, «Европейское искусство и классическое прошлое» **К. Вермёля**¹⁶⁰, «Открытие классической античности в эпоху Возрождения» **Р. Вайса**¹⁶¹, «Классическая традиция в искусстве: от падения Римской империи до эпохи Энгра» **М. Гринхальга**¹⁶², и более современные издания: «Мечта о язычестве в Ренессансе» **Дж. Годвина**¹⁶³ и «Возрождение олимпийских богов в ренессансном искусстве» **Л. Фридман**¹⁶⁴, чье внимание сосредоточено в основном на художественном наследии XVI в., благополучно обошлись без упоминания о Филиппино. Исключение составляет ряд публикаций, сделанных по материалам специального семинара в римском университете «Ла Сапиенца», посвященного проблемам классической традиции, которым с 1980-х гг. руководит профессор К. Чьери Виа: в одном из первых сборников, посвящен-

¹⁵⁶ *Арган Дж.К.* История итальянского искусства. М., 1990. Т. 1. С. 268–269.

¹⁵⁷ *Mariani V.* Pittori protagonisti della crisi del Quattrocento. Napoli, 196-. С. Глава основана на тексте доклада, который Мариани делал на конференции, посвященной 500-летию со дня рождения художника. (*Mariani V.* L'arte di Filippino Lippi // *Saggi su Filippino Lippi.* Firenze, 1957. P. 71–84.)

¹⁵⁸ В конце 1940-х гг. почти одновременно появляются «Европейская литература и латинское средневековье» Э.Р. Курциуса (*Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948), колоссальное влияние на которого оказало знакомство с А. Варбургом – ему, в том числе, и посвящена книга, а также «Классическая традиция...» Г. Хайета (*Hight G.* The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford, 1949). В 1955 г. увидела свет первая из работ П.О. Кристеллера об истоках ренессансной философии, посвященная ее античным корням: «Классики и ренессансное мышление» (*Kristeller P.O.* The Classics and Renaissance Thought. Harvard University Press, London: Cumberlege, 1955).

¹⁵⁹ *Rowland B. I.* The Classical Tradition in Western Art. Cambridge (Mass), 1963.

¹⁶⁰ *Vermeule C.* European Art and the Classical Past. Cambridge (Mass.), 1964.

¹⁶¹ *Weiss R.* The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford, 1969.

¹⁶² *Greenhalgh M.* The Classical Tradition in Art. New York, 1978.

¹⁶³ *Godwin J.* The Pagan dream of the Renaissance. London, 2002.

¹⁶⁴ *Freedman L.* The Revival of Olympian Gods in Renaissance Art. Cambridge, 2003.

ном основным аспектам классической традиции в искусстве Кватроченто, был напечатан очерк **Э. Парлато** о Филиппино¹⁶⁵, обобщивший предшествующую библиографию.

Ко второй половине XX в. выдвинулось и специальное, очень плодотворное направление, работающее на пересечении иконографии и археологии, которое видит своей задачей проследить судьбу определенного античного персонажа, изобразительного мотива или отдельно взятого памятника в произведениях ренессансного искусства. Специальных публикаций на этот счет существует множество – мы не возьмемся перечислить их здесь, хотя на некоторые ниже будем ссылаться; назовем лишь сводные работы **Э. Погань-Балаш**¹⁶⁶ и **Ф. Хаскелла и Н. Пенни**¹⁶⁷ о влиянии античной скульптуры на ренессансное искусство. Идеальный конечный результат исследований такого рода предстает в виде объемного компендиума-каталога античных памятников и фрагментов, доподлинно известных мастерам эпохи Возрождения. Ведущая роль в развитии этого направления принадлежала **Ф. П. Бобер и Р. Рубинштейн**. Составленный ими индекс¹⁶⁸ «Ренессансные художники и античная скульптура: справочник источников» выдержал в 2010 г. дополненное переиздание под редакцией Э. Макграф¹⁶⁹, что, безусловно, говорит о его непреложной практической значимости. Об актуальности данного направления свидетельствует и текущая работа по созданию электронной базы данных “CENSUS”¹⁷⁰, возглавляемая А. Нессельратом. Однако (и в нашем случае это важно отметить), ра-

¹⁶⁵ *Parlato E.* L' antico in Filippino Lippi, da Roma a Firenze // *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento* / A cura di C. Cieri Via. Roma, 1986. P. 111–119.

¹⁶⁶ *Pogany-Balas E.* The influence of Rome's antique monumental sculptures on the great masters of the Renaissance. Budapest, 1980.

¹⁶⁷ *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique: The Lure of classical Sculpture. 1500–1900. New Haven, London, 1981.

¹⁶⁸ *Bober Ph. P.* The Census of Antique Works of Art known to Renaissance Artists // *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Vol. II.* Princeton, 1963. P. 82–89.

¹⁶⁹ *Bober Ph. Pray, Rubinstein R.* Renaissance Artists and Antique Sculpture: A handbook of sources. Oxford, 1986 and London, 2010. Из ряда блестящих работ, написанных учеными дамами, стоит особо выделить книгу Ф. Бобер о зарисовках с античности Амико Аспертини (*Bober Ph. P. Drawings after the antique by Amico Aspertini: sketchbooks in the British Museum.* London, 1957). В ней публикации кодекса из Британского музея предпослана теоретическая вводная часть, посвященная разнице в восприятии античности разными периодами Возрождения, в частности ее «фантастическому переосмыслению», и крайне полезная в методологическом отношении.

¹⁷⁰ CENSUS of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance: <http://www.census.de/>.

ботая в этом жанре, исследователи отбирают преимущественно тот материал, который относится к периоду, когда античная археология и изучение римских памятников приобрели последовательный и документированный характер, то есть к зрелому Возрождению, захватывая от Кватроченто лишь последние годы.

Систематизация знаний о классической традиции стала довольно заметной тенденцией в искусствознании середины 1980-х гг. Одновременно с каталогом Ф. Бобер и Р. Рубинштейн в Италии увидело свет другое фундаментальное издание – трехтомник «Память об античности в итальянском искусстве» под редакцией **С. Сеттиса**¹⁷¹, в котором были определены основные направления и методики исследований в этой сфере, ее ключевые проблемы и аспекты. Тематическая конференция Комиссии по культуре Возрождения, а также выставка, посвященная восприятию античного наследия в европейском искусстве, прошли в Москве¹⁷². Наконец, в 1988 г. в Риме была организована большая выставка «От Пизанелло до рождения Капитолийских музеев»¹⁷³, посвященная теме освоения римских древностей художниками Возрождения и наиболее знаменитым антикам, известным Ренессансу. Немалое внимание на ней было уделено именно XV в.

Искусство Филиппино, за исключением нескольких кратких упоминаний, не получило освещения и в этих текстах. Хотя некоторые его произведения вошли в каталог Ф. Бобер и Р. Рубинштейн, серьезной ревизии вопрос об использовании им античных скульптурных источников был подвергнут в единственной работе – фундаментальной диссертации **Т. Томаса** «Классические рельефы и статуи в религиозной живописи позднего Кватроченто»¹⁷⁴. Помимо теоретической части, она содержит специальные очерки о четырех глашатаях антикварного вкуса в итальянской живописи:

¹⁷¹ Memoria dell'antico nell'arte italiana. 3 vols. / A cura di S. Settis. Torino: Einaudi, 1984–1986.

¹⁷² Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984; Античность в европейской живописи XV–начала XX веков. М., 1984.

¹⁷³ Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento / A cura di M. Calvesi. Milano: Mondadori, 1988.

¹⁷⁴ Thomas T.M. Classical Relief and Statues in later Quattrocento Religious Painting. Ann Arbor, 1981.

Джованни Беллини, Андреа Мантенье, Доменико Гирландайо и Филиппино Липпи. Томас приводит каталог «антикварных» заимствований в поздних религиозных работах Филиппино, монументальных и станковых, и объясняет их символично-аллегорический смысл и формально-декоративное назначение, придерживаясь концепции, согласно которой отбор классических элементов носил строго специальный характер, и потому их следует интерпретировать индивидуально в каждом отдельно взятом случае¹⁷⁵ (подробнее об этом ниже). Эта работа так и не была опубликована, но получила колоссальное практическое применение, поскольку в ней впервые была предпринята попытка систематически осветить роль детали *all'antica* в контексте церковной живописи.

Традиционно значительное место Филиппино отводится в литературе, посвященной ренессансному гротеску. **Н. Дако** в «Открытии Золотого дома и формировании гротеска в эпоху Возрождения»¹⁷⁶ называет его наряду с Бернардино Пинтуриккьо и Лукой Синьорелли основоположником этого типа декорации в монументальных росписях. Гризайльные орнаменты во фресковых ансамблях мастера, несомненно, основывались на его знании археологии Рима и росписей Золотого дома Нерона, однако (и здесь Дако опровергает убеждение Вазари) Филиппино никогда не следовал древнему образцу в точности, а изобретал орнаменты, подчиняясь собственной фантазии¹⁷⁷. В очерке «Искусство итальянское и искусство античное», опубликованном в многотомной «Истории итальянского искусства», Дако дает наивысшую оценку тем художникам, которые после открытия «золотой и разноцветной античности» «самым решительным образом порвали с классическими традициями тосканского возрождения», и в особенности Филиппино, который «собирал в своих работах наиболее

¹⁷⁵ Thomas T.M. Op. cit., p. 111–121, 298–299.

¹⁷⁶ Dacos N. La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. London, 1969.

¹⁷⁷ Ibid., p. 69-72. И. Шумейкер в диссертации, посвященной графике Филиппино, оспорила мнение Дако, предполагая, что первоначально Липпи всё же должен был делать точные зарисовки с памятников античности и только затем варьировал их формы. (См. Shoemaker I.H. Filippino Lippi as a Draughtsman. New York, 1975. P. 40-41; также см.: Nelson J.K. The later works of Filipino Lippi: From his Roman sojourn until his death (ca. 1489-1504). New York, 1992. P. 45. О том же свидетельствует отзыв Бенвенуто Челлини.

неожиданные археологические фрагменты»¹⁷⁸. В специальном очерке о гротесках, напечатанном в том же издании, **К. Ачидини** подчеркивала стилистическую новизну поздних орнаментов художника и замечала, что Филиппино «ввел в традиционный гротеск-канделябр, который имитировал барельеф, формы, подобные бахrome, и вибрацию света, которые, по видимому, поразили его в античном декоре»¹⁷⁹. На особую иконографическую роль гротеска в живописи Филиппино Липпи указывала позднее и **М. А. Лавин**, подчеркивая, что в его фресковых ансамблях орнаменты не являются нейтральным дополнением к основным композициям, но их элементы аллегорически перекликаются с содержанием сцен¹⁸⁰. В свою очередь, **А. Дзамперини** в монографии «Орнамент и гротеск: фантастическая декорация от античности до ар нуво» (2008) развивает эту идею и указывает на иероглифическую функцию ранних гротесков, в том числе, в ансамблях Филиппино: в них содержались зашифрованные моральные сентенции, акронимы и тайные знаки¹⁸¹.

Середина XX в. ознаменовалась и интересом к истории монументальной живописи как таковой, ее формальным и техническим особенностям. Шла кампания по реставрации фресковых ансамблей, которая коснулась, в числе прочих памятников, капеллы Караффа. Ее закономерным следствием стал выпуск больших комментированных альбомов с репродукциями настенных росписей, от «Фресок и синопий» **Уго Прокаччи**¹⁸² и «Великого века фрески» **М. Мисса**¹⁸³ до «Монументальной живописи в Италии»¹⁸⁴ в нескольких томах под редакцией **М. Грегори**. Особое место в этом жанре занимает труд **Э. Борсук** «Живописцы-монументалисты Гос-

¹⁷⁸ *Dacos N.* Arte italiana e arte antica // Storia dell'arte italiana. Parte I. Materiali e problemi. Vol. 3. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità. Torino, 1979. P. 29–30.

¹⁷⁹ *Acidini Luchinat C.* La grottesca // Storia dell'arte italiana. Torino, 1978. P. III. Situazioni, momenti, indagini Vol. 4. Forme e modelli. P. 176.

¹⁸⁰ *Lavin M.A.* The place of narrative. Mural decoration in Italian Churches 431 – 1600. Chicago, London, 1990. P. 224–225.

¹⁸¹ *Zamperini A.* Ornament and the grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau. New York, 2008. P. 111–112.

¹⁸² *Procacci U.* Sinopie e affreschi. Milano, 1961.

¹⁸³ *Meiss M.* The great age of fresco: discoveries, recoveries and survivals. London: Phaidon Press, 1970.

¹⁸⁴ *Pittura murale in Italia / A cura di M. Gregori.* Bergamo, 1995.

каны: от Чимабуэ до Андреа дель Сарто» (1960)¹⁸⁵. К тому же, канадская исследовательница опубликовала значительное число документов¹⁸⁶, связанных с деятельностью Филиппино в 1490-е гг., и затем использована часть из них при анализе программы живописной декорации капеллы Строцци во втором издании этой монографии¹⁸⁷ (1980). В свою очередь, римский ансамбль Филиппино был справедливо признан одним из ключевых памятников, повлиявших на формирование языка монументальной живописи Высокого Возрождения, что отражено в монографиях «Уровни нереальности» **С. Зандстрёма**¹⁸⁸ и «Место повествования. Настенная декорация в итальянских церквях. 431–1600» **М. А. Лавин** (1990)¹⁸⁹, посвященных структурным изменениям в итальянской монументальной живописи, в первом случае – в связи с проблемой иллюзионизма в живописи, во втором – в связи с усложнением программ церковных ансамблей.

Данное направление было развито и в отечественном искусствознании, и в сводных работах по монументальной живописи ренессансной Италии, опубликованных на протяжении 1970–80-х гг., не были обойдены вниманием фрески капеллы Строцци. **И. Е. Данилова** в книге «Итальянская монументальная живопись Раннего Возрождения» (1970), в очерке, посвященном росписи церковного интерьера второй половины XV в., анализирует преимущественно их формальные особенности¹⁹⁰, отмечая иллюзионистические качества фресок Филиппино и их подчеркнутый натурализм. **И. А. Смирнова** обращала внимание на «причудливую, нарочитую усложненность, почти гротескную экзальтацию»¹⁹¹, которая отличает поздние фресковые циклы художника, но не включила их ни в подготов-

¹⁸⁵ *Borsook E.* The Mural Painters of Tuscany, from Cimabue to Andrea del Sarto. London, 1960.

¹⁸⁶ Опубликованы: *Borsook E.* Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and other related papers // *The Burlington Magazine*, 1970, №11–12. P. 737–745, 800–804. См. также: *Borsook E.* Decor in Florence for the entry of Charles VIII of France // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1961/63. Bd. 10. S. 106–122.

¹⁸⁷ *Borsook E.* The Mural Painters of Tuscany, from Cimabue to Andrea del Sarto. London, 1980. P. 122–127.

¹⁸⁸ *Sandström S.* Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance. Uppsala, 1963.

¹⁸⁹ *Lavin M.A.* The place of narrative. Mural decoration in Italian Churches 431 – 1600. Chicago, London, 1990.

¹⁹⁰ *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М. 1970. С. 143–150.

¹⁹¹ *Смирнова И.А.* Искусство Италии конца 13–15 вв. (Памятники мирового искусства.) М., 1987. С. 120.

ленный ею большой альбом, посвященный итальянской ренессансной фреске¹⁹², ни в программную статью, посвященную взаимодействию пространственных искусств в монументальной живописи Возрождения¹⁹³. Б. Р. Виппер, посвятивший замечательный этюд анализу натуралистических подробностей во фресках капеллы Строцци в своей диссертации¹⁹⁴, в лекциях по ренессансному искусству (изданы в 1977 г.) отмечал постепенно нарастающие в живописи Филиппино беспокойство и взвинченность, его диссонирующие композиции и резкий натурализм. По мнению ученого, художник, будучи современником классического искусства, свое собственное творчество развивал в направлении антиклассическом и экспрессивном, несмотря на использование античных деталей и «несомненных элементов классического стиля»¹⁹⁵.

Последний основательный свод итальянской монументальной живописи Возрождения был составлен в середине 1990-х гг. В соответствующих томах, написанных **Ш. Ретген**¹⁹⁶, дан общий анализ трёх больших религиозных циклов, над созданием которых работал Филиппино Липпи, приведены основные документы, связанные с их созданием, проанализированы иконографические схемы и общее содержание программ.

Переходя к специальным исследованиям, посвященным художнику, в первую очередь стоит назвать одну из самых ранних работ о нем – монографию **И. Б. Супино** «Двое Липпи» (1904)¹⁹⁷. В разделе о Липпи-сыне содержится в основном биографическая информация и краткие замечания по поводу стиля. Повествуя о фресках капеллы Караффа, автор отмечает «глубокое воздействие изучения античности на развитие Филиппино как художника» и тот сильнейший эффект, который произвело на молодого

¹⁹² Смирнова И.А. Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.

¹⁹³ Смирнова И.А. Принципы объединения монументальной живописи и архитектуры в искусстве итальянского Возрождения // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. М., 1997. С. 121–135.

¹⁹⁴ См. Виппер Б.Р. [1922] Проблема и развитие натюрморта. СПб., 2005. С. 227–243.

¹⁹⁵ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. 13–16 века. Москва, 1977. Т. 2. С. 24–26.

¹⁹⁶ Röttgen S. Italian Frescoes. The Early Renaissance. 1400–1470. New York-London-Paris. 1996; Röttgen S. Italian Frescoes. The Flowering of the Renaissance. 1470–1510. New York-London-Paris. 1996.

¹⁹⁷ Супино И.В. Les deux Lippi. Florence, 1904.

мастера величие Рима: из-за него художник посвятил себя изучению античных художественных форм¹⁹⁸. Впоследствии под тем же названием вышла работа **У. Менгена**¹⁹⁹ (1932). Первым самостоятельным очерком о творчестве Филиппино стал альбом со вступительной статьей П. Коноди²⁰⁰ (1905), где был приведен анализ стилистических особенностей его живописи на разных этапах его творческого пути, но проблема отношения к античности осталась незатронутой.

Одним из самых ранних и подробных исследований об отношении художника к классической традиции явилась пространная статья **П. Хальма** «Неоконченная фреска Филиппино Липпи в Поджо а Кайано» (1931)²⁰¹. В ней подробно описаны элементы начатой на вилле Медичи росписи на сюжет жертвоприношения и гибели Лаокоона, прослежены возможные изобразительные источники ее отдельных деталей и композиции в целом, но параллельно автор успевает коснуться и остальных его зрелых монументальных циклов. Хальм демонстрирует аналитический подход Филиппино к антикам на примере арки Константина: художник не изображает ее целиком, а заимствует необходимые ему элементы²⁰². Подчеркивал Хальм и значение для Филиппино «живущей античности», то есть «не только саркофагов, арок, колонн, не только слова и камня, но и современного и живого, *trionfi, canti*»: перенесение образов древности в современность сопровождалось подлинной радостью эксперимента²⁰³. Многие годы статья П. Хальма оставалась основополагающим текстом, посвященным как фреске в Поджо, так и восприятию античности в живописи Липпи в целом. Позд-

¹⁹⁸ Ivi, p. 173–174.

¹⁹⁹ Mengin U. Les deux Lippi. Paris, 1932.

²⁰⁰ Konody P.G. Filippino Lippi. London, 1905.

²⁰¹ Halm P. Das unvollendete Fresko des Filippino Lippis in Poggio a Caiano // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1931. Bd. 3. S. 393–427.

²⁰² Ibid., S. 416.

²⁰³ Ibid., S. 418. О влиянии «мифологических праздников» и их оформления на живопись второй половины XV в., отразившемся, в частности, в панели Филиппино «Поклонение Золотому тельцу» см. также Winternitz E. Instruments de Musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa // Les fêtes de la Renaissance, vol. 1. Paris, 1965. P. 382.

нее к «Жертвоприношению Лаокоона» специально обращались **Ж. Легран**²⁰⁴ и **Дж. Нельсон**²⁰⁵.

А. Шарфу принадлежит и первая большая научная монография, посвященная Филиппино Липпи²⁰⁶, снабженная подробным каталогом и обширным документальным аппаратом (1935). В 1950 г. она была переиздана²⁰⁷ в значительно сокращенном варианте; в частности, из нее закономерно была удалена глава об “Amico di Sandro”, но появились обширные отступления, повествующие об отношении художника к классической традиции. Так, Шарф прослеживает иконографические истоки отдельных любимых мотивов мастера и видоизменение античного образца в его живописи под влиянием воображения²⁰⁸. Декорация капеллы Строрци трактуется здесь как преодоление чисто христианской изобразительности благодаря тому, что «все сцены перелагают свое христианское содержание в античность». По мнению ученого, прежде беспорядочное использование классических мотивов выстраивается здесь в систему, хотя Филиппино не всегда удается органично вписать античные элементы в композицию. Далее Шарф замечает, что античные элементы не играли значительной роли в алтарных образах Филиппино, что было связано с их назначением, и даже в мифологических и аллегорических сюжетах мастер «противостоял античности», поскольку не допускал прямых иконографических заимствований из арсенала классического искусства²⁰⁹.

Следующая объемная монография о творчестве Филиппино, написанная **К. Нилсон**²¹⁰, вышла в 1938 г. – вскоре после первого издания книги Шарфа. Основное внимание исследовательница уделила анализу документов, опубликованных ее предшественником, и проблеме атрибуции

²⁰⁴ *Legrand J.* Filippino Lippi: Tod des Laokoon // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1983. Bd. 46, Heft 2. S. 203–214.

²⁰⁵ *Nelson J.K.* Filippino Lippi at the Medici Villa a Poggio a Caiano // *Florentine Drawings at the time of Lorenzo the Magnificent. Acts of conference*. Bologna, 1994. – P.159–174.

²⁰⁶ *Scharf A.* Filippino Lippi. Wien, 1935.

²⁰⁷ *Scharf A.* Filippino Lippi. Wien, 1950.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 28–29.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 38–41.

²¹⁰ *Neilson K.B.* Filippino Lippi. A critical study. Cambridge, 1938

живописных произведений²¹¹, но сделала и ряд новых наблюдений относительно возможных античных прототипов отдельных деталей и сцен. Тем не менее, до последнего времени опорным текстом для всех исследователей, занимавшихся изучением наследия Филиппино, оставалась именно книга А. Шарфа.

Заметным этапом в историографии творчества художника стал 1957 г.: к торжественному празднованию 500-летия со дня его рождения были приурочены конференция²¹² и публикация монографии **Л. Берти и У. Бальдини**²¹³, написанной в лучших традициях художественно-критического эссе и снабженной подробным каталогом. В изданном годом позже очерке «Филиппино Липпи в истории критики»²¹⁴ **Ф. Гамба**, ученица К. Л. Рагьянти, приводит решительно все упоминания о художнике со времени Вазари до 1950-х гг., включая рукописные источники, старинные путеводители по городам Италии, записки путешественников и литературные эссе. В библиографическом отношении текст Гамбы носит исчерпывающий характер. Его целью, однако, был, безусловно, вовсе не качественный анализ творчества мастера (автор цитирует в основном эстетические суждения о его работах), но его «возвращение» в строй великих мастеров Возрождения и в эпицентр науки об искусстве. В середине XX в., однако, возвращения этого так и не произошло, хотя в печати периодически появлялись единичные публикации атрибуционного характера и уточнявшие датировки его работ.

Тем не менее, вслед за произошедшим в 1960-е гг. вторым открытием итальянской фрески предметом всестороннего рассмотрения – в том числе с точки зрения освоения мастером римских древностей – оказались монументальные ансамбли Филиппино, которым в 1970–80-е гг. было посвящено несколько американских диссертаций. В обширной работе, по-

²¹¹ Впрочем, ее выводы в этой области были подвергнуты серьезной критике. (См.: *Gerry Ph. A new study of Filippino Lippi // Magazine of art. 1939. №6. P. 348–355.*)

²¹² *Saggi su Filippino Lippi. Firenze, 1957.*

²¹³ *Baldini U., Berti L. Filippino Lippi. Firenze, 1957.*

²¹⁴ *Gamba F. Filippino Lippi nella storia della critica. Florence, 1958.*

священной истории сооружения капеллы Строрци (1979)²¹⁵, Дж. Р. Сэйл приходит к утверждению о первостепенной значимости античных деталей для программного замысла капеллы, который – впервые в литературе – раскрыт и интерпретирован с исчерпывающей полнотой. Сэйл последовательно разбирает иконографию каждого сюжета на стенах и сводах капеллы, приводя, где необходимо, возможные визуальные (в том числе археологические) источники элементов, и указывает на символическое и функциональное назначение атрибутов *all'antica*, которые механически, на уровне изобразительного мотива увязываются с сюжетами отдельных сцен. Решение центральной стены капеллы демонстрирует гораздо более глубокие познания в области классической образности и символики со стороны Филиппино, нежели мы могли бы ожидать от раннеренессансного мастера. Ее интерпретация в версии Сэйла может смутить своей сложностью и, в то же время, неожиданной стройностью, поскольку ее решение не имеет аналогов в живописи Кватроченто. Азарт ученого был обусловлен, вероятно, желанием оправдать избыток антикизированных элементов во фресках не одержимостью художника, а рациональными доводами, и естественной неудовлетворенностью результатами изысканий своих предшественников. Действительно, прежде объектом интереса А. Шастеля, а также пристального анализа историка музыкальных инструментов Э. Винтернитца²¹⁶ и Д. Фридмана²¹⁷ становилась исключительно «языческая» центральная стена капеллы, вернее, ее связь с неоплатонизмом Марсилио Фичино. Усилиями Сэйла была реконструирована богатейшая система лейтмотивов ансамбля в целом, что позволило поставить вопрос об авторах и идейных вдохновителях его программы. В сущности, была подведена черта под спекуляциями о «энигматическом» содержании, а также существенно обогатились представления, собственно, о возможных способах

²¹⁵ Sale J.R. The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella (diss.). New York, London, 1979

²¹⁶ Winternitz E. Muses and music in a burial chapel: An interpretation of Filippino Lippi's Window wall in the Capella Strozzi // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1965. Bd. 11. S. 263–286.

²¹⁷ Friedman D. The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Firenze // L'Arte. 1970. Vol. 3. P. 109–131.

применения классических мотивов в религиозной живописи. Работа Сэйла прочно вошла в научный обиход, невзирая на то, что не была опубликована даже частично, и **С. Петерс-Шильдген** в конце 1980-х гг. уже с уверенностью писала, что Филиппино был чужд традиционный «археологический подход» его современников, о чем свидетельствует его избирательное отношение к классическим элементам²¹⁸. Публикации последних лет также свидетельствуют о том, что именно символическая и философская подоплека главного флорентийского ансамбля Липпи остается отправной точкой в размышлениях исследователей. Уточняются функция, тайный смысл и особенности интерпретации классических элементов (**М. Монтесано**²¹⁹, **Ф. Гелас и Г. Вольф**²²⁰), расширяется гуманистический контекст, в который может быть помещена как сама капелла (**А. Мадзанти**²²¹), так и творчество Филиппино в целом, хотя недавняя публикация **М. Дзанки** «Филиппино Липпи и флорентийский гуманизм»²²² носит поверхностный характер.

В римском ансамбле Филиппино, напротив, по мнению **Г. Гейгер**, защитившей в 1975 г. диссертацию об истории создания капеллы Караффа²²³, классические элементы исполняли куда более скромную, подчиненную роль. Однако и эта диссертация не обошлась без специального раздела, в котором подробно были детально описаны иллюзионистическая архитектура капеллы и все заимствования из репертуара античных орнаментальных форм. Хотя исследовательницу интересовала преимущественно богословская программа и политическая риторика капеллы, примечатель-

²¹⁸ *Peters-Schildgen S.* Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus: unter besonderer Berücksichtigung der Strozzi-Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz. Essen, 1989.

²¹⁹ *Montesano M.* Esorcizzare gli idoli: sacro pagano e sacro cristiano negli affreschi di Filippino Lippi per la capella Strozzi in Santa Maria Novella // Il Sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale. A cura di L. Secchi Tarugi. Firenze, 2002. P. 691–706.

²²⁰ *Helas Ph., Wolf G.* The Shadow of the Wolf: The Survival of an Ancient God in the Frescoes of the Strozzi Chapel (Santa Maria Novella, Florence), or Filippino Lippi's Reflections on Image, Idol and Art // The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World / Ed. M.W. Cole, R. Zorach. Farnham, 2009. P. 141.

²²¹ *Mazzanti A.* Filippino Lippi: un episodio particolare del neoplatonismo // Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'anima / A cura di P. Castelli. Firenze, 1984. P. 135–148.

²²² *Zanchi M.* Filippino Lippi e l'umanesimo fiorentino. Firenze: Giunti, 2011.

²²³ *Geiger G.L.* Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome. New York, 1986.

но, что, публикуя свое исследование в виде книги в 1986 г., она уделила несколько большее внимание классическим элементам, учтя, по всей видимости, опыт и выводы Дж. Р. Сэйла. Впоследствии именно архитектура капеллы, реальная и иллюзорная, стала предметом особого интереса исследователей. Анализу – в духе С. Зандстрёма – подвергалась пространственная структура капеллы Караффа, взаимопроникновение живописной плоскости и архитектурной рамы, влияние облика Рима и зарождающегося «большого» римского стиля на художественное решение ансамбля (Э. Парлато²²⁴, А. Колива²²⁵). Поиску конкретных источников архитектурно-декоративных элементов росписей посвящена небольшая монография М. Витиелло²²⁶, ученицы выдающегося историка архитектуры А. Бруски. В свою очередь, анализ принципов репрезентации архитектуры в капелле Строщи был предпринят Й. Грейвом²²⁷.

В диссертации И. Шумейкер «Филиппино Липпи как рисовальщик»²²⁸, которая содержит неполный, но комментированный каталог его графики, также затрагивался вопрос об отношении мастера к античному искусству. Более подробно исследовательница анализировала эту проблему в специальной статье 1978 г.²²⁹, где отмечала, что, невзирая на интерес ученых к античной составляющей в творчестве художника и «фантастичность» изображаемых им классических элементов, сопоставление его рисунков с римскими памятниками и поиск их конкретных археологических прототипов почти не проводится. При этом она признавала, что подобное

²²⁴ *Parlato E.* L'antico in Filippino Lippi, da Roma a Firenze // *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento* / A cura di A. Cavallaro. Roma, 1986. P. 111–119; *Idem.* La decorazione della capella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva // Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417–1527 / A cura di S. Danesi Squarzina. Milano, 1989. P. 169–184.

²²⁵ *Coliva A.* Filippino Lippi nella capella Carafa: L'affermazione del nuovo spazio romano // *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano.* Atti del convegno internazionale / A cura di S. Rossi, S. Valeri. Roma, 1997. P. 148–153.

²²⁶ *Vitiello M.* Le architetture dipinte di Filippino Lippi. La capella Carafa a S. Maria Sopra Minerva in Roma. Roma, 2003.

²²⁷ *Grave J.* Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippis parergonale Ästhetik // *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst* / Hrsg. A. Beyer, M. Burioni, J. Grave. München, 2011. S.220–249.

²²⁸ *Shoemaker I.H.* Filippino Lippi as a Draughtsman. New York, 1975.

²²⁹ *Shoemaker I.H.* Drawings after the Antiquity by Filippino Lippi // *Master Drawings.* 1978. Vol. 16. P. 40.

сопоставление является сложным в силу специфической интерпретации мастером классических образцов. Крайне редко у Филиппино можно встретить точное цитирование мотива или скрупулезное воспроизведение памятника: чаще он использует изученные формы как своего рода словарь, свободно варьирует их, подчиняясь воле воображения, комбинирует их и приспособливает к своим задачам²³⁰.

Следует подчеркнуть, что в целом судьба Филиппино как рисовальщика – а он обладал верной рукой и поистине безукоризненной техникой – складывалась в литературе счастливее, нежели судьба Филиппино-живописца. Среди своих современников он оставил, наряду с Леонардо, наиболее обширное графическое наследие, и на его примере успешно могут рассматриваться, помимо вопроса о копировании с антиков, все ключевые для ренессансного рисунка проблемы: развитие различных графических техник и области применения, роль натурной штудии в ренессансной художественной мастерской, соотношение монументальной росписи и ее эскиза. Этим фактом обусловлено внимание к мастеру со стороны авторов классических сводных работ по итальянской ренессансной графике, от Б. Беренсона до **В. Н. Гращенкова**²³¹, **К. Рагьянти**²³² и **Ф. Эймса-Льюиса**²³³, и музейных знатоков²³⁴. В первую очередь как рисовальщик Филиппино представал и перед музейной публикой: первые монографические выставки, посвященные его творчеству, экспонировали графику²³⁵. В каталог обширнейшей выставки «Рисунки Филиппино Липпи и его круга», проходившей в Метрополитен-музее сравнительно недавно, в 1997 г., вошла еще

²³⁰ Ibid., p. 36–38.

²³¹ *Гращенков В.Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963.

²³² *Ragghianti C.L.* Firenze 1470–1480: disegni dal modello. Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino. Pisa: Istituto di Storia dell'Arte, 1975.

²³³ *Ames-Lewis F.* Drawing in early Renaissance Italy. New Haven, Yale Univ. Press, 2000.

²³⁴ *Dalli Regoli G.* I "garzoni" di Sandro Botticelli: in margine allo studio del disegno fiorentino del '400 // Critica d'arte. Vol. 2009. 37/38. P. 41–48; *Montalbano L.* La tecnica del disegno a punta metallica dal XIV al XVI secolo attraverso l'analisi delle fonti e dei materiali // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2008. Bd. 52. 2/3. S. 214–225; *Melli L.* I disegni a due punte metalliche di Filippino Lippi: una scelta funzionale // Ibid. S. 88–108.

²³⁵ Mostra di disegni di Filippino Lippi e di Piero di Cosimo / A cura di M. Fossi Todorow. Firenze, 1955; The Drawings of Filippino Lippi and His Circle / Ed. by G.R. Goldner, C.C. Bambach, A. Cecchi. New York, 1997.

одна статья **И. Шумейкер**²³⁶, в которой она прослеживает классические прототипы отдельных фигур и деталей во фресках мастера.

Наконец, позднему стилю Липпи, в том числе мифологическим композициям в его живописи и графике 1490–1500-х гг. посвящена диссертация **Дж. Нельсона**²³⁷, наиболее авторитетного на сегодняшний день специалиста и автора многочисленных публикаций о творчестве Филиппино. Результаты этого исследования легли в основу разделов монументальной монографии «Филиппино Липпи» (2004)²³⁸, которая была издана им в сотрудничестве с **П. Дзамбрано**, в 1995 г. защитившей в Пизанском университете диссертацию по раннему периоду творчества мастера²³⁹. Одна из глав книги, написанная Нельсоном, целиком посвящена «возрождению античности: формам, формулам и мифам». Интерес Филиппино к мифологической тематике, согласно историографической традиции, связывается здесь с изучением римских антиков и влиянием его флорентийского окружения: Сандро Боттичелли, Лоренцо Медичи, Анджело Полициано, «вновь открывшего в ностальгическом и символическом ключе величие античного мира»²⁴⁰. В главе рассмотрены произведения художника, созданные на античные сюжеты, орнаментальные мотивы в графике, заимствованные из росписей Золотого дома Нерона, а также работы, выполненные непосредственно для круга Медичи: неоконченная фреска «Смерть Лаокоона» в Поджо а Кайано и утраченные росписи виллы в Спедалетто близ Вольтерры.

В 2004 г. отмечалась 500-летняя годовщина со дня смерти Филиппино, и определенный всплеск интереса к его творчеству был связан именно с этой датой. Помимо выхода капитальной монографии П. Дзамбрано и Дж. Нельсона, к ней была приурочена реставрация алтарной картины

²³⁶ Shoemaker I.H. *Filippino and His Antique Source // The Drawings of Filippino Lippi and His Circle...* P. 29–36.

²³⁷ Nelson J.K. *The later works...*

²³⁸ Nelson J. K., Zambrano P. *Filippino Lippi*. Milano, 2004.

²³⁹ Диссертационная работа П. Дзамбрано озаглавлена “Filippino Lippi. L'Amico di Sandro da Filippo Lippi all'autonomia espressiva” (не опубл.).

²⁴⁰ Cecchi A. *Considerazione su una recente monografia di Filippino Lippi // Paragone*. 2008. Vol. 80. P. 65.

«Снятие с креста» (Флоренция, Галерея Академии)²⁴¹; вместе с документацией реставрационных работ были изданы новые материалы, связанные с наследием художника и деятельностью его мастерской. Тогда же прошла выставка его произведений в Прато²⁴², а во Флоренции и Париже – выставка **«Боттичелли и Филиппино. Беспокойство и грация в живописи Флоренции XV века»**²⁴³, которая вписывается по составу, скорее, в целую череду международных проектов последнего десятилетия, посвященных Сандро. В то же время, в одной из вступительных статей к ее каталогу Дж. Нельсон предпринял суровую ревизию вопроса о реальных взаимоотношениях Боттичелли и Филиппино как учителя и ученика, помощника, а затем и самостоятельного коллеги²⁴⁴.

О сохранении интереса к мастеру как к ведущей фигуре региональной школы свидетельствовала выставка **«Филиппо и Филиппино Липпи. Ренессанс в Прато»**, организованная в 2009 г. в Париже²⁴⁵. В рамках расширенной экспозиции, приуроченной к возобновлению работы Городского музея некоторые произведения отца и сына Липпи вновь показывались в Прато в 2013 г.²⁴⁶ Как один из ведущих и наиболее плодovitых рисовальщиков позднего Кватроченто Филиппино был экспонентом выставки итальянского ренессансного рисунка, организованной совместно Британским музеем и галереей Уффици в 2011 г.²⁴⁷ Существенное внимание Филиппино было уделено на тематической выставке, посвященной эволюции кассоне, во флорентийской Галерее Академии (2010)²⁴⁸. Наконец, в 2011 г.

²⁴¹ Filippino Lippi e Piero Perugino. La Deposizione della Santissima Annunziata e il suo restauro / A cura di F. Falletti e J.K. Nelson. Firenze, 2004.

²⁴² Filippino Lippi: „un bellissimo ingegno”. Origini ed eredità nel territorio di Prato. Catalogo. Milano-Firenze, 2004.

²⁴³ Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento. Catalogo. Milano, 2004.

²⁴⁴ Nelson J.K. Filippino nei ruoli di discepolo, collaboratore e concorrente del Botticelli // Ibid. P. 85–99. Нельсон продолжил исследования в этом направлении, см.: Nelson J.K. “Botticelli” or “Filippino”? How to Define Authorship in a Renaissance Workshop // Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research / Ed. By R. Hatfield. Florence, 2009. P. 137–167.

²⁴⁵ Filippo et Filippino Lippi. La Renaissance à Prato. Catalogue. Milan, 2009.

²⁴⁶ Da Donatello a Lippi: officina pratese / A cura di A. De Marchi. Milano, 2013.

²⁴⁷ Figure, memorie, spazio: disegni da Fra' Angelico a Leonardo / A cura di H. Chapman. Firenze, Giunti, 2011.

²⁴⁸ Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Caralogo della mosta / A cura di D. Parenti, C. Paolini, L. Sebregondi. Firenze, 2010.

в Риме состоялась первая полноценная и долгожданная монографическая выставка, «**Филиппино Липпи и Сандро Боттичелли во Флоренции Кватроченто**»²⁴⁹, осветившая без лакун все этапы творческого пути мастера и сферы его художественных интересов, а также некоторые его творческие контакты.

Впрочем, обилие публикаций обусловлено всё же не столько повышенным интересом к личности и наследию самого Филиппино, сколько современным состоянием науки об искусстве в целом. Итальянский Ренессанс переживает подлинный печатный и выставочный бум, плоды которого с трудом поддаются отслеживанию и критическому обобщению. Нельзя не обратить внимания на своеобразный маркетинговый ход, предпринятый кураторами римской ретроспективы 2011 г.: ее название, как и названия других перечисленных нами выставочных проектов, неминуемо выдвигает на первый план имя учителя Филиппино, Сандро, но не его самого; для полноты ассоциативного ряда не достаёт лишь упоминания о Лоренцо Велликолепном. Апеллируя, вероятно, к широкой аудитории, для которой фигура Боттичелли является главным символом флорентийского Возрождения или, во всяком случае, искусства второй половины XV в., их организаторы подспудно продолжают оперировать устаревшим представлением о вторичности Филиппино по отношению к его старшему коллеге, которое в действительности уже ушло из искусствоведения.

Завершая историографический обзор, можно заключить, что **актуальность темы исследования** несомненна. Она обусловлена непреходящим интересом к общетеоретическим проблемам искусства Возрождения и культуры Флоренции и постоянным обновлением науки о Ренессансе, для которой вопрос о классической традиции является основополагающим. Рефлексия по поводу историографии эпохи Возрождения, публикация новых документальных данных и активная выставочная деятельность позво-

²⁴⁹ Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400. Catalogo della mostra / A cura di A. Cecchi. Pero: 24 Ore Cultura, 2011.

ляют взглянуть на известные памятники в новом ракурсе. Параллельно возникает необходимость систематически исследовать эти процессы и соотносить с ними фигуры отдельных мастеров, среди которых Филиппино Липпи выделяется своей увлеченностью античным искусством и неординарным подходом к нему. Объясняется актуальность темы и своеобразием историографической ситуации, сложившейся вокруг Филиппино Липпи, который сравнительно недавно стал объектом пристального внимания исследователей, а также спецификой отечественной научной традиции, в которой как узкоспециальным сюжетам, связанным с преломлением классической традиции в итальянском искусстве Раннего Возрождения, так и самому художнику уделено ощутимо меньшее место, нежели на Западе.

Степень научной разработанности темы при всем обилии названной литературы представляется недостаточной. В ряде статей, диссертаций, в специальных разделах монографических исследований рассмотрены по отдельности монументально-декоративные циклы Филиппино (включая назначение используемых в них античных элементов), его рисунки с античных оригиналов либо комплекс живописных и графических произведений на мифологические темы. К этим исследованиям примыкают сжатые оценочные суждения – или их отсутствие – в работах общего характера, а также обширнейший круг литературы, посвященной флорентийским и итальянским современникам и коллегам младшего Липпи. Систематической обобщающей работы на этот сюжет по-прежнему нет. Более того, в новейшей литературе увлечение Филиппино античностью, считавшееся, начиная с Вазари, сущностной характеристикой его манеры, сместилось на второй план, уступая место документальным, техническим, семантическим, формально-стилистическим проблемам. Примыкает к ним и вопрос о не-классическом (если следовать представлению о Ренессансе как о стилевой норме) художественном языке мастера. Живописная манера зрелого Филиппино настолько своеобразна, что смена эстетических предпочтений (и ориентиров в науке) на протяжении XX в. не просто влияла на оценку

его творчества, но иногда даже вела к тому, что фигура художника выпадала из поля зрения исследователей. Впрочем, подавляющее большинство авторов, независимо от того, положительно или негативно они оценивали эту особенность его дарования, отмечали выдумку и фантазию Филиппино, его увлечение внешними эффектами, богатыми декоративными возможностями, которые предоставляют классические элементы, фантастичность его антикизированной декорации и неумеренность в использовании, часто неорганичном, классических мотивов, которая и отличает мастера от его современников. Иногда она интерпретировалась как плод душевного беспокойства (в частности, А.Н. Бенуа и М. Дворжаком), но чаще – как «радость изобретателя».

Понятно, однако, что если избыточный характер декорации *all'antica* мог быть данью моде, то ее интерпретация: отбор мотивов, их организация и аранжировка, в значительной степени зависел от личной воли и темперамента художника. В старой немецкоязычной литературе отношение Филиппино к античному материалу часто обозначается словом “*Umdeutung*”, что можно перевести как «переосмысление». Такое «переосмысление» могло свидетельствовать о типично кватрочентистском творческом подходе художника к классическим элементам: они выполняли преимущественно декоративную функцию или приобретали аллегорическое или символическое значение в рамках заданной теологической программы. Несомненно, оно было обусловлено тем, что Филиппино занимался в основном религиозной живописью и оставил не так много произведений на сюжеты, заимствованные из античной мифологии и истории. При этом исследованию прямой связи классических деталей, введенных Филиппино в его работы, с античными подлинниками, поиску их конкретных прототипов внимание долгое время почти не уделялось. Авторы называли, как правило, одни и те же отдельные примеры таких заимствований, характерные и очевидные: памятник Марку Аврелию, фриз с изображением богослужебных предметов во фресках капеллы Караффа, использование схемы арки

Константина в декорации оконной стены капеллы Строчи, копирование с античных образцов некоторых фигур и пр.

В современных текстах, начиная с 1970-х гг., в особенности посвященных отдельным ансамблям или станковым произведениям художника, иконографическим исследованиям отведено заметно большее место. Подвергается пересмотру отношение к поставленной проблеме в целом: исследователи, сосредоточенные на творчестве Филиппино, отрешившись от представлений о «радости изобретателя», указывают на принципиально новые функции, которые приобретают классические элементы в его религиозной живописи, не прибегая, однако, к широким сопоставлениям с работами других мастеров. При этом анализу подвергаются в основном монументальные циклы Липпи, которые дают, очевидно, наиболее выразительное представление и об эволюции его стиля, и о его отношении к классической традиции. Реже внимание уделяется рисункам, и только в единичных случаях – справедливости ради стоит сказать, пропорционально наследию художника – в литературе обсуждаются его произведения, написанные на исторические, аллегорические или мифологические сюжеты. Немногочисленные станковые произведения Филиппино на классические темы (его ранние и поздние расписные панели) дискутировались в ряде специальных публикаций разного времени, однако интересующие нас акценты, в частности, отношение Филиппино к античности на раннем этапе его карьеры, не получили достаточного освещения в литературе.

Отечественные исследователи, в том числе В. Н. Лазарев, обращались к творчеству Филиппино в связи с двумя его камерными картинами, «Поклонением младенцу» 1470-х гг. и «Благовещением» конца 1480-х гг., которые хранятся в Государственном Эрмитаже²⁵⁰, а также в связи с об-

²⁵⁰ Lazareff V. Una pittura di Filippino Lippi a Leningrado. Roma, 1928; Кустодиева Т.К. Произведения Филиппино Липпи в Эрмитаже. Л., 1962; Забелъшанский Г.Б. Картины Филиппино Липпи в Эрмитаже // Итальянское Возрождение. Л., 1966. С. 81–88. Полная библиография приведена в каталогах собрания: Кустодиева Т.К. Итальянская живопись XIII–XVI веков. СПб., 1994. С. 231–233 (кат. № 121, 122); Кустодиева Т.К. Итальянская живопись XIII–XVI веков. Каталог коллекции. СПб., 2011. С. 180–184 (кат. № 122, 123).

щими проблемами монументальной живописи и графики Возрождения, о чем упоминалось выше. Обзорный характер носит статья Н.И. Смирнова²⁵¹, из публикаций последних лет стоит упомянуть статью В.Д. Дажиной об отце и сыне Липпи в энциклопедическом словаре «Культура Возрождения»²⁵², однако полноценных монографических исследований и даже проблемных статей о художнике, написанных на русском языке, пока не существует.

Исходя из сказанного, **цели и задачи исследования** могут быть сформулированы двояко. С одной стороны, творчество Филиппино (здесь мы, безусловно, отдаем дань вазарианской традиции) чрезвычайно показательно для раскрытия той проблематики, которая вынесена в заглавие диссертации, – подхода значительного ренессансного мастера, действительно увлеченного римскими древностями и востребованного разнообразным кругом заказчиков, к его классическим образцам. Оно позволяет детально рассмотреть вопросы о круге античных подлинников, известных ренессансному художнику в оригинале или в интерпретации его коллег, и вариантах их творческого переосмысления, практике графических зарисовок с антиков, роли антикизирующих деталей в контексте христианского искусства. Эти сведения позволяют обогатить представление и о нашем мастере, и обо всей художественной ситуации в ренессансной Тоскане и Риме.

С другой стороны, с учетом пробелов в русскоязычной историографии, возникает необходимость дать общую панораму непродолжительного, но насыщенного творческого пути Филиппино. И здесь отношение к классической традиции оказывается тем выигрышным ракурсом и даже методологическим подходом, который позволяет рассмотреть наследие художника комплексно, описать основные этапы его становления, начиная с юношеских работ и заканчивая зрелой манерой, поместить его в контекст «захваченной античностью» эпохи, не только флорентийский, но и обще-

²⁵¹ Смирнов Н. Прекраснейший талант Возрождения // Художник, 1976, №8, с. 51–59.

²⁵² Культура Возрождения. Энциклопедия / Под ред. О.Ф.Кудрявцева. М., 2011. Т. 2, кн. 1. С. 90–92.

итальянский. Подобное расширение географических рамок оправдано и, более того, обусловлено спецификой развития искусства в последней четверти XV в., а именно постепенным смещением своего рода «фокуса Ренессанса» из Флоренции в Рим, в чем Филиппино, как и его старшие флорентийские коллеги, принял непосредственное участие.

В задачи исследования входит также оценка того влияния, которое его стиль оказал на искусство рубежа столетий и первой трети XVI века. Речь идет не только о сложении «больших стилей», к формированию которых он имел прямое отношение, – римского искусства Высокого Возрождения и флорентийского маньеризма, но и – пожалуй, даже в большей степени – о флорентийской живописи второго ряда и работах провинциальных художников, созданных под влиянием флорентийской школы. Более инертные в своем развитии, они хранили верность устаревающим схемам, и, уловив «столичную» моду конца XV в. на антикварные детали, одним из рупоров которой было искусство Филиппино, эксплуатировали ее наиболее устойчивые элементы. В этой связи появляется возможность обратиться к произведениям и именам, которые не пользуются большой известностью, в литературе остаются в стороне от магистральных проблем флорентийского искусства этого периода, а зачастую были документально определены и введены в научный оборот сравнительно недавно и практически не изучались.

Предметом исследования становится, в первую очередь, природа дарования Филиппино, формально-стилевые и образные характеристики его творчества, предпосылки и процесс формирования его индивидуально-го отношения к деталям и орнаментальному декору *all'antica* в его раннем творчестве, его методы работы с античными оригиналами, с классическими и мифологическими сюжетами, в интерпретации которых он выступал не просто как новатор, но как один из первопроходцев, и его отношение к тем процессам, которые были общими для флорентийского и, шире, тосканского и римского искусства рубежа XV–XVI вв. Затрагивается в дис-

сертации и ряд теоретических вопросов, связанных с проблемами иконографии, как церковной, так и светской, структурными особенностями ренессансной алтарной картины, практики рисунка в мастерской итальянского художника Раннего Возрождения, ренессансного патронажа.

В свою очередь, в роли **объектов исследования** выступают художественные памятники: произведения живописи и графики, монументальной и станковой скульптуры, архитектуры, нумизматики, книжной миниатюры эпохи Возрождения. В качестве их прототипов и аналогий привлекаются памятники античного и средневекового искусства. В ряде случаев объектом нашего внимания становятся тексты: опубликованные документы (письма, завещания, инвентарные описи), философские и архитектурные трактаты, тексты мифографов, произведения художественной литературы, относящиеся к периоду античности, Средних веков и Ренессанса.

Методологической основой исследования является комплексный подход к памятникам, который сочетает иконографический, типологический и сравнительный анализ с привлечением необходимых элементов формально-стилистического описания, приемов иконологического анализа, а также культурно-исторического подхода и элементов социологического анализа истории искусства. Произведения искусства группируются, в соответствии с поставленными задачами, по своей жанровой принадлежности, и далее рассматриваются в порядке своего создания либо разделяются по типологическому принципу.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественной и зарубежной историографии собран воедино и критически обобщен корпус научной литературы, посвященной и самому Филиппино Липпи, и осмыслению классической традиции во всей флорентийской живописи указанного периода. В нем учтена и новейшая библиография, публикации, материалы последних выставок, а также идеи, прозвучавшие на недавних научных конференциях, связанные как с изучением общих проблем культуры и искусства Возрождения, так и с интерпретацией памятни-

ков флорентийской школы. Как и предполагает заявленная тема, в первую очередь в диссертации проведена ревизия заимствований художника из репертуара античного искусства, и анализируется его подход к использованию классической лексики и к трактовке античных сюжетов. В то же время, внутри выбранной темы дается всесторонний анализ творчества Филиппино, и в диссертации проблемно-ориентированный подход соединяется с монографическим исследованием, необходимость в котором продиктована спецификой отечественной историографии. Отношение мастера к классической традиции, изучение которого требует привлечения внушительной сопоставительной базы, многочисленных аналогий из области не только античного, но и средневекового и ренессансного искусства, становится, в свою очередь, тем универсальным методом и критерием, который позволяет представить наследие Филиппино на фоне общей картины флорентийского и римского искусства последней трети Кватроченто, как церковного, так и светского. В ряде случаев к рассмотрению привлекаются малоизученные и провинциальные памятники, получившие скудное освещение в зарубежной историографии и не становившиеся предметом изучения отечественных специалистов.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1) Вопрос о восприятии Филиппино и его специфической интерпретации классической традиции может стать научно значимым и плодотворным методологическим основанием для монографического исследования о мастере и обеспечить новый, оригинальный взгляд на изучение его творчества;
- 2) Многие новаторские черты в творчестве Филиппино основаны на обращении к классическому наследию и использовании деталей *all'antica*. К их числу относится усложнение программы монументальных церковных ансамблей благодаря усилению символической функции орнаментальных деталей, заимствованных из репертуара классического искусства.

ства; реформирование традиционной структуры алтарной картины и живописи кассоне, в которых этим деталям отводится ключевая конструктивная функция; создание развернутых фресковых ансамблей на мифологические темы, формальное решение которых опирается на знание античных памятников;

- 3) Своеобразие интерпретации «антикварных» деталей в живописи Филиппино было обусловлено не только традицией флорентийской школы, на которую он опирался, и опытом столкновения с подлинной античностью в период его работы в Риме, но в равной степени оно объясняется спецификой его творческого темперамента и его собственным особым отношением к детали вообще, которое прослеживается уже в его юношеских работах;
- 4) Сопоставление работ Филиппино, в особенности графических, с произведениями его знаменитых коллег – Боттичелли, Гирландайо, Пьеро ди Козимо, но в еще большей степени – художников второго ряда и провинциальных мастеров, позволяет выявить тот набор античных сюжетов и «антикварных» иконографических мотивов, который был распространен и циркулировал в тосканском искусстве рубежа XV–XVI веков. Предпочтение, отдаваемое тем или иным мотивам, и приемы их трансформации позволяют очертить основополагающие принципы работы с античным образцом, вывести общие закономерности в восприятии и интерпретации античного наследия в тосканской живописи и скульптуре этого периода;
- 5) Творчество Филиппино Липпи и в частности его отношение к орнаментации *all'antica* сыграло одну из ведущих ролей в формировании ренессансного искусства в Риме и оказало существенное влияние на сложение принципов флорентийского маньеризма и искусства Высокого Возрождения во Флоренции и Риме.

Практическая значимость исследования состоит, прежде всего, в том, что изложенный в нем материал и принципы, выбранные для его

рассмотрения, могут быть использованы специалистами в области истории искусства и культурологии при детальном изучении иконографических и интерпретационных проблем церковной и светской декорации эпохи Возрождения, формально-стилистических и структурных особенностей некоторых жанров ренессансной живописи, частных аспектов ренессансного патронажа, а также широкого круга тем и сюжетов, связанных с бытованием классической традиции в искусстве Возрождения. Отдельные положения диссертации могут быть полезны при подготовке общих и специальных лекционных курсов и семинарских занятий по истории западноевропейского искусства, в особенности – истории искусства эпохи Возрождения в высших учебных заведениях, а также в музейной и просветительской работе.

Апробация работы. Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Отдельные положения и выводы диссертации были озвучены в разные годы на Международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства», проводившейся в Санкт-Петербурге (СПбГУ, 2010, 2012, СПбГУ – Государственный Эрмитаж, 2014) и Москве (МГУ имени М.В. Ломоносова, 2013), и нашли отражение в опубликованных научных работах автора.

ГЛАВА I.

РОЛЬ КЛАССИЧЕСКИХ МОТИВОВ В РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ ФИЛИППИНО ЛИППИ

1.1. Классические элементы в религиозной живописи Раннего Возрождения: выбор, назначение, интерпретация

Античность служила европейскому искусству последующих веков неисчерпаемым источником визуальных образцов. В ней укоренены как многие канонические иконографические типы христианского искусства²⁵³, так и более универсальные схемы изображения движения, символические позы и жесты, которые служили для передачи сильных психофизических состояний («формулы пафоса» А. Варбурга²⁵⁴). Последние, как показал Ф. Заксль²⁵⁵, еще внутри самой древности, не говоря уже об эпохах, ее сменивших, фиксировались благодаря своей предельной пластической и эмоциональной выразительности и затем начинали кочевать из одного сюжета в другой. При перемещении в иной контекст они могли утрачивать свое первоначальное содержание и приобретали подчас прямо противоположный ему смысл, но сохраняли свою энергию и силу эмоциональной выразительности. Устойчивость подобных формул объясняется не только удобством механического копирования готовой схемы (напротив, ее еще следовало органично вписать, «вживить» в композицию), но самой природой конвенциональных человеческих жестов и поз, определенный набор которых и в реальной жизни служит для наглядной иллюстрации того или иного психологического состояния. Переходя из реальной человеческой коммуникации в искусство, они выкристаллизовывались в четкую формулу – единственно возможный и совершенный способ выражения того или иного состояния, и вместе с этим приобретали иконографическую многофункци-

²⁵³ См.: Grabar A. Les Voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age. [1979]. Paris, 2009. P. 61–105.

²⁵⁴ Суть понятия была сформулирована в докладе о «Смерти Орфея», см.: Warburg A. Dürer und die italienische Antike [1905] / Warburg A. Werke. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 176–183.

²⁵⁵ См.: Saxl F. Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932] / Saxl F. Gebärde, Form, Ausdruck. Zwei Untersuchungen. Zürich, 2012. S. 99–104.

ональность. Реже заимствовались целые фигурные группы (они были выделены А. фон Салисом), которые, подобно формулам пафоса, в самом общем смысле сохраняли «память сюжета»²⁵⁶.

Как и большинство ренессансных художников, Филиппино неоднократно обращался к устойчивым пластическим формулам (мы будем употреблять это словосочетание как нейтральное и более универсальное по сравнению с «формулой пафоса»). Их можно было почерпнуть не только непосредственно из античных источников, как советовал Л.-Б. Альберти, но и из современной живописи и скульптуры, ориентированной на классическое искусство и наряду с ним служившей образцом для живописцев. Характерно его увлечение приемом, который Варбург называл «подвижной деталью»²⁵⁷ (летающие складки, развевающиеся волосы): детали, приносящие в умиротворенное раннеренессансное искусство беспокойный дионисийский дух, в некоторой степени определили характер искусства Филиппино, его настрой – и нежную трепетность его ранней манеры, и нервную, динамичную, мощную экспрессию более пластичной зрелой живописи. Обращение к *bewegtem Beiwerk* отмечалось Варбургом и обусловило включение репродукций его работ в атлас «Мнемозина».

Однако в контексте религиозной живописи нас будут интересовать не только позы, жесты или фигурные группы, происходящие из репертуара античного изобразительного искусства, которые были удобны в композиционном отношении или обладали предельной эмоционально-пластической выразительностью. Мы сосредоточим свое внимание преимущественно на тех элементах и деталях, которые вплетались, «монтировались» в христианский контекст, сохраняя четкое указание на свое классическое происхождение, и приносили с собой новые аллюзии, комментарии или дополнительный микро-сюжет. К деталям такого рода можно отнести изображение руин, скульптурных фрагментов и предметов

²⁵⁶ Von Salis A. Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterleben der Alten in der Neuen Kunst. Erlenbach, Zürich, 1947. S. 61f.

²⁵⁷ Warburg A. Ninfa fiorentina [1900] / *Idem*. Werke. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 198–210.

all'antica, декоративные элементы, помещенные на «архитектурной раме» живописной плоскости (иллюзорные рельефы, фризy, пилястры, карнизы) и архитектурных сооружениях внутри самой сцены, сами эти сооружения, если им придан античный облик, а также значительные вставки, имитирующие сюжетные рельефы. Разумеется, такого рода детали не являются исключительной принадлежностью религиозной живописи: в живописи на классические темы они выполняли сходную функцию, но в контексте церковного, христианского искусства, к миру которого они в силу своего «языческого» происхождения не только не принадлежали, но и находились в оппозиции, их роль очерчивается более выпукло.

Первыми на «зов античности» – еще в период Проторенессанса – откликнулись как раз скульптура и архитектурный декор²⁵⁸, которые увидели в античных фрагментах прямой образец для подражания и копирования. В живописи классицизирующий облик приобретали архитектурные элементы, формирующие структуру композиции, их декор, а также сюжетно оправданные «функциональные» детали – например, опустевшая гробница возносящейся Мадонны или воскресшего Христа. На протяжении XV в. они проходят путь от робкой стилизации (в частности, у Лоренцо Монако в «Пьете», ок. 1404 г., Флоренция, Галерея Академии) до почти буквально воспроизведения античного саркофага (у Филиппино Липпи в «Вознесении Богоматери», 1488–1493 гг., Рим, Санта Мария sopra Минерва, капелла Караффа).

Вопрос о значении и назначении классических элементов, включенных в христианский религиозный сюжет, и о том, исходя из каких представлений и концепций (религиозных, философских) их нужно интерпретировать, требует разъяснений. Бесспорно, они обладали суммой функций и смыслов, и в первую очередь, как явствует из уже приведенных примеров, имели сугубо художественное – композиционное и декоративное – назначение. Вкус *all'antica* и умение продемонстрировать свои познания в

²⁵⁸ Ср.: Muther R. Die Renaissance der Antike... S. 20–21.

античной археологии высоко ценились, были элементом моды, наиболее характерным (и внятно интерпретированным в литературе) свидетельством которой является убранство капеллы Франческо Сассетти во флорентийской церкви Санта Тринита. В. П. Головин отмечал, что постепенно в течение XV в. в изображении античной скульптуры «ведущей стала не религиозно-символическая, а повествовательно-репрезентативная тенденция»²⁵⁹, то есть деталь *all'antica*, как и любая другая занимательная деталь, тем более, лестно характеризующая художника или заказчика как знатока древностей, была призвана разнообразить живописный рассказ. Это вполне соответствовало общей тенденции к разнообразию, которая подпитывалась как собственной итальянской художественной теорией (*varietà* Л.-Б. Альберти), так и увлечением нидерландской живописью, продемонстрировавшей восхищенным итальянцам необычайное богатство предметного мира.

Однако невозможно представить, чтобы выбор античных фрагментов – как и вообще выбор детали в живописи – носил произвольный характер. Отдельные элементы увязывались с общим содержанием произведения – или программой декорации в целом – и в некоторых случаях служили ключом к ее прочтению. В определенный момент классические элементы, подобно лексическим единицам, включились в развитую систему христианской иконографии и символики так же, как античная философия соединилась с христианской теологией в учении Марсилио Фичино, и привнесли в нее дополнительные аллюзии в духе своего времени. Чем более сложной и продуманной становилась программа художественного произведения (капеллы или алтаря), тем большая символическая нагрузка ложилась на его отдельные компоненты, поэтому к их интерпретации необходимо подходить с аккуратностью и индивидуально по отношению к каждому отдельно взятому памятнику.

²⁵⁹ Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь. М., 1985. С. 62.

Со временем классические детали стали включаться в иконографическую программу и, исходя из контекста, соотносились, подобно персонажам, перешедшим в новую эру из дохристианского мира – ангелочками-путто, летящими ангелами, сивиллами и пр., с эпизодами Евангелия. Некоторые из них приобретали устойчивое «основное» символическое толкование. Так, присутствие разнообразных руин в религиозных композициях традиционно служило знаком дохристианского, языческого или иудейского мира и могло, не имея строгой символической коннотации, просто указывать на древность изображаемого события. Затем, согласно интерпретации А. Варбурга, руины языческой постройки стали частым атрибутом сцены Рождества и Поклонения младенцу и символизировали Храм мира (*Templum Pacis*), отворившийся в момент рождения Христа²⁶⁰.

По аналогии, в сценах мученичества святых античные фрагменты не просто сопоставляются с безупречной красотой живого тела (в изображениях св. Себастьяна у Мантеньи и Антонелло да Мессины), но обозначают крах язычества, разрушенного подвигом веры. Трон Богоматери или постамент, на котором возвышается фигура мученика, получающий форму языческого алтаря или античного саркофага прочитываются как безусловное напоминание о Жертве²⁶¹. Подобный мотив встречается уже у Мазаччо: на центральной створке Пизанского полиптиха (1426 г., Лондон, Национальная галерея) основание трона Богоматери покрывает волнообразное рифление – узор, прямо восходящий к римским саркофагам. В этом смысле и саркофаг, который служит яслями новорожденному Христу (у Гирландайо), может быть воспринят как метафора погнанного язычества – или как колыбель христианства. Другим подобным – и очень характерным – примером являются сцены языческого жертвоприношения, которые служат аллюзией на крестную жертву, чему посвящена специальная статья Ф.

²⁶⁰ *Warburg A. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung / Warburg A. Gesammelte Schriften. Wien, 1932. Bd. 1, S. 156f.* См. также: *Settis S. Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico // Memoria dell'antico nell'arte italiana. Vol. 3. Dalla tradizione all'archeologia. Torino, 1986. P. 381–382.*

²⁶¹ *Thomas T.M. Op. cit, p. 171.*

Закля²⁶²; в этом же ключе могут прочитываться и отдельные предметы, которые имеют отношение к языческому культу. Однако в целом, особенно если учесть многообразие сюжетов и изобретательность авторов церковных программ, смысловая нагрузка, которая ложилась на классические детали, в значительной степени зависела от внутреннего контекста и обстоятельств создания каждого отдельно взятого памятника. Предлагаемые варианты их токования представляют собой по преимуществу версии, основанные на разумных допущениях, нежели окончательное разрешение вопроса²⁶³.

Выявлению археологических «цитат» в итальянской религиозной живописи интересующего нас периода – между 1450 и 1500 гг., причем исключительно в новозаветных сюжетах, была посвящена диссертация Т. М. Томаса²⁶⁴. Исследователь показал, что классические визуальные модели были в ходу еще во времена Джотто, и делил их на три условные группы: формы, имеющие конкретные прототипы и, соответственно, сохраняющее свое прямое значение: например, во фреске «Горожанин оказывает почести св. Франциску» в Верхней церкви Сан Франческо в Ассизи Джотто изображает античный портик храма Санта Мария sopra Минерва, указывая на город Ассизи как на место действия); условные атрибуты язычества: колонна, подле которой судят и пытаются св. Аполлонию на панелях Джованни д'Алеманья (ок. 1440–1445 гг., Бергамо, Академия Каррара); «кочующие» типы, найденные в искусстве древних (путто, виктории, атланты и пр.).

На протяжении XIV в. языческие образы получали в религиозной живописи однозначно негативную интерпретацию, и только во времена Джентиле да Фабриано и Пизанелло пробудился подлинный интерес к ан-

²⁶² *Saxl F.* Pagan sacrifice in the Italian Renaissance // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1938/39. Vol. 2. P. 346–367.

²⁶³ На этот счет есть скептическое замечание у Д. Арасса, сделанное по поводу венского «Св. Себастьяна» Мантеньи: «Изображение насыщено аллюзиями, и попытка его логической иконографической дешифровки могла бы вылиться в демонстрацию книжной учености, столь же впечатляющей, сколь и бесплодной, так как желание установить связь детали с единой программой произведения всегда иллюзорно». (См.: *Арасс Д.* Деталь в живописи [1996]. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 153.)

²⁶⁴ *Thomas T.M.* Classical Relief and Statues in later Quattrocento Religious Painting. Ann Arbor, 1981.

тичным памятникам. Систематическое копирование антиков началось около 1450 г., совпав по времени с началом увлеченного коллекционирования древностей²⁶⁵, но обладало в то время принципиально вольным, фантазийным характером: ученый подчеркивает «адаптационное» отношение к античности, о котором красноречиво свидетельствуют не только книги римских зарисовок, но и «воображаемые здания в античном стиле» из трактата Филарете. Начало точного копирования с антиков Томас относит только к XVI в.²⁶⁶, что не вполне справедливо по отношению к некоторым сохранившимся рисункам более раннего времени (например, Мантеньи²⁶⁷ или Филиппино). К тому же, их характер в значительной степени определялся манерой и интересами конкретного мастера. Однако это суждение в значительной степени отражает общую установку самих живописцев, которые стремились зафиксировать памятник не ради него самого – как документ иной эпохи, но с перспективой его последующего «приспособления» в собственном творчестве. Объекты, интересовавшие ренессансных художников, были условно разделены Томасом на три основные группы: сюжеты, связанные с иконографией императора и триумфов, языческие религиозные изображения (божества, идолы на колоннах, сцены вакханалий и жертвоприношений) и прочие образы и темы, идентифицируемые как классические (путти, виктории, сфинксы, обнаженное тело)²⁶⁸. Парадоксальность ренессансной живописи заключается в том, что саркофаги с рельефами на эпические сюжеты (истории Мелеагра, Ореста, Адониса, Медеи), которые рекомендовал изучать Л.-Б. Альберти в трактате «О живописи»

²⁶⁵ Ibid, p. 16–18.

²⁶⁶ Ibid., p. 27, 44.

²⁶⁷ Справедливости ради стоит отметить, что такой лист в графическом корпусе Мантеньи всего один (Вена, Альбертина, инв. 2583), рисунки воспроизводят один из рельефов триумфальной арки Константина и так называемую *Nova Nupta*, фрагмент саркофага из палатцо Альбани (Рим, Палатцо Альтемпсе). (См.: Andrea Mantegna / Ed. J. Martineau, S. Boorsch. New York, London, 1992. №145.) Отсутствие у Мантеньи, признанного антиквара и в прямом, и в переносном смысле, других зарисовок с антиков принято объяснять тем, что его разочаровал истинный облик Рима и его полуразрушенных древностей по сравнению с их аккуратным систематическим отображением в североитальянских кодексах. (См.: *Giuliano A. Mantegna e l'antico // Mantegna a Roma. L'artista davanti all'antico*. Roma, 2009. P. 40–41.)

²⁶⁸ *Thomas T.M.* Op. cit., p. 48–49. Об античных сюжетах как сфере изучения обнаженного тела см. *Muther R. Die Renaissance der Antike*. Berlin, 1903. S. 38.

си», были известны художникам не хуже. Однако в собственных работах они предпочитали воспроизводить отдельные фигуры и мотивы из вакхических сюжетов и сцен морских битв²⁶⁹, поскольку их было проще приспособить к декоративным задачам и соотнести с содержанием картины. Более общие (связанные с тематикой погребения или триумфа) или более частные коннотации таких деталей выясняются применительно к обстоятельствам заказа и богословскому содержанию каждого конкретного произведения, что в литературе наиболее подробно проработано на примере А. Мантеньи, и могут быть многоуровневыми. Здесь стоит подчеркнуть, что в XV в. античные детали необязательно получали негативную коннотацию, будучи знаком распушенности, свирепости, греховности дохристианского мира. Античные образы становились и носителем позитивных ценностей, этического послания, выступая, подобно доблестным мужам древности, в качестве *exempla* – образчика справедливости, мудрости, показанного, правда, не через конкретное историческое лицо, а через символ. Присутствие изображения реального исторического персонажа могло служить указанием на ключевые эпизоды христианской истории: например, скопированные с римских монет профили Августа и Тиберия в «Суде над св. Иаковом» Мантеньи (Падуя, Эремитани, капелла Оветари) олицетворяют момент Воплощения и момент Распятия, то есть события, произошедшие, соответственно, в период правления этих императоров²⁷⁰.

Антикварные детали появляются и прочитываются как комментарий «на полях» основного сюжета: на архитектурных элементах, формирующих обстановку сцены, в цокольных или маргинальных зонах – своего рода *bas-de-page*, и сопоставление с миниатюрой здесь не случайно, поскольку рамка фронтисписа в богатых ренессансных кодексах зачастую становится вместилищем разнообразных античных цитат. Их прочтению как привнесенного, дополняющего элемента способствует монохромное реше-

²⁶⁹ Thomas T.M Ibid., p. 52.

²⁷⁰ См.: Bodon G. Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esordi // Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico / A cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 73–77.

ние, имитирующее рельеф. Хроматическое отличие, которое формально обозначает материал (камень, бронзу), превращает эти детали в инородное тело, прямо указывая на иную природу образа, пользуясь термином В. Шкловского, остраивает их, приковывая внимание зрителя. Собственно говоря, «комментирующий рельеф» в итальянской живописи не обязательно имеет античное происхождение: детали, исполненные в гризайли, иллюстрируют и Писание – ветхозаветные префигурации изображаемого сюжета или сцены, логически с ним связанные. Так, в кортонском «Благовещении» фра Анджелико (ок. 1430 г., Кортон, Музей диоцеза), наряду с уменьшенной в масштабе сценкой «Изгнания из Рая» (обусловившего необходимость Боговоплощения), появляется рельефное тондо с полуфигурой пророчествующего Исаяи, которого в аналогичной композиции Синьорелли заменил музицирующий пророк Давид. В «Благовещении» Мариотто Альбертинелли и фра Бартоломео из собора Вольтерры (1498 г.), которое отличает изысканный и изобретательный декор архитектурных элементов в духе Дж. да Сангалло, включено тондо с «Жертвоприношением Исаака» – ветхозаветным прообразом крестной жертвы. В среде просвещенных, гуманистически образованных заказчиков библейский сюжет вполне естественно мог быть заменен сценой языческого жертвоприношения. Таким образом, по принципу аналогии, античная тематика вплелась в длительную и вполне жизнеспособную традицию «комментария» или «ремарки». О том, что комментирующим элементам отводилась немаловажная роль, что они требовали внимания, свидетельствует их постепенное разрастание от единичных деталей до развернутых циклов, по которым считывается подтекст произведения в целом. При всей своей неординарности «Клевета» Боттичелли²⁷¹ служит очевидным доказательством этого тезиса.

В монументальной живописи традиция монохромных дополнений восходит к фрескам Джотто в падуанской капелле Скровеньи – к фризу с аллегорическими фигурами Добродетелей и Пороков. Примечательно, что

²⁷¹ См.: *Арасс Д.* Деталь в живописи [1996]. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 158–159.

и этот фриз, и те монохромные ансамбли в итальянской живописи XIV–XV веков, которые представляют собой нарративные циклы²⁷², в большинстве случаев не воспроизводят пластических качеств и возможностей скульптуры. К. Крафт отмечал, что для итальянских художников, в отличие от их нидерландских коллег, интерес представляла не имитация статуй как таковая, а специфическая работа с отсутствием цвета²⁷³, которая расширяла нарративные возможности живописи, увеличивая число планов повествования и содержательных пластов. К примеру, небольшие живописные фрагменты над саркофагами заказчиков во флорентийской капелле Сассетти, «заимствованные» Гирландайо из римской императорской иконографии – с монет, в строгом смысле слова не имитируют рельефа. А. Варбург применительно к ним отмечал, что обращение к монохромной технике было здесь «актом художественного самоконтроля» по отношению к пафосу античного образа. Гризайль позволяла дистанцироваться от заложенных в нем сильных страстей, «редуцировать» его эмоциональную выразительность, будь то динамичная сцена скачки (*decursio*) или торжественное обращение императора к солдатам (*adlocutio*), и перевести ее в декоративный регистр²⁷⁴.

Безусловно, однако, и то, что живой интерес мастеров к монохромной технике пробудило знакомство с римскими подлинниками, рисование с антиков (так, по словам А. Джулиано, лучшее, что Мантенья привез из Рима, это «умение рисовать рельеф»²⁷⁵). Возвратившись из римских поездок, многие из них – и Мантенья, и флорентийцы: Гирландайо, Ботти-

²⁷² К фресковым циклам, написанным целиком в монохромной технике, относятся росписи на сюжет истории Гризельды в *camera picta* Каstellо ди Роккабьянка (1458–1464, Милан, Каstellо Сфорцеско), в конце Кватроченто – росписи капеллы Бики в сиенской церкви Сант-Агостино (1490–1494), исполненные мастерской Франческо ди Джорджо Мартини. Последовательный интерес к возможностям гризайли прослеживается в творчестве Паоло Уччелло.

²⁷³ Kraft K. Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento. München, 1956. S. 1–6. См. также: Sandström S. Levels of Unreality... P. 24; Blumenröder S. Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento. Berlin, 2008. S. 143–194.

²⁷⁴ Gombrich E.H. [1970] Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg, 2006. S. 226–227; Cieri Via C. Introduzione a Aby Warburg. Roma: Laterza, 2011. P. 57–58.

²⁷⁵ Giuliano A. Mantegna e l'antico // Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico /A cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 43.

челли, Филиппино – обратятся, каждый по-своему, к гризайли и будут конструировать, пусть в разном масштабе и с разными целями, развитые иконографические программы в монохромной технике.

Вопрос об источниках, который закономерно встает при обращении к антикварным деталям, отнюдь не сводим к однозначному поиску их единственного и бесспорного прототипа. Круг античных подлинников, освоенных художниками к концу XV в., был широк, хотя документирован он, несомненно, хуже, чем в последующие столетия. В описываемый период ведущие флорентийские мастера – пусть еще не систематически – перемещались по Италии, а также стабильно работали в Риме и, таким образом, могли знакомиться с произведениями классического искусства *in situ* и в частных коллекциях, активное формирование которых пришлось на середину столетия. К концу века крупнейшими собраниями антиков обладали во Флоренции – семья Медичи (Лоренцо Великолепный владел обширной коллекцией резных камней, а также скульптурными фрагментами, хранившимися в садах Сан Марко)²⁷⁶ и Амброджо Траверсари; в Венеции – Пьетро Барбо и Доменико Гримани; в Риме – Джованни Чьямполини, Бенедетто Маффеи, Просперо Сантакроче. Коллекционировали древности и сами художники: флорентийцы Донателло, Гиберти, падуанец Франческо Скварчоне, его ученик Мантенья, венецианец Джентиле Беллини, живший в Риме ломбардский скульптор Андреа Бреньо²⁷⁷.

Известные Раннему Возрождению римские древности²⁷⁸ включали как ряд знаковых, знаменитых памятников, архитектурных и скульптурных (амфитеатр Флавиев, триумфальные арки, конную статую Марка Аврелия, стоявшую близ Латеранского дворца в Риме, колонну Траяна и ее релье-

²⁷⁶ См. подробнее *Müntz E. Les collections des Médicis au XVème siècle. Paris, 1888.*

²⁷⁷ *Schmitt A. Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance // Münchener Jahrbuch der Kunstwissenschaft, 21, 1970. S. 99–107, 114–117. См. также: Weiss R. The Renaissance Discovery... p. 178–202; Lanciani R. Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità. / A cura di L. Malvezzi Campeggi. Roma: Quasar, 1989. Vol.1.: 1000–1530; Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500 / A cura di Anna Cavallaro. Roma: De Luca, 2007.*

²⁷⁸ Наиболее полный обзор см. в каталоге выставки: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento / A cura di M. Calvesi. Milano: Mondadori, 1988.*

фы²⁷⁹, и др.), так и бесчисленное множество архитектурных и скульптурных фрагментов, саркофагов, жертвенников. Огромное впечатление на художников произвело открытие античной живописи в Золотом доме Нерона (около 1479 г.), которое дало импульс развитию иллюзионистической декорации и познакомило Ренессанс с принципами организации гротескового орнамента. В практике ренессансных мастерских широко использовались коллекции полноценных рисунков и рабочих набросков, *taccuini* («путевые блокноты», или «записные книжки») – кодексы с зарисовками римских видов, монументов, фрагментов, рельефов, отдельные орнаментальные мотивы, традиция составления которых была заложена Чириако д'Анкона и Феличе Феличиано. Наиболее известные кодексы, имеющие непосредственное отношение к нашей теме, – это книги Джулиано да Сангалло²⁸⁰, как репрезентативного, так и частного характера, и так называемый “Codex Escorialensis”, первоначально определенный как продукция мастерской Гирландайо, соотносившийся с творчеством Сангалло и др., но в последние годы атрибутированный Баччо Понтелли²⁸¹. Эти рисунки копировались, варьировались и распространялись; в некоторых случаях затруднительно определить, видел художник античный памятник лично, пользовался чужим наброском, скомбинировал собственное впечатление с

²⁷⁹ Изображение колонны Траяна, наряду с триумфальной аркой Константина, было одним из наиболее употребительных мотивов из репертуара *mirabilia*, т.е. указывавших на римскую древность (или Рим) как таковую, и не меньшей популярностью в сфере иконографических заимствований пользовались ее рельефы. (См., например: *Cavallaro A. La colonna Traiana nel Quattrocento: un repertorio di iconografie antiquariali // Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto / A cura di Anna LoBianco. Roma: Multigrafica Ed., 1983. P. 9–37; Idem. "Una colonna a modo di campanile facta per Adriano imperatore": vicende e interpretazioni della colonna Traiana tra Medioevo e Quattrocento // Studi in onore di Giulio Carlo Argan. Vol.1. Roma, 1984. P. 71–90.)*

²⁸⁰ *Il libro di Giuliano da Sangallo / Ed. C. Hülsen. Leipzig, 1910; Il taccuino Senese di Giuliano da Sangallo / Ed. R. Falb. Siena, 1902.*

²⁸¹ *Egger H. Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio. 2 Bd. Wien, 1905–1906; Hülsen Ch. Escorialensis und Sangallo // Jahresheften der Österreichischen Archäologischen Institutes. 1910. Bd. XIII. S. 210–230 (там же – о дискуссии вокруг авторства); Benzi F. L' autore del Codex Escorialensis identificato attraverso alcuni fogli erratici dell'Albertaina di Vienna // Römische historische Mitteilungen. 2000. Bd. 42. P. 307–321; Idem. Baccio Pontelli a Roma e il "Codex Escorialensis" / Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento; atti del convegno internazionale di studi, 23 - 25 ottobre 1997/ A cura di F. Benzi, con la collab. di C. Crescentini. Roma: Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2000. P. 475–496. Предпринималась также попытка усмотреть связь между кругом изображений, входящих в кодекс, и творчеством Маньеньи, см.: *Mancini M. Andrea Mantegna e il "Codex Escorialensis": ragionamenti intorno alla diffusione delle immagini di Roma nel primo Cinquecento Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico / A cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 99–124.**

зарисовкой коллеги или вообще перенял понравившийся мотив от старшего современника, уже использовавшего его в собственном произведении.

В то же время, очевидно, что основной источник знаний итальянских мастеров XV в. об античности (во всяком случае, в период их ученичества и формирования манеры) был «эндогенным». Изучалось и копировалось то, что было непосредственно доступно: рассеянные по всему полуострову архитектурные сооружения римской эпохи (триумфальные арки, фрагменты римских стен, их декоративное убранство), скульптурные фрагменты, монеты, мелкая пластика, а также современная скульптура, ориентирующаяся на классические образцы. Ключевую роль в этом процессе играли резные камни и монеты²⁸², а также медали²⁸³ и небольшие бронзовые плакетки²⁸⁴, которые их репродуцировали. Они не только служили источником иконографических схем, но и воспроизводились внутри прикладного искусства, к которому принадлежали сами, и которое было наиболее восприимчивым и подвижным: в маргиналиях рукописей, на реверсах медалей. Для Тосканы это замечание имеет принципиальное значение, поскольку значительных римских сооружений там не было. Их отсутствие восполняли коллекции саркофагов: у флорентийского Баптистерия, в пизанском Кампосанто, которые использовались как пластический образец еще со времен Николы Пизано, знаменитый уже во времена Брунеллески и Донателло кортонский саркофаг (II в., Кортонна, Музей диоцеза), в одиночку достойный статуса иконографического справочника, и другие.

В последнее время при определении прототипов той или иной антикварной детали требования археологической точности, пик которых пришелся на 1980-е гг., заметно снизились. В литературе отчетливо преобла-

²⁸² Vermeule C. Op. cit., pp. 8–10; Weiss R. Op. cit., pp. 167–177.

²⁸³ Hill G.F. Classical Influence on Italian Medal // The Burlington Magazine. 1911. Vol. XVIII. P. 259–263+266–268; Тверитина Ю.В. Античность в медалях итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып. 3. М., 2003. С. 44–68.

²⁸⁴ Studies in the history of art (National Gallery of Art, Washington). Vol. 22. Italian Renaissance Plaquettes. Washington, 1989; в особенности Rossi F. Le Gemme Antiche e le Origini della Placchetta. Ibid., p. 55–68; Dacos N. Le rôle des plaquettes dans la diffusion des gemmes antiques: le cas de la collection Médicis // Ibid., p. 71–89.

дает тенденция ставить этот вопрос методологически иначе обозначать как источник не конкретный памятник, но круг возможных образцов²⁸⁵. Объяснено это может быть несколькими причинами. Во-первых, в этом отношении Кватроченто документировано значительно хуже Высокого Возрождения. Описи коллекций, зарисовки путешествующих художников и проч., которые лежат в основе «индексов», в том числе влиятельнейшей книги Ф. П. Бобер и Р. Рубинштейн, и служат гарантией их научной объективности, восходят в подавляющем большинстве случаев только к XVI веку. Кроме того, любая хрестоматия ориентируется на наиболее известные и копируемые памятники, в то время как исследователям никогда не будет доподлинно известен полный спектр антиков, которые были знакомы мастерам Кватроченто и затем могли быть утрачены. Отдельную проблему составляет в этом смысле древнеримская живопись, которая, кроме фресок Золотого дома Нерона, открытых в 1470-е гг., как считается, не могла попасть в поле зрения художников и потому не оказала существенного влияния на искусство Возрождения²⁸⁶. Между тем, некоторые детали и иллюзионистические архитектурные конструкции в ренессансной живописи обнаруживают к ней подозрительную близость. Во-вторых, позитивистское стремление смотреть на Ренессанс с современных позиций, обладая филологически точными знаниями об античности, анахронично. Ни один компендиум «памятников, известных ренессансным мастерам» не отражает реального отношения самих художников к материалу, с которым они работали, навязывая им современное представление о том, что считать антич-

²⁸⁵ *Bodon G.* Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esordi // *Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico* / A cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 72; *Idem.* Andrea Mantegna e l'antico, 2. Iconografie classiche nelle opere padovane di Mantegna; riflessioni sul caso della pala di San Zeno // *Andrea Mantegna: impronta del genio* / A cura di R. Signorini, V. Rebonato e S. Tammaccaro. Firenze: Olschki, 2010.

²⁸⁶ Н. Дако, в частности, пишет по этому поводу, что исключать полностью знакомство художников с античной живописью и ее влияние на искусство последних, нельзя, но до 1480 г. вопрос о нем в принципе вторичен, а влияние это минимально (р. 4). Свидетельства раскопок в Кампании для этого времени редки, и неизвестно, существовала ли живопись на вилле Адриана. Самый богатый в этом отношении памятник – Золотой дом Нерона (р. 51) – художники знали также не полностью, а в основном его потолки, поскольку стены были засыпаны землей. Таким образом, мастера Раннего Возрождения скорее всего не знали иллюзионистической архитектуры, изображавшейся во фресках (р. 33).

ным и вообще древним – собственно, это и было предметом адресной критики, прозвучавшей со стороны А. Нагеля и К. Вуда²⁸⁷. П.О. Уилсон в своей недавней диссертации, посвященной изучению руин в XV в. подчеркивал, что понятие *antico* для Кватроченто означало вовсе не обязательно языческую древность, а древность вообще²⁸⁸ (что, в общем, соответствует и современному значению слова в итальянском языке). В конце концов, средневековая итальянская культура была пропитана античностью и сама в измененном виде транслировала ее²⁸⁹; хотя Ренессанс и взял «интеллектуальную дистанцию» по отношению к последней, оторваться от предшествующей эпохи он не мог. В-третьих, античное искусство само по себе имело склонность к повторению однажды изобретенных формул, которые кочевали из одного вида искусства в другое, меняясь в масштабе, и приходили в ренессансную живопись из того источника, который был доступен в первую очередь. Поэтому случаев однозначного исследовательского триумфа, когда в живописном фрагменте может быть идентифицирован конкретный античный памятник, если речь не идет о колонне Траяна или арке Константина, и факт знакомства художника с этим памятником находит документальное подтверждение, не так много.

Упорным поискам прототипов деталей *all'antica* ставилась в упрек относительность результата²⁹⁰, что в действительности не вполне справедливо по отношению к этому жанру. Установление образца, когда оно не является конечной целью, позволяет не только поставить вопрос о способе его трансформации, то есть о методе художника, но и очертить маршрут перемещений мастера и круг его творческих контактов (если мотив заимствуется не напрямую из древнего памятника, а, например, из чужого ри-

²⁸⁷ Nagel A., Wood C.S. Toward a new model of Renaissance anachronism... P. 408; также: *Idem*. What Counted as an "Antiquity" in the Renaissance // Renaissance Medievalisms / Ed. by K. Eisenbichler. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009. P. 53–74.

²⁸⁸ Wilson P.A. The study of ruins in Quattrocento architectural theory. Charlottesville, Va., Univ. of Virginia, Diss., 1998. P. 29.

²⁸⁹ См.: Weise G. L'Italia e il mondo gotico. Firenze: Sansoni, 1956. P. 12–13.

²⁹⁰ Agosti G., Farinella V. Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche // Memoria dell'antico nell'arte italiana / A cura di S. Settis. Torino: Einaudi, 1984–1986. Vol. 1. P. 374–444.

сунка или живописи). Маршрут «путешествия» интересующего мотива полезно учитывать при его последующей интерпретации, а предположение о его прототипе, сделанное с известной долей допущения, позволяет судить о вариативности в обращении с античными образами, которые из монументальных статуй превращались в орнаментальный мотив, из камеи – в рельеф на стене воображаемой триумфальной арки. Сложнейший вопрос, безусловно, состоит в том, насколько хорошо художники владели античной символикой и знали (или узнавали) классические сюжеты. Частично они были транслированы средними веками, но судить с уверенностью, было ли «правильное» включение в контекст определенных деталей сознательным шагом, обусловленным знанием их исходной символики, или случайностью, интуицией, основанной на визуальных качествах образца, тогда как символика на уровне общих коннотаций целиком привносилась извне, можно далеко не всегда.

Наконец, сами по себе варианты «цитирования», учитывая общую господствовавшую установку не столько на дословное копирование, сколько на *re-invenzione*, разумеется, тоже могут быть различны. Редко антикварная деталь представляет собой точную копию антика (Гирландайо), чаще – монтаж из нескольких мотивов или их творческую переработку (Филиппино). Наконец, в роли такой детали способен выступить и вовсе не классический по своему происхождению элемент, а только антикизирующий, созданный с использованием классических цитат (Боттичелли) или сочиненный совершенно самостоятельно, даже без привлечения, собственно, мотивов античного искусства. Детали последнего типа можно встретить, например, у Синьорелли или у Амико Аспертини, и лишь благодаря своей монохромности и изображению обнаженных фигур, которые с конца Треченто воспринимались, в том числе, как прямое указание на древность и на языческий мир²⁹¹, они прочитываются как античные.

²⁹¹ *Himmelmann N.* Nudità ideale // *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Vol. 2. I generi e i temi ritrovati. Torino, 1985. P. 208.

Обращение с деталями зависело от вкуса, характерного для определенной школы и, шире, художественной среды. Так, подчеркивая взаимосвязь между спецификой восприятия античности в разных художественных центрах Италии и своеобразием художественной практики, А. Шастель²⁹² выделял три типа ренессансного гуманизма 2-й половины XV века. В Падуе получил развитие археологический и эпиграфический гуманизм (сюда же примыкают всё Венето, север Италии и Рим); филологический и философский, поэтический – в обделенной собственной визуальной традицией Флоренции; математический – в Урбино. Немаловажным фактором здесь является, безусловно, и личный темперамент художника, который или способен оказать должное «сопротивление»²⁹³ античной традиции, или полностью подчиняется ее власти, как это произошло с Филиппино в его зрелом творчестве.

1.2. Монументальные циклы Филиппино Липпи

Как отмечалось исследователями²⁹⁴, церковная монументальная живопись и декорация фамильных капелл в силу закономерностей своего развития являлась в период Раннего Возрождения основным полем для творческих экспериментов. Однако в нашем случае обращение в первую очередь именно к монументальным религиозным циклам Филиппино обусловлено тем, что они составляют обширную часть его наследия и равномерно охватывают все этапы его творческого пути. И если взглянуть последовательно на три больших фресковых ансамбля, исполненных им, начиная с 1480-х гг., во Флоренции и в Риме, можно наглядно увидеть процесс становления его стиля – как эволюцию его индивидуальной манеры как таковой, так и изменение его подхода к классической традиции.

²⁹² Chastel A. [1965] I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460–1500. Milano, 1999. P. 41–55.

²⁹³ Warburg A. Dürer und die italienische Antike... S. 180.

²⁹⁴ Смирнова И.А. Монументальная живопись... С. 19.

1.2.1. Завершение росписей капеллы Бранкаччи (Флоренция, Санта Мария дель Кармине)

Завершение живописного цикла капеллы Бранкаччи в церкви кармелитов во Флоренции стало первым крупным заказом, полученным Филиппино, и его первой монументально-декоративной работой, исполненной до того, как он уехал в Рим. Росписи, начатые Мазолино и Мазаччо в 1425–1432 гг., остались неоконченными в связи с отъездом Мазаччо из Флоренции и его смертью и с последующей высылкой из республики в 1436 г. заказчика, Феличе Бранкаччи, который был политическим оппонентом Козимо Медичи. Решение об окончании ансамбля было принято в связи с деятельностью братства Санта Мария дель Пополо, основанного в 1460 г. и собиравшегося в этой капелле, и с пожертвованием церкви в 1478 г. значительной денежной суммы. Представляется удивительным, что эти работы были поручены молодому мастеру, никогда прежде не работавшему в технике фрески. Кроме того, его живописная манера значительно отличалась от величавого статуарного стиля главного мастера капеллы – Мазаччо. П. Дзамбрано²⁹⁵ полагает, что Филиппино был приглашен в Кармине не без содействия Лоренцо Медичи, который мог порекомендовать его кандидатуру заказчиком. К тому же, в начале 1480-х гг. он был единственным заметным флорентийским художником, не командированным в Рим для работы над папскими заказами.

В определенной мере Филиппино удалось отрешиться от своей уже сложившейся манеры, деликатной и грациозной, чтобы создать ансамбль, оставляющий целостное впечатление. Отчасти он сумел воспроизвести монументальную пластику, композиционный строй и хроматическую гамму своего великого предшественника, что было свидетельством его необычайной восприимчивости, гибкости, способности впитывать зрительные впечатления. Более того, структурные членения стены, композиционные,

²⁹⁵ *Zambrano P., Nelson J.K. Filippino Lippi... P. 183–189.*

пластические и цветовые решения были заданы полвека назад, так что ему, вероятно, пришлось работать, пользуясь картонами Мазаччо. Значительное композиционное сходство его фрески обнаруживают также с рельефами Луки делла Роббиа на сюжеты из истории св. Петра (Флоренция, Национальный музей Барджелло). Целиком Липпи были исполнены «Посещение апостола Петра апостолом Павлом в тюрьме» и «Изведение апостола Петра из темницы» на южном и северном пилястрах соответственно, «Диспут апостолов Петра и Павла с Симоном Волхвом перед императором Нероном» и «Распятие св. Петра» на северной стене; дополнена сцена воскрешения сына Теофила на южной стене. Во всяком случае, способность «выдержать стиль» принесла ему в середине 1480-х г. признание флорентийской публики.

Росписи следуют средневековой еще тенденции к актуализации истории (о ней особенно красноречиво свидетельствует «Воскрешение сына Теофила», наполненное многочисленными портретами флорентийских граждан, облаченных в современное платье), и собственно «античных» элементов в них немного. Они, что совершенно логично, сосредоточены в сцене, действие которой происходит в античном Риме, перед лицом императора Нерона, – сцене диспута апостолов с Симоном Волхвом. Эти детали, вычленяемые не без труда, целиком принадлежат существовавшей «археологической» традиции²⁹⁶, но уже симптоматичны для дальнейшего развития манеры Филиппино.

Филиппино последовательно историзует образ правителя, облакая его в тогу и увенчивая лаврами. Его лицо, очевидно, портретно, а профильное изображение Нерона было известно в художественных кругах Флоренции последней трети XV века. Об этом можно судить хотя бы по исполненному Антонио Поллайоло терракотовому бюсту «Юноши в до-

²⁹⁶ Которой, кстати, придерживался и Мазаччо. Наиболее очевидный пример – изображение Евы в сцене «Изгнания из Рая», повторяющее иконографическую схему *Venus Pudica*. О позднеантичных источниках композиционных решений самого Мазаччо – утраченных ныне фресках старого собора св. Петра в Риме – см.: *Polzer J. Masaccio and the Late Antique // The Art Bulletin. 1971. Vol. 53. P. 36–40.*

спехе» (ок. 1470, Флоренция, Национальный музей Барджелло), на груди которого помещен схожий профиль, скопированный, по мнению М. Г. Ваккари²⁹⁷, с сестерция Нерона или с античной камеи. Практика копирования профильных изображений императоров с монет или предметов глиптики была широко распространена еще в Треченто²⁹⁸, но они, как правило, переходили в живопись в форме монохромных медальонов, оставаясь, таким образом, «иноприродными» включениями, которые впоследствии могли получить и символические коннотации. Так, Мантенья во фресках капеллы Оветари²⁹⁹ в церкви Эремитани в Падуе (1450-е г.) прямо следует этой традиции, широко развитой именно на Севере полуострова, и к ней же обращается Гирландайо³⁰⁰ в Зала деи Джильи флорентийского Палаццо Веккио (1480). Филиппино, напротив, использует антик для придания своему персонажу портретных, исторических черт и «оживляет» свой чеканный источник, высвобождая, таким образом, его античный пафос. Нельзя не заметить, что облику императора сообщен жестокий и почти звероподобный характер. Хотя в целом стиль фресок Кармине предельно спокоен и сдержан, в некоторых деталях – здесь или, к примеру, в лице палача в сцене «Казни св. Петра» – уже вполне прослеживается интерес Филиппино к острохарактерной выразительности. Впоследствии он разовьется в целую серию мимических этюдов в росписях капеллы Строцци.

Второй и наиболее интересной деталью, помещенной в той же сцене, является каменный идол, лежащий у подножия императорского трона. Изображение идола, стоящего на колонне или на крыше храма, было, как

²⁹⁷ Pollaiuolo e Verrocchio? Due ritratti fiorentini del Quattrocento. / A cura di M.G. Vaccari. Firenze: Museo Nazionale del Bargello, 2001. P. 42. Э. Райт остроумно замечает, что Филиппино неспроста пишет рядом с Нероном портрет Поллайоло: он был в долгу перед Антонио за стиль *all'antica* и умение изображать фигуру в движении. (См.: Wright A. The Pollaiuolo brothers: the arts of Florence and Rome. New Haven: Yale Univ. Press, 2005. P. 409.)

²⁹⁸ Подробно об этом см.: Bacci F.M. Ritratti di imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini. Firenze, 2012. P. 21–97.

²⁹⁹ Дискуссию об их символике см.: Cieri Via C. L'antico in Andrea Mantegna fra storia e allegoria // Piranesi e la cultura antiquaria. Roma, 1983. P. 69–91; *Id.*, Note sul simbolismo archeologico di Andrea Mantegna // Studi in onore di Giulio Carlo Argan. Roma, 1984. P. 103–126; *Id.*, L'antico fra storia e allegoria: da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna. Roma, 1985. P. 74–78; Bodon G. Sul ruolo dell'antico nell'arte di Mantegna agli esodi // Mantegna a Roma... P. 62–63.

³⁰⁰ Dobrick A.J. Ghirlandaio and Roman Coins // The Burlington Magazine. 1981. Vol. CXXIII. P. 356–358.

упоминалось выше, одним из излюбленных, начиная с Проторенессанса, мотивов в итальянской живописи, который служил признаком языческого мира. Павший, разбитый идол символизировал победу христианской проповеди³⁰¹. В данном случае скульптура языческого бога также продолжает сохранять свою сугубо символическую функцию³⁰²: это идол *di per se*, обнаженное тело, не снабженное атрибутами конкретного божества. Его программная роль – свидетельства победы над язычеством – подчеркнута расположением: изображение лежащей статуи помещено на уровне глаз, и зрительский взгляд, обращенный к фреске, неминуемо упирается в него. Падение идола является одновременно прямой аналогией грядущего низвержения апостолом Петром Симона-волхва, разбившегося на куски, как статуя. При этом сама фигура идола изображена настолько живо, почти телесно, что производит впечатление одушевленной плоти, а не камня; особенно отчетливо это видно при ее сопоставлении с тем, как написаны стопы апостола Петра, у ног которого лежит поверженный истукан. В дальнейшем «одушевление» статуй (и, напротив, «окаменение» второстепенных фигур) будет одним из характерных приемов в живописи Филиппино.

1.2.2. Освоение классического лексикона: ансамбль капеллы Караффа (Рим, Санта Мария сопра Минерва)

Первым большим монументально-декоративным ансамблем, созданным Филиппино самостоятельно, стала погребальная капелла кардинала Оливьеро Караффы в базилике Санта Мария сопра Минерва, главной церкви доминиканского ордена в Риме. В то же время базилика была зна-

³⁰¹ Сюжет о разрушении идолов восходит к Ветхому Завету (1 Царств, 5:2-4; Дан, 2:31-45, 3:1-97). Подробнее о символике упавшей статуи см. Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь. М., 1985. С. 63–64; Montesano M. Esorcizzare gli idoli: sacro pagano e sacro cristiano negli affreschi di Filippino Lippi per la capella Strozzi in Santa Maria Novella // Il Sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale. A cura di L. Secchi Tarugi. Firenze, 2002. P. 693.

³⁰² В тексте «Золотой легенды» сюжет о низвержении Симона Волхва подробно описан в истории св. Петра, но эпизода о разрушении идола в нем нет. (См.: Varagine J. da. Leggenda Aurea. Firenze, 1990. P. 358–364.)

чимой и для Флоренции, поскольку до постройки храма Сан Джованни деи Фиорентини, осуществленной только в 1550-е гг., являлась «национальной» церковью флорентийцев в Риме. Получению этого заказа, как упоминалось выше, способствовал Лоренцо Великолепный, который был заинтересован в поддержке кардинала и использовал молодого и способного художника как инструмент дипломатической игры.

Заказчик, Оливьеро Караффа, родился при Арагонском дворе и, получив прекрасное образование в Перудже и Ферраре, сделал блестящую духовную, дипломатическую и военную карьеру. Протектор доминиканского ордена, основной задачей которого была борьба с еретическими учениями, в разные годы он являлся архиепископом Неаполя, посланником папского престола и командующим итальянским флотом в войне с турками. Епископское служение и морские победы, прославившие кардинала, легли в основу программы декорации его погребальной капеллы. Расположенная в трансепте доминиканской базилики, справа от ее главного алтаря, она была куплена Оливьеро Караффой в 1486 г., спустя восемь лет после его назначения протектором ордена. Её необычная богословско-дидактическая программа, построенная на сопоставлении заказчика с его святым покровителем, была составлена, вероятно, самим ученым кардиналом.

Как сообщает надпись, расположенная над входом: DIVAE MARIAE VERGINI ANNUNTIATAE ET DIVIO THOME AQUINAT SACRUM, в новом посвящении капеллы соединились культ Мадонны, что соответствовало ее первоначальному мариологическому посвящению (праздник Благовещения особо почитался приором церкви), так и богословским интересам заказчика, убежденного томиста. На южной, алтарной, стене были помещены сюжет Вознесения Богородицы, появление которого Г. Гейгер связывает с текстом комментария св. Фомы на Успение, приведенным в тре-

тью частью его «Суммы теологии»,³⁰³ и алтарь с изображением сцены Благовещения, также выполненный в технике фрески. Его иконография крайне необычна и носит подчеркнуто почитательный характер: Богоматерь изображена отвернувшейся от архангела Гавриила и обращенной к коленопреклоненному кардиналу, которого представляет ей его покровитель – святой Фома Аквинский³⁰⁴, которому, как и Деве, посвящена капелла. Надежда благочестивого строителя на спасение и жизнь вечную – НОС FACET VIVE, «Создавший это да живет», как гласит надпись на полу капеллы – подкрепляется покровительством его небесного патрона и благоволением к нему Мадонны. С темой прославления Богоматери и сюжетом Воплощения логически связано появление на сводах капеллы фигур четырех сивилл – Кумской, Дельфийской, Тибуртинской и Геллеспонтийской, пророчествующих о рождении Девой Спасителя.

На западной стене размещены два эпизода из жизни св. Фомы Аквинского – его «Триумф над еретиками» («Триумф над Аверроэсом»), имеющий богатую изобразительную традицию во флорентийском искусстве³⁰⁵, и, в люнете, сцена чуда. Сцена чуда традиционно определялась как описанное фра Доменико из Казерты «Чудо о заговорившем Распятии», которое произошло в 1273 г. в монастыре Сан Доменико, где св. Фома трудился над составлением «Суммы теологии». Г. Гейгер, однако, опираясь на состав персонажей (их можно идентифицировать как членов семьи святого) и некоторые иконографические особенности фрески, интерпретирует ее как «Целомудрие св. Фомы» – эпизод, относящийся к 1244 г., к самому началу

³⁰³ Geiger G.L. *Filippino Lippi's Carafa Chapel...* P. 146.

³⁰⁴ А. Колива указывает, что в данном случае Филиппино использует прямую цитату из разрушенной фрески Перуджино в Сикстинской капелле, т. е. ориентируется на художественные модели Ватикана, что со стороны Оливьеро Караффы было ходом политическим. (См: *Coliva A. Filippino Lippi nella capella Carafa: L'affermazione del nuovo spazio romano // Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Atti del convegno internazionale. A cura di S. Rossi, S. Valeri. Roma, 1997. P.150.*) По поводу трактовки образа донатора, который сомасштабен фигурам святых см.: *Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс-традиция, 1999. С. 197–198.*

³⁰⁵ Наиболее известные примеры – фреска Андреа ди Бонайуто в Испанской капелле (1366–1368 гг., Флоренция, Санта Мария Новелла) и доски из мастерской фра Анжелико (Флоренция, Библиотека Музея Сан Марко) и Беноццо Гоццолли (1471 г., Париж, Лувр).

религиозной карьеры св. Фомы, когда родственники молодого отшельника силой вернули его в отчий дом и пытались сбить его с пути монашества и аскезы. В качестве решающего аргумента исследовательница приводит результаты технического анализа фресок, согласно которым надпись «Хорошо пишешь обо мне, Фома» – слова, прозвучавшие из уст распятого Христа – была добавлена позднее и не может указывать на то, какой сюжет был избран первоначально³⁰⁶. Ее мнение на основании иконографических сопоставлений подтверждает Д. Норман, отмечая также, что в декорации ансамбля тема целомудрия – и св. Фомы, и Девы Марии, которым посвящена капелла – подчеркивается особо³⁰⁷. Ш. Рёттген, в свою очередь, высказывала суждение, что сцена, изображенная в люнете, специфическим образом совмещает в себе оба сюжета³⁰⁸.

Сцена «Триумфа...», в которой, по образному выражению Р. Мутера, соединились «дидактика Треченто и натурализм Кватроченто»³⁰⁹, представляет св. Фому восседающим на высокой кафедре, отодвинутой вглубь композиции, в окружении женских фигур – персонификаций Философии, Теологии, Диалектики и Грамматики. Поскольку сюжет имеет дидактическое содержание, фреска изобилует доминиканской риторикой и латинскими изречениями, которые, как и многочисленные прочие латинские надписи в таких случаях, были призваны свидетельствовать о глубокой образованности заказчика. По цоколю кафедры тянется посвятельная надпись: «Святому Фоме, ибо он поразил безбожие». Книга в руках святого раскрыта на словах «Я разрушу колдовскую мудрость»; в руке демона, фигуру которого он попирает, помещена лента с цитатой из Книги Премудрости: «...а премудрости не превозмогает злоба» (Прем. 7:30). В верх-

³⁰⁶ Geiger G.L. Ibid., p. 74–81; также Geiger G.L. *Filippino Lippi's Wunder des heiligen Thomas von Aquin im Rom des späten Quattrocento* // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1984. Bd. 47. S. 247–260. Правда, в середине XVI в. надпись уже существовала, поскольку о ней упоминает Вазари. (См.: Vasari G. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3, p. 468.)

³⁰⁷ Norman D. *In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel* // Renaissance studies. 1993. Vol. 7. P. 1–42.

³⁰⁸ Röttgen S. Ibid., p. 209.

³⁰⁹ Muther R. *Geschichte der Malerei...* S. 232.

ней части кафедры, в круглой раме, поддерживаемой крылатыми путто, помещена раскрытая книга с цитатой из Притч Соломоновых: «...ибо истину произнесет язык мой, и нечестие мерзость для уст моих» (Прит. 8:7), которой открывается «Сумма против язычников» Фомы Аквинского. Два путто, стоящие над карнизом, держат таблички с текстом из Псалтыри: «Откровение слов твоих просвещает, вразумляет простых» (Пс. 118:130)³¹⁰, которые К. Бертелли связывал с деятельностью Караффы в области детского образования³¹¹. На переднем плане размещены фигуры оппонентов великого схоласта, еретиков, чьи имена частично подписаны, а также портреты главных доминиканских приоров. В надписях на книгах, лежащих у подножия кафедры, приведены ошибки, которые были допущены еретиками в их рассуждениях о Христе.

Восточная стена капеллы, по сообщению Вазари³¹², была занята сценой, где «Вера берет в плен Неверие, всех еретиков и неверных; и подобно тому, как под Надеждой изображено Отчаяние, так изображены и многие другие Добродетели, смиряющие противоположные им Пороки». Фреска была разрушена в 1566 г. при сооружении гробницы папы Павла IV, также происходившего из рода Караффа. Единственным свидетельством о ней, помимо процитированного выше пассажа из «Жизнеописаний...», является лист из «Книги рисунков» Вазари (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 617 orn), о котором ее владелец отзывался как о превосходной работе Филиппино³¹³. На его лицевой стороне изображены и подписаны рукой Филиппино аллегории Силы – мужская фигура в поединке со львом – и Умеренности – женщина, сидящая на фоне зубчатой башни, ворота которой она открывает ключом, и попирающая тело Эпикура). На оборотной стороне листа представлены Благоразумие – женщина в

³¹⁰ Все надписи, а также тексты пророчеств сивилл, приведены в соответствующих главах у Г. Гейгер, а также у Ш. Рёттген. (См.: *Röttgen S. Italian Frescoes. The Flowering of the Renaissance...* P. 459–460.)

³¹¹ *Bertelli C. Filippino Lippi riscoperto. Firenze, 1962. P. 61.*

³¹² *Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3, p. 468. (Цит. по: Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1963. Т. 2. С. 584.)*

³¹³ Там же.

плаще и с книгой в руках, попирающая тело Сарданапала, и раскрытая книга в окружении символов четырех евангелистов, чьи имена также надписаны. То, что эти наброски имеют прямое отношение к римским фрескам Филиппино, предположил К. Бертелли, указав, что персонификации Добродетелей были скопированы из так называемой “Libro di Giusto”³¹⁴, книги образцов, созданной ок. 1450 г. и восходящей к фрескам Джусто де Менабуои в церкви Эремитани в Падуе. Подтверждает это двукратное изображение раскрытой книги на обороте: эта эмблема кардинала Караффы многократно встречается в росписях капеллы³¹⁵. Г. Гейгер, напротив, сомневалась и в авторстве рисунка, и в возможности использования книги образцов, а основным источником мотива борьбы добродетелей и пороков предлагала видеть «Психомахию» Пруденция³¹⁶.

М. Грассо³¹⁷, предприняв детальное исследование рисунка, уточнил и отчасти оспорил эти догадки. Было установлено, что в виде женской фигуры с книгой в руках, заключенной в кольцо (сферу), аллегория Благоразумия неоднократно изображалась в итальянской средневековой живописи. В качестве ближайшей аналогии Грассо приводит миниатюру Никколо ди Джакомо в «Декреталях» Джованни ди Андреа (1353, Милан, Библиотека Амброзиана, Ms. B 42 inf., f. 1^r). Во всех таких случаях с ней соседствует Умеренность с крепостной башней в качестве атрибута. По предположению Грассо, эти типы восходят к античному литературному источнику – к пассажу в *De inventione* Цицерона (II LIII 160), где он описывает атрибуты Благоразумия, и в последующей традиции, разумеется, действительно бы-

³¹⁴ Bertelli C. Appunti sugli affreschi nella Cappella Carafa alla Minerva // Archivium Fratrum Praedicatorum. 1965. Vol. 35. P. 118–119.

³¹⁵ Reynolds A. The private and public emblems of Cardinal Oliviero Carafa // Bibliothèque d’humanisme et renaissance. 1983. Vol. 45. P. 273–284. Э. Парлато отрицал авторство Филиппино в отношении этого листа и высказывал предположение, что в рисунках разрабатывались не мотивы для фрески на восточной стене, а развернутая версия эмблемы (с изображением тетраморфа и Добродетелей), которая в росписях оказалась редуцирована. (См.: Parlato E. Il “cielo di Raffaellino del Garbo” alla Minerva. Artisti toscani e decorazioni all’antica nella Roma del Quattrocento // Roma di fronte all’Europa al tempo di Alessandro VI. Vol. III. Roma, 2001. P. 842–843.)

³¹⁶ Geiger G.L. Filippino Lippi’s Carafa Chapel... P. 117.

³¹⁷ См.: Grasso M. Ipotesi per un disegno di Filippino Lippi per la Cappella Carafa // Figure. 2013. Vol. 1. P. 121–129.

ли неразрывно связаны с текстом Пруденция. Филиппино должен был быть знаком с этой изобразительной традицией, поскольку он ею пользуется. К тому же, Благоразумие было той добродетелью, которую считал наивысшей св. Фома Аквинский (*Сумма теологии*, 47, 5) и ценил Оливьеро Караффа – до такой степени, что сделал ее персонификацию своей эмблемой. В свою очередь, книгу в окружении тетраморфа, которая, как считалось, представляет собой развернутый и не перешедший в росписи капеллы вариант кардинальской эмблемы, Грассо предпочитает связывать с апокалиптической тематикой.

Восточная стена, которую определенно прорезал вход в погребальную комнату, оставлявший не так много места для росписей, особенно для сюжетных сцен, целиком могла быть была занята изображениями Добродетелей – по мнению Грассо, возможно, всех семи. Добавим, что использование фигур Добродетелей как ключевого, программного элемента было одной из основных типологических черт неаполитанских скульптурных надгробий с момента формирования этой традиции в первой четверти XIV в.³¹⁸, а кардинал Караффа был родом из Неаполя (и, в конечном счете, там же был похоронен), поэтому это предположение вполне правомерно. Погребальная капелла кардинала, долгое время забытая, была вскрыта при реставрации 1960-х гг. На ее своде, прихотливо расчерченном, подобно потолкам Золотого дома Нерона, помещены фрески с историями Виргинии и Лукреции, выполненные Раффаэллино дель Гарбо. В центральном круглом клейме потолка помещена фигурка сивиллы, которая также держит над головой раскрытую книгу.

Масштаб фресок в капелле Караффа по-прежнему остается некрупным, вполне в духе Раннего Возрождения, однако общая структура ансамбля коренным образом меняется. Филиппино заимствует ее у Бернардино Пинтуриккьо, который применил ее в капелле Буффалини (1479–1485 гг.,

³¹⁸ *Aceto F.* Status e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli: le sepolture dei nobili // *Medioevo: immagini e ideologie*. Milano, 2005. P. 597–607.

Рим, Санта Мария ин Арачели). Ее принципиальное отличие от традиционной для Раннего Возрождения схемы построения росписи заключалось в том, что плоскость стены между цоколем и люнетом не членилась на несколько горизонтальных ярусов, а целиком отдавалась одному или нескольким совмещенным сюжетам. Это было обусловлено стремлением к созданию единой большой композиции, со-масштабной архитектуре Рима, и диктовало совершенно иное отношение к пространственным проблемам как внутри самой сцены, так и между картинной плоскостью и пространством капеллы. При этом в отличие от Пинтуриккьо, который дробит алтарную стену капеллы Буффабини на несколько фрагментов (эпизодов), Филиппино рассекает по вертикали и по горизонтали единую по композиционному построению сцену Вознесения Богородицы, которая воспроизводит традиционное двухъярусное построение алтарных картин на этот сюжет³¹⁹, и вписывает в нее пышно обрамленный алтарь. Следует признать, что его решение представляется более удачным, нежели вариант, избранный Пинтуриккьо.

Вторая принципиально важная особенность римских росписей художника, которая неоднократно становилась предметом специального интереса исследователей³²⁰, – это строго выверенные архитектурно-перспективные построения. Иллюзионистическая архитектура, как обрамляющая сцены, так и помещенная внутри них, резко уходящая в глубину и разделяющая картинное пространство на большое число планов и вертикальных уровней, служит продолжением реальной архитектуры капеллы. Реальные и имитированные в живописи архитектурные элементы одинаково декорированы, что придает пространству единство и гармонию. И хотя дальнейшего развития в творчестве Филиппино идея капеллы как единого архитектурно организованного пространства (*spazialità architettata*) не

³¹⁹ *La Malfa C.* A New Sketch by Filippino Lippi for the "Assumption of the Virgin" in the Carafa Chapel // *Master Drawings*. 2005. Vol. 43. P. 147.

³²⁰ Подробно см.: *Vitiello M.* Le architetture dipinte di Filippino Lippi. La capella Carafa a S. Maria Sopra Minerva in Roma. Roma, 2003.

получила, в ней принято усматривать прямую предшественницу композиционных решений зрелого Ренессанса, в частности, «Афинской школы» Рафаэля, а во фресках капеллы Караффа в целом – ключевой памятник «новой живописи» в Риме³²¹.

Иллюзионистические архитектурные элементы в капелле Караффа традиционно связывались не с античными, а с ренессансными памятниками, в том числе, работами Мино да Фьезоле и Джулиано на Майано. Их декоративное убранство, в свою очередь, зачастую имеет античное происхождение и перекликается с рельефным декором в постройках Джулиано да Сангалло и его рисунками. Так, фигурные капители пилястров, обрамляющих настенные композиции, восходят к многосоставным капителям колонн хора римской базилики Сан Лоренцо фуори ле мура или нефа церкви Санта Мария ин Космедин. Подобную композицию капители развивал в те же годы в декорации сакристии флорентийской церкви Санто Спирито Дж. да Сангалло, хотя Филиппино, бесспорно, был знаком и более ранний прецедент использования сложных фигурных капителей в ренессансной архитектуре – кафедра собора в его родном Прато, исполненная Микелоццо (1428–1438 гг.). Рельеф, покрывающий нижнюю часть иллюзорного антаблемента на западной стене капеллы, напрямую восходит к убранству храма Марса Ультора на Форуме Августа³²². Пилястры кафедры св. Фомы украшены связками фасцев, которые были скопированы с гробницы Марка Антония Люпа, вплоть до XVII в. стоявшей на дороге к Остии близ Понте дель Арка³²³ и зарисованной Сангалло в Сиенском кодексе³²⁴

³²¹ Antal F. Breu und Filippino // *Zeitschrift für bildende Kunst*. 1928/29. Bd. 62. Heft 2. S. 34; Coliva A. Filippino Lippi nella capella Carafa: L'affermazione del nuovo spazio romano // *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Atti del convegno internazionale*. A cura di S. Rossi, S. Valeri. Roma, 1997. P. 151–152.

³²² Geiger G. *Ibid.*, p. 176.

³²³ Halm P. Das unvollendete Fresko des Filippino Lippis in Poggio a Caiano // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1931. Bd. 3. S. 408.

³²⁴ Более ранние примеры воспроизведения этого памятника в рукописях, в частности, в Моденском кодексе (fol. 16) и кодексе Гарретт (fol. 11) Джованни Маркановы не отличаются ни археологической точностью, ни интересом к его архитектурной составляющей. (См.: Baily Lawrence E. *The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova // Memoirs of the American Academy in Rome*. 1927. Vol. VI. Pl. 33 and 40.2.)

(fol. 32^v с пометкой SEPOLTURA PER LA VIA DA OSTIA). Капители их, в то же время, заимствованы у Альберти: подобную форму можно видеть на фасаде флорентийского палаццо Ручеллаи. Саму форму кафедры св. Фомы – монументальный киворий с нишей для трона – М. Витиелло связывает с ренессансными надгробиями и санктуариями, а также с табернаклем, выполненным Микелоццо для базилики Сан Миниато аль Монте³²⁵ (1448 г.). Таким образом, иллюзорная архитектура капеллы представляет собой удивительный сплав чистых античных форм, классических элементов, уже опосредованных ренессансными художниками, и их собственных декоративных изобретений.

Из стилистических черт этого цикла можно отметить очевидное нарастание экспрессии, остроту физиогномических характеристик, которая отчетливо проявляется в мимике и жестикуляции апостолов в сцене Вознесения Девы и в гримасе «демона», которого победно попирает в сцене своего триумфа св. Фома Аквинский. Здесь же зарождается увлечение Филиппино восточной экзотикой, эстетикой странного и причудливого, что отразилось в костюмах еретиков и в веренице стаффажных фигурок – кортеже волхвов – заполняющих дальний план сцены вознесения Богоматери. В деталях: выступающих за пределы архитектурной рамы фигурах, в драпировках, которые «подхвачены» лентами, опутывающими ножки сидящих на консолях путти, и пр. – проявилась страсть Филиппино к иллюзионистическим эффектам. В целом можно утверждать, что зрелый стиль мастера и его основные художественные интересы выкристаллизовались именно в этом ансамбле.

Своды капеллы занимают фигуры сидящих сивилл. Пришедшие из античного мира, эти героини были уподоблены ветхозаветным пророкам³²⁶ и наравне с ними появлялись в церковных росписях, держа в руках тексты

³²⁵ *Vitiello M.* Op. cit., p. 32.

³²⁶ *Madella A.A.* Profeti e Sibille: il tema dell'antico tra echi classici e nuova sensibilità // In *laudabile et optima forma: l'organo della Cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi* / A cura di Riccardo Gobbi. Mantova: Sometti, 2009. P. 125–137.

своих пророчеств. Одним из наиболее характерных примеров введения их в теологическую программу погребальной капеллы, современным капелле Караффа, являются фрески входной арки и сводов капеллы Сассетти во флорентийской церкви Санта Тринита, выполненные мастерской Доменико Гирландайо. Писал античных пророчиц и сам молодой Липпи: его кисти принадлежит небольшая доска с изображением пяти сивилл, сидящих на тронах под мраморной аркадой, парная к аналогичной работе Боттичелли (1472–1475 гг., Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Черч). Неоднократно подчеркивалось³²⁷, что античность не создала устойчивой иконографии сивилл, и Ренессанс изобретал ее самостоятельно, в чем немало преуспел. Но в сравнении с обоими названными памятниками иконографическая новизна римских фресок Филиппино особенно очевидна: он впервые придал сивиллам облик *all'antica*, облачив их в легкие драпировки, и избавил от тронов, на которых они восседали прежде, подобно апостолам и учителям церкви.

Как отмечают многие исследователи, изображения сивилл в капелле Караффа обладают иконографическим сходством с рельефами работы Антонио Поллайоло на гробнице папы Сикста IV (1484–1493 гг., Рим, собор св. Петра). Действительно, и аллегии Свободных искусств работы Поллайоло, и сивиллы Филиппино решены как задрапированные полулежащие фигуры (изображение Сивиллы Геллеспонтийской было переписано в XVI в.). Однако только Сивилла Тибуртинская, фигура которой дана в резком контрапосте, в точности повторяет позу одной из аллегорий с папского надгробия – Философии, других прямых цитат из Поллайоло в живописи Филиппино нет. К тому же, одновременность создания этих памятников позволяет предположить, что оба работавших в Риме флорентийца могли

³²⁷ Об иконографии сивилл в эпоху Возрождения см.: Rossi A. Le Sibille nelle arti figurative italiane // L'arte. 1915. Vol. 18. P. 209–221, 272–285, 427–458; Augustyn W. Zur Bildüberlieferung der Sibyllen in Italien zwischen 1450 und 1550 // Zukunftsvoraussagen in der Renaissance / Hrsg. K. Bergdolt, D. Schäfer. Wiesbaden, 2005. P. 365–435.

черпать идеи из общих классических источников. Дж. Р. Голднер³²⁸ возводила эту фигуру к изображению раненого воина в сцене битвы между римлянами и галлами на саркофаге из Палаццо Дукале в Мантуе (I в., инв. 167), поскольку среди рисунков Филиппино есть его вольная вариация. Другим прототипом полулежащей женской фигуры могла быть статуя спящей Ариадны (Клеопатры) (II в., Рим, Музеи Ватикана)³²⁹ или аналогичные памятники, в том числе, резные камни, воспроизводящие античную «формулу сна». Г. Гейгер полагала³³⁰, однако, что поза Сивиллы Кумской восходит к типу Афродиты, возлежащей в раковине, который встречается в римском искусстве: как в живописи, так и в рельефах саркофагов. Эта версия кажется наиболее вероятной, поскольку благодаря саркофагам этот мотив был хорошо известен флорентийцам: Бенедетто да Майано воспроизвел его в капителях пилястр портала Зала деи Джильи флорентийского Палаццо Веккьо при изображении аллегорий Умеренности и Милосердия (в качестве источника Н. Рубинштейн называл морской саркофаг из Латеранского собора³³¹). Примечательно, однако, что известные эскизы фигур сивилл (Лондон, Британский музей, 1946-7-13-215; Лилль, Дворец изящных искусств, Pl. 633; Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1164 E), свидетельствующие об упорном поиске мастером нужной позы, очевидной связи с классическими источниками не обнаруживают.

Латинские тексты, которыми сопровождаются изображения сивилл, возвещают о явлении Спасителя – то есть напрямую связаны с посвящением капеллы и ее алтарным образом – и в большинстве своем взяты из знаменитого иллюстрированного трактата Филиппо Барбьери³³², ученого до-

³²⁸ Goldner G.R., Bambach C.C., Cecchi A. The Drawings of Filippino Lippi and His Circle. Catalogue. New York, 1997. P. 202–203.

³²⁹ Geiger G.L. Ibid.; Cosmo G. Filippino Lippi. Firenze, 2001. P. 18.

³³⁰ Geiger G.L. Ibid., p. 64–65.

³³¹ О портале Зала дель Джильи и его античных источниках см. подробно: Rubinstein N. Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1987. Vol. 50. P. 34–35, Pl. 9 a, c, e.

³³² Geiger G.L. Ibid., p. 56. Речь идет о трактате “Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini”, во второй части которого, “Sibyllarum et prophetarum de Christo vaticinia”, были помещены ксилографии с

миниканца из Сицилии; трактат был опубликован в 1481 г. и посвящен автором кардиналу Караффе. Одно из наиболее известных пророчеств – Сивиллы Кумской, предсказавшей явление Спасителя, восходит к IV-й эклоге Вергилия (Эклоги, IV, 7). Реплика Сивиллы Тибуртинской, при встрече с которой на Капитолийском холме императору Августу было видение Мадонны с младенцем, восходит к “*Mirabilia Urbis Romae*” и «Золотой легенде» Иакова Ворагинского, а в качестве источника пророчества Сивиллы Дельфийской Барбьери указывал Саллюстия. Из пророчеств Сивиллы Гелеспонтийской к Барбьери имеет отношение только одно – то, что написано на бандероли, которую она держит в правой руке. Надпись на свитке ангела заимствована у Блаженного Августина («О Граде Божьем», 18, 23), на скрижали в левой руке сивиллы – у Лактанция («Божественные установления», 5, 5), который, в свою очередь, цитирует Овидия («Метаморфозы», I, 111–112). Отсутствие этих текстов у Барбьери наводит на мысль, что надписи были добавлены в XVII в. при поновлении фрески. Правда, атрибуты сивилл, как отмечала Г. Гейгер, тексту Барбьери не соответствуют³³³.

Помимо сивилл, а также многочисленных играющих путто, или *spiritelli* – персонажей, языческих по своей природе, но прочно вошедших в репертуар христианской изобразительности³³⁴, Филиппино ненавязчиво

изображением двенадцати сивилл и тексты их пророчеств; благодаря нему сложился ренессансный канон двенадцати сивилл.

³³³ Geiger G.L. Ibid., p. 57–62. По-видимому, Филиппино должен был иметь представление и о более ранних текстовых источниках, поскольку упомянутые выше оксфордские доски из мастерской Боттичелли были выполнены до издания трактата Барбьери. Между тем, по их нижнему краю идет подробный латинский комментарий, в котором приведены имена десяти сивилл и их речения, причем полностью отличные от тех, которые даны в римских фресках Липпи. Сами сивиллы сгруппированы по тематическому принципу пророчеств: на панели Боттичелли проведена тема явления Христа и Его воскресения, у Филиппино – второго пришествия и Страшного суда. Авторам программы оксфордских досок мог послужить опорой канон Варрона (см.: *Byam Shaw J. Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford. London, 1967. Cat. 35–36, p. 48–50*), но скорее всего их подписи основаны на тексте Лактанция (см.: *Olszaniec W. The Latin Inscriptions in Botticelli's and Lippi's Five Sibyls // Journal of Neo-Latin Language and Literature. 2012. Bd. 14. P. 233–240*). Примечательно, что в описи мастерской художника 1504 г. зафиксирована некая «книжечка сивилл». (См.: *Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi... P. 388.*)

³³⁴ О сложении и эволюции типа см.: *Dempsey Ch. Inventing the Renaissance Putto. The University of North Carolina Press, 2001*; *Bormand M. Gli “spiritelli” del Rinascimento // La primavera del Rinascimento: la scultura e le arti a Firenze 1400–1460 / A cura di B. Paolozzi Strozzi. Firenze: Mandragora, 2013. P. 111–117.*

вводит классические элементы и в основные сцены, и в большей или меньшей степени эти детали обусловлены сюжетом.

Классическим по своему происхождению элементом, но вошедшим к тому времени в арсенал флорентийской живописи на уровне формулы, является персонаж, помещенный на переднем плане в сцене «Чуда св. Фомы»: сидящий на полу ребенок, с испугом отмахивающийся от собачки. Поза мальчика восходит к иконографии младенца Геракла, удушающего змей, распространенной в эллинистической пластике (Ватикан, Музей Пио-Клементино, инв. 133). Филиппино мог видеть как версию античной скульптурной группы, так и ее ренессансные вариации – в рельефах Л. Гиберти («Пир Ирода» на купели Сиенского баптистерия, ок. 1425 г.) и Луки делла Роббиа (кантория собора Санта Мария дель Фьоре, 1431–1437 гг., Флоренция, Музей собора), а также на фреске своего отца в соборе в Пра-то³³⁵ («Подмена св. Стефана», 1454–1462 гг.). Содержит ли эта сценка символический подтекст, утверждать трудно; ее интерпретировали и как сугубо жанровую деталь, и как знак чрезмерной роскоши семьи св. Фомы, которой тот избегал, и как изображение Амура, напуганного собакой св. Доминика³³⁶.

Фигуры девяти музицирующих ангелов, окружающие фигуру возносящейся Богоматери, генетически восходят к изображениям пляшущих менад, в обилии представленных на античных вакхических саркофагах и в неонатических рельефах. Их роль в композиции «Вознесения» аналогична функции «флорентийской нимфы»³³⁷, призванной вносить в сцену возбужденную динамику своим стремительным шагом и развевающимся и клубящимся складками одежд. Мотив взлетающих в резком ракурсе фигур, скорее всего, был подсказан художнику фреской «Вознесение Христа»,

³³⁵ *Cosmo G. Filippino Lippi...* P. 7.

³³⁶ Подробно см.: *Geiger G.L. Ibid.*, p. 82–84.

³³⁷ См. *Warburg A. Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance [1893] / Idem. Ges. Schriften. Wien, 1933. Bd. 1. S. 6–22; Idem. Ninfa fiorentina [1900] / Idem. Werke. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 198–210; Bandera Viani, M.C. La "ninfa": continuità di rapporti tra Antichità e Rinascimento nelle arti visive // Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini. Firenze, 1984. P. 265–269.*

выполненной около 1480 г. в римском соборе св. Апостолов Мелоццо да Форли (Рим, Ватиканская пинакотека и Квиринальский дворец; Мадрид, Прадо), но нельзя не отметить изобретательность аранжировки этого вихреобразного танца. Каждому ангелу присвоены индивидуальная пластика, мимика и – за исключением тех из них, кто поддерживает облако и несет в руках зажженные факелы, – оригинальные музыкальные инструменты, которые, безусловно, являются плодом воображения Филиппино, но их разнообразие ясно свидетельствует об интересе художника к этому предмету. Наконец, подозрительным сходством с римскими живописными изображениями *instrumentum scriptorium* обладает книжный натюрморт, помещенный у ног язычников в сцене «Триумфа св. Фомы Аквинского», но найти среди известных ренессансным мастерам антиков его иконографический источник, разумеется, не удастся.

Благодаря двум городским панорамам, введенным в сцену «Триумфа...», в декорации капеллы отчетливо звучит тема Рима как такового – грандиозного пространства исторической памяти, находящегося непосредственно за стенами церкви. Примечательно (и на это специально обратил внимание Р. Бриллиант), что Филиппино изображает здесь не условный Древний Рим, составленный из набора *mirabilia* и привычный для средневекового и раннеренессансного «каталогизирующего» подхода к античности, а живой город, его реальную топографию³³⁸. Нельзя исключить, что художник удержался от этого соблазна осознанно. Так, на эскизе соседней сцены, «Вознесения Богоматери» (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 183 S), отчетливо просматривается трехъярусное цилиндрическое сооружение с подобием ордерной разделки, которое очевидно имеет своим прототипом Колизей. Однако оно не было перенесено во фреску, уступив место условной фанастической архитектуре, едва

³³⁸ *Brilliant R.* Ancient Roman monuments as models and as topoi // *Umanesimo a Roma nel Quattrocento* / A cura di P. Brezzi e M. De Panizza Lorch. Roma: Istituto di Studi Romani; New York: Barnard College Columbia University, 1984. P. 232. О средневековых «картах» Древнего Рима, которые, несомненно, лежат в основе этого подхода, см.: *Cantatore F.* Piante e vedute di Roma // *La Roma di Leon Battista Alberti*. Musei Capitolini / A cura di F.P. Fiore. Con la collab. di A. Nesselrath. Milano, 2005. P. 166–169.

просматривающейся издали. Впрочем, первоначальным композиционным рисунком «Триумфа св. Фомы Аквинского» (Лондон, Британский музей, инв. 1860-6-16-75) никаких пейзажей предусмотрено не было, и нет сомнений, что во фреске они появились не случайно, а были связаны с особыми пожеланиями заказчика или необходимостью расставить в сцене некие смысловые акценты.

Слева от кафедры, на которой восседает Аквинат, помещен вид на Латеранский дворец. Опознается он по конной статуе Марка Аврелия, находившейся перед ним до перенесения в 1539 г. на Капитолийский холм. Один из самых популярных и значимых античных монументов, известных Ренессансу, статуя величавого всадника связывалась с идеей государственности и «великого строительства»³³⁹ и лишь в 1470-е гг. была окончательно идентифицирована как памятник императору. В честь юбилейного 1474 г., то есть незадолго до создания фресок капеллы Караффа, для нее был сооружен новый постамент³⁴⁰. С противоположной стороны от кафедры через пролет триумфальной арки, в пазухах которой помещены фигуры Викторий, открывается пейзаж, идентифицированный К. Бертелли как изображение римского порта Рипа Гранде³⁴¹, из которого кардинал в праздник Тела Господня в 1472 г. повел папскую флотилию в сражение с турецким флотом. Таким образом, вид гавани напоминает о морских победах кардинала и его торжественном победоносном въезде в Рим после разгрома турецкого флота в Средиземном море в 1472 г.; входил же он в Вечный город через ворота Сан Джованни, будучи, к тому же, каноником Латеранского собора. И если появление римских видов в капелле, продиктованное биографическими обстоятельствами заказчика, придает фрескам конкретно-историческое измерение, то военный триумф протектора доми-

³³⁹ Подробно см.: *Gramaccini N.* Die Umwertung der Antike – Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance // *Natur und Antike in der Renaissance. Kataloge.* Frankfurt a. M., 1985. S. 51–83; *Ackerman J.S.* The Capitoline Hill / *Idem.* The architecture of Michelangelo. 2nd ed. Chicago, 1986. P. 161–163.

³⁴⁰ *Müntz E.* Les arts à la cour des papes pendant la Renaissance. Part III: Sixte IV – Leone X (1471–1521). P. 176–177.

³⁴¹ *Bertelli C.* Filippino Lippi riscoperto... P. 60.

никанского ордена над неверными, уподобленный триумфу его святого покровителя над вероучением еретиков, свидетельствует об универсальном характере победы истинной веры, который подчеркнут вневременными римскими декорациями.

Наряду с догматической и биографической риторикой, сцена «Триумфа св. Фомы Аквинского», возможно, содержит и политический подтекст. Неоднократно отмечалась особая выразительность группы еретиков с их низко опущенными головами, подавленными или меланхолическими лицами. К. Бертелли³⁴² сопоставлял их по степени выразительности со статуями пленных даков с римских триумфальных арок; Г. Гейгер³⁴³ отмечала особую экспрессию остро очерченного профиля Савелия, выдержанного в духе римского республиканского портрета. Л. Маинини же предлагает усматривать в лицах еретиков портреты – причем портреты флорентийских неоплатоников, Марсилио Фичино, Анджело Полициано и Лоренцо Медичи, чьи философские увлечения шли вразрез с официальной доктриной Церкви, представляемой кардиналом Карафтой. Хотя портретное сходство весьма условно, эмблемы Медичи действительно присутствуют в росписях капеллы, наряду с эмблемами кардинала. Появление в ее пространстве портретов флорентийского правителя и его ближайшего окружения было бы жестом дружественным по отношению к Лоренцо Великолепному³⁴⁴, с которым Караффа обменивался дипломатическими подарками и услугами. Собственно, подарок кардиналу – античная мраморная голова лошади – изображен, как считается, на соседней стене, в сцене вознесения Богоматери³⁴⁵, а одной из услуг с его стороны было направление на службу к кардиналу автора фресок, Филиппино.

Однако, если политическая подоплека ансамбля неочевидна, то тема триумфа – прежде всего, триумфа военного, морского – проведена в ка-

³⁴² Ibid., p. 50.

³⁴³ Geiger G.L. Ibid., p. 95.

³⁴⁴ Mainini L. Eresia e cultura umanistica: idee per una rilettura degli affreschi di Filippo Lippi alla Minerva // Storia dell'arte. 2012. N.S. 31. P. 9–26.

³⁴⁵ Thomas T.M. Classical Relief and Statues... P. 119.

пелле предельно отчетливо. Морской тематике, по всей видимости, была целиком отведена ее цокольная зона, от которой сохранился до наших дней только небольшой монохромный живописный фрагмент, раскрытый во время реставрации сер. XX в.: он расположен под сценой триумфа и представляет путто верхом на морском чудовище – мотив, скопированный с антика из коллекции Андреа дела Валле, который известен по рисункам. Как подчеркивает К. Бертелли, опубликовавший этот фрагмент, рисунок «мраморной балюстрады» должен был повторяться на всех трех стенах капеллы³⁴⁶, таким образом, морские мотивы *all'antica*, рассыпанные по ее стенам, действительно оказывались своего рода камертоном ее декорации. Более того, факт, что цоколь нес смысловую нагрузку и требовал чтения, был нов для ренессансного искусства, и эта традиция складывалась, собственно, в римских ансамблях позднего Кватроченто – очевидно, не случайно, и была обусловлена желанием прокомментировать живописный рассказ, но более – доступностью античных мраморных рельефов, которые служили образцом для рельефа имитированного. В качестве аналогии, а скорее – прямого предшественника этого решения³⁴⁷ можно назвать одновременный ансамбль, работу мастерской Пинтуриккьо – капеллу Джироламо Бассо делла Ровере (1484–1492 гг.) в церкви Санта Мария дель Пополо, чья цокольная зона полностью покрыта монохромными росписями – сюжетными композициями (истории христианских мучеников и изображения сивилл) и иллюзионистическими обманками. Правда, здесь эти сюжетные эпизоды не выполняют комментирующей функции, а обладают абсолютной самостоятельностью по отношению к полномасштабным фрескам.

Мотивы, имеющие отношение к теме морского триумфа, прежде всего изображения морских обитателей, рассыпаны по всему ансамблю, хотя

³⁴⁶ Bertelli C. Filippino Lippi riscoperto... P. 58. Во «флорентийской» версии прочтения сцены второй пейзаж трактуется как вид долины Арно. – Mainini L. Eresia e cultura umanistica... P. 21.

³⁴⁷ Cavallaro A. Riprese dal sarcofago bacchico di S. Maria Maggiore e da altri sarcofagi antichi in un fregio monocromo a S. Francesco a Subiaco // Storia dell'arte. 1991. Vol. 73. P. 262.

и в основном по его второстепенным зонам. Изображения дельфинов, которые имеют, несомненно, и прочные христианские коннотации, вырезаны на мраморной балюстраде капеллы; дельфины, обвивающие трезубец, украшают пазухи арок лоджии в сцене «Чуда св. Фомы». Фигура тритона, поддерживающего картуш, помещена в люнете над входной дверью в комнату Марии на алтарной картине. Наконец, именно мифологический морской триумф проиллюстрирован на опустевшем саркофаге Мадонны. Его фрагмент хорошо просматривается в нижней части «Вознесения» слева от алтаря, а стенки украшены рельефами, основанными на мотивах декорации «морских» саркофагов, широко распространенных в поздней античности. На торцевой части изображена пара морских кентавров – мужское и женское существа с переплетенными руками, на передней – кентавр, трубящий в рог и везущий на спине крылатого путто. В позднеантичной надгробной пластике триумфы – морских божеств, индийский триумф Вакха – соотносились с посмертным триумфом души, и именно в этом значении иконографический мотив рассматривало искусство христианское, для которого идея победы над смертью является основополагающей (1 Кор 15:54). Сам сюжет вознесения Богоматери был одним из первых и явленных свидетельств этой победы – таким образом, «антикварная» деталь во фреске Филиппино обнаруживает соответствие не только ее сюжету и общей программе ансамбля, в которой рельефно проведена «морская» тема, но даже тому значению, которое вкладывалось в этот мотив в античности.

Поразительна тщательность, с которой Филиппино прорабатывает эту небольшую деталь, и бурная динамика, которой она наполнена. Изобретательно сочинены позы чудовищ с лихо закрученными хвостами, передние ноги морского кентавра, изображенного на торцевой стенке саркофага, выброшены далеко вперед и показаны на фоне одеяния старого апо-

стола³⁴⁸: художник дает волю фантазии и наделяет неодушевленный предмет буквально живой энергией. Более того, саркофаг Мадонны примечательным образом изменил свою форму и местоположение в ходе подготовительной работы над фреской. На одном из рисунков, представляющем нижнюю часть композиции (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 144 E), он имеет форму ванны, не предполагающую рельефной декорации, и установлен в верхней части сцены на уступе холма – таким образом, в капелле его изображение располагалось бы высоко на стене и просматривалось бы плохо. Между тем, на финальном эскизе сцены (Венеция, Галерея Академии, инв. 167) саркофаг окончательно обретает свое место у ног апостолов, а на фреске его изображение оказывается фактически на уровне зрительских глаз.

Античные атрибуты мореплавания встречаются и во фризе на ее западной стене. В его основе лежат несколько рельефных панелей (сейчас – Рим, Капитолийские музеи) эпохи Августа с изображением литургических предметов и атрибутов мореплавания (“ante effigiem dei neptunni”, по определению К. Ландино), которые происходили, как считалось, из храма, посвященного Нептуну, хранились в церкви Сан Лоренцо фуори ле мура, были очень знамениты и часто копировались³⁴⁹. Как отмечал Л. Леончини, античных фрагментов с изображением атрибутов римского жертвоприношения было известно достаточно, в то время как атрибуты мореплавания содержатся, за единственным исключением, только в Капитолийском фризе³⁵⁰, хотя аналогичные памятники (фризы храма Веспасиана и арки Арджентари) мастер тоже знал. Поэтому, пусть Филиппино и не воспроизводит во фреске классический рельеф дословно, античный прототип угадывается здесь безошибочно.

³⁴⁸ На анонимном рисунке, вероятно, начала XVI в., который предельно точно копирует эту часть фрески Филиппино (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 174 F), трактовка саркофага значительно более «нормативная» и «классическая», чем на живописном оригинале.

³⁴⁹ *Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture: A handbook of sources. Oxford, 1986. Cat. №193. О бытовании фриза в современной Филиппино художественной среде см.: Leoncini L. Storia e fortuna del cosiddetto "Fregio di S. Lorenzo" // Xenia. 1987. Vol. 14. P. 59–110.*

³⁵⁰ *Leoncini L. Storia e fortuna... P. 59.*

Фриз капеллы Караффа является, пожалуй, одной из главных и наиболее удачных орнаментальных находок Липпи. Сохранив общую схему и даже общий содержательный смысл античного рельефа, художник «христианизировал» его, поместив внутрь атрибуты христианской мессы: светильники, епископский посох и митру, кадила, книги. Во фризе, таким образом, выступила на передний план вторая ключевая тема декорации капеллы, связанная с личностью заказчика, – тема литургии, которую следует связывать и с заупокойными службами по кардиналу, и с его собственным епископским служением, и которая переплетается с темой морских побед. В центре композиции, на плате с изображением Нерукотворного образа, находится изображение Пьеты (тондо с фигурой Христа во гробе), знак Жертвы: так во фризе обыгрывается тема евхаристии – главной составляющей мессы. Победа кардинала над турками, прославление которой является частью программы капеллы, была приурочена к празднику Тела Господня, поэтому Э. Парлато полагает, что во фризе догматическое содержание вполне могло сочетаться с указанием на этот немаловажный эпизод из биографии заказчика³⁵¹. В то же время, исследователь не исключает, что изображенные предметы могли иметь и некое тайное иероглифическое значение³⁵², и это предположение правомерно, поскольку Ренессанс действительно увлекался разнообразной тайнописью (и не только египетской), а сам Капитолийский фриз, в свою очередь, был античной имитацией египетской иероглифики³⁵³.

³⁵¹ *Parlato E.* La decorazione della capella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva // Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417–1527 / A cura di S. Danesi Squarzina. Milano, 1989. P. 177.

³⁵² *Ibid.* См. также: *Calvesi M.* Fonti dei geroglifici del Polifilo: un confronto con la Cappella Carafa // Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento: atti del Convegno internazionale di studi / A cura di Stefano Colonna. Roma: De Luca editori d'arte, 2004. P. 481–498.

³⁵³ *Iversen E.* The myth of Egypt and its hieroglyphs in European Tradition. Copenhagen, 1966. P. 66–67. Об иероглифике в эпоху Возрождения см.: *Giehlow K.* Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I: ein Versuch // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 1915. Bd. 32. S. 1–232; *Wittkower R.* Hieroglyphics in the Early Renaissance [1972] // *Idem.* Allegory and the Migration of Symbols. London, 1977. Vol. 1. PP. 14–28; *Castelli P.* I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Firenze: Edam, 1979; и особенно *Calvesi M.* Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. (Art dossier.). Firenze: Giunti, 1988.

Творческое отношение Филиппино к античному подлиннику, схема которого не копируется целиком, но трансформируется в соответствии с программой конкретного церковного интерьера, обеспечило его изобретению долгую жизнь в ренессансном искусстве. Впоследствии мастер охотно эксплуатировал ее и сам, но она, как отмечала Г. Гейгер, была востребована и в более поздних римских ансамблях. В частности, ею воспользовались Браманте (во фризе Темпьетто) и Якопино дель Понте (во фресках оратория Сан Джованни Деколлато)³⁵⁴.

Тема литургии, как и морская тема, получает развитие в гротесках, которыми украшены иллюзорные пилястры по углам капеллы. Они исполнены в технике гризайли с небольшими вкраплениями золота. Для каждой стены Филиппино изобретает самостоятельное орнаментальное решение, в чем проявляется еще одно отличие его варианта римского стиля от живописи Пинтуриккьо того же времени. Основоположник ренессансного гротеска использовал в капелле Бассо делла Ровере (1484–1492 гг., Рим, Санта Мария дель Пополо) и в капелле Бальони (1500–1501 гг., Спелло, Санта Мария Маджоре) яркую полихромную и вариативные цветовые сочетания³⁵⁵, предпочитая при этом единообразие рисунка. Филиппино в капелле Караффа поступает наоборот: при всей сдержанности палитры орнаменты отличаются необычайным богатством и разнообразием элементов, почерпнутых из классического репертуара: фигуры сирен, фавнов, путто, пегасов (возможно, заимствованных из капителей колонн храма Марса Ультора на Форуме Августа), грифонов и вовсе не определимых фантастических существ, лутофоры, треножники, зажженные факелы, символизирующие *lux perpetua*, разнообразные маски, ленты и перекочевавший сюда из Капитолийского фриза роостр. Все они, так или иначе, обыгрывают тему воды, победы и жертвоприношения, то есть являются частью общей риторики ансамбля. В мотиве оливковых ветвей в кувшине, который повторяется в

³⁵⁴ Geiger G.L. Op. cit. p. 168.

³⁵⁵ Dacos N. La découverte de la Domus Aurea... P. 64–66.

гротесках самой капеллы, а также в декоре свода погребальной камеры, зашифровано имя кардинала (*oliva* – ит. олива, *caraffa* – ит. кувшин, графин). На пилястрах алтарной стены помещено два медальона со сценами жертвоприношения, имитирующих античные камеи пусть и не имеющих ясного археологического прототипа. Напомним, как показал в свое время Ф. Заксль³⁵⁶, Ренессанс видел в «языческом жертвоприношении» аналог крестной жертвы. Г. Гейгер высказывала предположение, что в этих медальонах мог подразумеваться сюжет жертвоприношения Ифигении, которая воспринималась как прототип святых христианских мучениц; в частности, такую трактовку ее образ получил в современных проповедях Доменико Доминичи³⁵⁷.

В орнаментах, где Филиппино действительно «не ограничивал себя античной иконографией»³⁵⁸, отчетливо проявилась та дихотомия ренессансного гротеска, на которую указывала К. Ачидини. Если сама по себе форма гротеска, или канделябра, в силу своего происхождения всегда оставалась отсылкой к античности и, к тому же, подчинялась архитектурному назначению элемента (гротеск-канделябр традиционно выполняет функцию разделителя или рамы), то ее наполнение, причудливое и фантастическое, было «не подвластно контролю классической меры»³⁵⁹. Схема, которую можно было наполнить любыми необходимыми (то есть несущими некую важную символическую нагрузку) мотивами, этот «синтаксис декоративного языка»³⁶⁰, сформировавшийся в Риме в 1480–90-е гг., в том числе, усилиями Филиппино, оказалась необыкновенно удобной и осталась в наследство живописцам и скульпторам XVI в.

³⁵⁶ *Saxl F.* Pagan sacrifice in the Italian Renaissance // *Journal of the Warburg Institute*, vol. II, 1938–1939. P. 348–352.

³⁵⁷ *Geiger G.L.* Op. cit. p. 172–173.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 70. В свою очередь, М.А. Демидова отмечала повышенную натуралистичность этих элементов. (См.: *Демидова М.А.* Метаморфозы античного гротеска в эпоху Возрождения // *Классическое искусство от древности до XX века*. М., 2007. С. 105.)

³⁵⁹ *Acidini Luchinat C.* La grottesca... P. 163.

³⁶⁰ *Körner H.* *Dekorative Fesseln: die grotesken Satyrn und ihre Nachkommen*. Düsseldorf, 2009. S. 20.

В античном вкусе решено и мраморное обрамление алтарной картины, покрытое позолоченным стукковым рельефом. Его боковые пилястры (равно как и пилон, помещенный в интерьере комнаты Богоматери в сцене «Благовещения») украшены гротесками с маскаронами, букраниями, рогами изобилия. Навершие рамы состоит из волют, в которые вписаны профили силенов, восходящие к римским саркофагам времен Антонинов и помещавшиеся на них точно таким же способом – в угловой части крышки. Наглядный пример адаптации этого мотива к чисто декоративным задачам дает рама «Уверения св. Фомы» Андреа Верроккьо на фасаде Орсанмикеле (1466/67–1483 гг.). Тот же мотив – профиль силены, заключенный в волюту – был использован Филиппино в надгробии его отца, фра Филиппо Липпи, находящемся в кафедральном соборе Сполето.

Таким образом, все классические детали, введенные Филиппино в росписи капеллы Караффа, имеют вполне узнаваемые античные прототипы. Они сравнительно немногочисленны и сосредоточены преимущественно в маргинальных зонах – в нижней части сюжетных фресок, на пилястрах и карнизах, т.е. в архитектурной раме, а также во фрагментарно сохранившейся цокольной зоне капеллы, росписи которой имитируют скульптурную декорацию. Подобный подход к классическим мотивам, безусловно, свидетельствует об интересе Филиппино к римским древностям, но прежде всего – о его аккуратном обращении с языком подлинной римской античности, который он начинает осваивать.

Подытоживая свои размышления о роли классических элементов в образном строе капеллы, Г. Гейгер³⁶¹ настаивала на их сугубо внешнем, декоративном назначении, оттесняящем на второй план довольно туманную символику, которая содержит лишь самые общие коннотации и в конечном итоге оказывается не важной. Действительно, аллегорико-дидактическая программа, посвященная одной из ключевых догм христианства – Боговоплощению – и её верному ревнителю, святому монаху-

³⁶¹ Geiger G.L. Ibid., p. 179. Ср.: *Dacos N.* La découverte de la Domus Aurea... P. 64

доминиканцу, едва ли могла стать подходящим полем для экспериментов с языческой символикой. Однако вполне принять позицию исследовательницы трудно, поскольку в живописной декорации капеллы есть, по меньшей мере, одна тема, выведенная на передний план и целиком заданная при помощи классических деталей, – тема морского триумфа. Ее появление в римском ансамбле Филиппино обусловлено не только общими, «нейтральными» христианскими коннотациями, но и предельно конкретными эпизодами из биографии заказчика, который командовал триумфально завершившимися морскими сражениями. Такое же предельно конкретное воплощение «античными средствами» – благодаря использованию единственной небольшой детали, изображению тритона на боковой части триумфальной арки – тема морских побед получает у Бернардино Пинтуриккьо, во фресках Библиотеки Пикколомини в Сиенском соборе.

1.2.3. «Монументальное изображение античного мира»: фрески капеллы Строцци (Флоренция, Санта Мария Новелла)

Если узнаваемые изображения античных монументов или руин в росписях капеллы Караффа, хотя и участвовали в общей риторике ансамбля, сохраняли относительно нейтральные коннотации, то декоративные элементы этого ансамбля, прежде всего, орнаментированные пилястры и фриз с изображением атрибутов литургии, стали первым опытом Филиппино в области переосмысления символического значения классических древностей. Вернувшись во Флоренцию, он решительно предпочел в обращении с античностью второй путь. В 1490-е гг. мастер вводит классические мотивы в свои работы систематически и обильно, наделяет их сложной символикой и уже не слишком заботится об археологической точности в воспроизведении античного прототипа. Последний крупный фресковый ансамбль, исполненный художником, капелла Строцци во флорентийской церкви Санта Мария Новелла, явился, по выражению Дж. Сэйла, «самым

монументальным изображением античного мира, которое тот когда-либо создавал»³⁶².

Капелла, расположенная справа от хора церкви, была куплена Филиппо ди Маттео Строцци в 1479 г. по завещанию его брата Лоренцо. Владение фамильной погребальной капеллой в одном из старейших и важнейших доминиканских храмов Флоренции должно было упрочить позиции семьи Строцци, которая вернулась в республику после ссылки, продолжавшейся с 1434 г. Право патроната было окончательно оформлено только в 1486 г., и 21 апреля 1487 г. Филиппо Строцци заключил с Филиппино Липпи договор об украшении капеллы.

Хронология исполнения фресок долгое время вызывала споры, поскольку вскоре после подписания контракта и получения части гонорара, необходимой для закупки материалов, Филиппино вынужден был прервать работу и отправиться в Рим для выполнения заказа кардинала Караффа. Он продолжал получать деньги от семьи Строцци и вел переписку со своим патроном,³⁶³ затем ненадолго приезжал во Флоренцию летом 1489 г. и исполнил, по всей вероятности, фигуру Авраама на своде капеллы (стилистически она отличается от фигур остальных прародителей и демонстрирует близость к росписям капеллы Караффа³⁶⁴). Однако окончательно художник вернулся из Рима только в 1493 г.; к этому времени Филиппо Строцци уже не было в живых, и с 1491 г. покровительство над капеллой, украшение которой, согласно завещанию владельца³⁶⁵, должно было быть продолжено, перешло к его вдове и старшему сыну Альфонсо. Таким образом, основную часть росписей принято датировать 1493–1502 гг. (дата их окончания поставлена художником под фреской «Воскрешение Друзианы» вместе с подписью).

³⁶² *Sale J.R* The Strozzi Chapel... P. 154.

³⁶³ *Zambrano P., Nelson J.K.* Op.cit., pp. 622–623, doc. 12, 16. См. также *Borsook E.* Documents for Filippo Strozzi's Chapel... №11-12.

³⁶⁴ *Zambrano P., Nelson J.K.* Op.cit., p. 534.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 623, doc. 17.

В сравнении с предшествующим ансамблем фрески приобрели монументальный размах: на боковых стенах человеческие фигуры даны почти в натуральную величину и, к тому же, исполнены гораздо большей экспрессии и динамики. В организации боковых стен Филиппино повторил общую схему капеллы Караффа: на каждой из них размещено только по одной житийной сцене, второй сюжет располагается в люнете, отделенным от основной части стены орнаментальным фризом. Пространственное решение композиций, однако, совершенно иное: если каждая из римских фресок делилась на несколько планов и, благодаря точным перспективным построениям, соотносилась с реальной архитектурой капеллы, здесь действие вынесено на «авансцену», расположенную перед мощным архитектурным задником, и развивается вдоль плоскости стены³⁶⁶.

Единственное, что связывает живопись с внутренним пространством усыпальницы, – иллюзорная архитектурная рама, ложные пилястры и нервюры, которые, будучи выдержанными в классическом духе, по мнению А. Шастеля³⁶⁷, вступают в конфликт с реальной готической архитектурой церкви – а в действительности поддерживают общий «античный» тон ансамбля. Здесь Филиппино довел до логического завершения свои эксперименты в области иллюзионистических построений. Пилястры, фланкирующие боковые стены, отодвинуты в глубину и оставляют свободным передний план – так, что фигуры персонажей уже не просто слегка заслоняют их, а стремительно вырываются за пределы сцен, замещая собой архитектурные элементы. Принцип декорирования пилястров отличается от того, что использован в капелле Караффа: из-за необычайно большой высоты живописных композиций и капеллы в целом художнику, чтобы

³⁶⁶ *Sandström S. Levels of Unreality. Uppsala, 1963. P. 54f.* Первоначальный замысел композиций предполагал большую пространственную глубину, о чем свидетельствует, в частности, эскиз к «Воскрешению Друзианы» (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 186 E). Вероятно, решение было скорректировано из-за разницы в пропорциях помещений (размеры капеллы Караффа – 7,25x11,83 м, капеллы Строцци – 6,14x12,25, таким образом, флорентийская капелла уже и обладает выраженной вертикальной структурой).

³⁶⁷ *Chastel A. Renaissance Méridionale. Italie 1460–1500. Paris, 1965. P. 179–180; Chastel A. La grande Atelier d'Italie. 1460–1500. Paris, 1965. P. 215.*

придать архитектурной раме стройность, пришлось раздробить их по вертикали на четыре части. Орнамент не имеет общего рисунка (каждый мотив повторен всего единожды) и заметно измельчен, среди прочего, он включает фигуры грифонов, крылатых быков, сирен, оленей, бараньи головы, маски силенов и медуз, зажженные факелы, раковины: изобретательность Филиппино-декоратора воистину поразительна. Орнамент нервюр сочетает в себе целые и словно разрезанные пополам пальметты, в сетку из которых вплетены маски силенов, стилизованные под растительные формы, и соединенные полумесяцы – эмблема семьи Строцци.

Исследователи упрекали художника в неуравновешенности колористической гаммы и чрезмерной пестроте этого ансамбля. Между тем, в целом капелла производит довольно гармоничное впечатление. Ее главным цветовым акцентом является витраж³⁶⁸, чьи краски звучат особенно густо благодаря нейтральному окружению: алтарная стена расписана в технике гризайли. В то же время, мелкие цветные включения: ленты, драпировки, крылышки путто – в приглушенном виде содержат все те цвета, которые были использованы в росписях боковых стен, что сообщает колориту капеллы единство. Если сопоставить ее с соседним компартиментом – хором, расписанным Доменико Гирландайо и его мастерской, то общее, светлое, тональное решение Филиппино представится гораздо более удачным.

За время отсутствия художника решительно изменилась политическая и духовная ситуация во Флорентийской республике: после смерти в 1492 г. другого его патрона, Лоренцо Великолепного, умами горожан всецело владел Джироламо Савонарола, яростным противником которого выступал Альфонсо Строцци. Фактически фамильная капелла Строцци в церкви Санта Мария Новелла оставалась единственным крупным фресковым ансамблем, который продолжал оформляться во Флоренции в то вре-

³⁶⁸ М. Ваккернагель особо отмечал единство живописного убранства капеллы и витража, изготовленного по рисунку того же мастера, который писал фрески и (или) алтарь, здесь, в соседней капелле Торнабуони, оформленной мастерской Гирландайо, а также в капелле Нерли в Санто Спирито, для которой Филиппино, помимо алтарной картины, создал также эскиз витража. (См.: *Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig, 1938. S. 128–129.*)

мя, когда фра Джироламо в своих проповедях обличал богачей, желавших быть похороненными в храмах, как святые, и пышно украшавших церкви и гробницы, развеивая их религиозное назначение. Капелла была, таким образом, и буквальной иллюстрацией этих проповедей, и знаком открытой враждебности по отношению к ним³⁶⁹. Духовные метания эпохи не могли не отразиться на характере живописи мастера (известно, что одновременно Филиппино работал по заказу Франческо Валори, главы политической партии Савонаролы, для которого было исполнено утраченное в 1945 г. в Берлине «Мистическое Распятие»), но едва ли они повлияли на программу, которая должна была быть составлена значительно раньше.

Согласно контракту, Филиппино должен был поместить на сводах капеллы четыре фигуры «учителей или евангелистов или других, на усмотрение названного Строцци», на боковых стенах – «две истории» и оформить центральную стену сообразно с тем, как она уже была украшена к тому времени³⁷⁰, то есть в соответствии с установленным у нее надгробием. Гораздо подробнее в тексте договора перечислялись краски, которые следовало использовать художнику – по-видимому, детали самой программы оговаривались отдельно³⁷¹, а окончательно были обозначены только в завещании Филиппо Строцци. В конечном итоге своды оказались заняты фигурами четырех праотцев: Адама, Ноя, Авраама и Иакова; западная и восточная стены – сценами из жизни апостолов, Иоанна, которому была посвящена капелла, и Филиппа, небесного покровителя заказчика. Литературным источником служил, по всей видимости, традиционный для этого времени текст – «Золотая легенда» Якова Ворагинского. Северная,

³⁶⁹ Friedman D. The Burial Chapel of Filippo Strozzi... P. 123–126; Grave J. Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippis paragonale Ästhetik // Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst. Hrg. Von A. Beyer, M. Burioni, J. Grave. München, Wilhelm Fink Verlag, 2011. P. 240–243.

³⁷⁰ Borsook E. Documents... № 22.

³⁷¹ В завещании 1491 г. Филиппо Строцци уточнил сюжеты «историй», назвав чудеса святых апостолов Иоанна и Филиппа. (См.: Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.–СПб., 2001. С. 139.) О том, что состав росписей мог корректироваться в процессе работы над ансамблем, свидетельствуют изменения, которые были внесены в программу фрескового цикла, исполненного в те же годы Доменико Гирландайо и мастерской в хоре той же церкви Санта Мария Новелла. (См.: Kecks R.G. Domenico Ghirlandaio. München, 2000.)

алтарная, стена, покрытая монохромной росписью аллегорического содержания, стала, как завещал Строцци, монументальным оформлением для его надгробия, выполненного Бенедетто да Майано между 1491 и 1495 г. и установленного в капелле в 1497 г.

В семейных усыпальницах Возрождения прославление торжества вечной жизни над смертью традиционно сочеталось с увековечением памяти владельца капеллы, однако в случае с капеллой Строцци мемориальная тема приобретает невиданный размах. Обусловлено это было, надо полагать, не гордыней заказчика, но его гражданской гордостью: род возвращался в родной город после долгой ссылки (до 1466 г.) и вновь утверждал свой высокий статус сооружением фамильной усыпальницы. Одновременно Строцци возвращались и в церковь Санта Мария Новелла, где в XIV в. семье принадлежала капелла в левом рукаве трансепта. Как справедливо заметил Д. Фридман³⁷², в ансамбле была нарушена традиционная для флорентийских церквей типология погребальной капеллы. Центральное место в ней отведено не алтарю, а саркофагу патрона, который занимает наиболее почетную и заметную позицию у алтарной стены, что было предусмотрено самим Филиппо Строцци в его завещании³⁷³. Сама по себе форма памятника также необычна. Бенедетто да Майано совместил в нем несколько традиционных типов надгробия, оставив от классической флорентийской схемы только тондо со скульптурным изображением Богородицы с младенцем и фигуры поклоняющихся ей ангелов, помещенные над саркофагом³⁷⁴. Саркофаг убран в нишу и отгорожен от пространства капеллы геноуфлекторием. Согласно завещанию владельца, умершего до начала основных ра-

³⁷² Friedman D. Op. cit., p.110–112. См. также: Ito Takuma. A Private Chapel as Burial Space. Filippo Strozzi with Filippino Lippi and Benedetto da Maiano in Santa Maria Novella, Florence // Bulletin of Death and Life Studies. 2011. Vol.7. P. 215–242.

³⁷³ Zambrano P., Nelson J.K. Op.cit., p. 533.

³⁷⁴ Ф. Бургер характеризовал его как просто неудачное сочетание элементов, в целом относя надгробие к традиционному флорентийскому типу саркофага в аркосолии. (См.: Burger F. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Strassburg: Heitz, 1904. S. 205). Композиционные эксперименты флорентийских скульпторов в области надгробия подчас действительно довольно причудливы, однако комбинация элементов едва ли могла быть случайной.

бот, в капелле предполагалось и наличие алтарной картины с пределлой³⁷⁵. Но на стене, прорезанной высоким окном, места для нее, очевидно, не было, и надгробие фактически приняло на себя роль скульптурного алтаря. Перенесение на него функции алтарного образа и сама его постановка у алтарной стены, безусловно, свидетельствуют о некотором превознесении личности покойного, который, кстати, придавал большое значение качеству своего надгробия³⁷⁶. По мнению С. Джорджи³⁷⁷, напротив, надгробие должно было быть полностью закрыто алтарем, что свидетельствовало бы о величайшем смирении заказчика. Впрочем, ни документы, ни декорация капеллы не позволяют заподозрить Филиппо Строцци в излишней скромности.

В этом контексте не случайной представляется и замена «апостолов или учителей» в своде капеллы фигурами ветхозаветных патриархов. Подобное решение является редкостью не только для семейных усыпальниц: прецедентов изображения праотцев на сводах в XIV–XV вв. в целом известно немного. Ранний пример, демонстрирующий тот же состав персонажей, но следующих в порядке, соответствующем библейской хронологии (Адам – Ной – Авраам – Иаков), представляет собой свод компарти-мента церкви Орсанмикеле, расположенного справа от входа. Церковь флорентийских гильдий, однако, имела, прежде всего, гражданское значение, и в программе ее декорации, разработанной Ф. Саккетти³⁷⁸, нашла отражение определенная концепция исторического развития, олицетворением этапов которого – времени естественного закона, письменного закона и закона благодати – являются их достойнейшие представители, своего рода библейские *uomini famosi*. Более близкой аналогией и по времени создания, и по назначению ансамбля является капелла Джанфильяцци в церкви Сан-

³⁷⁵ Borsook E. Documents... № 22.

³⁷⁶ О необходимости сооружения «хорошо исполненного» надгробия он рассуждает в одном из писем. (См.: Gilbert C.E. L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve. Firenze, Vienna, 1988. № 66.)

³⁷⁷ Giorgi S. La Cappella Strozzi a Santa Maria Novella // Cappelle del Rinascimento a Firenze / A cura di A. Paolucci. Firenze, 1998. P. 108.

³⁷⁸ Cohn W. Franco Sacchetti und das Ikonographische Programm der Gewölbmalereien von Orsanmichele // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1958. Bd. 8. P. 65–77.

та Тринита (1471–1497), расписанная Алессіо Бальдовинетти на ветхозаветные темы. В ее своде, правда, праотцы Ной и Авраам, занесший нож над Исааком, соседствуют с пророками Моисеем и Давидом. Филиппо Строцци был женат вторым браком на представительнице семьи Джанфильяцци, так что идея решения свода вполне могла быть подсмотрена им в хоре старинной церкви валломброзианцев.

Согласно Евангелию от Никодима, описывающему Сошествие во Ад, праотцы первыми были выведены из преисподней (гл. XXIV), то есть стали первыми спасенными среди смертных людей (Мф. 8:11), так что их образы были прочно связаны с погребальной тематикой; в литургических текстах они ассоциировались с посмертным существованием души и первыми принимали ее на небе³⁷⁹, поэтому их присутствие в декорации семейной усыпальницы было абсолютно оправдано. Представляется, однако, что в капелле Строцци их образам придавалось особое значение. В библейской традиции с именами патриархов прочно связано представление об избранности. Праотцы были не только predetermined к спасению (или даже чудесно спасены при жизни, как Ной или Исаак), но и удостоены прямого божественного благословения, которое, согласно тексту Бытия, получают и Ной (Быт. 9:1–17), и Авраам (Быт. 22:17–19), и родоначальник богоизбранного народа Иаков (Быт. 32:24–30). К образам патриархов, кстати, отсылает и надпись на страницах книги, которую держит в руках апостол Филипп, изображенный в витраже капеллы. В ней приведен текст из 44-й и 45-й глав Сираха, целиком посвященных восхвалению «славных мужей и отцов нашего рода», в связи с чем К. Ачидини³⁸⁰ усматривает в выборе праотцев в качестве сюжета декорации свода аспект, весьма существенный для представительской капеллы, – тему отцовства и продолжения рода. В приведенных фрагментах (Сир. 44:24–27; 45:3–7), однако, акцент иной: в

³⁷⁹ *Sale J.R.* Op.cit., p. 177–178.

³⁸⁰ *Acidini C.* La cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze // *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400* / A cura di A. Cecchi. Milano, 2011. P. 62. К заслугам праотцев причислено и то, что они «изобрели музыкальные строи и гимны предали писанию» (Сир. 44:5), что согласуется с присутствием музыкальной тематики в декорации капеллы

них описаны заслуги и Господнее благословение, дарованное отдельным праотцам, в частности, присутствующим на сводах Аврааму и Иакову. В контексте, заданном тоном повествования Сираха, праотцы действительно оказываются своего рода *viri illustri* иудейского мира, чьи достоинства и заслуги естественным образом экстраполируются на заказчика, образцового гражданина и строителя, о котором его сын Лоренцо писал как о человеке, «по природе своей склонном к созиданию и имеющем немалый ум»³⁸¹.

В образе Адама воплощены трагедия грехопадения и мучительное раскаяние в грехе: закрывая руками плачущего ребенка, он с мукой смотрит на представшего в женском обличье змия. Между тем, дерево со свежими побегами означает надежду на обновление и одновременно является аллюзией на Древо креста, на котором будет принесена Жертва, искупающая грех. Фигура Адама, «христианского Лаокоона», как охарактеризовал его Ф. Заксль³⁸², является самой экспрессивной среди изображений патриархов; некоторые исследователи склонны усматривать в его образе влияние проповедей Савонаролы. Тема скорбящего Адама, *Adam melancholicus*, восходит к византийскому искусству и была известна в ренессансной Флоренции³⁸³, однако поза праотца ее иконографии не соответствует и напоминает скорее фигуру сидящего Мелеагра с боковой стенки одного пизанского саркофага III в. (Пиза, Кампосанто). Классическое происхождение имеет и фигура Ноя, который представлен близ своего ковчега: поза патриарха была скопирована с римской статуи персонификации Нила³⁸⁴. Рог изобилия, доставшийся праотцу в наследство от речного божества, увидит

³⁸¹ Пер. по: *Mazzanti A. Filippino Lippi... P. 139.* Тема *uomini famosi*, распространившаяся в итальянской светской декорации с XIV в. и связанная с представлением о гражданских и нравственных идеалах, семантически близка к теме Свободных искусств: в обоих случаях олицетворением абстрактного понятия служат конкретные исторические или легендарные персонажи (Ср.: *Kühnast K. Studien zum Studiolo zu Urbino. Köln, 1987. S. 121–122.*)

³⁸² *Saxl F. Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932] / Saxl F. Gebärde, Form, Ausdruck. Zwei Untersuchungen. Zürich, 2012. S. 104.*

³⁸³ См.: *Sale J.R. Op. cit., p. 195.*

³⁸⁴ *Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1935. S. 66; Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... P. 101–102.*

виноградной лозой, которая напоминает одновременно и о сюжете опьянения Ноя, и о евхаристии. Евхаристическую коннотацию, безусловно, несет и образ Авраама, сжимающего в правой руке жертвенный нож. По левую руку патриарха помещен жертвенник, которому, разумеется, придана форма римского мраморного алтаря, украшенного фестоном, фиалой, напоминающей об античных ритуальных возлияниях, и бараньими головами, которые служат прямой аллюзией на агнца, заменившего собой предназначенного в жертву Исаака. На боковой стенке жертвенника помещен рельеф с изображением человека, который закрывает лицо руками – словно напуганный Исаак. Его прототипом могла послужить одна из фигур на саркофаге II в. с историей Ореста из палатцо Джустиниани в Риме³⁸⁵, к служил неисчерпаемым источником пластических формул еще во времена Джендилье да Фабриано и Пизанелло. Наконец, между Ноем и Авраамом – в нарушение ветхозаветной хронологии – появляется Иаков, восседающий над входом в капеллу и погруженный в чтение свитка, который он слегка придерживает двумя пальцами, с надписью *HEC EST DOMUS DEI ET PORTA [CAE]LI* («Се дом Божий и врата Небесные», Быт. 28:18). Учитывая прямую отсылку к месту из Библии, можно предположить, что само сооружение капеллы ее владельцем могло соотноситься с установлением Иаковом жертвенника и основанием Вефиля³⁸⁶. Таким образом, в декорации свода идея спасения как предопределения к спасению, избранности, совмещается с жертвенно-евхаристической темой.

Пройдя через люнеты, в которых помещены сцены мученичеств, уподобляемых Жертве Христа, эта тема разворачивается во фризах, отделяющих люнеты от первого яруса росписей. Композиция этих фризов отчасти варьирует римский фриз Филиппино с атрибутами священства и мореплавания, однако набор мотивов уже почти не зависит его от античного прототипа – Капитолийского фриза. Предметы, в которых нет необходи-

³⁸⁵ *Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. №106.*

³⁸⁶ Этот камень, который я поставил памятником, будет [у меня] домом Божиим (Быт. 28:22).

мости в контексте капеллы (атрибуты мореплавания), опущены, и в целом подлинно античных атрибутов здесь употреблено значительно меньше. В центре восточного фриза помещены плат с Нерукотворным образом, один из символов Страстей, и потир, который поддерживают два путто. В центральной части западного фриза по сторонам от коленопреклоненных путто, которые держат крест и книгу, стоят два канделябра, украшенные протомами сфинксов. Во фризе неоднократно повторяется изображение жертвенника с головами грифонов; это сочетание элементов представляется вольным заимствованием из фриза храма Антонина и Фаустины в Риме (II в.). На канделябрах и жертвенниках горит огонь: этот мотив имеет прямое отношение к сюжетам, выбранным из истории св. Иоанна.

Для «историй», занимающих боковые стены капеллы, из богатейшего событийного материала, предоставляемого «Золотой легендой», были взяты две пары сюжетов, тематически связанных между собой: сцены мученичества и сцены чудес, причем чудес воскрешения: в контексте усыпальницы тема воскресения из мертвых, бесспорно, имела основополагающее значение. Иконографические источники фресок, иллюстрирующих историю св. Филиппа, отыскать трудно, поскольку его деяния изображались редко. Во флорентийской монументальной живописи XV в. они не встречаются вовсе, хотя с 1190 г. в соборе Флоренции хранилась его реликвия – рука апостола. Наиболее значительные живописные циклы, посвященные апостолу, были созданы в период Треченто; к их числу относятся фрески Спинелло Аретино в церкви Сан-Доменико в Ареццо, росписи Гуарентино в церкви Эремитани (1365 г.) и Джусто деи Менабуои в капелле Конти в базилике св. Антония (1382 г.) в Падуе. После столь длительного перерыва тема воспринималась новой. Филиппино, знавший работы своих падуанских предшественников³⁸⁷, заимствовал из них немного

³⁸⁷ *Helas Ph., Wolf G. The Shadow of the Wolf...P. 141.*

и предложил оригинальное решение обеих композиций, довольно точно при этом следуя тексту «Золотой легенды»³⁸⁸.

Первое, что бросается в глаза в сцене «Изведения дракона из храма Марса св. Филиппом», – ее пестрота и перегруженность псевдоклассической атрибутикой. Увлечение римскими древностями, соединившись со стремлением к подробному повествованию, породило весьма характерный для живописи Филиппино эффект «оживающей» античности. Полихромия и богатство фактур носят здесь навязчивый характер: монументальный алтарь Марса сооружен из разных пород камня, колонны цветного мрамора увенчаны бронзовыми капителями, фигурными, с изображением голов силенов; поблескивают стальная арматура и позолоченные детали постамента статуи, позади которой помещился своеобразный справочник по формам античных сосудов. М.Т. Томас, анализируя эту фреску, замечал, что художник, нагромождая детали, исходит из принципа, по которому выставляется гротеск³⁸⁹: он свободно компоует элементы, собранные из разных источников, и варьирует их формы, изменяя их до неузнаваемости. Античные прототипы можно обнаружить как у самого этого причудливого сооружения, представляющего собой «смесь из различных зарисовок с архи-

³⁸⁸ «Двадцать лет тому проповедовал апостол Филипп в Скифии, когда был арестован язычниками, которые хотели заставить его принести жертву статуе Марса. И вот внезапно огромный дракон вышел из [ее] основания и убил сына у жреца, который приготавливал священный огонь. Убил он также двух трибунов, заковавших в цепи Филиппа, и издавал такое зловоние, что все присутствовавшие при этом задыхались. Сказал Филипп: «Верьте мне. Разбейте эту статую и почитайте вместо нее крест Господа, дабы тот из вас, кто мучится недомоганием, исцелился, и мертвые эти вновь обрели жизнь!» И все, кто были больны, закричали: «Верни нам здоровье, и разобьем тут же статую Марса!» Итак, Филипп приказал дракону удалиться в пустынное место, где тот не мог никому причинить вреда: дракон удалился и никогда более не показывался. Филипп исцелил больных и воскресил мертвых. Все присутствовавшие при этом обратились, и еще год оставался апостол в городе, проповедуя; после же, поставив нескольких священников и диаконов, удалился в другой город Азии, Иерополь, где умерил ересь эбионитов, которые утверждали, будто Христос не облакался плотью человеческой. Были с Филиппом две его дочери, святейшие девы, трудами которых обратились к Богу многие души. За неделю до смерти призвал Филипп священников и епископов и сказал им: «Семь дней даровал мне Бог, чтобы вас наставить». Было тогда Филиппу восемьдесят семь лет. Неделей позже был он распят на кресте неверными, подобно его Учителю; так умер, и душа его счастливо отлетела к Богу. Справа и слева от него погребены были две девы, его дочери». – *Пер. с лат. И.В. Кувшинской*. Выражаю переводчику свою искреннюю признательность за возможность привести здесь и далее фрагменты выполненного ею перевода «Золотой легенды», который в настоящее время готовится к изданию.

³⁸⁹ *Thomas T.M. Op.cit., p. 112.*

тектурных фрагментов времен Антонинов»³⁹⁰, так и у отдельных элементов его убранства. Однако ценность и значимость классического источника как такового, аналитический интерес к нему совершенно отсутствуют – гораздо важнее становится археологический флер, продиктованный «необходимостью более очаровывать, нежели знать», на которую сетовал А. Вентури. Архитектура алтаря восходит к сакеллуму Вакха на Виа Сакра в Риме, известному по монетам императора Антонина Пия (II в.)³⁹¹. Арматура могла быть скопирована из различных источников, наиболее доступными из которых были рельефы на базе колонны Траяна в Риме³⁹². Фигуры Викторий, попирающих связанных пленников, с пальмовыми ветвями в руках принадлежат к арсеналу римской триумфальной пластики, и их появление также связывают с рельефами базы колонны Траяна, но не менее вероятно, что они происходят с цоколя арки Константина в Риме. Алтарь украшен также четырьмя гермами; две из них, расположенные по правую руку Марса, завершены торсами Геркулеса в львиной шкуре и безбородого Геркулеса с палицей³⁹³ – изображениями, не чуждыми ни общехристианским средневековым аллегориям, ни местной, флорентийской политической риторике. Дж. Сэйл связывал их появление с представлением о непобедимости – как Геркулеса, так и Марса – и высказывал предположение, что они были заимствованы из фриза портика виллы в Поджо а Кайано, который считал работой Дж. да Сангалло³⁹⁴, и, будь это так, эта деталь лишняя свидетельствовала бы об очевидно тесном сотрудничестве двух мастеров. Гермы, расположенные по левую руку Марса, представляют вакхантов, облаченных в козлиные шкуры – менаду и силена, по-видимому, Марсия, поскольку подле него помещена флейта. Выразительная изиономия силена

³⁹⁰ *Ericsson Ch.H.* Roman architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini: Studies in Imperial Roman and Early Christian architecture. Helsinki: Societas scientiarum Hennica, 1980. P. 176.

³⁹¹ *Sale J.R.* Op. cit., p. 233. Воспроизведено у Bianchi Bandinelli R. Roma. L'arte romana nel centro del potere. Milano, 1976. Tav. 432.

³⁹² *Halm P.* Op. cit., S. 412.

³⁹³ Аналогичный тип есть среди рисунков Пирро Лигорियो. См.: *Mandowsky E.* Pirro Ligorio's Roman antiquities: the drawings in MS XIII. B. 7 in the National Library in Naples. London: The Warburg Institute, 1963. Pl. 33a.

³⁹⁴ *Sale J.R.* Op. cit., p. 239.

в точности воспроизводит античный оригинал – деталь саркофага с изображением триумфа Вакха и Ариадны (сер. II в., Лондон, Британский музей)³⁹⁵.

В центре сакеллума помещен цилиндрический жертвенник, украшенный фестонами, с возложенными на него фруктами. Основание статуи Марса, в котором сочетаются большой и малый ордер, было скопировано, как указывал еще А. Шарф³⁹⁶, с мраморной базы II в. (Рим, музеи Ватикана) и, по замечанию К. Эриксона³⁹⁷, является единственным восходящим к римским образцам архитектурным элементом на этой фреске, в котором соблюдены пропорции оригинала. Филиппино умудрился разместить на нем целый ряд декоративных мотивов: фестоны, кимвалы, изображения морских коньков. Наконец, на цилиндрическом постаменте статуи, завершеном в духе «Давида» Донателло (1430-е гг., Флоренция, Национальный музей Барджелло) лавровым венком, мастер помещает головы грифонов, фигуры сфинксов с запрокинутыми головами и изображения кривляющихся сатиров. В его центре, между фестонами, изображена статуэтка женщины на изящной подставке-канделябре. Она представлена в легком шаге, с развевающимися волосами, держащей в руках двух животных – грифона и лань, т.е. в иконографии менады или же, исходно, Артемиды-«владычицы зверей», хотя ее непосредственным прототипом, скорее всего, послужила база римского канделябра с изображением Ор (Времен года)³⁹⁸. О готовившемся, но не состоявшемся жертвоприношении Марсу напоминают миртовая ветвь и два сосуда, стоящие на постаменте статуи, а также отодвинутый в сторону треножник с зажженным огнем. Напрямую из античных источников взяты и некоторые другие детали фрески: например, подсвечник в руках юноши, увенчанного лаврами, очевидно, копирует менору

³⁹⁵ *Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. №83.*

³⁹⁶ *Scharf A. Ibid.* Подобный алтарь можно видеть подле фигуры Сатурна во фресках свода Лоджии Психеи на вилле Агостино Киджи (Фарнезина) в Риме.

³⁹⁷ *Ericsson Ch.H. Ibid.*

³⁹⁸ *Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. №59.*

с рельефа триумфальной арки императора Тита³⁹⁹. Филиппино не отказывается и от использования античных пластических схем: из рельефов колонны Траяна заимствована фигура жреческого сына, упавшего замертво и подхваченного персонажем в восточном костюме⁴⁰⁰, с его повисшими, как плети, руками. Пышная и помпезная обстановка призвана продемонстрировать величие и власть языческого божества⁴⁰¹, принести жертву которому вынуждали апостола Филиппа – и тем сильнее оказывается вера святого, разрушающая демоническую силу истукана.

Идол весьма далек от античных статуй бога войны и по иконографии, и по трактовке образа, хотя изображение Марса было чрезвычайно важно для героического «римского» прошлого Флоренции⁴⁰². Статуя бога, которая, согласно сложившейся традиции, должна была воплощать несправедность и жестокость языческого мира, изображена буквально «танцующей», по выражению Б.Р. Виппера⁴⁰³, на постаменте. Он представлен, как живой человек, увенчан дубовым венком и облачен в доспех и пестрые одежды. У его ног примостились ворон и волк – атрибуты, символизирующие его тиранию, отнюдь не исконные, а присвоенные Марсу средневековыми мифографами⁴⁰⁴ и изображенные так же натуралистично. «Оживший» бог утратил всякое величие и скорее жалок, нежели грозен. «Ожил», однако, не только идол Марса. И гермы, и Виктории, и связанные пленники, которых они попирают, – хотя они и «обесцвечены», изображены монументально, как скульптура – лишены не то что монументальности, но даже элементарных статуарных характеристик. Растрепанные волосы, гримасы,

³⁹⁹ *Dacos N.* Op. cit., p. 71.

⁴⁰⁰ *Sale J.R.* Op. cit., p. 232. Сэйл указывает также на ряд заимствований из ренессансного изобразительного искусства: несколько фигур восходят к фрескам Джотто и Мантеньи, экзотические костюмы и тюрбаны – к венецианской живописи. (См. *Sale J.R.* Ibid., p. 235.)

⁴⁰¹ Дж. Р. Сэйл упоминает о том, что в библиотеке Филиппо Строрци имелись «Триумфы» Петрарки и описания римских церемониалов, откуда и могла быть заимствована триумфальная топика. (*Sale J.R.* Op. cit., p. 236.)

⁴⁰² По известной легенде, флорентийский баптистерий был построен на месте храма Марса, а древняя статуя бога долго стояла у моста Санта Тринита, пока не была разрушена наводнением 1 ноября 1333 г. (См.: *Виллани Дж.* Новая хроника, или История Флоренции. М., 1997. С. 346 (XI, 1); *Mancini G.* Il bel S. Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini // *Rivista d'arte.* 1909. Vol. 6. P. 185–187.)

⁴⁰³ *Vinner B.P.* Итальянский Ренессанс. 13–16 века. Москва, 1977. Т. 2. С. 26.

⁴⁰⁴ *Thomas T.M.* Op. cit., p. 113.

томные или мученические, дробная пластика лишают их статики и наполняют пульсирующей энергией точно так же, как пестрые цвета заставляют жить детали, которые привычнее видеть монохромными, например, трофеи и арматуру. Парадоксально, но то, что могло бы нести на себе отпечаток величественной, героической древности, начиная от предметов обстановки и заканчивая статуей бога Марса, оборачивается едва ли не пародией на античность. На этих фресках, кажется, сам языческий мир оживает, чтобы вступить в противоборство с новой верой, но, ожидая подавить ее своим великолепием и мощью, мгновенно терпит поражение.

Копье Марса – его постоянный, в отличие от животных, атрибут – сломано, что, собственно, и символизирует победу креста и христианской проповеди над идолом⁴⁰⁵, чуда воскрешения, совершенного именем Бога, – над смертью, и не только в первые века новой эры, но и во веки веков. Причем обращение, описанное Иаковом Ворагинским, происходит здесь и сейчас, на глазах у зрителя: статую еще не разбили, сломлено только ее копьё. Энергичный указующий жест апостола Филиппа адресован не только Марсу – он направлен вверх, к верхнему правому углу фрески, в котором в золотистом облаке появляется Христос, несущий крест, символ этой победы, и благословляющий своего последователя. Победная риторика, введенная надписью *EX HOC TRIUMPHO DEO MAXIMO VICTORIA* («Здесь торжествует победу великий бог»: очевидно, не сокрушенный идол, а Христос), подхватывает надпись *IN HOC SIGNO VINCES* («Сим победиши»), начертанная на развороте книги, которая помещена в центре фриза на противоположной стене и служит основанием для креста.

⁴⁰⁵ Разрушение кумиров – метафора универсальная; как раз в период создания этих фресок борьбу против идолов пропагандировал Савонарола. (См.: *Helas Ph., Wolf G.* Op. cit., p. 143). Ф. Гелас и Г. Вольф определяют эту фреску как образ античного мира, который будет христианизирован. (Ivi, p. 157.) Чудо свершения идолов – к слову о сюжетном параллелизме фресок – совершал и апостол Иоанн, о чем повествует Иаков Ворагинский: «Когда Блаженный Иоанн проповедовал по всей Азии, идолопоклонники, сеявшие среди народа смуту, повлекли Иоанна к храму Дианы, вынуждая его принести жертвы. Иоанн предложил им выбрать одно из двух: или они в молитвах своих попросят богиню разрушить христианский храм, и тогда Иоанн почтит идолов жертвой, или же он сам, вознеся молитву Христу, повергнет храм Дианы, и тогда все они уверуют во Христа. Большая часть согласилась на это. Тогда люди вышли из храма, и апостол, помолвившись, до основания разрушил его, так что под обломками был погребен разбитый кумир Дианы». – *Пер. с лат. И.В. Кувшинской.*

В сценах мученичества Филиппино также уделяет значительное внимание предметам римского «антуража», хотя стоя внизу едва ли можно рассмотреть их детально. Казнь св. Филиппа происходит среди античных руин (показаны фрагменты некоего сооружения с орнаментированными пилонами, обломки колонн и жертвенник, украшенный масками силена и Юпитера-Аммона), которые традиционно включались в сцены мученичеств как знак триумфа христианства над язычеством. Римские солдаты введены сюда по аналогии со сценой Распятия – в тексте «Золотой легенды» они не упомянуты. Их пышные бутафорские костюмы резко контрастируют с нищим одеянием апостола. Распинают апостола на неотесанном стволе, «живом древе», которое вновь напоминает о мотиве обновления – спасения, который уже прозвучал в декорации свода.

Евангелист Иоанн, как повествует Иаков Ворагинский⁴⁰⁶, был предан мученичеству в Риме близ Латеранских ворот по поручению императора Домициана. Сюжеты, связанные с историей апостола, имели во флорентийской живописи богатую визуальную традицию – достаточно вспомнить фрески Джотто в капелле Перуцци в базилике Санта-Кроче. В данном случае иконографическим источником Филиппино, очевидно, послужили терракотовые тондо, исполненные Донателло для Старой сакристии собора Сан-Лоренцо (около 1430 г.). Правда, в сцене мученичества у Донателло отсутствовало изображение императора. Филиппино вводит в сцену фигуру тирана и придает его лицу портретные черты. Его профиль, как и лицо Нерона в росписях капеллы Бранкаччи, скопирован с одной из римских монет, но облик получает более благородную трактовку⁴⁰⁷. Филиппино и в этой сцене пишет богатый римский антураж: костюмы, лежащие у подно-

⁴⁰⁶ Двумя эпизодами, отобранными для капеллы Строчи, собственно, открывается необычайно подробная история апостола в «Золотой легенде»: «Иоанн, апостол и евангелист, возлюбленный Господом и призванный непорочным, после Пятидесятницы, когда апостолы разошлись по земле, отправился в Азию, где основал много церквей. Узнав о славе апостола, император Домициан приказал поместить его перед Латинскими воротами в бочку с кипящим маслом. Но как Иоанн остался чужд искушениям плоти, точно так же он вышел невредимым из этого испытания. Император увидел, что никакие угрозы не могут удержать Иоанна от проповеди, и сослал его на остров Патмос, где апостол, пребывая в уединении, написал Апокалипсис». – *Пер. с лат. И.В. Кувшинской.*

⁴⁰⁷ *Mengin U. Les deux Lippi. Paris, 1932. P. 190.*

жия трона доспехи, связка фасцев в руке ликтора, рельефы с изображением арматуры и священных сосудов, знамя с надписью S.P.Q.R. Статуя Меркурия (бог торговцев, как предполагают Ф. Гелас и Г. Вольф, в данном случае мог быть выбран как покровитель семьи Строцци, купцов⁴⁰⁸), возвышающаяся на цилиндрическом постаменте, – традиционный, в отличие от изображения Марса на стене напротив, неподвижный золотой «ренессансный идол», снабженный, однако, всеми необходимыми атрибутами бога торговли. Как и в парной фреске, эти детали демонстрируют авторитет римской власти и римской религии, который будет поколеблен неуязвимостью христианского святого. В более широком смысле лейтмотивом сцены является, безусловно, победа веры над страданием и смертью.

Триумфально тема победы христианской веры над физической смертью звучит в сцене «Воскрешения Друзианы». Из четырех сюжетных фресок капеллы Строцци эта композиция наиболее сложна с точки зрения символики. Обилие в ней античных деталей не только создает историческую обстановку, но даже проясняет – тем, разумеется, кто был искушен в области античной образности – содержание фрески⁴⁰⁹. Она была исполнена последней, и в ней, по всей видимости, сконцентрирована весь опыт художника в области осмысления антикварных деталей в контексте религиозного искусства. Действие⁴¹⁰ происходит в Эфесе – городе, посвященном богине-деве Диане. Изображения богини во фреске нет, но в качестве архитектурной декорации выступает толос, увенчанный полумесяцем – зна-

⁴⁰⁸ *Helas Ph., Wolf G. Op. cit., P. 145.*

⁴⁰⁹ Ниже мы приводим логические выкладки и пояснения Дж. Р. Сэйла, чтобы не упустить деталей предложенной им интерпретации программы капеллы. (См. *Sale J.R. Op. cit., p. 260–273.*)

⁴¹⁰ «В том же году император был убит за свою чрезмерную жестокость, и сенат отменил его решения. Так случилось, что Святой Иоанн, несправедливо сосланный на остров, с почестями вернулся в Эфес. Навстречу ему вышла огромная толпа людей, восклицающих: Благословен Грядущий во имя Господне (Мф. 21: 9). Когда Иоанн приближался к городу, оттуда выносили умершую Друзиану, любившую его всей душой и чаявшую его возвращения. Ее родители, а также вдовы и сироты, сказали апостолу: «О, Святой Иоанн, смотри, мы хороним Друзиану, которая, всегда повинувшись твоим словам, питала нас и больше всех ждала твоего прихода, говоря: «О, если бы смогла я увидеть апостола Божия, прежде чем умру!». И вот, ты пришел, но она уже не сможет тебя увидеть». Тогда Иоанн велел опустить носилки и распеленать тело, говоря так: «Господь мой Иисус Христос да воскресит тебя! Встань, Друзиана, иди в дом свой и приготовь мне место для отдыха». Женщина тут же поднялась и пошла, спеша исполнить приказание апостола. Ей казалось, что она пробудилась от сна, а не от смерти». – *Пер. с лат. И.В. Кувшинской.*

ком лунного божества и одновременно эмблемой семейства Строцци. Круглая форма была присуща храму Весты, огонь в котором поддерживали девственные жрицы, что могло служить дополнительной аллюзией на покровительницу Эфеса, хотя здания в виде толоса – идеальные, в представлении ренессансной архитектурной теории, храмы – часто использовались в ренессансной живописи Возрождения и для обозначения языческих святилищ вообще. Из декорации этого сооружения с формальной точки зрения наибольший интерес представляет фриз, опоясывающий основание купола: все его элементы, кроме фестонов: маски, козлиные головы, фигуры птиц – даны в профиль, словно движущимися вдоль тела здания. Под сенью храма, выпуклый купол которого демонстрирует блестящий пример иллюзионизма Филиппино, стоит алтарь с фигурами связанных пленников, подобный погребальному алтарю I в. из Лувра. Начертанное на нем слово *ORGIA* следует понимать в значении «тайнства», мистериального, сакрального ритуала, связанного с загробным культом. Диана ассоциировалась с рядом подземных божеств – Гекатой, Прозерпиной, что оправдывает включение ее храма в контекст погребального культа. Темные аспекты язычества олицетворяют бюсты сфинксов на фасаде храма и на консолях трехпролетной триумфальной арки в правой части фрески. Если в «Изведении дракона из храма Марса» обильная античная декорация демонстрировала физическую мощь Рима, которая будет поражена христианской проповедью, в классических деталях «Воскрешения Друзианы» выражается мистическая, тайная власть его религии. К погребальной тематике относится и рельеф с изображением траурной повозки Агриппины, помещенный над левым пролетом арки, которое скопировано с римского серебряного сестерция.

Траурную процессию, растянувшуюся вдоль всей стены, возглавляют жрец с мраморной урной, приготовленной для праха, в руках и юноша, несущий знамя с надписью *[CO]NCLAMATUM*. Знамя было атрибутом похорон эпохи Возрождения, но *conclamatio funebris*, оплакивание, было

обязательной частью римского погребального обряда. Постоянно обыгрывается во фреске и тема сожжения: огонь зажжен повсюду – на алтаре, в мраморных чашах на фасаде храма, в канделябрах на крыше триумфальной арки; на ее центральном рельефе диковинные персонажи подносят факелы к телу спящей женщины, чье изображение восходит к иконографии спящей Ариадны. По мнению Б. Эрхе, которое приводит С. Петерс-Шильдген, сюжет, связанный с обнаружением Ариадны, может символизировать начало новой жизни воскресшей Друзианы⁴¹¹. Филиппино иллюстрирует момент, когда апостол Иоанн, сопровождаемый девами, сиротами и вдовами, покровителем которых он являлся, останавливает похоронную процессию и заставляет свою верную последовательницу подняться с погребальных носилок, и чудесное воскрешение не позволяет произвести губительный языческий обряд над телом христианки.

Все темы, прозвучавшие в росписях сводов и боковых стен: обещание спасения, физический и нравственный триумф христианской веры над язычеством, избавление от смерти, духовное и физическое бессмертие – соединяются в росписях алтарной стены. Собственно, вся декорация центральной части капеллы, включая фрески свода и витражное окно-алтарь, мыслится как воплощение этой победы. Триумфальный характер задан самой трехчастной композицией северной стены. При ее создании Филиппино, как принято считать, опирался на архитектурно-декоративную схему арки императора Константина в Риме⁴¹², хотя в действительности истонченные элементы и удлиненные пропорции этой иллюзионистической конструкции довольно далеки от реального облика одного из наиболее известных и изученных Ранним Возрождением римских монументов. Скорее они

⁴¹¹ *Peters-Schildgen S.* Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus... S. 80–81.

⁴¹² Об использовании мотива триумфальной арки см.: *Halm P.* Das unvollendete Fresko des Filippino Lippis in Poggio a Caiano // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* 1931. Bd. 3. S. 414–416; *Morolli G.* Archi e capanne: due miti edificatori “estremi” nell’immaginario iconico dell’età laurenziana // *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico...* T. 1. P. 59–60; *Morresi M.M.* Il tardoantico sottoposto a censura: le rappresentazioni dell’arco di Costantino tra Quattro e Cinquecento // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia.* 2010. A. 2, s. V, 1. P. 45–66. Дж. Сэйл предполагал, что на композиционное решение северной стены могла повлиять типология высоких венецианских надгробий (*Sale J.R.* Op. cit., 307–313), что кажется нам маловероятным.

напоминают иллюзионистические архитектурные построения в древнеримской живописи. Росписи, помещенные внутри этой ордерной сетки, маскирующей готическую архитектуру церкви, исполнены в технике гризайли с редкими вкраплениями цвета. Необычное композиционное и колористическое решение, которое уподобляет живопись рельефу, заполняющему поверхность триумфальной арки, было продиктовано необходимостью, как уже упоминалось, достойно оформить высокое окно, прорезающее стену, и скульптурное надгробие работы Бенедетто да Майано. К тому же, образ триумфальной арки, служивший знаком перехода и символом апофеоза, вообще охотно включался в оформление церковного интерьера.

Эта архитектурная конструкция населена многочисленными персонажами, одетыми *all'antica*; назвать их статуями можно едва ли – настолько они оживлены и подвижны. В центральной ее части персонажи узнаваемы. В цоколе «триумфальной арки», обрамляющем надгробную нишу, представлены фигуры крылатых гениев с макабрами в руках, чье присутствие, по указанию С. Джорджи⁴¹³, связано с античной идеей Славы, побеждающей смерть. Филиппино оживил симметричную композицию, наделив двух абсолютно условных существ индивидуальной внешностью, мальчишеской, и выразительными мимическими характеристиками. По сторонам от гениев, в основании колонн, помещены аллегории двух из трех теологических добродетелей – Веры и Милосердия, представленных с традиционными атрибутами. Колонны, фланкирующие окно, увенчаны фигурами ангелов, словно раскачивающихся на спускающихся сверху лентах и держащих щиты с гербами семьи Строцци. В тондо над головой левого ангела начертан девиз заказчика: SIC VIRTUS EX] [P]ECTO[RE] – «Так доблесть [исходит] из души». Завершает композицию полумесяц – эмблема Строцци, воздвигнутый на острие арки готического окна, и общее ее содержание, очевидно, сводится к идее, что донатор, славный своими

⁴¹³ Giorgi S. La Cappella Strozzi... P. 112.

добродетелями истинного христианина, преодолет брэнность бытия и будет спасен.

Однако по сторонам от центральной арки появляются персонажи, чья функция в рамках погребальной риторики усыпальницы, на первый взгляд, неочевидна. Справа от окна помещены две стоящие друг против друга Музы. Одна из них стоит, облокотившись на алтарь и подперев рукой голову, и держит свиток и маску, другая попирает маску ногой и придерживает обеими руками водруженную на алтарь огромную лиру. Группа скопирована с саркофага с изображением Аполлона, Минервы и девяти Муз, находившегося в коллекции Джустиниани в Риме (Вена, Музей истории искусства). С противоположной стороны изображена сидящая на троне, поддерживаемом фигурами грифонов, молодая женщина в окружении двух путто. Один из них уже овладел искусством игры на необычном духовом инструменте, напоминающем тибю, а второго только учат играть на флейте. Пальма позади них, несомненно, вписывается в триумфальный и мемориальный контекст⁴¹⁴, но фигурные группы, имеющие, безусловно, античное происхождение, христианских коннотаций не обнаруживают. В то же время, быть простыми «знаками древности» они, разумеется, не могут. О том, что в росписях алтарной стены содержится конкретная дидактическая программа⁴¹⁵, свидетельствует обилие комментирующих надписей, которые расположены по сторонам от окна: в тондо и картушах, спускаемых на лентах парой коленопреклоненных ангелов, над обрамлением надгробия, на книге в руках апостола Филиппа, изображенного в витраже.

Слово PARTHENICE в течение многих лет принималось исследователями⁴¹⁶ за имя персонажа, которого называли нимфой-музыкантшей Парфеникой. Против этой трактовки решительно восстал Дж. Р. Сэйл, ко-

⁴¹⁴ *Winternitz E.* Muses and music in a burial chapel... P. 280.

⁴¹⁵ Впервые о связи алтарной стены капеллы Строчи с идеями флорентийских платоников заговорил А. Шастель. (См.: *Шастель А.* Искусство и гуманизм... С. 395–397.) Подробное истолкование ее программы в ее связи с неоплатонизмом и образами музыки дано в указанной статье Э. Винтернитца.

⁴¹⁶ У. Менген возводит ее к строкам Христорора из Палатинской антологии (108, 2), посвященным античной поэтессе Эринне, а изобретение образа приписывает Полициано. (См.: *Mengin U.* Les deux Lippi... P. 181; также см.: *Шастель А.* Искусство и гуманизм... с. 395.)

торый указал, что помещенная симметрично с противоположной стороны, под фигурами Муз, надпись DEO MAX, «великому Богу», не имеет никакого отношения к изображенным персонажам. “La Mariana Parthenice”, в свою очередь, называлась поэма Дж.-Б. Мантовано, опубликованная в 1481 г. и многократно переиздававшаяся, которая была посвящена Деве Марии. И по всей вероятности, слово являлось частью общей посвячительной надписи – «Деве и великому Богу», т.е. Богоматери и Христу, которые изображены в витраже. Одновременно эти надписи могут отсылать и к боковым стенам, на которых представлены (но повержены) Марс и, в имплицитной форме, богиня-дева Диана⁴¹⁷. Музыкантша же представляет одну из муз или олицетворяет одно из Свободных искусств – Музыку.

Собственно музыкальная тема действительно здесь подчеркнута обилием изображенных музыкальных инструментов, что для погребальных капелл было редкостью⁴¹⁸. Э. Винтерниц отмечал, вторя похвалам в адрес Филиппино в музыкальных трактатах XVI в., что в основном изображены они с археологической достоверностью; если это даже и не так, во всяком случае, они узнаваемы, что в очередной раз свидетельствует о явном интересе Филиппино к музыке (согласно описи мастерской 1504 г., в доме художника имелась лютня⁴¹⁹). Муза держит в руках лиру, пютто – некое подобие авлоса (тибии) и тростниковую флейту, рядом лежит траверс-флейта. Музыка сопровождала различные античные ритуалы и пиршества, фригийский авлос, в частности, звучал во время римских похоронных про-

⁴¹⁷ Sale J.R. Op. cit., p. 329.

⁴¹⁸ Э. Винтерниц приводит только один памятник, в котором прослеживается связь музыки и смерти, – фреску Лоренцо Косты с изображением музицирующего Орфея в капелле Бентивольо в церкви Сан Петронио в Болонье. – *Winternitz E. Muses and Music... note 40.*

⁴¹⁹ Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi... S. 388. Музыкальная бутафория Раннего Возрождения, в чем упрекал ее Э. Панофский (см. прим. 146 к Введению), служила в большей степени для театрализации, чем для археологической достоверности. Но с современной музыкальной культурой Филиппино, как показало недавнее исследование Т. Макги, был хорошо знаком. Реалистичное воспроизведение лютни и лиры да браччо на «Портрете музыканта» (ок. 1483–1485 гг., Дублин, Национальная галерея Ирландии) даже заставило исследователя предполагать, что он изображение могло быть автопортретом Филиппино. В свою очередь, во фрагменте нотной записи в руках ангелов на «Тондо Корсини» (ок. 1481–1482 гг., Флоренция, Галерея Корсини) Макги опознал одну из популярных флорентийских мелодий 2-й пол. 1470-х гг., “Fortuna Disperata” Сер Феличе ди Джованни. (См.: *McGee T.J. Filippino Lippi and music // Renaissance and reformation. 2008. Vol. 3. P. 5–28.*)

цессий⁴²⁰; духовые инструменты изображались и на погребальных алтарях. Правда, в отличие от струнных, они связывались с низкими страстями человеческой души⁴²¹. Наконец, музыку как таковую философы от Пифагора и Платона (Федр, 259 с-д⁴²²) до флорентийских неоплатоников использовали как метафору космической или божественной гармонии. Вслушивание в гармонию сфер толковалось как нефизическая деятельность души, духовно следующей за Богом, т.е. та, которую душа ведет после смерти⁴²³. Марсилио Фичино трактовал музыку как небесную гармонию, отраженную в душе музыканта, способствующую возвышению души и приближающую тем самым к Богу после смерти. Музы, ответственные за гармонию небесных сфер, музицируя на флейтах, сделанных из людских костей (их символизируют макабры в руках гениев), обеспечивают человеку бессмертие души⁴²⁴.

В то же время, согласно средневековой традиции, с именами Муз соотносились семь Свободных искусств, представление о которых лежало в основе системы образования. Мотив обучения действительно присутствует в сцене, помещенной слева от алтаря: Муза преподает путто урок игры на флейте. Еще более выразительно урок музыки показан в подготовительном рисунке к этой композиции (Берлин, Государственные музеи, Гравюрный кабинет, инв. kdz 2367.327-1881): Муза изображена с поднятой вверх указующей рукой; фигурка второго, музицирующего, путто в этом листе точно скопирована с античной камеи с изображением Гермафродита (I в.,

⁴²⁰ *Winternitz E. Muses and Music... P. 273; Sale J.R. Op. cit., p. 357.* О музыке – утешении и очищении души см. также: *Cumont F. Recherches sur le symbolisme funéraire des romains. P., 1942. P. 18–19.*

⁴²¹ У Платона и Климента Александрийского. (См: *Sale J.R. Op. cit., p. 365.*)

⁴²² По преданию, цикады некогда были людьми, еще до рождения Муз. А когда родились Музы и появилось пение, некоторые из тогдашних людей пришли в такой восторг от этого удовольствия, что среди песен они забывали о пище и питье и в самозабвении умирали. От них после и пошла порода цикад: те получили такой дар от Муз, что, родившись, не нуждаются в пище, но сразу же, без пищи и питья, начинают петь, пока не умрут, а затем идут к Музам известить их, кто из земных людей какую из них почитает. Известив Терпсихору о тех, кто почтил ее в хороводах, они снискивают к ним у нее расположение; Эрато – к тем, кто почтил ее в любовных песнях, и то же с остальными Музами, соответственно виду почитания каждой из них. Самую старшую из Муз – Каллиопу – и следующую за ней – Уранию – они извещают о людях, посвятивших свою жизнь философии и почитающих то, чем ведают эти Музы. Ведь среди Муз эти две больше всех причастны небу и учениям, божественным и человеческим, потому их голос всего прекраснее. – *Пер. А.Н. Егунова.*

⁴²³ *Winternitz E. Muses and Music... P. 283, Sale J.R. Op.cit., P. 359–364.*

⁴²⁴ *Mazzanti A. Filippino Lippi... P. 140–142.*

Неаполь, Национальный археологический музей). В этой связи под *иницированными*, то есть посвященными, можно понимать людей, причастных некому *знанию*, доступному лишь избранным, которое воспринимается как сакральное и необходимое для спасения души⁴²⁵. Слово «премудрость» (*sapientia*) входит и в акроним GLOVIS, эмблему Джулиано Медичи, помещенную на откосах окна капеллы⁴²⁶.

Примечательно, что при изображении Муз Филиппино обращается к разным иконографическим типам. Муза, помещенная слева от окна и именуемая в литературе Музыкой, представлена как раз в русле средневековой традиции аллегорических изображений Свободных искусств⁴²⁷ – сидящей на троне и передающей путто свое мастерство. Аналогии нетрудно найти среди памятников второй половины XV в., происходящих из студиоло – Леонелло д'Эсте в Бельфиоре («Терпсихора», Анджело Макканьино, Козимо Тура, – Милан, Музей Польди-Пеццоли) и Федерико да Монтефельтро в Губбио (Юс ван Гент, «Астрономия», «Диалектика» (утрачены); «Музыка», «Риторика», – Лондон, Национальная галерея). Фреска обнаруживает сходство и с рельефом портала студиоло Изабеллы д'Эсте («Евтерпа», Джан Кристофоро Романо, – Мантуя, Кастелло ди Сан Джорджо). Как и для фресок алтарной стены капеллы Строрци, для иконографической программы студиоло было характерно соединение темы знания с представлением о добродетелях, чьи персонификации присутствовали в их декорации наряду с изображениями Муз. Кабинет, предназначенный для ин-

⁴²⁵ *Sale J.R* The Strozzi Chapel... P. 332–390. В мемориальном контексте аллегии Свободных искусств впервые появляются в надгробии короля Роберта Анжуйского работы Джованни и Пачио Бертини (1434–1345 гг., Неаполь, Санта Кьяра), и их присутствие в этом комплексе Э. Панофский связывал с определенным пассажем из эпитафии Петрарки. (См.: *Panofsky E.* Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. London, 1964. P. 87.). В дальнейшем они также не станут общим местом в мемориальной пластике. Подробно об истолковании аллегорий Свободных искусств в контексте гробницы см.: *Schüssler S.* Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zusatz zur Ikonographie der artes liberalis. Mainz: Chorus-Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1998.

⁴²⁶ *Schwarzenberg E.* Glovis, impresa di Giuliano de' Medici // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* 1995. Bd. 39. S. 148.

⁴²⁷ См.: *D'Ancona P.* Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel medioevo e nel Rinascimento // *L'Arte.* 1902. Vol. 5. P. 137–155, 211–228, 269–289, 370–385.

теллектуальных занятий и хранения коллекций, мыслился как мусейон⁴²⁸, открытый «обученным и проэкзаменованным во всех семи науках»⁴²⁹.

В свою очередь, прямое заимствование мотива из классической скульптуры в правой группе отсылает зрителя напрямую к античным представлениям об апофеозе богоподобных героев и о ценности земного бессмертия, за которое были ответственны Музы⁴³⁰. Таким способом в росписи капеллы вводится классическая по своей природе тема – тема апофеоза через учение, решенная классическими же средствами. Придерживаясь устоявшейся иконографической традиции – и античной, и средневековой⁴³¹, Филиппино делает дополнительный акцент на теме знания как заслуги и добродетели, которая присоединяется к числу теологических и кардинальных добродетелей, необходимых для обретения жизни вечной. Знание, особенно высшее, доступно лишь избранным: в левом картуше, одном из двух, которые поддерживают на лентах коленопреклоненные ангелы, начертано: SACRIS SUPERIS INITIATI CANUNT, «Вышние таинства посвященные воспевают». Надпись, помещенная в правом тондо, «Если бы ты знала дар Божий», слова Христа, сказанные Самаритянке (Ин. 4:10) также можно истолковать применительно к абстрактному высшему знанию. Таким образом, зашифрованное в росписях послание оказывается доступным лишь человеку посвященному, *знающему*, и *знание* выступает гарантией его спасения.

Фрескам капеллы Строщи, очевидно, не чужд живой интерес к обрядовой стороне античной религиозной практики. Однако проявлений нео-

⁴²⁸ См.: *Liebenwein W.* Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale. Modena, 2005. P. 95–99; *Cieri Via C.* Il luogo della mente e della memoria // *Ibid.* P. XXVI–XXXII.

⁴²⁹ Так, Филарете в «Трактате об архитектуре» описывает *Casa di Virtù*, куда помещает Добродетель, Свободные искусства и Муз (Antonio Averlino, detto Il Filarete. Trattato di architettura / A cura di A.M. Finoli, L. Grassi. Milano, 1972. P. 542).

⁴³⁰ *Cumont F.* Recherches sur le symbolisme funéraire des romains. P., 1942. P. 256–288. По поводу прославленной риторики в средневековой надгробии см.: *Bøggild Johannsen B.* Zum Thema der weltlichen Glorifikation des Herrscher- und Gelehrtengrabmals des Trecentos // *Hafnia*. 1979. Vol. 6. S. 81–105.

⁴³¹ Заметим, что художник не обращается к единичным собственно мемориальным памятникам XV в., эксплуатирующим тему Свободных искусств – рельефам Агостино ди Дуччо в капелле Свободных искусств в церкви Сан Франческо в Римини, восходящим к изобразительной традиции так называемых «тарокки Мантеньи» и, безусловно, хорошо известному ему надгробию папы Сикста IV работы Антонио Поллайоло (Рим, собор св. Петра).

язычества, в котором некоторые авторы, начиная с Я. Буркхардта и А. Варбурга, подозревали флорентийскую культуру позднего Кватроченто, в них нет. Возрождение представляло собой «фундаментально христианскую эпоху»⁴³², а привлечение языческих визуальных образов следовало из ее философских увлечений. Надпись об *initiati* (посвященных), которая может вызвать ассоциации с античными мистами, перекликается с фразой Марсилио Фичино «Священные таинства черни преподаются проникновенно, а открываются избранным ученикам». Впервые на это сходство указал А. Шастель⁴³³, и со второй половины XX в. в науке прочно утвердилось мнение, что в основе иконографической программы капеллы Строщи лежит развернутый комплекс представлений в духе богословия Фичино. Суть его учения заключалась в толковании языческой мудрости как прообраза христианского вероучения, и в таком контексте присутствие античных персонажей, олицетворяющих интеллектуальную культуру, вполне корректно. Более того, как отмечал Д. Домбровский, влияние теологии Фичино на флорентийскую культуру простиралось значительно шире конкретных метафор и выстраиваемых на их основе художественных образов, которые так увлекают исследователей: оно определяло метод взаимодействия с визуальными образами и сознание вообще⁴³⁴. Применительно к алтарной стене капеллы Строщи уместно вспомнить пассаж из «Платоновского богословия бессмертия душ», где идет речь о бессмертии, достигаемом благодаря *virtù intellettiva*, добродетели познания (XVIII, I): «После того, как разум возведет свой взор вплоть до божественной идеи, она окажется подле него, он обретет себя в божественном свете»⁴³⁵, которую, однако необ-

⁴³² Kristeller P.O. La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento [1955]. Firenze, 1969. P. 87–89. Зато – или более того – как образно заметил, К. Боринский, «градус религиозности» у этой культуры был вполне античный. (См.: Borinski K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. Leipzig, 1914. Bd. 1: Mittelalter. Renaissance. Barock. S. 157.)

⁴³³ Шастель А. Искусство и гуманизм... С. 396.

⁴³⁴ Dombrowski D. Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis... S. 28, 67–88.

⁴³⁵ Ipsem deinceps divinam ideam suspicit intellectus, sive apud se ipsum, sive in divino lumine existentem. – Пер. по: Ficino M. Teologia platonica / A cura di Michele Schiavone. Bologna: Zanichelli, 1965. Vol.1. P. 396–397.

ходимо скрывать от непосвященных. Таким образом, под сакральным знанием подразумевается вовсе не загадочная и пугающая языческая символика, а истинная вера, под избранностью – причастность к ней, то есть *обращение* в христианство. Победу евангельской проповеди воспевают главные эпизоды историй апостолов, и большинство надписей на алтарной стене: «Сим победиши», «Если бы ты знала дар Божий» (Ин. 4:10), «Воспев Бога всемогущего, поём Богу милостивому и всесильному» – имеет строго христианские коннотации. Таким образом, с включением языческих по своей природе изображений в общую программу прославления владельца капеллы обычная для усыпальницы тема апофеоза приобретает новое звучание. Спасение тесно связывается не только, собственно, с верой, но и с принадлежностью к интеллектуальной культуре, со способностью к познанию, которая наделяет человека избранностью и, в конечном счете, приводит к Богу. То, что во Флоренции эта идея обсуждалась, ясно из критики, которую обрушивает на элитарный характер гуманизма Фео Белькари, в своих текстах для *sacre rappresentazioni* предпочитавший фокусировать внимание на основных и доступных для понимания христианских темах (жертвы, смерти) и выступавший против «ложной мудрости» тех, кто стремится постигнуть тайну божественности⁴³⁶.

Открыто идея избранности (в смысле предопределенности к спасению), которая первоначально была задана изображениями праотцев в своде капеллы, напомним, звучит и в витраже. Книга в руках апостола Филиппа раскрыта на соответствующих местах из Сираха: о благословении Господом Исаака (Сир. 44:24–27), об избранности Моисея (Сир. 45:3–7). Латинские цитаты приведены фрагментарно, часть текста вынесена на подножие тронов апостолов. Примечательно, кстати – пусть этот фрагмент текста в витраже и не приведен – что к заслугам праотцев причислено и то, что они «изобрели музыкальные строи и гимны предали писанию» (Сир.

⁴³⁶ О Фео Белькари и критике «ученой религии» см.: *Hagengruber M. A. Der humanistische Einfluß auf die Florentinische Sacra Rappresentazione im 15. Jahrhundert: Gott ist ein Renaissancefürst u. die Kuppel sein Hof. Inaug.-Diss. München, 1980. S. 83–86.*

44:5): это согласуется с присутствием музыкальной тематики в декорации капеллы. Превознесение личности заказчика в таком контексте также вполне созвучно идеям Фичино, который, как впоследствии и Пико делла Мирандола, признавал за человеком свободу и право распоряжаться своей судьбой и быть ответственным за создаваемый им мир⁴³⁷.

Расположение цитат, раскрывающих одну из ключевых идей декорации капеллы, на окне, необычно. Однако витраж, исполненный по рисунку Филиппино, не только является безусловной композиционной и колористической доминантой всего ансамбля. Как схематически, так и по составу персонажей (Мадонна с младенцем и святыми патронами) он уподоблен монументальной алтарной картине⁴³⁸. Его верхняя зона с изображением стоящей Богородицы с младенцем на руках обнаруживает значительное иконографическое сходство с центральной частью «Табернакля Меркатале» (1498 г., Прато, Городской музей), созданного мастером примерно в одно время с эскизом окна. Здесь Филиппино также не отказывается от использования античных деталей: пюпитр апостола Иоанна имеет форму античного алтаря, герб семьи Строцци держат сфинксы. Но в богословском отношении витраж окончательно возвращает нас от языческой образности в сугубо христианский контекст. В конечном итоге, именно в Христе – в знании (Логосе) и в его Жертве (в верхней части витража помещена фигура агнца) – и воплощено спасение. D[EO] M[AX] QAVONDAM N(H)UNC DEO OP[TIMO] MAX[IMO] CANIMUS, «Воспев Бога Всемогущего, поем Богу милостивому и всемогущему», гласит надпись в правом картуше; NI HANC DESPEXERIS VIVES, «Не отвергну будешь жить», обещает, в свою очередь, надпись над замковым камнем надгробной ниши.

⁴³⁷ См. *Кудрявцев О.Ф.* Марсилио Фичино. Платоновское богословие о бессмертии душ (фрагменты) // Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция / Сост. О.Ф. Кудрявцев. М.: Юристъ, 1996. С. 170–171. О теологических взглядах Фичино в отечественной традиции см.: *Черняк И.Х.* Философия религии Марсилио Фичино // Атеизм, религия, современность. Вып. 2. Л., 1976. С. 50–64; *Кудрявцев О.Ф.* «Ученая религия» флорентийской Платоновской Академии // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997. С. 88–96.

⁴³⁸ Витражи этого времени довольно часто эксплуатировали схему алтарной картины. Примеры см.: *Luchs A.* Stained Glass above Renaissance Altars: Figural Windows in Italian Church Architecture from Brunelleschi to Bramante // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1985. Bd. 48. P. 177–224.

Г. Вольф специально обращался к анализу орнаментальных фризов на боковых стенах капеллы и отмечал, что Филиппино не просто первым из художников позволил себе использовать христианские реликвии в качестве «обманки» (*trompe-l'oeil*), но допустил, что «христианские трофеи» отошли на второй план, уступив место атрибутам религии несправедливой, языческой⁴³⁹. В сопоставлении с пышной псевдо-античной бутафорией и полнокровными языческими персонажами (зачастую – еще и яркими и будто ожившими, как статуя Марса, данная в человеческий рост) они, исполненные в гризайли, и в их числе Нерукотворный образ, *vera icon*, являются собой лишь тень будущего спасения. Продолжая его рассуждения, можно трактовать в этом направлении не только орнаментальные фризы на боковых стенах, но и всю монохромную декорацию алтарной стены, в которой изложено не что иное, как программа спасения.

Таким образом, сложная мотивная структура ансамбля аккумулируется в его центральной части, и основной посыл этих росписей, не изменившийся со времен апостола Павла (1 Кор. 54–55), предельно ясен, невзирая на обилие псевдоклассической атрибутики – скорее он выглядит на ее фоне еще масштабнее и рельефнее. Мемориальная тема, значимая для любой усыпальницы, проводится в декорации капеллы без использования привычных приемов, таких, например, как актуализация священной истории путем включения в сцены портретных изображений⁴⁴⁰. Правда, в самом выборе сюжета «Воскрешение Друзианы» в качестве центрального эпизода истории апостола Иоанна: он повествует о триумфальном возвращении апостола в Эфес после отмены установлений умершего императора Домициана – можно усмотреть аллюзию на возвращение семьи Строцци из

⁴³⁹ Wolf G. *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München: Fink, 2002. S. 305–310.

⁴⁴⁰ Исключением, возможно, являются фигуры мужчины и мальчика, присутствующих при казни Св. Филиппа: в них предлагают видеть Филиппо Строцци и его малолетнего сына Лоренцо (*Mengin U. Les deux Lippi... P. 187*), полагая, что данная группа не может представлять безымянных зрителей или последователей апостола (*Sale J.R. Op.cit., P. 246*). В сцене «Воскрешения Друзианы» в фигурах дев и вдов, которым покровительствует Св. Иоанн, У. Менген предлагает видеть вдову заказчика и его дочерей. (*Mengin U. Les deux Lippi... P. 94*).

многолетней ссылки. Подобные биографические аллегории будут распространены в живописи следующего столетия⁴⁴¹. На персону заказчика указывают многократно повторенная семейная эмблема в виде трех полумесяцев и девиз Филиппо Строцци MITIS ESTO («Будь кроток»), воспроизведенный в витраже. Идея избранности донатора звучит, в первую очередь, благодаря присутствию фигур праотцев, и если сопоставление заказчика с ветхозаветными патриархами можно считать свидетельством крайнего индивидуализма, свойственного наступающей эпохе, то переход в жизнь вечную мыслится возможным благодаря добродетели и заслугам, достойным библейских старцев, вкупе с причастностью к знанию, олицетворением которого служат Музы. О необходимости владеть им настойчиво твердит усложненный, навязчиво знаточеский характер «коллекционированных», по выражению А.Н. Бенуа⁴⁴², деталей *all'antica*. Безусловно, здесь не идет речи о «неоязычестве». Смешение христианской и языческой образности было свойственно культуре, в атмосфере которой задумывался ансамбль, и фрески капеллы Строцци – не единственный пример такого сплава. Достаточно вспомнить вестибюль сакристии церкви Санто Спирито, в своде которого соседствуют стукковые рельефы с символами христианских добродетелей и мотивы, заимствованные из классической скульптуры, пусть образная система капеллы не в пример сложнее. Примечательно то, что это взаимопроникновение христианской догматики и языческой символики позволило ее авторам задействовать богатейшую художественную лексику. В ней приличествующая месту библейская топика переплетается с современными философскими представлениями, опирающимися на изучение античных авторов, и – не в последнюю очередь – с визуальной традицией классического искусства, которой уверенно владел автор росписей. Ему, как выразился П. Хальм, посчастливилось найти особый «способ пере-

⁴⁴¹ Например, аллюзия на возвращение из изгнания семьи Медичи прочитывается во фреске Франчабиджо «Триумф Цицерона» в салоне виллы в Поджо а Кайано. (См.: *Kliemann J.M. Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Bamberg, 1976. S. 25–34*).

⁴⁴² Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов... С. 112.

одеть христианское благочестие, уже и без того сильно окрашенное гуманистическим влиянием, в антикизирующие одежды»⁴⁴³.

Стоит помнить, однако, что сам Филиппо Строцци не увлекался интеллектуальными изысканиями: Дж. К. Нельсон даже оговаривается, что «антикварный» характер росписей мог быть продиктован желанием заказчика, не питавшего интереса к античности, превзойти в оригинальности Франческо Сассетти и декорацию его капеллы в церкви Санта Тринита⁴⁴⁴. Идея включить в декорацию капеллы комплекс неоплатонических представлений, скорее всего, принадлежала его сыну Альфонсо и зятю Марко Паренти⁴⁴⁵ или должна была быть подсказана кем-то из гуманистов. По убеждению исследователей, Филиппо Строцци имел возможность напрямую общаться с Фичино, а с литераторами, напомним, мог контактировать и сотрудничать сам Филиппино, входивший в одно церковное братство – братство Сан-Паолино – с Анджело Полициано⁴⁴⁶. Как бы то ни было, программа капеллы представляет собой сложную аллегорическую систему, в которой классическим элементам, причем разного происхождения и толка, отведена существенная, если не ключевая роль. Но их «кодовое» значение действительно затмевается сильным внешним эффектом, который при поверхностном взгляде мешает вчитываться в содержание композиций: по образному выражению Дж. Сэйла, «религиозная драма заслонена античной декорацией»⁴⁴⁷. Однако, несмотря на тесное переплетение христианской доктрины с языческой образностью, первая в капелле, безусловно, доминирует.

Если новаторство в области использования античной символики требует специальных разъяснений, то очевидная новизна фресок капеллы Строцци заключается в том, что в них, возможно, впервые во флорентий-

⁴⁴³ Halm P. Das unvollendete Fresko... S. 464.

⁴⁴⁴ Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit., p. 555.

⁴⁴⁵ Sale J.R. Op.cit., P. 422–444. Об увлечении Марко Паренти античностью см. также: Kent D. Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patron's oeuvre. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press, 2000. P. 109–110.

⁴⁴⁶ Zambrano P., Nelson J.K. Ibid.

⁴⁴⁷ Sale J.R. Op.cit., p. 205.

ской живописи сюжеты христианской истории не были подвергнуты актуализации⁴⁴⁸. Как упоминалось выше, здесь нет портретов донаторов или представителей флорентийского нобилитета (за исключением, возможно, Филиппо Строцци и его маленького сына, изображенных в сцене «Казни св. Филиппа»⁴⁴⁹). Персонажи облачены не в современное, в духе «костюмого реализма» (в терминологии А. Варбурга), а в «античное» или «экзотическое» платье. Классические элементы, о чем говорилось в начале главы, как правило, отсылали к прошлому, символически указывая на древность как на время действия, однако теперь они присутствуют в сценах не в виде отдельных вкраплений, а полностью формируют их антураж. Художник обращается с ними достаточно свободно – так, будто владеет не только визуальной традицией античности, но и символикой изображаемых мотивов. Этот интерес мастера к ритуальной, мистической стороне древности тоже весьма показателен, и составить ему конкуренцию в этой области мог, пожалуй, только Бернардино Пинтуриккьо во фресках ватиканских Апартаментов Борджа.

Несколько назойливый характер росписей мог быть обусловлен желанием придать им зрелищность: в частности, А. Вентури даже сетовал на то, что «реконструкция античности, предпринятая Филиппино, показала, как бедны были его познания – более того, ему необходимо было больше очаровывать, нежели знать»⁴⁵⁰. Но, как отмечалось многими исследователями⁴⁵¹, не меньшее влияние оказала на эти фрески традиция современной ренессансной драмы, мифологических представлений и костюмированных праздников с их пышной бутафорией и «живыми картинами». Однако само

⁴⁴⁸ Об отношении к истории и об актуализации легенды во флорентийской живописи Кватроченто см. *Аллатов М.В.* История и легенда в живописи итальянского Возрождения / *Аллатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 36–51; *Lee Rubin P.* Domenico Ghirlandaio and the meaning of history in fifteenth century Florence // *Domenico Ghirlandaio: 1449–1494* / Ed. W. Prinz, M. Seidel. Firenze, 1996. P. 197–108.

⁴⁴⁹ *Mengin U.* Op. cit., p. 187. Гипотезу поддерживает Дж. Р. Сэйл, полагая, что эта группа едва ли может представлять безымянных зрителей или последователей св. Филиппа. (См.: *Sale J.R.* Op. cit., p. 246.)

⁴⁵⁰ *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Vol. 7, parte 1. Milano, 1911. P. 668.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 673; *Halm P.* Op. cit., S. 418. См. также: *Helas Ph.* Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. Berlin, 1999.

то обстоятельство, что мастер пытался придать историческую – в его понимании – достоверность сценам, свидетельствует о совершенно новом отношении к прошлому, к древности как к временной категории: действие совершается в естественных декорациях – настолько естественных, разумеется, насколько это позволяет творческий метод художника.

Антиклизированные детали в этих фресках чрезвычайно акцентированы, они не «аккомпанируют» сюжету, но специально, нарочито репрезентируются, будто намекая на свою экстраординарную символическую функцию. Зачастую они являются составной частью архитектурных элементов, и ансамбль напрямую иллюстрирует феномен, который описал А. Бруски⁴⁵², – специфический архитектурный вкус во Флоренции эпохи Медичи, который заключается в любви к нарядности, в привязанности к обильному скульптурному декору. В причудливых архитектурных задниках, которые Филиппино пишет в капелле Строцци, усматривалось прямое влияние и помощь его друга Дж. да Сангалло⁴⁵³.

Фрески Филиппино перенасыщены, однако, не только «античными аксессуарами»; поздний стиль художника в целом избыточен, в нем слишком много второстепенных подробностей, нарочито изломленной пластики, навязчивых, утрированных, резких патетических жестов. Особенно яр-

⁴⁵² Корни этого явления уходят во вторую четверть XV в., когда тенденция к обильной орнаментации наметилась в искусстве Донателло и выразилась, например, в скульптурном убранстве Старой Сакристии Сан Лоренцо, не вполне отвечающем сдержанному архитектурному образу этого пространства. Рельефные тондо парадного двора палаццо Медичи на Виа Ларга (современного Медичи-Риккарди), представляющие собой увеличенные воспроизведения античных камней из собрания Козимо Старого, наметили основной вектор развития этого типа декорации – классицизирующий. Своего пика эта мода достигала период правления Лоренцо Великолепного, но сохранялась и позднее, отразилась в архитектурных проектах 1510-х г., создававшихся по заказу его сына Джованни Медичи (папы Льва X). В качестве примеров можно привести обширный цикл рельефов во дворе палаццо Бартоломео Скалы, изощренные скульптурные инвенции на капителях сакристии Санто Спирито, резные декоративные детали палаццо Гонди, проекты фасада церкви Сан Лоренцо – речь вновь идет в первую очередь о работах Джулиано да Сангалло, доверенного архитектора Лоренцо. Но если, собственно, архитектурных свидетельств этого вкуса в последней трети XV в. сохранилось не так много, что приходится связывать, очевидно, с не слишком активной строительной деятельностью Лоренцо Медичи, то живопись этого времени с лихвой восполняет их недостаток. См.: *Bruschi A. Una tendenza linguistica “medicea” nell’architettura del Rinascimento // Firenze e la Toscana dei Medici nell’Europa del ‘500. Vol. III: Relazioni artistiche, Il linguaggio architettonico. Atti del Convegno. Firenze, 1983. P. 1005–1028. Цит. no: Bruschi A. Una tendenza linguistica “medicea” nell’architettura del Rinascimento // Idem. L’antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull’architettura del Rinascimento. Milano, 2004. P. 276–301.*

⁴⁵³ *Elam C. Art and cultural identity in Lorenzo de’ Medici’s Florence // Florence / Ed. by F. Ames-Lewis. Cambridge, 2012. P. 226 and note 111.*

ко это проявляется в живописи люнетов, расположенных на большой высоте. Хорошо прочесть ее детали можно только на фотографиях, при фронтальной съемке, но если рассматривать люнеты с естественной точки зрения – снизу, в резком ракурсе и уменьшении, сцены мученичеств, особенно «Казнь св. Филиппа», с их обилием движений и пышной бутафорией приобретают почти карикатурное звучание. Гротескный характер носят гримасы персонажей в сцене «Чуда св. Филиппа», и этот «живописный этюд на тему обоняния» (определение Б.Р. Виппера) является абсолютно неклассическим по своей сути проявлением крайнего натурализма. В нем воплотился интерес Филиппино к мимике, который был присущ ему еще в юности и унаследован, по-видимому, от отца: фра Филиппо Липпи был известным мастером оживленных занимательных пантомим. Однако со стороны сына интерес этот, очевидно, не был специальным. В некоторых графических этюдах – и в учебных пластических штудиях с *garzoni* (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 301 E), но особенно – во вдохновенных зарисовках с натуры, таких, как изображение шьющей девушки (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1256 E), Филиппино необыкновенно живо схватывает выражение лица модели. В то же время, отдельных мимических зарисовок в его графическом корпусе нет. Обостриться этот интерес мог благодаря изучению одной из «антиклассических» сфер искусства античной эпохи – эллинистических резных саркофагов позднего II и III вв. И если свойственная этим рельефам «суতোлка между фигурами» (Р. Гаман⁴⁵⁴), давала образцы для «протобарочных» вариантов организации фигурных групп, то их сильная и прямолинейная экспрессия вполне могла предоставить мастеру, пользуясь выражением А. Варбурга, «образцы патетически усиленной мимики»⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Hamann R. Frührenaissance... S. 30.

⁴⁵⁵ Warburg A. Dürer und die italienische Antike... P. 176.

Парадоксально, но некоторые детали роднят этот фресковый цикл с «Триумфом Цезаря» Мантеньи (Лондон, Хэмптон-Корт). Сопоставление мастеров, принадлежащих к разным поколениям, школам, различных по воспитанию и темпераменту, может показаться искусственным и потому неплодотворным, однако это не так. Помимо фактического прецедента такого сопоставления (у Дж. Вазари, о чем упоминалось выше) и его формальной предпосылки – общего увлечения античной древностью, у Мантеньи и Филиппино существует вполне реальная точка соприкосновения – Рим, где они оказались одновременно и, невзирая на разницу в возрасте, состоявшимися самостоятельными мастерами⁴⁵⁶. В конце 1480-х гг. Мантенья по приглашению папы Иннокентия VIII расписывал его капеллу в ватиканском Бельведере. Не будь она разрушена в 1780 г., не исключено, что в римских фресках Липпи можно было бы проследить влияние несохранившегося цикла Мантеньи. Судя по описанию, оставленному А. Тайя, в росписях папской капеллы присутствовали сложные иллюзионистические построения, ложные пилястры с гротесками, декоративные изображения литургических предметов⁴⁵⁷, которые Филиппино столь же охотно использовал в своих декоративных фризах.

Величие и масштаб Рима определили новый размах творчества обоих мастеров⁴⁵⁸ – и еще молодого Филиппино, и престарелого Мантеньи. Именно по возвращении из Вечного города оба мастера предпринимают, каждый по-своему, попытку последовательной реконструкции древности. Многочастный цикл «Триумф Цезаря», основанный на *Roma instaurata* Флавио Бьондо, *De re militari* Р. Вальтурио (1472) и *De dignitatibus Romanorum Triumpho* Джованни Маркановы (1465), был задуман Мантеньей

⁴⁵⁶ Ср.: Berti L., Baldini U. *Filippino Lippi...* P. 38. См. также: Santucci P. *Su Andrea Mantegna*. Napoli, 2004. P. 129ff.

⁴⁵⁷ Cieri Via C. *Mantegna. Art e dossier*. 55. 1991. P. 44. Схему реконструкции декорации капеллы см.: Sandström S. *Levels of Unreality...* Uppsala, 1963. P. 60.

⁴⁵⁸ «Идея величия достигла пика». – Venturi A. *Storia dell'arte italiana*. Vol. VII. *La pittura del Quattrocento*. P. III. Milano, 1914. P. 260; Coliva A. *Filippino Lippi nella capella Carafa: L'affermazione del nuovo spazio romano // Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*. Roma, 1997. P. 148–153.

около 1486 г., но основная работа над ним велась уже в 1490-х гг. Художник не отказывается в нем ни от использования пластических формул⁴⁵⁹, ни от подробной проработки археологической атрибутики, но скрупулезно воспроизведенные детали: сосуды, штандарты, трофеи, облачения – растворяются в общем размеренном ритме торжественного шествия. Соответствие средств тематике, ясность построения, верное понимание масштаба и природы фризовой композиции создают впечатление, что Мантенья, выражаясь словами И.-В. Гёте⁴⁶⁰, был «посвящен в древность». Однако если Мантенья в своем творчестве вообще последовательно отдавал предпочтение «языческим» сюжетам (что, впрочем, по мнению Б. Беренсона, скорее мешало, нежели способствовало достижению его целей⁴⁶¹), то Филиппино занимался преимущественно заказами, предназначенными для публичного церковного пространства, так что в 1490-е гг. количество и значение деталей *all'antica* закономерно возросло в его религиозной живописи. В росписях капеллы Строцци античные аксессуары главенствуют, и даже пластические формулы предельно акцентированы, узнаваемы, хотя и аранжированы в соответствии с общей «взбудораженной» стилистикой живописи. В то же время, невзирая на колоссальные стилевые различия между циклами, сдержанную динамику первого и горячую, почти гротескную неуравновешенность второго, между ними существуют любопытные переклички. Сходство прослеживается как в наборе мотивов (архитектурные компоненты, зажженные факелы, вазы различных форм, скульптура, показанная, словно в неистовом движении), так и в построении отдельных фигурных групп, например, группы женщин с детьми в панно Мантеньи «Пленники» и в сцене «Воскрешения Друзианы» в капелле Строцци.

Если же обратиться уже не к конкретным памятникам, но к методу мастеров в целом, примечательна та разница в использовании профильных

⁴⁵⁹ Примеры археологических заимствований в «Триумфе...» см. подробно: *Vickers M.* Mantegna and the Ara Pacis // *The J. Paul Getty Museum Journal*. 1975. 2. P. 109–120; *Martindale A.* Andrea Mantegna. I Trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court. Milano, 1980. P. 53–69.

⁴⁶⁰ *Goethe J.-W.* Triumphzug von Mantegna / *Goethes Werke*. 49. Bd. Weimar, 1898. S. 255.

⁴⁶¹ *Беренсон Б.* Живописцы итальянского Возрождения... С. 444–446.

изображений императоров, о которой шла речь выше, в разделе о фресках капеллы Бранкаччи. Мантенья предпочитает оставить их в виде антикварной детали, закрепляя за ними, таким образом, эмблематическую функцию – указание на древность, Филиппино же они необходимы для придания облику правителей портретной, исторической достоверности. В равной степени интересовала обоих мастеров и грань между изваянием и живой плотью, но если в луврском «Святом Себастьяне» (1475 г.) Мантенья сообщает статуарное величие «победному» живому телу⁴⁶², Филиппино уподобляет плоти глину («Низведение Симона-волхва» в капелле Бранкаччи) или пишет статую «танцующей» на постаменте («Чудо св. Филиппа» в капелле Строцци). Принципиально различается, таким образом, общая установка по отношению к древности. Мантенья дистанцируется⁴⁶³ от нее и воссоздает, реконструирует ее как иную и совершенную эпоху. Филиппино, напротив, отказываясь от актуализации легенды, то есть перенесения действия в настоящее, наводит живопись «историческими» в его понимании деталями, будто средневековый строитель стену – спoliaми, и, таким образом, *возрождает*⁴⁶⁴ древность.

На материале церковных фресковых ансамблей Филиппино четко прослеживается переход от крайне осторожного, вдумчивого использования античных мотивов, буквально «вплавленных» в ткань живописного повествования, к их постепенной артикуляции в маргинальных зонах фресок, а затем и к широкому употреблению «цитат» из репертуара античного искусства, пластических, но особенно – археологических, в зрелом творчестве мастера. И содержательные, и художественные особенности последнего из этих монументальных циклов, капеллы Строцци, такие как усложнение программного замысла, усиление темпераментного, драматического начала, спаянность композиционных решений, характеризуют его как предтечу нового искусства – искусства Чинквеченто.

⁴⁶² Rowland B. The Classical Tradition... P. 182.

⁴⁶³ Cieri Via C. Andrea Mantegna e la “geologia artistica” // Mantegna e Roma... P. 268–269.

⁴⁶⁴ Santucci P. Su Andrea Mantegna... P. 147.

1.3. Классические мотивы в алтарной живописи Филиппино Липпи

Отделение больших алтарных картин, созданных Филиппино для публичных церковных и городских пространств, и частных вотивных образов и тондо от массива монументальной религиозной живописи обусловлено, прежде всего, их специфическим предназначением, которое оказывало влияние на их программу, а также формальными, структурными особенностями флорентийской алтарной живописи. Кроме того, объединяя его станковые религиозные работы в общую группу, мы получаем возможность лишний раз проследить эволюцию его художественного языка, но главное – применить к ним типологический подход, который позволяет выявить наиболее «частотные» элементы *all'antica*, способ их функционирования внутри алтарной картины. Определив античные прототипы таких деталей, мы получаем возможность систематически описать метод обращения художника с выбранным мотивом. Ясно, однако, что, рассматривая живопись Филиппино исключительно с точки зрения использования «антикварных» деталей, мы вынужденно ограничиваем число привлекаемых памятников и неминуемо обедняем разговор о жанре вообще, уделяя внимание преимущественно композиционным особенностям алтарей и иконографии мотивов.

Основой итальянского алтаря в том виде, в котором он сформировался из средневекового полиптиха к середине XV в., оставалась выверенная архитектурная схема – с той только разницей, что эксперименты в области перспективы уступили место относительно стандартизированному решению, отводившему Мадонне и святым узкую полосу пространства между зрителем и архитектурно осмысленным (реже пейзажным) задником. Обыкновенно алтарь типа *sacra conversazione* содержал вполне определенный набор элементов: трон, как правило, в форме ниши, с тяжелыми и богато орнаментированными подлокотниками, подиум, сплошную высокую балюстраду или лоджию, в просветах которой открывается городской

вид. Хотя А. Шастель отмечал определенный «кризис жанра» *sacra conversazione* в 1480-е гг. и его замену «большими сценами»⁴⁶⁵, то есть сюжетными алтарями (*storie*), в действительности этот тип не утратил своей популярности: изображения «людей, а не историй»⁴⁶⁶ оставались чрезвычайно востребованными благодаря развитому культу святых патронов. Вместе с ним сохранялась и описанная «архитектурная сетка», орнаментация которой с утверждением антикварного вкуса закономерно приобрела классицизирующий тон. Зачастую изображение условно-классических архитектурных форм: колонн, пилястр, аркад, резных постаментов и проч. – не требует специального глубокого анализа, поскольку формы эти, как правило, более чем конвенциональны.

Филиппино, однако, уже на раннем этапе своего творчества, является в этом отношении исключением. Э. Ф. Вернер в своей диссертации, посвященной эволюции композиционного решения и тематики итальянского алтаря от Треченто к Чинквеченто, отталкиваясь от тезиса Х. Зедльмайра о симметрии как «очевидном признаке подлинно сакральных произведений», отмечала необходимость сохранения более или менее подчеркнутого трехчастного членения и несколько неестественного, строгого, церемониального характера алтарной картины. В качестве примера исследовательница приводила «кульминационно приподнятое» выделение иератически трактованной⁴⁶⁷ центральной части у Боттичелли, Гирландайо и Филиппино. Это замечание нуждается в уточнении. В действительности Филиппино, хотя и сохраняет в целом иерархическую структуру алтаря (тогда, когда он ею вообще пользуется), предельно отдаляется от устойчивого типа

⁴⁶⁵ Chastel A. Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano. Milano, 2006. P. 85. См. также: Westergård I. Approaching sacred pregnancy: the cult of the Visitation and narrative altarpieces in late fifteenth-century Florence. Helsinki, 2007. P. 83.

⁴⁶⁶ Hope Ch. Altarpieces and the requirements of patrons // Christianity and the Renaissance: image and religious imagination in the Quattrocento. Ed. by T. Verdon, J. Henderson. Syracuse, N.Y. (Syracuse Univ. Press), 1990. P. 538.

⁴⁶⁷ Werner E.F. Das italienische Altarbild von Trecento bis zum Cinquecento: Untersuchungen zur Thematik ital. Altargemalde. Inaug. Diss. - München, 1971. S. 53–54. Cp.: Hamann R. Die Frührenaissance... S. 23, 47; Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers... S. 139.

изображения *sacra conversazione*, который утвердился во флорентийской живописи в 1470-е гг. и просуществовал вплоть до начала XVI в.

1.3.1. Алтари и тондо Филиппино конца 1470-х–1480-х годов

В религиозных картинах Филиппино, исполненных до римской поездки, будь то большие алтари для публичного интерьера, как церковного, так и светского, или образа для частного благочестия, декоративные детали *all'antica* редки и обычно не акцентированы. Это обстоятельство вряд ли позволяет говорить о совершенном отсутствии у молодого мастера интереса к репертуару античных декоративных форм – скорее оно свидетельствует об общей аккуратности его ранней манеры. Некоторые отдельные фигуры и орнаментальные мотивы в ранних религиозных картинах Липпи, имеющие античные прототипы, скорее всего, были восприняты молодым мастером опосредованно, поскольку имеют аналогии в современном или более раннем флорентийском искусстве. Так, в правой части раннего «Поклонения волхвов» (2-я пол. 1470-х гг., Лондон, Национальная галерея) профильная фигура старца в чалме, сцепившего руки на животе, восходит к изображению Вакха на неонатическом мраморном кратере, который хранился на пизанском Кампо деи Мираколи. Филиппино мог видеть и сам античный оригинал, но, безусловно, видел его адаптацию Лоренцо Гиберти в «Райских вратах» флорентийского баптистерия⁴⁶⁸ (в клейме «Встреча царя Соломона с царицей Савской», Флоренция, Музей собора). Заметим, что в те же годы Филиппино повторяет мотив сцепленных под животом рук в «Истории Виргинии» (2-я пол. 1470-х гг., Париж, Лувр), теперь уже при изображении юной женской фигуры, как своего рода устойчивую формулу тягостного раздумья. Сходный, но не аналогичный мотив, свидетельствующий об изучении названного рельефа Л. Гибер-

⁴⁶⁸ Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit., p. 172–173. Аналогичная фигура встречается на неонатическом рельефе I в. до н.э. «Дионис, посещающий поэта Икария» (Лондон, Британский музей), происходящем из коллекции Маффеи в Риме. (См.: Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... P. 122–124.) Другая реплика рельефа хранится в Национальном археологическом музее Неаполя (инв. 6713).

ти, присутствует в парной ей панели «История Лукреции» (2-я пол. 1470-х гг., Флоренция, Галерея Палатина).

Исключительно богатой на этом фоне представляется архитектурный декор на сравнительно небольшом тондо «Мадонна с младенцем, св. Иоанном Крестителем и ангелами» («Тондо Корсини», ок. 1481–1482 г., Флоренция, Галерея Корсини) с его нарядно вызолоченными канделябрами и резными профилями. Условно-классическое основание одного из канделябров, фланкирующих нишу позади Мадонны, и его орнаментация, а также раковины на капителях пилястр заставляют вспомнить о пюпитре Девы Марии на «Благовещении» Леонардо (1472–1475 гг., Флоренция, Уффици). Примечательно при этом, что структурно Филиппино решает свое тондо – типологию, которая во флорентийской живописи была очень востребована⁴⁶⁹ – именно как традиционный алтарь, с архитектурно артикулированной центральной частью, невзирая даже на то, что в иконографическом отношении он ориентируется на тондо *par excellence* – «Мадонну Магнификат» Боттичелли (1480–1482 гг., Флоренция, Уффици).

Более изобретателен, но в то же время простодушен декор капителей у колонн в лоджии, изображенной на «Мадонне Строцци» (ок. 1483–1484 г., Нью-Йорк, Музей Метрополитен): одна из них украшена щитом с гербом заказчика. Стол-пюпитр с его ионическими волютами и профилем с двумя видами орнамента, овами и цветочными чашечками, над которым Мадонна придерживает сминающего книжную страницу младенца, навеян то ли римскими жертвенниками, то ли рисунком ионической капители. Алтарь, заказанный Филиппо Строцци для оратория на его вилле в Сантуччо, также восходит к широко известному и популярному типу частного алтаря из мастерской фра Филиппо Липпи, развитому затем Боттичелли (например, «Мадонна Евхаристии», ок. 1470–1472 г., Бостон, Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер). Однако решен он куда менее условно – в том чис-

⁴⁶⁹ См. предметные исследования Р. Олсон: *Olson R.J. M. Lost and partially found: the Tondo, a significant Florentine art form, in documents of the Renaissance // Artibus et historiae. 1993. Vol. 14. P. 31–65; Idem. The Florentine tondo. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.*

ле, благодаря названным классическим деталям, а также пейзажу, который воспроизводит вид владений Строцци. Та же склонность к детализированной, совершенно во фламандском духе – но при этом предельно гармоничной – передаче интерьера и пейзажных компонентов прослеживается в «Благовещении», выполненном в те же годы для Палаццо Комунале Сан Джиминьяно, особенно в правом тондо с изображением Мадонны (ок. 1483–1484 г., Сан Джиминьяно, Городская Пинакотека).

В алтаре «Мадонна с младенцем и святыми Иоанном Крестителем, Виктором, Бернардом и Зиновием» (1486 г.⁴⁷⁰, Флоренция, галерея Уффици), своем первом большом республиканском заказе, исполненном до отъезда в Рим для зала Коллегии Восьми во флорентийском палаццо Синьории, Филиппино использует изысканный и предельно упорядоченный архитектурный декор в античном вкусе. Рельефами покрыты подножие трона Богоматери, пилястры, чей орнамент восходит к традиционным флорентийским гирляндам, карниз и лицевые стороны арок. Примечательно, однако, что уже здесь, в сравнительно ранней работе, присутствуют элементы, имеющие, пусть и несколько расплывчатые, но установившиеся античные референции. Наиболее «классическим» является украшение карниза, в орнаменте которого скомбинированы пальметты с трагическими масками. Подобный мотив встречается в Эскориальском кодексе (fol. 21^r), и Г. Эггер определяет запечатленный фрагмент как фриз из музея Латеранского собора⁴⁷¹. Во фризе, помещенном на подножии трона, раковины, символ Богоматери, чередуются с расположенными зеркально фигурами дельфинов. Мотив был известен ренессансным художникам: сходный орнамент, который, по мнению Г. Эггера, восходит к фризу из терм (базилики) Марка Агриппы в Риме, можно найти среди рисунков того же Эскориальского кодекса (fol. 20^v), Однако в нем трезубцы, к которым обращены фигуры дельфинов, были полностью замещены раковинами. Фрагмент архитрава с

⁴⁷⁰ Дата, указанная в нижней части алтаря, 1485 г., приведена по флорентийскому стилю *Ab Incarnatione*.

⁴⁷¹ Egger H. Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio. Wien, 1905–1906. Bd. 2, S. 83.

аналогичным фризом с дельфинами и раковинами без трезубцев, датированный 100–150 гг. н.э., хранится в Археологическом музее Милана (инв. А 14534). Следует предположить, что в мастерской имелась некая книга зарисовок (образцов), откуда молодой художник мог почерпнуть мотивы, вошедшие в его базовый орнаментальный репертуар. Интерпретация этих мотивов не вызывает колебаний: если раковина традиционно считается символом Мадонны, то дельфины в христианском контексте понимались как символ спасения и Божьей любви. В алтаре Филиппино тема спасения подчеркивается и посвятителем надписью, расположенной внизу алтаря: она открывается словами ANNO SALUTIS («Лета спасения...») вместо более привычного ANNO DOMINI⁴⁷².

Фигура Богородицы, венчаемой ангелами, помещена в нише, к которой ведет ряд перспективно удаляющихся арок, что, в свою очередь, подчеркивает полуциркулярное очертание самого алтаря. Явная аллюзия на триумфальную арку согласуется с темой прославления Мадонны, которая звучит в тексте надписи на книге св. Бернарда: TU PATRONA HUMANI GENERIS / TU AFFLICTIS MEDICA SINGULARIS. Летящие ангелы в развевающихся одеждах, поддерживающие корону и гирлянды над головой Марии, вписаны в полукруглый очерк алтаря подобно античным Победам, помещавшимся в пазухах триумфальных арок. Одновременно их расположение и функция – поддерживать с двух сторон венец – напоминают схему римских саркофагов, где изображенные симметрично фигуры Побед (или гениев) возносят венок или *imago clipeata* покойного, что в любом случае остается в рамках прославителем риторики. Эта схема также была хорошо известна во флорентийском искусстве Кватроченто, начиная с Лоренцо Гиберти, применившему ее – в ее первоначальном античном звучании – в раке мучеников Прота, Гиацинта и Немесия для церкви Санта Мария дельи Анджели (1428 г., Флоренция, Национальный музей Барджелло). Впослед-

⁴⁷² Jacobsen M.A., Rogers-Price V.J. The Dolphin in the Renaissance art // Studies in the Iconography. 1983. Vol. 9. P. 47-50.

ствии Филиппино охотно повторял этот мотив коронующих ангелов, например, в табернаклях Меркатале (1498 г., Прато, Городской музей) и св. Стефана (Флоренция, Сант-Амброджо).

Алтарь для Зала Восьми – пожалуй, единственная алтарная картина Филиппино, точно следующая типу *sacra conversazione* и в структурном отношении, и в орнаментальном отношении. Прямой предшественник мраморного резного подиума под ногами Богоматери обнаруживается в «Алтаре Барди» Боттичелли (1485 г., Берлин, Государственные музеи). Однако наибольшую близость к этому алтарю – и по распределению фигурных групп, и по облику архитектурной декорации, еще более массивной, развитой и насыщенной – обнаруживает другая монументальная работа Сандро, «Алтарь св. Варнавы» (Флоренция, Уффици). Дата его создания дискутируется (1480–1482 гг. или 1487–1489 гг.), но представляется, что именно Боттичелли развил и усложнил в нем схему, предложенную Филиппино в алтаре, предназначенном для Палаццо Синьории, то есть в одном из наиболее заметных живописных памятников своего времени, а не наоборот.

В остальном алтарная живопись Филиппино 1480-х гг. демонстрирует равнодушие к антикварным деталям – более того, равнодушие к архитектурной «сетке» как таковой и свидетельствует о нем как о чрезвычайно самостоятельном и даже революционном мастере. Например, «Алтарь Ручеллаи» («Мадонна со святыми Иеронимом и Домиником», 1485 г., Лондон, Национальная галерея), написанный для семейной капеллы в церкви Сан Панкратио, трактован как пейзажная сцена. Как принято считать, такое решение было навеяно знакомством с неоконченным «Поклонением волхвов» Леонардо да Винчи (Флоренция, Уффици) для монастыря Сан Донато в Скопето⁴⁷³ – заказ, который Филиппино, в конце концов, выполнит вместо него («Поклонение волхвов», 1496 г., Флоренция, Уффици).

⁴⁷³ См. *Zambrano P., Nelson J.K.* Op.cit., p. 241–242. Сам этот заказ, в конце концов, был передан Филиппино («Поклонение волхвов», 1496 г., Флоренция, Уффици).

Впрочем, когда Филиппино вновь обратится к этой же схеме в позднем творчестве – в «Мадонне с младенцем, св. Лаврентием и св. Иоанном Крестителем» (1503 г., Прато, Городской музей) – композиция будет решена более жестко. Все фигуры окажутся вынесенными на единый план, что дополнительно подчеркнет иерархическую структуру алтаря, а пейзаж, пусть и написанный с натуры и очень тщательно, сохранится лишь в качестве элемента фона.

Э. Фахи отмечал⁴⁷⁴, что на профессиональное становление Филиппино в значительной степени повлияла его изоляция от старшего поколения мастеров, отбывших в Рим, и от флорентийской среды в целом, поскольку в молодости он довольно много работал в Лукке. Уже в раннем луккском «Алтаре Магрини» («Святые Рох, Себастьян, Иероним и Елена», ок. 1481–1482 г., Лукка, Сан Микеле ин Форо) им была достигнута абсолютная гармония в постановке фигур, данных в молчаливом эмоциональном взаимодействии, задумчиво стоящих на фоне пейзажа, на самом краю доски, и практически выходящих в зрительское пространство. Статуарное спокойствие отличает и фигуры святых на двух створках, которые служили боковыми крыльями смешанного скульптурно-живописного алтаря⁴⁷⁵ («Святые Бенедикт и Аполлония», «Святые Павел и Фридиан», ок. 1482–1483 г., Пасадена, собрание Нортон Саймона), фланкируя деревянную расписную фигуру св. Антония-аббата работы Бенедетто да Майано (Лукка, Национальный Музей «Вилла Гуиниджи»).

Если же обратиться к сюжетным алтарям Филиппино (*storie*), то «Явление Мадонны св. Бернаруду» (1484–1485 г., Флоренция, Бадия) выдаст не только его уникальное дарование как колориста и изобретательность в организации сложного, многопланового пространства и его пейзажной характеристики, но и удивительную чуткость к оттенкам душевных состояний. Прежде всего, она проявилась в образе самой Мадонны – взволно-

⁴⁷⁴ *Fahy E.* A Lucchese follower of Filippino Lippi // *Paragone. Arte.* 1965. Vol. 16. P. 14.

⁴⁷⁵ О типологии смешанных живописно-скульптурных алтарей см.: *Wenderholm I.* Bild und Berührung: Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance. München: Deutscher Kunstverlag, 2006.

ванной, бледной, которая дрожащей рукой, неуверенно и будто стеснительно указывает изумленному ученому монаху, что ему следует писать. Сама по себе иконография сцены не нова. Она восходит к традиционной схеме, которую можно найти у Джованни да Милано – и скорее всего, именно пределла его полиптиха из госпиталя в Прато («Мадонна с младенцем и святыми Екатериной Александрийской, Бернардом, Варфоломеем и Варнавой», 1353–1363 г., Прато, Городской музей), с учетом зеркального разворота, и легла в основу алтаря Филиппино. Такой же общая схема композиции будет у Перуджино (1494 г., Мюнхен, Старая Пинакотека) и даже у фра Бартоломео (1504–1506 г., Флоренция, Академия), хотя решение последнего не в пример более театрализовано – и при этом начисто лишено эмоциональной выразительности. Важно другое: уже по поводу «Тондо Корсини», ранней работы Филиппино, К. Рагьянти отмечал, что в нем намечаются черты, характеризующие зрелый стиль художника⁴⁷⁶: элементы, призванные подчеркнуть пространственную глубину композиции, контрастные противопоставления, антикизирующий декор. В свою очередь, на доске из Бадии во всем: в лицах ангелов-подростков – любопытных, почтительных, подозрительных, в целой палитре эмоциональных реакций на чудо монахов на дальнем плане, в распускающейся шнуровке одеяний, в сучковатом стволе, который служит пюпитром св. Бернарду, даже в дьяволе и сове, притаившихся за его спиной – отчетливо прослеживается не просто стремление к разнообразию, к *varietà*, но настолько эмоционально-вовлеченное, радостное изображение происходящего события, что оно уже в 1480-е гг. не заставляет ждать от Филиппино нормативного, взвешенного искусства, следующего идеалам классического Ренессанса. Фактически в зрелом творчестве он просто заменит многочисленные детали на псевдоантичные и, к тому же, в силу внешних обстоятельств или из той же жажды выразительности, увеличит эмоциональное напряжение

⁴⁷⁶ Ragghianti C.L. *Filippino Lippi a Lucca / Idem. Studi lucchesi*. Lucca, 1990. P. 24–31.

изображаемых сцен, но отношение к предмету – внимательное, понидерландски любовное – останется прежним.

1.3.2. Зрелые и поздние алтарные картины Филиппино: освобождение детали *all'antica*

В алтарные картины Филиппино «археологические» детали прочно входят, как и в его монументальную живопись, с начала 1490-х гг. В отличие от его фресковой живописи, здесь они, хотя и разработаны обычно очень тщательно, единичны, нередко невелики, отодвинуты вглубь композиции, наполовину закрыты фигурами персонажей, затенены. Их сдержанный, не нарочитый характер, однако, не мешает им привлекать к себе пристальное внимание зрителя: это не акцентированное, но очень ясное и даже завораживающее присутствие античного духа.

Наиболее часто встречающаяся в поздних алтарных картинах Филиппино «классическая» деталь – скульптурные троны. Их форма, как правило, однотипна и восходит, как и постамент статуи Марса из фрески в капелле Строщи, к римским жертвенникам и базам канделябров⁴⁷⁷ или непосредственно к античным мраморным креслам⁴⁷⁸, однако набор декоративных элементов, из которых они «конструируются», варьируется. В целом он обнаруживает значительную близость к «Сиенскому кодексу» Дж. да Сангалло. При этом стоит особо подчеркнуть, что трактуются эти элементы как самостоятельное, автономное пластическое тело, а не как часть ornamentации, пусть даже очень развитой, традиционного для алтарной картины монументального трона. В этом смысле полезно сопоставить работы Липпи, например, с «Мадонной с младенцем и святыми Лаврентием, Людовиком Тулузским, Геркуланом и Константом» (1483 и 1493–1495 гг., Ватикан, Пинакотека) или «Алтарем Фосси» Пинтуриккьо (1496–1498 гг., Перуджа, Национальная гелерея Умбрии).

⁴⁷⁷ Ср.: Рим, Музеи Ватикана (см.: *Geiger G.L. Filippino Lippi's Carafa Chapel...* P. 174) или Шантийи, Музей Конде (см.: *Nelson J. K., Zambrano P.* Op. cit., p. 443).

⁴⁷⁸ См., напр., троны жрецов Цереры и Вакха, происходящие из собраний Ватикана (Париж, Лувр).

В алтаре «Мадонна с младенцем, св. Мартином Турским и св. Екатериной Александрийской» (1493–1495 гг., Флоренция, Санто Spirито), выполненном для представительской капеллы семьи Нерли⁴⁷⁹, трон Богоматери украшен гирляндами и головами оводов и, ниже, рельефом с битвой морских кентавров – мотива, принадлежащего, как уже говорилось, к репертуару античной погребальной пластики. В свою очередь, бараньи головы, как и в случае с креслом Мадонны в сцене Благовещения на мраморном табернакле Андреа Сансовино⁴⁸⁰, стоящем напротив, в капелле Корбинелли, и выполненном всего несколькими годами ранее (1490–1492 гг.), могут служить аллюзией библейских жертвоприношений, жертвоприношения Авраама – префигураций крестной жертвы Христа.

Нетрудно заметить, что трон, наряду с резными опорами лоджии, является самым дробным элементом этой довольно статичной композиции. Пульсирующий ритм вьющихся лент и заостренные движения кентавров, указывающие на «звериную дикость языческого мира»⁴⁸¹, контрастируют с «ласковой чувствительностью» святых и «робкой взволнованностью»⁴⁸² донаторов, их плавными, приостановленными жестами и мягкими драпировками их одежд. Алтарь представляет собой вариацию типа *sacra conversazione* с портретами донаторов, но «срежиссирован» он почти как сюжетная сцена, которая обыгрывает историю спасения, и в которой безмолвное общение между персонажами происходит благодаря великолепно продуманной драматургии жестов, прикосновений, взглядов, пауз. Остановленный жест раскрытой ладони св. Мартина, которым он безуспешно пытается отвлечь младенца-Христа, играющего крестом (который Ему и

⁴⁷⁹ У семьи было несколько капелл в разных церквях Флоренции, включая Санта-Кроче и Кармине; похоронены ее члены были в базилике Сан-Сальваторе-аль-Монте (См.: Rapino D. La Pala Nerli: una proposta di lettura // La Pala Nerli di Filippino Lippi in Santo Spirito. Studi e restauro / A cura di D. Rapino. Firenze: Mandragora, 2013. P. 11–12). Вазари сообщает, что Филиппино делал алтарь по заказу Танаи де Нерли и для этой церкви, то есть сотрудничал с ним неоднократно. (См.: Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3, p. 467.)

⁴⁸⁰ Lisner M. Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1987. Bd. 50. Heft 2. S. 219 Anm. 54.

⁴⁸¹ Thomas T.M. Op. cit., p. 222.

⁴⁸² Оба определения принадлежат В.Н. Гращенкову. (См.: Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. С. 113.)

уготован – и ради спасения тех, кого Ему представляют его последователи-святые) отделяет от взъерошенной рыжей головки младенца крохотная пространственная пауза.

Удивительная тактильная чуткость передана через эти паузы и прикосновения: другой рукой св. Мартин касается волос Танаи де Нерли, поддерживая его голову и будто убеждая его быть смелее и не склонять ее, а взглянуть на Спасителя. Младенец, играя, притрагивается к деревянному кресту, который передает ему маленький Иоанн Креститель; Мадонна касается тела сына через тончайшую вуаль, а Он притрагивается пальчиками к ее руке. Лица донаторов и святых выражают молитвенное упование, лик Мадонны задумчив, печален и отрешен. Ее отрешенность показана и как физическая отделенность: ее текучий силуэт свободно читается на фоне пейзажа, от св. Екатерины и Нанны Каппони ее отделяет большая пространственная цезура, в которой и помещен античный фрагмент. Склоненные фигуры патронов и вынесенные вперед складки одеяний донаторов образуют круг – статичную фигуру, вписанную в устойчивый квадрат алтаря. Мотив круга подхватывают многочисленные детали – от постамента трона Мадонны и колеса, атрибута св. Екатерины, до круглой шапки в руках Танаи де Нерли и пониженных аркад лоджии. Однако умиротворенность эта обманчива: всё слегка сдвинуто, асимметрично, фигура Мадонны чуть смещена относительно центрального пилястра лоджии⁴⁸³: запускается невидимое глазу круговое движение, вовлекающее всех персонажей в молчаливое взаимодействие. Оно концентрируется в геометрическом центре алтаря, точке схода его перспективы – в рельефе трона, самом дробном, самом динамичном элементе, сгустке античной энергии – если не дионисийского буйства. И хотя формально «Алтарь Нерли» принадлежит к типу

⁴⁸³ Новейшее исследование алтарной картины в инфракрасных лучах подтвердило, что Филиппино слегка развернул в сторону фигуру Мадонны, изначально фронтальную, в процессе работы, таким образом, был изменен и смещен с центральной оси ее силуэт. (См.: *La Pala Nerli di Filippino Lippi in Santo Spirito. Studi e restauro* / A cura di D. Rapino. Firenze: Mandragora, 2013. Tav. 23.)

«святого собеседования», он ощутимо выделяется из этой линии по своему композиционному, но главное – эмоциональному строю⁴⁸⁴.

В формальном отношении мелкая орнаментация скульптурных деталей – трона Богоматери и пилястр лоджии – служит еще и для зрительной связи пространственных планов. Развернувшаяся вдали пейзажная панорама – вид ворот Сан Фреддиано или других городских ворот в зоне Ольтарно и уходящие глубоко вдаль синеющие холмы – написана в нидерландском духе, мелко и дробно. Пейзажу за спиной Мадонны отведена иная роль, нежели топографически точным видам Флоренции, которые иногда помещались во флорентийских алтарях на дальнем плане. Происходящая в нем сцена – прощание с семьей у дверей дома – помещена ровно над видимой частью трона и хорошо просматривается. Именно она позволила уточнить обстоятельства создания алтаря и его датировку: по версии Дж. Бриджман, он был исполнен в честь возвращения сына Танаи Франческо из дипломатической миссии при дворе французского короля Карла VIII⁴⁸⁵.

Следует сказать, что после недавней реставрации алтаря (2011 г.) была предпринята попытка вновь пересмотреть дату его создания, уточненную благодаря убедительной заметке Дж. Бриджман и публикации некоторых документов. Д. Рапино, который в каталоге римской выставки Филиппино сохранил за картиной ее общепринятую датировку⁴⁸⁶, попытался сместить ее во вторую половину 1480-х гг. на основании стилистической и иконографической близости изображения Мадонны и младенца к «Мадонне Строчи»⁴⁸⁷ (ок. 1485 г., Нью-Йорк, Метрополитен-музей). В

⁴⁸⁴ Вариацией алтаря Филиппино будет «Мадонна с младенцем, св. Евфросином, св. Иоанном Крестителем и донатором Никколо Каниджани» Козимо Росселли (2-я пол. 1490-х гг., Флоренция, Национальный институт исследований Ренессанса). (См.: *Gabrielli E. Cosimo Rosselli: catalogo ragionato*. Torino: Allemandi, 2007. Cat. № 101.) Росселли, однако, вернется к более привычному противопоставлению центральной группы боковым: Мадонна приподнята над святыми на своем троне.

⁴⁸⁵ *Bridgeman J. Filippino Lippi's Nerli altarpiece a new date // The Burlington Magazine*. 1988. № 9. P. 668.

⁴⁸⁶ *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400... Cat. № 36*.

⁴⁸⁷ *Rapino D. La Pala Nerli: una proposta di lettura... P. 17–25*. Датировка 1480-ми гг. восходит еще к Дж. Кроу и Дж.-Б. Кавальказелле и была поддержана, в частности, А. Шарфом; ее противниками выступали А. Вентури, Р. Лонги, Дж. Нельсон. Существует также вариант датировки 1489 г.

этом случае появление алтаря можно было бы связать с обновлением хора базилики Санто Спирито после разрушительного пожара 1485 г., вследствие чего капеллы кругового обхода церкви превратились в подлинный заповедник флорентийской живописи рубежа XV–XVI вв., среди которой алтарь Нерли выделяется безупречным техническим и эстетическим совершенством. Однако второй приведенный куратором аргумент – политическая ориентация Танаи де Нерли, последовательного противника Савонаролы, проповедника-доминиканца, которая не позволила бы ему обратиться к Филиппино, уже успевшему поработать в Риме для протектора доминиканского ордена Оливьеро Караффы – представляется сомнительным: известно, что флорентийские художники конца XV в. благополучно сотрудничали с представителями противоборствующих политических лагерей. В целом эта версия разбивается о доводы в пользу более поздней датировки, аккуратно перечисленные тем же Рапино в обеих публикациях, в их числе – близость антиклизированной рамы алтаря к мраморному обрамлению алтарного образа в капелле Караффа и обилие декорации *all'antica*, не свойственное стилю мастера 1480-х гг. Последний аргумент высказывался в отношении алтаря еще И. Шумейкер, когда та определяла время создания двух эскизов Филиппино, связанных с «Алтарем Нерли». Эскиз витража капеллы (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1169 E) она однозначно датировала как пост-римский из-за наличия античных деталей⁴⁸⁸ – фигур тритонов, поддерживающих фамильный герб, в нижней части окна (напомним, что Филиппино блестяще освоил морские декоративные мотивы, работая над фресками капеллы Караффа). Существует также вариант датировки алтаря 1489 г. – периодом, когда Филиппино ненадолго возвращался во Флоренцию из Рима, но, в любом случае, без римского опыта, без знакомства с античной пластикой эти мотивы не появились бы ни в алтарной картине, ни в графическом эскизе витража. Таким образом – к слову о роли антикварных деталей в жи-

⁴⁸⁸ Shoemaker I. Filippino Lippi as Draughtsman... Cat. №83.

вописи Филиппино и в ее историографии – эволюция его стиля и приемов прослеживается благодаря их появлению настолько ясно, что второстепенный элемент обретает статус маркирующего.

Орнаменты на пилястрах не менее любимы художником и в различных вариациях присутствуют в его алтарных картинах. Они восходят к античным резным пилястрам с изображением трофеев, образцы которых хранятся в Национальном археологическом музее в Термах Диоклетиана в Риме⁴⁸⁹ и во флорентийской галерее Уффици⁴⁹⁰; флорентийский фриз до 1588 г. находился поблизости от римской базилики Санта-Сабина или в ней самой, и к нему неоднократно прибегали ренессансные архитекторы. В то же время, принцип работы со схемой предоставлял всё тот же капитольский фриз с изображением атрибутов мореплавания⁴⁹¹. Так, в орнаментах Филиппино обычно комбинирует арматуру с различными предметами, которые считает необходимыми в данном контексте: масками, лентами, музыкальными инструментами, фигурками животных, но прототип остается узнаваемым. В рассматриваемом случае в орнаменте соединены трофеи, женские маски и фигуры дельфинов.

Другой любопытной деталью «Алтаря Нерли» являются «окаменевшие» путти в пазухах арок, двое из которых держат щиты с фамильными гербами, а третий, расположенный над головой Мадонны, сжимает, запустив пальчики в его перья, голубя Святого Духа, который норовит вырваться из его пухлых ручек. Оживленные детские образы, с очень непосредственными выражениями лиц (они хмурятся, улыбаются, сосредоточенно созерцают происходящую внизу сцену) написаны в технике гризайли и превращены этим в скульптурный декор, то есть переживают настоящую метаморфозу, которую, кстати, знала и помпеянская живопись. Но и собственно архитектурный декор переживает в момент святого собеседования метаморфозу: в нимбе Мадонны «плавится» рельеф с античной мас-

⁴⁸⁹ Geiger G.L. Ibid., p. 171.

⁴⁹⁰ Bober P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. №175.

⁴⁹¹ Nelson J.K. The later works... P. 138.

кой, которым украшен импост центрального пилона. Таким образом, детали *all'antica* оказываются здесь не только оправданными функционально – избегая утрирования, Филиппино умудряется вдохнуть в них в игровой форме то же живое обаяние, которое присуще и «живым» персонажам алтаря. Это свойство деталей в полной мере раскрывает саму природу творческого метода художника – его неформальное, проникновенное, почти трогательное внимание по отношению к тому, что он изображает.

Скульптурный трон в центральной части «Табернакля Меркатале», находившегося на углу дома в Прато, в котором жила мать Филиппино («Мадонна с младенцем между святыми Антонием-аббатом, Маргаритой, Екатериной Александрийской и Стефаном», 1498 г., Прато, Городской музей) занимает уже значительную часть фрески и отчетливо читается на нейтральном фоне. Расположенный позади стоящей Богоматери, он украшен гирляндами и, по углам, фигурами гарпий, или женских сфинксов, опирающихся на бараньи головы. Тонкие и миловидные лица гарпий, обрамленные причудливыми головными уборами с длинными, словно покачивающимися жемчужными подвесками, даны в легких поворотах и производят впечатление ожившего, но не холодного и неподвижного мрамора. В верхней части ниши, расписанной в монохромной технике, помещены летящие путти, увенчивающие Мадонну, аналогичные ангелам из алтаря, исполненного для зала Коллегии восьми. Свой излюбленный классический мотив – морских кентавров – Филиппино приспособливает для геральдической композиции, размещенной внизу на раме: расположенные в зеркальном развороте, чудовища держат герб заказчиков, семьи Тьери.

В «Мистическом обручении св. Екатерины, со святыми Павлом, Себастьяном, Петром и Иоанном Крестителем» (Болонья, Сан Доменико) трон Мадонны, большая часть которого скрыта за фигурами персонажей, поддерживают оскалившиеся грифоны. Форма этого трона – с волютами по краям в его верхней части – напрямую отсылает к античным жертвенникам. Прямым источником пластического мотива, очевидно, являлся ан-

тичный стол – или его изображение – с опорами в форме фигур грифонов, которые и в алтаре сохранили свое оригинальное назначение. Фрагмент такого стола – изогнутая стилизованная фигура грифона – есть в Археологическом музее Болоньи, но даже не зная происхождения и истории этого антика, мы можем смело предполагать, что художнику был известен или подобный предмет, или, что так же вероятно, зарисовка Джулиано да Сангалло: рисунки мраморных опор в виде грифона в “*Taccuino senese*” (fol. 42^v) сходны с изображенной Липпи. Существа, фантастические по определению, стилизованы с большим остроумием и изобретательностью – так, как это происходило в римских мраморных фризах и гротесках: их лапам и крыльям придана форма листьев аканта. Телам, крыльям и ногам гарпий, сидящих по углам подножия колонны, к которой прикован св. Себастьян на «Алтаре Ломеллини» («Святой Себастьян со святыми Франциском и Иоанном», 1502–1503 г., Генуя, Палаццо Бьянко), также придана растительная форма.

В болонском алтаре заслуживает особого внимания и архитектурное сооружение, которое формирует внутреннее пространство сцены. На смену симметричным балюстрадам пришла полноценная архитектурная фантазия в античном вкусе. Массивная архитектура дополнена фризом с полулежащими фигурами и трофеями. Он навеян, очевидно, крышкой саркофага с амазономахией из базилики св. Косьмы и Дамиана на Римском форуме⁴⁹², который Филиппино зарисовал (Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Черч, инв. 0062). В самом низу алтаря подиум обрывается асимметричной лестницей-обманкой, с которой буквально на глазах молящегося скатывается вниз обломок колеса св. Екатерины – символ жертвенного подвига и спасения, который обладает не меньшей эмоциональной выразительностью, чем античная колонна, к которой приковал св. Себастьян.

Единственный «классический» архитектурный элемент тондо «Святое семейство с младенцем-Крестителем и святой Маргаритой» (Кливленд,

⁴⁹² *Bober P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. № 142.*

Художественный музей), заказанного, по всей видимости, одним из членов семьи Караффа в начале 1490-х гг.,⁴⁹³ – выщербленная опора свода. Она украшена орнаментом, варьирующим уже известные нам римские рельефы, куда, помимо традиционной арматуры, введены кимвалы. Внимания заслуживает фигурная капитель со щитами и сидящими атлантами, чьи тела соединены гирляндами. Сдавленные, напряженные тела с выраженной мускулатурой обладают экспрессией, более свойственной средневековому, нежели классическому античному искусству, и сама иконография капители близка к романским образцам. Поза Иосифа, тяжело опирающегося на посох и в задумчивости склонившего голову к рукам, воспроизводит античную «формулу размышления», широко распространенную в живописи Ренессанса: так же, например, изображен молодой пастух во фресках Беноццо Гоццолли в Капелле Волхвов в палаццо Медичи на виа Ларга во Флоренции (1459 г.).

В нижних зонах двух небольших панелей, которыми около 1500 г. был дополнен «Нерукотворный образ» письма неизвестного фламандского художника, «Мастера св. Урсулы» (так называемый «Триптих Пульезе», Венеция, Патриаршая семинария, Галерея Манфредини), написанные в монохромной манере путти придерживают картуши с евангельскими изречениями. Левая створка с изображением Христа и Самарянки у колодца, создание которой Дж.К. Нельсон связывает с проповедью Савонаролы на соответствующее место в Евангелии от Иоанна⁴⁹⁴, содержит две детали в античном вкусе. Чеканный металлический кувшин, стоящий на мраморном парапете, украшен пальметтами и масками, а сам парапет – мелким, но отчетливо различимым рельефом, скопированным с римского морского саркофага. Морской кентавр, везущий на спине путто, трубит в рог, который держит левой рукой, а правой опорожняет кувшин: тот же мотив был изображен Филиппино на саркофаге во фреске «Вознесение Богородицы» в

⁴⁹³ Zambrano P., Nelson J.K. Op.cit, p. 588.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 488–489.

капелле Караффа. Вероятно, в данном случае «водный» мотив оправдывался тематикой евангельского текста, а опрокинутый кувшин в руке кентавра мог символизировать просьбу о воде, «текущей в жизнь вечную».

Редкий пример, когда алтарная картина Филиппино демонстрирует обильную и развернутую «античную» декорацию (хотя и не сопоставимую с алтарем из Римини мастерской Гирландайо) – «Встреча Иоакима и Анны» (1497 г., Копенгаген, Государственный художественный музей). Мотивы *all'antica* сконцентрированы на аттике Иерусалимских врат за спиной святой Анны и сопровождающих ее женщин. Появление архитектурного элемента, оправданное сюжетом и освященное многовековой изобразительной традицией, обставлено предельно скромно: оно занимает левый край картины. Напоминающие триумфальную арку городские ворота, очевидно, противопоставлены первоначальному пейзажу за спиной Иоакима и бредущего следом за ним полуобнаженного пастуха. Их «скульптурное» убранство интересно тем, что Филиппино впервые вводит в алтарный образ не только орнаментальные мотивы *all'antica* – резной карниз и капители александрийского типа, но и повествовательные сцены.

Два из четырех рельефов обращены к зрителю фронтально и читаются разборчиво. На верхней панели представлена спящая нимфа в окружении трех путти – сцена, которую Т.М. Томас справедливо связывает с изображением гермафродита и трех купидонов на камее, хранившейся в коллекции Медичи и ныне утраченной⁴⁹⁵. Нижний рельеф представляет собой довольно сложную композицию с развитым архитектурным фоном – портиком и ротондой; на первом плане помещены три фигуры солдат, один из которых выливает вино из амфоры в стоящий на земле сосуд. По мнению Томаса, изображение не имеет конкретного источника, а сюжет может относиться к циклу «Семерых против Фив». Два других рельефа расположены под углом и просматриваются плохо; ученый определяет их

⁴⁹⁵ Thomas T.M. Op. cit., p. 119–121. Аналогичная вещь хранится в коллекции Национального археологического музея Флоренции (инв. 14464).

как сцену принесения присяги (изображены двое коленопреклоненных солдат перед императором) и сцену *adlocutio* – обращения императора к войскам. Иконография последней, по мнению ученого, была позаимствована из римских монет – впрочем, ее источником с равным и даже с большим успехом могли послужить рельефы триумфальной арки Константина. Наконец, ближе всего к зрителю, на внутренней части арки Золотых ворот, находится фигура Виктории с пальмовой ветвью и венком в руках, которая попирает трофеи и связанного пленника; аналогичные группы присутствовали и в капелле Строщи. Это изображение, встречающееся в скульптуре римских триумфальных арок, интерпретируется Томасом как грядущая победа христианства над язычеством⁴⁹⁶. Но если предположить, что группа восходит к иконографии «Триумфа целомудрия», одного из шести «Триумфов» Петрарки – цикла, распространенного в живописи кассоне (в этой сцене аллегория Невинности победно возвышается над связанным Амуром⁴⁹⁷), то сцена, изображенная Филиппино, одновременно может символизировать непорочность Богородицы и благочестие ее родителей.

Можно согласиться с А. Шарфом⁴⁹⁸, утверждавшим, будто в алтарных картинах Филиппино античность не играла ведущей роли, что было обусловлено назначением моленного образа. Действительно, обширное публичное пространство, каким и был церковный интерьер, требовало зрелищной декорации, насыщенной как динамикой, так и повествовательными подробностями. Для частного алтаря они не были необходимостью, однако это не мешало Филиппино тщательно прорабатывать те немногие второстепенные элементы *all'antica*, которые он включал в свои поздние алтарные картины. Что касается самих этих деталей, они: гарпии, сфинксы, морские чудовища и пр., если исходить из классификации Т.М. Томаса,

⁴⁹⁶ Thomas T.M. Ibid.

⁴⁹⁷ Ср., например, с панелью «Триумф целомудрия» неизвестного флорентийского художника третьей четверти XV в. из собрания Национальной пинакотекки Сиены (инв. 150). В 1490 г. были напечатаны «Триумфы» Петрарки, иллюстрированные гравюрами, которые также могли послужить распространению этой иконографии.

⁴⁹⁸ Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1950. S. 41.

попадают в разряд «универсальных», не имеющих прямого и однозначного отношения к изображаемому сюжету. Их характер позволяет соотнести их в самом общем смысле с содержанием сцены и приписать им некоторую символическую функцию, которая проистекает изнутри христианской догмы, но на классический мотив накладывается скорее механически. Художественные приемы, которые Филиппино использует по отношению к своим античным образцам – гибкие и игровые по своей сути. «Прелестнейшая выдумка» мастера проявлялась не столько в изобретении изошренных декоративных форм — их классические прототипы обнаруживаются почти всегда — а в разнообразии и богатстве их аранжировки. Основной прием работы с классическими мотивами можно охарактеризовать как метаморфозы: стилизация под растительные формы антропоморфных и зооморфных существ, которая, вне всякого сомнения, была основана на знании античной декоративной резьбы и гротесков Золотого дома, «оживление» статуй, «окаменение» живых персонажей — ангелов и путто. Последняя специфическая черта манеры художника – интерес к трансформации, балансирование на грани подвижного живого и застылого не живого – может свидетельствовать, с одной стороны, о сохранении генетической связи этих деталей с их античными образцами, в роли которых выступала, прежде всего, скульптура, с другой – прекрасно прослеживается и на материале «неантичном». Для примера достаточно вспомнить, что распятия, которым поклоняются святые в его живописи – в моленных образах («Св. Иероним», Флоренция, Уффици) или на фресках (хотя в рассмотренном выше «Чуде св. Фомы» эта особенность может быть объяснена как продиктованная сюжетом) – он предпочитает изображать не как статую, но как живого Христа. Подобный подход к античному наследию становится очевидным, когда художник не нагромождает детали, чем, возможно, грешит стиль капеллы Строцци, а вводит в композицию единичные, самоценные классические элементы.

Неформальное, заинтересованное отношение Филиппино к избираемым им классическим элементам выводит их за пределы условно-классицизирующей декорации в духе Верроккьо или даже Боттичелли («Алтарь Барди», 1485 г., Берлин, Государственные музеи); в то же время, они отличаются и от броских вариантов, предлагаемых мастерской Гирландайо («Пала да Римини», 1494 г., Римини, Городской музей). В целом они сводятся к вполне определенному набору типологических форм (троны, парапеты, пилястры с резным декором), которые входили в необходимый «архитектурный каркас» алтарной картины. Однако если отвлечься от иконографии мотивов и обратиться к композиционной структуре этих алтарей, то становится очевидна разница – если не новаторство Филиппино – которые существенно отличают его большие алтари от работ его современников.

Прежде всего, Филиппино заменяет массивный трон с волютами в духе Верроккьо на более компактные и низкие антикизированные сиденья, уничтожая «архитектурную границу» между персонажами, и группирует фигуры святых и донаторов вокруг Мадонны с большой свободой. Условную балюстраду (или облицованный мраморами интерьер) фона он замещает более естественной пейзажной («Алтарь Нерли», «Алтарь Ломеллини») или индивидуально решенной интерьерной средой («Обручение св. Екатерины»). Благодаря этому в алтари деликатно привносится описательный, повествовательный элемент, который позволяет трактовать «святое собеседование» не как мистическое видение, но как общение. При этом, выстраивая композицию картины и взаимное расположение фигур, Филиппино прибегает к тончайшей драматургии жестов и взглядов. В сущности, в его зрелых больших алтарях – во всяком случае, наиболее удачных из них – ощущается та же самая проникновенность, трепетная, вибрирующая эмоциональность, что и в «Явлении Богоматери святому Бернаруду» или в алтаре с изображением четверых святых из Сан Микеле ин Форо в Лукке, во втором случае – невзирая на отсутствие сюжетного

взаимодействия между фигурами. Было бы справедливо заключить, что композиционно-эмоциональный строй его алтарей далек от схем Гирландайо и Боттичелли, стабильно выражающих жизнеутверждающую радость или меланхолическую грусть. Во всяком случае, в них, как и в поздней монументальной живописи Филиппино, уже прослеживаются черты, характерные для алтарных картин раннего маньеризма.

1.4. Метаморфозы «археологической детали» в живописи Тосканы на рубеже XV–XVI веков

В этой связи интересен вопрос о продолжении традиции использования декоративной детали *all'antica* на рубеже столетий и в первой трети XVI в., в том числе – вне искусства Высокого Возрождения и вообще вне творчества больших мастеров и тем более специфических и сложных, единственных в своем роде произведений. Речь идет о том круге заказчиков, вкусовые пристрастия и потребности которых отличались наибольшим постоянством. Провинциальная живопись, находившаяся под флорентийским влиянием, а также собственно флорентийские художники второго и третьего ряда копировали, эксплуатировали, тиражировали те мотивы и схемы, которые пользовались популярностью, и в стилистическом отношении сохраняя верность добротному жизнерадостному искусству зрелого Кватроченто. Их работы позволяют определить, какие именно элементы «столичного» искусства, больших фресковых циклов и алтарей, созданных по изощренным программам по заказу крупных городских банкиров, оказались устойчивыми и перешли в более или менее массовую продукцию своего времени. Примечательно, что в этой области процветала обильная декорация алтарей в духе мастерской Гирландайо, формировавшаяся по принципу заполнения схемы, своего рода «нанизывания» элементов, причем вольно и с выдумкой трактованных – фактически по принципу составления гротескового орнамента – на стабильно сохранявшийся архитектур-

ный каркас алтаря. Способствовало этому стабильное сохранение, собственно, иконографической схемы алтарной картины.

Мотивы, обладавшие антикварным флером, кочевали от мастера к мастеру, претерпевая различные физические метаморфозы и приобретая новые смысловые коннотации – или утрачивая их вовсе. Как показала Л. Фридман, до XVI в. искусство Нового времени не знает «автономных изображений»⁴⁹⁹ языческих богов, которые долго не воспринимались в качестве самоценных фигур и оставались в плену позднеантичных и средневековых морально-аллегорических интерпретаций. Антики же, подобно мифологическим персонажам, не всегда верно распознанные и интерпретированные, интересовали художников, в первую очередь, в прикладном отношении – с точки зрения своей пригодности для «цитирования» или адаптации. Поэтому, например, для Перуджино оказалось возможным поставить в глубине сцены «Передачи ключей» (Рим, Сикстинская капелла) две одинаковых триумфальных арки.

Мы сосредоточим свое внимание на двух «эkleктических» примерах, с нашей точки зрения, необычайно показательных. Из римской монументальной скульптуры в поле зрения ренессансных художников сравнительно рано попало изваяние Нила⁵⁰⁰, ныне находящееся на Капитолийском холме в Риме и уже в 1480-е гг. опознанное как изображение речного божества. Мы наблюдали, как Филиппино взял античное изображение Нила за образец для фигуры Ноя в своде капеллы Строцци, сохранив даже атрибут статуи – рог изобилия, который в библейском контексте считается как аллюзия на изобретение праотцом виноделия (Быт. 9:20). На неоконченной фреске «Гибель Лаокоона» в лоджии виллы Медичи в Поджо а Кайано, которая будет подробно рассмотрена в следующей главе, тот же мотив встречается на аттике храма, перед которым разворачивается сцена. В данном случае в картуше-раковине будет представлен Нептун с трезуб-

⁴⁹⁹ *Freedman L.* The Revival of the Olympian Gods... P. 19

⁵⁰⁰ *Dacos N.* La découverte de la Domus Aurea... P. 67, note 3; *Bober P., Rubinstein R.* Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. № 65.

цем в руках – бог, которому и приносит жертвы троянский жрец. Здесь происходит своего рода контаминация античной иконографии речного бога – самостоятельной фигуры – с античным же мотивом божества, плывущего в раковине.

Измельчавший мотив утрачивает самостоятельность и начинает множиться, становясь основой фризообразных композиций. Лоренцо ди Креди в «Благовещении» (1480–1485 гг., Флоренция, Уффици) попарно вписывает такие фигуры в люнеты, завершающие балюстраду, на фоне которой разворачивается сцена. В «Мадонне с младенцем и святыми» братьев Дель Мацциере (Вольтерра, Городская пинакотекка) вереница из подобных фигур, у которых варьируются атрибуты, гримасы (преимущественно меланхолические), возрастные характеристики, венчает аналогичную балюстраду-загородку за спиной персонажей. Примечательно, что их лицам приданы индивидуальные черты – совершенно в духе «неформального» подхода Филиппино, а трон Богоматери увенчан фигурками путто в развеваемых одеяниях, которые ведут себя, как живые ангелочки, но написаны в монохромной технике.

Источником дубликации, помимо пары монументальных изваяний Нила и Тибра, мог служить другой, сходный античный мотив – пара полулежащих фигур, развернутых лицом друг к другу. Именно он явился моделью для «Венеры и Марса» Боттичелли⁵⁰¹ (Лондон, Национальная галерея). Восходящий к нему тип полулежащей женской фигуры разрабатывался и специально, как пластическая формула, о чем свидетельствует рисунок круга Верроккьо (ок. 1475 г., Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 212 E), но выступал и в качестве античной «цитаты». Он присутствует, например, в «Клевете» Боттичелли и на фронтисписе одного из томов Библии, иллюстрированной Аттаванте дельи Аттаванти для короля Португалии Эммануила I (1494–1497 гг., Лиссабон, Национальный архив Торре до Томбо, ms. CF 161/2, fol. 6v). Впоследствии Андреа дель

⁵⁰¹ Tietze-Conrat E. Botticelli and the Antique // The Burlington Magazine. 1925. Vol. 47, № 270. P. 124.

Сарто помещает этот мотив, хотя и значительно стилизованный, на цоколе пюпитра Мадонны в «Благовещении» (1512 г., Флоренция, Галерея Палатина), возвращая ему тем самым оригинальный масштаб и функцию. И при всей своей пластической насыщенности эта деталь не выглядит у Сарто громоздкой или неорганичной.

Здесь стоит оговориться, что повторение и тиражирование мотивов, своих и чужих, было очень свойственно живописи рассматриваемого периода. Оставляя в стороне такие феномены, как вереницы почти идентичных реплик популярных алтарей из мастерской Гирландайо или Боттичелли⁵⁰² и пределл, которые могли изготавливаться по стандартной схеме, если не по единому картону⁵⁰³, можно обратить внимание как раз на тенденцию повторять удачные, запоминающиеся фигурные группы в уменьшенном масштабе. В качестве примера прямых заимствований в церковной живописи 1470-х гг. можно привести «Табернакль св. Себастьяна» Франческо Боттичини (1476–1479 гг., Эмполи, Колледжата ди Сант-Андреа). Его живописные боковые створки в иконографическом и даже стилистическом отношении, невзирая на устойчивость фигур ангелов и их большую корпулентность, ориентированы на Боттичелли: очевидные реминисценции «Весны» прослеживаются и в позах, которыми передано состояние полета, и в поземе с аккуратно прописанными травинками, среди которых ступают босые стопы вестников. Пределла же с изображением сцены мученичества святого содержит и вовсе откровенную цитату из «Св. Себастьяна» Поллайоло (1475 г., Лондон, Национальная галерея). К тому же, в ней Боттичини дает типичнейший пример обращения с мотивами *all'antica*: колонны, классические, устойчивые, окрашены в серый цвет, то есть уподоблены флорентийским портикам Брунеллески; и здесь же неподалеку

⁵⁰² Об этом см.: *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento* / A cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat. Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 1992. P. 147–180.

⁵⁰³ Идентичны, например, панели со сценой «Мученичества св. Екатерины» в пределах «Троицы» братьев Мацциере в Санто Спирито и алтаря «Святые Антоний-аббат, Екатерина Александрийская и Рох» мастерской Боттичелли из соседней церкви Сан-Феличе-ин-Пьяцца. Сама «Троица» при этом повторяет аналогичную композицию из мастерской Боттичелли («Пала делле Конвертите», ок. 1491–94 гг. Лондон, Институт Курто).

помещен вполне узнаваемый фрагмент колонны Траяна, призванный указать, как и всегда в таких случаях, одновременно на время действия и на триумф святого. Примеров такого рода очень много, и прослеживаются они не только в церковной живописи – достаточно вспомнить «иронические» перифразы боттичеллевских «Венеры и Марса» (Пьеро ди Козимо) или «Рождения Венеры» (Лоренцо ди Креди). В кругу Филиппино, причем уже после его смерти – то есть через двадцать лет после создания самого алтаря, будет, как минимум, дважды, не считая рисунков и *pallotto*, повторено решение центральной группы «Явления Богоматери св. Бернарду». Речь идет пределлах главного алтаря орастория Сан Себастьяно деи Бини работы Мастера Серумидо и «Святого собеседования» из капеллы Сеньи⁵⁰⁴ в церкви Санто Спирито работы Раффаэллино дель Гарбо. При этом фигура сидящего св. Бернарда на самом алтаре (как и фигура укрощенного и закованного в цепи дьявола) также восходит к доске из Бадии. Таким образом, в эклектичном искусстве второго ряда такого рода копирование, варьирование, изменение масштаба любого мотива было нормой.

Второй выбранный нами для этого очерка пример касается уже не судьбы отдельного мотива в алтарной живописи конца Кватроченто – начала Чинквеченто, но характерного подхода к использованию деталей *all'antica* в творчестве мастеров второго ряда, в зеркале которого – с учетом сохранения традиционных композиционных типов и схем – преломлялись перемены, происходившие в «столичном» искусстве. Художник, работы которого нам предстоит рассмотреть – Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини (Менкерини)⁵⁰⁵ (1460–1525), до недавнего времени опознаваемый как «Мастер тондо Лэтропа», так же, как и “Amico di Sandro”, скон-

⁵⁰⁴ Silla Ch. L'altare Segni. Firenze: Musei Fiorentini, 1999.

⁵⁰⁵ См.: Fahy E. Some followers of Domenico Ghirlandajo. New York: Garland, 1976; *Idem*. A Lucchese follower of Filippino Lippi // *Paragone Arte*. 1965. Vol.16. P. 9–20; Natale M. Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento // *The J. Paul Getty Museum journal*. 1980. Vol. 8. P. 35–62; Tazartes M. Anagrafe lucchese. III. Michele Angelo (del fu Pietro "Mencherini") il maestro del Tondo Lathrop? // *Ricerche di storia dell'arte*. 1985. Vol. 26. P. 28–40; Dalli Regoli G. I pittori nella Lucca di Matteo Civitali da Michele Ciampanti a Michele Angelo di Pietro // *Matteo Civitali e il suo tempo / A cura di C. Baracchini*. Cinisello Balsamo, Milano, 2004. P. 95–141.

струированный В. Беренсоном. Ровесник Филиппино, он был одной из наиболее ярких фигур в живописи Лукки начала XVI в., однако в силу особенностей его творческой биографии его невозможно охарактеризовать как локального или провинциального мастера. И, как и живопись нашего героя, творчество Микеле Анджело ди Пьетро отличается повышенным интересом к псевдоклассической декорации.

Вообще, живопись ведущих мастеров последней трети XV в. – начала XVI в. Пистойе и Лукке: Винченцо Фредиаки, Ансано и Микеле Чампанте и др. – несет очевидный отпечаток влияния флорентийского искусства 1470–80-х гг.⁵⁰⁶: прежде всего, композиционных схем Верроккьо и уравновешенного и нарядного стиля Гирландайо, который исполнил вместе с мастерской алтарь «Святое собеседование» для собора Сан Мартино (ок. 1479 г.), Лоренцо ди Креди, а также лиричной манеры молодого Филиппино, проведшего в Лукке немало времени. Эта живопись представляется (как, впрочем, и творчество флорентийцев братьев Дель Мацциере) удивительной смесью манер разных флорентийских художников, оставивших городу свои работы, которые тиражировались затем вплоть до конца XVI в., причем это сходство будет прослеживаться вплоть до мельчайших подробностей в облике некоторых святых.

В отношении стилевых особенностей не является исключением и Микеле Анджело ди Пьетро. Годы его становления, однако, прошли в Риме, в мастерской Пинтуриккьо, одного из пионеров монументальной декорации *all'antica*, где он пробыл с середины 1490-х гг. приблизительно до 1500 г., когда окончательно вернулся в Лукку. Ему приписываются гротески в капелле Бассо делла Ровере в церкви Санта Мария дель Пополо (Р. Массальи, правда, полагает, что этот орнаментальный элемент был освоен художником уже в его зрелом творчестве⁵⁰⁷), участие в оформлении апартаментов Борджа в Ватиканском дворце и панели с изображением гротес-

⁵⁰⁶ Tazartes M. Fucina lucchese. Maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento. Pisa, 2007. P. 12–18.

⁵⁰⁷ См.: Massagli R. Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio // Pintoricchio / A cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini. P. 78.

ков (Альтенбург, собрание Линденау). Кроме того, он признан автором росписей *soffitto dei Semidei* в палаццо делла Ровере в Борго, и своей выдумкой и занимательностью (хотя и не вполне классическим языком) этот потолок напрямую обязан гротескам Золотого дома, где Микеле Анджело ди Пьетро, как и другие мастера, посещавшие гроты, оставил свою подпись.

Иконография и фантазмагорическая трактовка декоративных мотивов в античном вкусе, которые он, в отличие от большинства других местных художников, активно использует в своей зрелой религиозной живописи, указывают на прямую связь с работами ведущих итальянских живописцев, и в их числе – Филиппино. Творчество флорентийского коллеги, скорее всего, действительно привлекало его пристальное внимание (или внимание его заказчиков), о чем свидетельствует алтарь из церкви Сан Пьетро Сомальди (1497 г.) в Лукке. Он является перифразой одновременно двух луккских алтарей Филиппино – «Алтаря Магрини» из церкви Сан Микеле ин Форо, о чем свидетельствует характер постановки фигур в пейзаже, и «Алтаря Бернарди», созданного для аббатства Сан Понциано, поскольку в центре, очевидно, воспроизведена статуя св. Антония-аббата работы Бенедетто да Майано. С другой стороны, к концу века искусство Микеле обогащается иными, беспокойными стилевыми тенденциями, отличными от простодушного и жизнеутверждающего языка Гирландайо: в этой связи было бы любопытно проследить связь Микеле с Амико Аспертини, болонцем, работавшим в Лукке в 1508–1509 гг., который по своему темпераменту в отношении к антикам, пожалуй, ближе всех стоит к Филиппино Липпи. Однако в силу жесткой регламентации композиционных схем алтаря типа *sacra conversazione* (или в силу устойчивости провинциального вкуса) единственной областью картины, в которой могли проявиться эти новшества *all'antica*, была орнаментация стандартных элементов ее архитектурной «сетки».

Среди этих архитектурных деталей, прежде всего, стоит упомянуть резные пилястры – наиболее востребованный и органичный элемент в построениях такого типа. Как и Филиппино, Микеле Анджело ди Пьетро заполняет схему гротеска-канделябра множеством мотивов: трофеями, масками, флейтами и кимвалами, фигурами гарпий – заставляя забыть о классических принципах единообразия и симметрии, а также о том, что они должны обнаруживать логическую символическую связь с сюжетом. Таковы орнаменты в «Мадонне с младенцем, св. Екатериной и св. Иеронимом и донатором» (ок. 1498 г., Малибу, Музей П. Гетти), «Мадонне с младенцем, св. Кассианом и св. Власием» (1502–1504 гг., Сан Кассиано а Вико, собор), «Благовещение» (1504 г., Лукка, Сантиссима Аннунциата). В то же время, проявляя большую изобретательность при сочинении орнаментов, мастер удерживается от их излишней акцентировки и будто сглаживает их поверхность.

Второй излюбленный мотив Микеле, что также не удивительно, – морские чудовища и битвы морских чудовищ. Впервые он использовал этот мотив еще в Риме – в декоративном фризе на «Бичевании Христа» (Сан Паоло фуори ле Мура, Пинакотекка). Однако в его алтарной живописи они трактованы совершенно иначе, нежели занятные, но деликатные гротесковые мотивы на римском «потолке полубогов» или даже в дробном орнаментальном фризе на картине из базилики Сан-Паоло. В частности, в основании светильника-канделябра на алтаре «Святое собеседование» (Лукка, Национальный музей «Вилла Гуиниджи») помещена фигура рассерженного морского кентавра, которая чрезвычайно напоминает аналогичные «ожившие» бронзовые скульптуры на помпеянских фресках, а также графические эскизы Филиппино, о которых речь ниже. Однако единичными деталями мастер не ограничивался: «рельефные» вставки на названной выше алтарной картине из Сан Кассиано а Вико целиком заняты сценами битв морских чудовищ. Трактованные чрезвычайно экспрессивно, своей заостренной пластикой, решительными и предельно агрессивны-

ми движениями, ужасающими, болезненными гримасами, они напоминают уже не страдальческие и усмиренные образы язычества у Филиппино, но, как справедливо заметила Дж. Далли Реголи⁵⁰⁸, гравюру Мантеньи на тот же сюжет. Таким образом, мастер-эkleктик смешивает в своем творчестве различные доступные образцы, но, перенося понравившиеся мотивы в религиозную живопись – не то ради занимательности, не то из желания их повторить – неосторожно переступает ту грань, за которой изображение перестает быть не только сюжетно или символически значимым, но и вообще допустимым.

Наконец, квинтэссенцией его декоративных экспериментов можно считать пюпитр Мадонны в уже названном «Благовещении» (1504 г., Лукка, Сантиссима Аннунциата). Если в лучших станковых работах Филиппино «антикварные» детали, абсолютно оправданные и не акцентированные сверх меры, становятся своего рода камертоном всего произведения, то излишняя артикуляция способна превратить их в инородное тело. Иконографически Микеле Анджело ди Пьетро следует образцу Пинтуриккьо, и столь же громоздким казался уже пюпитр Богоматери в «Благовещении» в одном из люнетов капеллы Бассо делла Ровере (1484–1492 гг., Рим, Санта Мария дель Пополо). Здесь многоуровневый пюпитр, поставленный точно в центре картины, совмещает в себе, подобно гротеску, все возможные декоративные мотивы: опоры в форме львиных лап, маски, классический профиль и рельеф с изображением странного и аморфного морского чудовища, фигуры гарпий и вовсе неопознаваемых крылатых монстров. Вся эта затейливая архитектурно-пластическая конструкция, увенчанная изваянием пророка Исаяи, приобретает характер фантазмагорического и почти пугающий, близкий маньеристической образности.

Вкупе с цитатой из Ханса Мемлинга, парой массивных тувель-*pattini*, поставленных здесь же на видном месте, этот прямолинейный и компилятивный декоративный язык позволяет судить о Микеле как о ма-

⁵⁰⁸ *Dalli Regoli G.* Michele Agnolo da Lucca e gli artigiani della pittura // *Arte cristiana*. 1998. Vol. 96. P. 33–40.

стере своеобразном и наблюдательном, а в контексте локальной школы – внимательном по отношению к «новинкам» большого стиля. Тот же набор декоративных мотивов: орнаментированные пилястры, битвы морских чудовищ – унаследует живопись Раньери ди Леонардо да Пиза («Обручение св. Екатерины», 1507 г., Лукка, собор св. Мартина; «Мадонна с младенцем, св. Стефаном и св. Иеронимом», 1511 г., утрачена; «Мадонна с младенцем, св. Анной, св. Варфоломеем и св. Михаилом», ок. 1511 г., местонахождение не известно). Правда, к началу Чинквеченто эти новшества безнадежно устаревают, и то, что в 1510-е гг. в провинции всё еще будет вызывать спрос, уже утратит актуальность в ведущих художественных центрах.

1.5. Традиция Филиппино и итальянское искусство первой трети XVI века

Возвращаясь к вопросу о влиянии Филиппино на следующее поколение мастеров, в первую очередь стоит упомянуть, что именно на его опыт опирался, создавая самый значительный нарративный цикл во Флоренции этого времени – росписи во флорентийском Кьостро делло Скальцо (1509–1526 гг.) – Андреа дель Сарто. Полномасштабные монохромные сцены, которые обыкновенно вспоминают, говоря о преемственности между двумя живописцами, апеллируют напрямую не только к экспериментам Филиппино в области гризайли. Из фресок алтарной стены капеллы Строцци Андреа заимствует, однако, не только технику исполнения, но и отдельные фигуры и мотивы. Значительным сходством обладают фигуры в обоих ансамблях Добродетелей, Веры и Милосердия. Еще более очевидна связь между двумя циклами в орнаментальном «оснащении» монументального двора. Фриз с фигурами крылатых Викторий, поддерживающих плат с Нерукотворным образом, который отделяет люнеты от основных сцен, а также основной декоративный мотив, использованный Андреа в самих люнетах – гирлянды и разложенные на парапетах черепа, очевидно, восходит к фризам на боковых стенах и к декорации алтарной стены капеллы

Строцци⁵⁰⁹. Справедливо это замечание и в отношении холстов с античными мотивами (1513–1514 гг., Флоренция, Уффици, Кабинет рисунков и эстампов, инв. 91464, 91461, 91462), оставшихся от декораций, подготовленных, по разным версиям, к празднованию Рождества Иоанна Крестителя 1514 г. или триумфального входа во Флоренцию Льва X⁵¹⁰, также выполненных Андреа в технике гризайли. Подобного рода вещи, неизменно классические по своей тематике, использовались и для оформления других городских торжеств 1510-х гг., и, очевидно, их художественное решение опиралось на некие доступные живописные образцы, наиболее выразительным из которых были фрески Филиппино.

Наконец, определенная преемственность наблюдается в использовании Сарто «антикварных» деталей в больших алтарных картинах. Помимо приведенного выше примера с пюпитром в «Благовещении», в «Мадонне с гарпиями» (1517 г., Флоренция, Уффици) фигура Богородицы водружена на высокий скульптурный постамент, украшенный фигурами гарпий. Орнаментальный мотив не акцентирован, более того, он не классичен по своему облику, но это подножие-жертвенник является единственной артикулированной архитектурной деталью алтаря, на которой поставлен яркий световой акцент. Значение этого антикварного элемента, который некогда являлся неотъемлемой частью зрелых алтарей Филиппино, столь велико, что он становится опознавательным знаком картины, давая ей имя.

Декоративные фантазии Филиппино, опиравшиеся отчасти на современную ему скульптуру, в свою очередь, наложили ощутимый отпечаток на флорентийскую пластику Высокого Возрождения. Подобное влияние, как справедливо замечал Г. Донати⁵¹¹, безусловно, не могло быть очень значительным ввиду разницы в материале. Однако прослеживается оно в работах целого ряда мастеров – от позднего стиля мастерской Делла Роб-

⁵⁰⁹ *Shearman J.* Andrea del Sarto. Oxford, 1965. P. 58–61.

⁵¹⁰ *Nello splendore mediceo...* Cat. №56.

⁵¹¹ *Donati G.* Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento // *Prospettiva*. 2008. 130/131. P. 122–123.

биа⁵¹² и Андреа Сансовино⁵¹³ до группы скульпторов первой трети XVI в., ориентировавшихся на изобильный декоративный стиль медичейской эпохи. Наиболее ярким из этих мастеров, аттестованных А. Вентури как «запоздалые орнаменталисты» (*ornamentisti in ritardo*)⁵¹⁴, был Бенедетто да Ровеццано (1474–после 1554), чьи работы, как и живопись Филиппино, отличаются обилием антикизированного декора («бесчисленными украшениями», как называет его Дж. Вазари) и частым использованием классических пластических формул в сюжетных рельефах. Однако это сходство, впервые и не без досады отмеченное тем же Вентури⁵¹⁵, заключается не только в необычайной широте и изобретательности декоративного репертуара, но и в его символической функциональности. Бенедетто постоянно использует античные цитаты в надгробной пластике, придавая им – совершенно в духе Филиппино – статус символов или эмблем. В кенотафе Пьеро Содерини (ок. 1505–1512 гг., Флоренция, Санта Мария дель Кармине) и надгробии Антонио и Оддо Альтовити (1507–1510 гг., Флоренция, Санти Апостоли), которое является ключевым памятником флорентийской мемориальной скульптуры своего времени, имеющие классическое происхождение элементы выстраиваются в целые зашифрованные послания⁵¹⁶ – точно так же, как это происходило двумя десятилетиями раньше во фресках капеллы Строщи.

В монументальной гробнице св. Иоанна Гуальберта, предназначавшейся для валломброзиянского аббатства Сан Микеле в Пассиньяно и не завершенной (1505–1513 гг., Флоренция, Музей Сан Сальви), обращение Бенедетто к творчеству Филиппино носит прямой и, возможно, даже программный характер. О живописи последнего напоминает и разнообразие

⁵¹² *Gentilini G.* I Della Robbia: la scultura invetriata nel Firenze, 1992. P. 455.

⁵¹³ *Lisner M.* Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli... S. 253–254.

⁵¹⁴ *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Vol. X. La scultura del Cinquecento. Milano, 1935. Parte I. P. 447.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 453–454.

⁵¹⁶ Анализ программы кенотафа Содерини и надгробия Альтовити см.: *Matucci B.* “Ornamentation symbolique”: una rilettura del cenotafio Soderini di Benedetto da Rovezzano // *Artista*. 2007. P. 74–109; *Idem.* Benedetto da Rovezzano and the Altoviti in Florence: hypotheses and new interpretations for the Church of Santi Apostoli // *The Anglo-Florentine Renaissance* / Ed. C.M. Sicca and L.A. Waldman. New Haven, 2012. P. 149–176.

мотивов, пришедших из античности, и пышность, даже вычурность их трактовки, и отсутствие видимой логики при их выборе. В действительности же Бенедетто полностью унаследовал принцип построения орнамента, выработанный Филиппино в гротесках капеллы Караффа. Классическая схема канделябра заполняется здесь не только фигурами путто и античных монстров, но и различными предметами, связанными с темой литургии и молитвы, уставом, ценностями и повседневной деятельностью бенедиктинцев: иными словами, архитектурно-декоративные элементы транслируют ключевые программные идеи этого ансамбля⁵¹⁷. Известно, что заказчик гробницы, генерал ордена валломброзиан Бьяджо Миланези, навещал Оливьеро Караффу в Риме, так что он вполне мог видеть фрески его капеллы в церкви Санта Мария sopra Минерва и взять на вооружение догматические возможности гротескового орнамента⁵¹⁸. Примечательно, что у Филиппино заимствуется не только идея, но и конкретные детали: наполнение орнаментов в нескольких случаях почти дословно совпадает с мотивами, которые встречаются в иллюзорной архитектуре (фризе и пилястрах) и даже в сюжетных сценах капеллы Караффа. Прежде всего, это касается фрагментов с гротескными орнаментами, которые населены, собственно, античными фантастическими персонажами, но особенно – резного пилястра с атрибутами литургии, в основании которого помещен «книжный натюрморт», словно перешедший сюда из римского «Триумфа св. Фомы Аквинского».

В свою очередь, «украшенный классический римский стиль»⁵¹⁹, который подготовил расцвет Высокого Возрождения в Вечном городе, также формировался при непосредственном участии Филиппино – и как основоположника ренессансного гротеска, и как мастера иллюзионистической живописной декорации, составляющей единое целое с архитектурным

⁵¹⁷ См.: *Matucci B.* “Ratio ancilla fidei”: una proposta per la letteratura del monumento di San Giovanni Gualberto di Benedetto da Rovezzano // *I Tatti studies*. 2010. Vol. 13. P. 91–125.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 104–105.

⁵¹⁹ См.: *Wohl H.* *The aesthetics of Italian Renaissance art: a reconsideration of style*. Cambridge, 1999. P. 115–142.

пространством. Требуется определенная смелость, чтобы поставить вопрос о личном влиянии «провозвестника искусства будущего столетия» на Рафаэля, основателя европейского классицизма. Во-первых, взвешенное и гармоничное искусство Рафаэля бесконечно далеко от «взбудораженной» манеры зрелого Филиппино; во-вторых, в качестве учителей высокого стиля традиционно принято видеть фра Бартоломео и позднего Мантенью, чье искусство обыкновенно резко противопоставляется живописи Липпи. Высказанная некогда версия о непосредственном воздействии живописи фра Филиппо Липпи и Филиппино на формирование ранней манеры Рафаэля⁵²⁰ спорна, как и ее аргументация. Но примечательно, что молодой Рафаэль, направленный для обучения во Флоренцию, к наследию Филиппино отнесся со вниманием: он копировал его рисунки и фрагменты фресок капеллы Строщи, в частности фигуры праотцев (Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 3848). В свою очередь, сами эти фигуры являются хрестоматийным примером использования пластических формул, заимствованных из античной скульптуры – приема, которым Рафаэль овладеет мастерски⁵²¹. Систематически вписывая в свои композиции римские антики, даже самые знаменитые и узнаваемые, он будто вдыхал в них новую жизнь, внося мелкие изменения в иконографию мотива, в позу копируемой статуи. Хотя в этой области Филиппино не был одиноким первооткрывателем, именно он в значительной степени задал масштабы такого копирования, привлекая как можно более многочисленные и разнообразные античные памятники в качестве образцов. В свою очередь, высвобождение и монументализация «антикварных» деталей, а также игровые приемы в работе с ними являлась отличительным признаком именно его стиля. Нечто подобное можно видеть в ватиканских Станцах (речь идет как о, собственно,

⁵²⁰ *Ciardi Dupré Dal Poggetto M.G.* Osservazioni sulla formazione di Raffaello // Studi su Raffaello. Atti del Convegno Internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984) / A cura di M. Sambuco Hamound e M.L.Slocchi. Urbino, 1987. P. 33–54.

⁵²¹ По поводу заимствований Рафаэля из репертуара античной скульптуры и глиптики см. подробный очерк Дж. Бекати в *Raffaello: L'opera. Le fonti. La fortuna.* Novara, 1968. Vol.2. P. 499ff.. См. также: *Dacos N.* Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico. Roma, [1977] 1986; *Неверов О.Я.* Античное искусство и декоративная живопись мастерской Рафаэля // Рафаэль и его время. М., 1986. С.121–131.

скульптурных «цитатах» вроде трона Философии на потолке Станцы делла Сеньятура, так и, например, о монохромных «оживших» изображениях кариад), не говоря уже о поздних работах Рафаэля и мастерской, в особенности картонах к Сикстинским коврам (1515 г., Лондон, Музей Виктории и Альберта), которые несут на себе – в том числе и в отношении к деталям *all'antica* – отчетливый отпечаток зарождающегося маньеризма. Так что, пожалуй, можно утверждать, что традиция флорентийского «антикварного» стиля была унаследована римским искусством Высокого Возрождения, и Филиппино выступил в этом процессе посредником.

ГЛАВА II. КЛАССИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И СЮЖЕТЫ В СВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ И РИСУНКАХ ФИЛИППИНО ЛИППИ

2.1. Классические темы в светской декорации Флоренции второй половины XV века

Круг античных тем, знакомых интеллектуалам XV в., и текстов, имевшихся в их распоряжении, в личных библиотеках гуманистов и патронов искусства, был широк и охватывал как сочинения классиков, так и их всевозможные средневековые интерпретации. Собрание книг Лоренцо Великолепного, к примеру, включало, согласно посмертной описи его имущества 1492 г.⁵²², помимо наиболее значительных средневековых текстов, многочисленные сочинения античных авторов – философов, историков, поэтов: Аристотеля, Платона, Вергилия, Овидия, Лукиана, Теренция, Плавта, Катулла, Секста Проперция, Ювенала, Валерия Флакка, Лукреция, Тита Ливия, Плутарха, Иосифа Флавия, Саллюстия, Тацита, Светония, Сенеки, Цицерона, а также Плиния Старшего и Витрувия.

Одним из ключевых для эпохи Возрождения классических текстов были «Метаморфозы» Овидия. Изданные на вольтаре в 1475 г. в Неаполе и затем в 1497 г. в Венеции, прежде они были знакомы читателю по средневековым пересказам, важнейший из которых – «Морализованный Овидий», составленный Пьером Берсюиrom в 1342 г.⁵²³, представлял собой описание античных божеств и их аллегорическое толкование как прообразов христианства. Из вторичных источников зачастую черпались и сюжеты, относящиеся к «Энеиде» Вергилия – к примеру, из текста “*Fiore di mitologia. I fatti di Enea*” Гвидо Пизанского, составленного ок. 1336 г. Античная мифология была известна в пересказах средневековых мифографов,

⁵²² Опубликовано см.: *Müntz E.* Les collections des Médicis au XVème siècle. Paris, 1888. P. 44-47.

⁵²³ О значении «Метаморфоз» Овидия и их переложений для изобразительного искусства Средневековья и Возрождения см., в частности: *Lord C.* Some Ovidian themes in Italian Renaissance. Ann Arbor, 1977; *Guthmuller B.* Ovidio Metamorphoses vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Widergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance. Weinheim, 1986; *Idem.* Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento. Roma: Bulzoni, Roma 1997.

наиболее значительные из которых – «Мифологии» Фабия Планцида Фульгенция (467–532 г.) и “*Liber imaginum deorum*” Альберика (XII в.). Традицию средневековых мифографов в 14 в. продолжили Франческо Петрарка («Африка», 1338–1342 гг.), Джованни Боккаччо («Генеалогия языческих богов», ок. 1360 г.) и Альберик Второй (“*Libellus de imaginibus deorum*”, ок. 1400 г.). В средневековых текстах классические персонажи подвергались своеобразной «христианизации», что с течением времени облегчило их ассимиляцию в контексте не-языческого искусства, в том числе, искусства религиозного. Так, например, случилось с сивиллами: они, во многом благодаря изданию в 1465 г. трактата Лактанция «Божественные установления» (III в.), где был приведен канон десяти сивилл Варрона, были уподоблены ветхозаветным пророкам и стали изображаться наравне с ними⁵²⁴. Источником сведений по античной истории был сборник “*Gesta Romanorum*”, составленный почти одновременно с «Золотой легендой» Иакова Ворагинского из сочинений малых римских писателей и ветхозаветных сказаний и сходный с нею по форме повествования; она была издана в Кельне в 1472 году. К литературе подобного рода относились также сочинения Якопо Пассаванти и Фацио дель Уберти. Так, классические литературные образы жили в средневековой культуре и были легко ею ассимилированы⁵²⁵.

Изучение подлинных текстов началось во времена Петрарки, штудировавшего литературное наследие Цицерона⁵²⁶. В 1414 г. Поджо Браччоллини обнаружил текст забытой поэмы Лукреция «О природе вещей», которая обрела во времена Ренессанса значительно большее влияние и популярность, нежели в период самой античности. В середине XV в. Марсилио Фичино впервые перевел на латынь диалоги Платона и заложил основы систематического изучения его философии. Из римских историков были

⁵²⁴ Шастель А. Искусство и гуманизм... С. 236–237.

⁵²⁵ Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval art... P. 275.

⁵²⁶ Подробно об открытии и публикации классических текстов в эпоху Возрождения см.: Sabbadini R. Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV. Firenze: Sansoni, 1967.

хорошо известны Тит Ливий и Плутарх. Гомеровская традиция передавалась через Петрарку и Боккаччо; на латинский язык Гомера впервые перевел Лоренцо Валла в 1474 г., затем его примеру последовал Анджело Полициано. В 1476 г. Кристофоро Ландино была переведена «Естественная история» Плиния. К концу столетия оригинальные классические тексты стали объектом университетской науки: в течение десяти лет (1481–1491) Полициано читал лекции по античной литературе, в которых были разобраны «Фасты» Овидия, «Буколики» и «Георгики» Вергилия, «Теогония» Гесиода, «Сатиры» Горация и Ювенала, «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Этика» Аристотеля⁵²⁷.

Решающую роль в передаче представлений о классическом искусстве сыграла, как показала в свое время А. Фрей-Зальман⁵²⁸, описательная традиция, восходящая к античному экфрасису. В частности, на ней была основана практика «реконструкции» великих картин древности, занимавшая умы теоретиков искусства и художников эпохи, например, «Клеветы» Апеллеса⁵²⁹, рассказ о которой, основанный на тексте Лукиана, поместил в свой трактат «О живописи» Л.-Б. Альберти. Когда Кватроченто смогло освободиться от средневековых наслоений и обратиться к античности напрямую, оно возродило ее не в первоизданной форме (А. Фрей-Зальман приводит в данном случае в пример поэзию Анджело Полициано)⁵³⁰, но создало своего рода синтез оригиналов и их последующих «перевоплощений»⁵³¹.

Какие из переводных, а тем более подлинных текстов могли быть доступны художникам, а не только их покровителям или образованным друзьям, и насколько сильно мастера зависели от литературной традиции и от

⁵²⁷ Подробнее о переходе классической литературной традиции из средних веков в раннее Новое время см.: *Seznec J. The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art. New York, 1961. P. 154–215.*

⁵²⁸ *Frey-Sallman A. Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1931.*

⁵²⁹ См.: *Förster R. Die Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, XLIII, 1922. S. 126–136.*

⁵³⁰ *Frey-Sallman A. Op. cit., S. 121, 136.*

⁵³¹ *Seznec J. Ibid., p. 213.*

интеллектуальной жизни своего времени в целом, ответить сложно. Но, как замечал Ф. Эймс-Льюис⁵³², хотя едва ли многие из ренессансных художников второй половины XV в. знали латынь, в целом они имели порядочное образование и охотно собирали книги на родном языке. Оживленная духовная жизнь Возрождения способствовала тому, что художник перестал интересоваться только своим ремеслом.

В сфере изобразительного искусства историко-аллегорические программы, тем или иным образом эксплуатировавшие античную топику, существовали в светском интерьере Италии и на протяжении средневековья. Однако, что предсказуемо, мифологические сюжеты не выходили за рамки куртуазной традиции и по большей части были распространены в декоративных искусствах. Примеров их в области монументальной живописи известно не так много, и преимущественно они связаны с идеей гражданской доблести⁵³³. В то же время, уже в первые десятилетия XVI в. антикизирующее монументальное убранство городских палаццо и вилл, которые начинают оформляться в самостоятельную архитектурную типологию, распространится повсеместно. Тогда оно примет форму развернутых аллегорико-биографических циклов, в основе которых будут лежать мифологические аллюзии, связанные с персоной заказчика и его родом, представления о легендарном прошлом местности, в которой располагается резиденция⁵³⁴, а также с античной и средневековой традицией *uomini famosi*⁵³⁵.

Период Кватроченто в этом отношении выступает своего рода буферной зоной между средневековой традицией и развернутыми живопис-

⁵³² Ames-Lewis F. The intellectual life of the Early Renaissance Artist. New Haven, London, 2007. P. 18–22.

⁵³³ Об источниках итальянской светской декорации, сложении традиции, а также об основных памятниках см.: Battisti E. Cicli pittorici. Storie profane. Milano, 1981; и особенно Cieri Via C. L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento. Roma: Lithos, 2003. Parte prima. P. 3–125.

⁵³⁴ См.: Cieri Via C. L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento. Roma: Lithos, 2003. Parte seconda. P. 127–358; Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007; Расторгуев В.А. Программа монументальной декорации итальянских дворцов XVI века. Мифологизация личности заказчика. (Дисс.). М., 2009.

⁵³⁵ См.: Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400–1550 / A cura di Roberto Guerrini. La Spezia: Agorà Edizioni, 2001; Guerrini R. Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta: "topos" e "parádeigma" nella pittura murale del Rinascimento // Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance / Hrsg. von U. Pfisterer, M. Seidel. München: Deutscher Kunstverlag, 2003. S. 182–196; Cicli biografici di storia antica tra Manierismo e Barocco 1550–1650 / A cura di M. Caciorgna, R. Guerrini, M. Sanfilippo // Fontes. 2007. Vol. 13/16. P. 93–122; Guerrini R. Exempla virtutis. Siena: Agorà Edizioni, 2013.

ными циклами времен Высокого Возрождения и маньеризма. В своей монографии о светской архитектуре Тосканы эпохи Возрождения Б. Патцак сожалел о том, что ему не удастся написать отдельную главу о внутренней декорации тосканских вилл XV в., поскольку образцов ее сохранилось слишком мало. Между тем, интерьеры, известные в основном по инвентарным описям, могли бы дать ключ (здесь он цитирует Й. Стжиговского) «к внутренней сущности искусства виллы и к царившему в ней духу в целом»⁵³⁶.

Действительно, в монументальную и даже в крупноформатную станковую живопись второй половины XV в. (такую, как панно, принесшие Боттичелли славу первопроходца в жанре станковой мифологической картины) классические темы проникали медленно. Даже к концу столетия они оставались редкостью, и этот материал плохо поддается систематизации – не только ввиду малого количества памятников, но и в силу их тематической разнородности. Знаменитые фрески Андреа Кастаньо в лоджии виллы Кардуччи в Леньяйя (1449–1451 гг., Флоренция, Уффици) с классической ясностью и гуманистическим достоинством интерпретируют тему *uomini famosi*, которая была одинаково дорога и античности, и средним векам. Сцены, написанные Боттичелли на вилле Лемми (1482–1486 гг., Париж, Лувр), представляют собой поучительную аллегорию в духе Марциана Капеллы, которая оперирует образами Свободных искусств, опосредованными средневековьем. Яснее античный дух (или, пользуясь определением А. Варбурга, античный пафос – но не гармонически-античный способ выражения) прослеживается у Антонио Поллайоло в исступленных дионисийских плясках обнаженных на фресках виллы Ла Галлина в Арчетри (ок. 1464 г.)⁵³⁷, а также в известном по малоформатным репликам цикле «По-

⁵³⁶ Patzak B. Palast und Villa in Toscana. Versuch einer Entwicklungsgeschichte. Leipzig, 1913. Bd. 2. S. 119–122.

⁵³⁷ Ср. у Р. Мутера: «Поллайоло и Синьорелли решали проблемы анатомии. Они хотели рисовать обнаженное тело, напряженные члены в различных движениях... и поскольку христианские темы давали к этому мало повода, они переселились в античность». (См.: Muther R. Geschichte der Malerei. Leipzig, 1909. S. 206–207.) Об иконографии фресок в Леньяйя и Арчетри и их античных источниках см.: Тучков И.И.

двиги Геракла», который, правда, иллюстрировал мифологические сюжеты, равно близкие средним векам вообще и средневековой истории Флоренции в частности⁵³⁸.

Основная доля светских сюжетов, в том числе, мифологических и исторических, приходилась на декорацию частных домов и бытовых предметов. Наиболее яркое и целостное представление о широкой популярности античных сюжетов в убранстве жилого интерьера дают расписные панели для *forzieri*, или, пользуясь более привычным термином, вошедшим в употребление в XVI в., кассоне. Этот тип мебели, предназначенный для хранения приданого и убранства супружеской спальни, получил особое распространение с конца Треченто⁵³⁹ и представлялся одним из основополагающих компонентов семейного благополучия. Росписи, помещаемые на его стенках, иллюстрировали празднества (бракосочетания, джостры, охоты), любовные истории или служили напоминанием о супружеской, преимущественно женской, добродетели и фамильных ценностях. Хотя заказчиков кассоне интересовала не столько древность сюжетов, сколько их занимательность и назидательный характер, по меньшей мере, с конца XIV в. классические литературные темы, в числе прочих – ветхозаветных, средневековых, «Триумфов» Ф. Петрарки и новелл Дж. Боккаччо – оказались широко востребованы, причем общегородской, а не только элитарной культурой.

Из античных сюжетов чаще всего изображались эпизоды «Илиады», «Энеиды», «Метаморфоз» Овидия, сказка об Амуре и Психее, истории римских матрон и сабинянок⁵⁴⁰: поучительные примеры из античной истории, прославляющие женские добродетели и достоинства, наглядно демон-

Классическая традиция и искусство Возрождения. (Росписи вилл Флоренции и Рима.) М., 1992. С. 84–130. Также см.: *Шастель А.* Указ. соч., с. 142–148.

⁵³⁸ См.: *Ettlinger L.D.* Hercules Florentinus // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* 1972. Bd. 16. S. 119–142.

⁵³⁹ *Miziolek J.* Sogetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento. Firenze, 1996. P. 115.

⁵⁴⁰ *Filippini C.* Tematiche e soggetti rappresentati su forzieri, spalliere e deschi da parto // *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento. Catalogo / A cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini.* Firenze, 1992. P. 232; *Barriault A.B.* Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes. University Park (Penn.), 1994. P. 96–99.

стрировали те наказания и беды, которые следовали в случае их покаяния. Специалисты, занимающиеся исследованием взаимоотношения полов в эпоху Возрождения, отмечают, что в этой сфере искусства преобладали именно «женские» сюжеты. Типологически они сводились к набору моделей поведения женщины, «достойного» или «недостойного» с точки зрения семейных ценностей Ренессанса и ее социального статуса (дочери, супруги, вдовы и пр.)⁵⁴¹. В любом случае, живопись кассоне ясно свидетельствует о том, что классические сюжеты, бывшие предметом ученых изысканий гуманистов, в общих чертах были знакомы и более широкому кругу заказчиков, хотя черпались скорее из средневековых переложений античных текстов, нежели из оригиналов.

Патриархальным длительное время оставалось не только содержание кассонов, но и их художественное решение. Как выразился К. Мейер, свадебные сундуки не имели ничего общего с античностью, кроме названий сюжетов⁵⁴². Первоисточник, который использовался при их создании, всегда был нарративным, а в качестве иконографических образцов могли выступать книжная миниатюра или шпалеры. В силу своей «литературной» природы жанр предполагал связное, развернутое повествование. К тому же, сама продолговатая форма сундука располагала к созданию протяженной фризообразной композиции, вызывая ассоциации с античными саркофагами и повествовательными рельефами на эпические сюжеты. Во всяком случае, один из наиболее известных мастеров кассоне, Аполлоньо ди Джованни, точно следовал как классическим текстам, так и композиционным решениям саркофагов⁵⁴³. Антикварные ассоциации в этой сфере будут столь сильны, что к XVI в. сформируется тип кассоне «саркофагом» (al

⁵⁴¹ *Baskins C.L.* Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy. Cambridge, 1998. P. 10-12. В числе наиболее часто изображаемых героинь автор также называет амазонок Пентесилею и Ипполиту, царицу Карфагена Дидону, Лавинию («женскую норму» Ренессанса), Камиллу и сабинянок. (Ibid, p. 83–84.)

⁵⁴² *Meyer C.* Der griechische Mythos in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1892. Bd. XV. S. 81.

⁵⁴³ *Filippini C.* Panels for Marriage, Chests and Spalliere: a Particular Kind of Humanism // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece / Ed. M. Gregori. Athens, 2004. P. 174–175. См. также: *Hughes G.* Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400–1550. London, 1997. P. 20–22.

sarcofago). Важно, однако, подчеркнуть другое: даже переодетая на средневековый лад, *alla francese* античность кассонов и монументальной светской декорации всегда выступает как *exempla* – если не как формальный иконографический образец для художника, то совершенно точно как нравственный ориентир для заказчика. И неважно при этом, прославляет она гражданскую доблесть, фамильные ценности, этический идеал или гедонистический отдых на вилле.

2.2. Расписные панели из мастерской Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи

К последней трети Кватроченто жанр «домашней живописи» претерпевает существенные структурные изменения. Помимо расписных сундуков, распространяются панели большего размера и менее продолговатые по формату, которые, как известно из описаний⁵⁴⁴, объединялись в большие циклы. Они крепились на стены, выше тканой или деревянной обшивки или прямо на ней (*spalliera*⁵⁴⁵), либо служили для украшения других типов мебели, например, изголовья кровати (*littiera*) или высокой спинки узкого ложа, предназначенного для дневного сна (*letuccio*⁵⁴⁶). Появление этого типа декора меняло облик ренессансного интерьера: деревянная обшивка и лучистая, глянцевая поверхность темперы сообщали ему большую – по сравнению с фресковым декором – теплоту⁵⁴⁷. При изготовлении этих панелей учитывалась, прежде всего, высота, на которой они будут разме-

⁵⁴⁴ Как циклы панелей Пьеро ди Козимо, созданные для флорентийских палаццо Франческо дель Пульезе и Джованни Веспуччи и некоторые другие. (См., например: Шастель А. Искусство и гуманизм... с. 142–148; Kress S. Die camera di Lorenzo, bella im Palazzo Tornabuoni. Rekonstruktion und künstlerische Ausstattung eines Florentiner Hochzeitzimmers des späten Quattrocento // Domenico Ghirlandaio / Hrsg. von M. Rohlmann. Weimar, 2004. S. 245–285.)

⁵⁴⁵ А. Баррио выделяет две разновидности настенных панелей, в зависимости от высоты крепления: на уровне плеча или глаз (*spalliera*) и выше плеча и под потолком (*cornice*). (См.: *Barriault A. Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes. Pennsylvania Univ., 1994. P. 10–11.*) Дж.К. Нельсон указывает, что панели, а также тондо, могли располагаться на высоте выше 2 м. (См.: *Nelson J.K. Putting Botticelli and Filippino in their place: the intended height of "spalliera" paintings and "tondi" // Invisibile agli occhi: atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini / A cura di N. Baldini. Firenze, 2007. P. 53–63.*)

⁵⁴⁶ Такова, напомним, функция «Весны» Боттичелли. (См.: *Smith W. On the Original Location of the Primavera // The Art Bulletin. 1975. Vol. 57. P. 31–40; Shearman J. K. G. The collections of the younger branch of the Medici // The Burlington magazine. 117.1975. P. 18, 24. №18.*)

⁵⁴⁷ *Körner H. Botticelli... S. 45.*

щены. Поэтому их предназначение и оригинальное местоположение, как правило, можно идентифицировать по точке зрения, избираемой художником. Однако новый жанр выдвигал и специфические требования к построению композиции, которая всё больше тяготела к принципам станковой картины в ее современном понимании.

К раннему творчеству Филиппино относятся две таких панели с изображением историй знаменитых женщин древности, Виргинии и Лукреции («История Виргинии», Париж, Лувр; «История Лукреции», Флоренция, Галерея Палатина), которые составляют, скорее всего, единый ансамбль. Дж. Нельсон убедительно показал, что они подразумевают обзор не сверху вниз (как того требовала бы стенка кассоне), а приблизительно на уровне глаз, поэтому следует полагать, что предназначались они не для украшения свадебных сундуков, а для декорации стены⁵⁴⁸.

Среди прочих знаменитых женщин древности Лукреция являла собой образчик женской добродетели и потому была одной из излюбленных героинь в живописи кассоне. Эпизод ее гибели восходит к «Истории Рима от основания города» Тита Ливия и неоднократно пересказывался в античной и средневековой литературе⁵⁴⁹, его распространение в конце XIV в. исследователи связывают с текстом Колюччо Салютати “*Declamatio Lucretiae*” (1390), а дальнейшую счастливую судьбу – с заложенными в нем республиканскими идеями, близкими флорентийцам. Согласно Ливию (I, 57–59), Лукреция, добродетельная супруга военачальника Коллатина, под угрозой бесчестья уступила посягательствам Секста Тарквиния, сына царя Тарквиния Гордого. После, поведав мужу и отцу о постигшем ее несчастье, не желая выносить позора и прося отомстить за поруганное целомудрие, она публично заколола себя кинжалом. Тело Лукреции было вынесено на площадь, на всеобщее обозрение, что стало поводом для волнений против

⁵⁴⁸ *Nelson J.K.* Le rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per i dipinti da cassone e da spalliera // *Virtù d'amore / A cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebgondi.* Firenze, 2010. P. 139–147.

⁵⁴⁹ См. *Miziolek J.* Florentine marriage chests depicting the story of Lucretia and the war with Giangaleazzo Visconti // *Art and Politics / Ed. F. Ames-Lewis, P. Paszkiewicz.* Warsaw, 1999. P. 34.

царского произвола, в результате которых усилиями Луция Юния Брута был изгнан Тарквиний Гордый и уничтожена царская власть. Таким образом, подспудно Лукреция была «основательницей» римской республики. Историческим обстоятельством, обусловившим популярность этого сюжета в конце Треченто, явилась война с Джангалеаццо Висконти, в ходе которой Флорентийская республика отстаивала свою независимость. Все его последующие появления в живописи кассоне так или иначе имели политическую подоплеку⁵⁵⁰, но, разумеется, основное дидактическое содержание этой истории, прославлявшей безукоризненную честность римской матроны, полностью отвечало назначению домашней живописи.

История девы Виргинии, также описанная Титом Ливием (III, 44–49), родственна истории Лукреции типологически и сюжетно – два эпизода даже сравниваются автором между собой – и также имеет республиканский подтекст. Как повествует историк, Аппий Клавдий, один из децемвиров, не оправдавших к тому времени ожиданий народа, был настолько обуреваем похотью, что вознамерился во что бы то ни стало овладеть просватанной за Ицилия дочерью центуриона Луция Виргиния, воспользовавшись отсутствием ее отца. Клиент Аппия, Марк Клавдий, наложением рук объявил ее своей рабыней; во время разбирательств, происходивших на Форуме, отец, вызванный в Рим из военного похода и в решающий момент не нашедший у народа помощи, предпочел собственноручно умертвить дочь, но не предать ее поруганию. Впоследствии это привело к свержению власти децемвиров и избранию народных трибунов. К. Баскинс полагает, что история Виргинии могла восприниматься флорентийцами вне своего политического значения, как пример семейных трудностей⁵⁵¹, но согласиться с мнением исследовательницы применительно к данным панелям трудно, поскольку их решение, очевидно, преисполнено гражданского пафоса.

⁵⁵⁰ *Miziolek J. Ibid.*, p. 38; *Lightbown R. Sandro Botticelli. Life and work.* London, 1978. Vol. 1. P. 144–145.

⁵⁵¹ *Baskins C.L. Op. cit.*, p. 163, 185.

Ближайшей аналогией к этой паре являются панели, расписанные около 1500 г. Сандро Боттичелли («История Виргинии», Бергамо, Академия Каррара; «История Лукреции», Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер). Их сходство давало исследователям повод предполагать, что молодой Филиппино воспользовался подготовительными рисунками Сандро⁵⁵². Произведения учителя и ученика действительно обнаруживают несомненное композиционное и даже стилистическое родство, близость в трактовке движения и при изображении некоторых фигур, однако черт различия у них намного больше.

Прежде всего, оно заключается в выборе эпизодов и в их взаиморасположении. Хотя оба мастера делят повествование на три эпизода (или, во всяком случае, три фигурные группы), Боттичелли выбирает в каждой истории наиболее драматические моменты и кульминационный располагает в центре доски, иногда нарушая хронологию рассказа. Так, в «Истории Лукреции» демонстрация мертвого тела добродетельной матроны изображена между сценами объяснения Лукреции с Секстом Тарквинием и ее самоубийства. В «Истории Виргинии», где действие развивается слева направо, Боттичелли относит вглубь композиции, в массивную нишу, сцену суда, а на переднем плане помещает дополнительный, четвертый по хронологии эпизод – сцену восстания против власти трибунов, подчеркивая тем самым политический подтекст истории. Филиппино, напротив, старается соблюсти последовательность эпизодов, заданную текстом Ливия, но подбирает их так, чтобы ключевой момент оказался в центре панели: из истории Лукреции он иллюстрирует ее самоубийство, оплакивание и появление разъяренного всадника – по-видимому, готового к мести Брута. Таким образом, из двух возможных типов повествования художник выбирает тот, к которому тяготеет его литературный источник: и у Ливия, и у Филиппино господствует идея последовательного рассказа.

⁵⁵² *Nelson J.K.* Filippino nei ruoli di discepolo, collaboratore e concorrente del Botticelli // *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia...* P. 93.

При общем сходстве в размещении фигур (в «Истории Лукреции» это три обособленные, плотно скомпонованные группы, в «Истории Виргинии» – беспорядочно метущаяся толпа) и одинаково четком построении архитектурных кулис композиции Филиппино имеют более свободную, «дышащую» структуру. Действие картин Боттичелли происходит на фоне грандиозных архитектурных декораций *all'antica* и снабжено большим количеством «комментариев» – сюжетных рельефов, в чем сказался опыт работы Сандро над фресками Сикстинской капеллы. В «Истории Виргинии» Боттичелли воспроизводит античную базилику, в апсиде которой на возвышении восседает судья; мертвое тело Лукреции помещено им на фоне триумфальной арки Константина, запечатленной во всех подробностях. Архитектура Филиппино, напротив, стерильна и куда более условна, чем масштабные римские декорации Боттичелли. Он размещает эпизоды из истории Виргинии на фоне открытой лоджии, в пролеты которой открывается широкая панорама кампаньи. Впрочем, лоджия, торговое пространство, была подходящей декорацией для истории, завязка которой, согласно Ливию, произошла на Форуме «среди лавок» (III, 44, 6), а трагический финал разыгрался там же, близ храма Венеры Очистительницы, в лавке мясника (III, 48, 5). Действие второй истории разворачивается на типично ренессансной площади, перспективу которой замыкает лоджия в духе флорентийских портиков Брунеллески; сквозь ее аркаду также просматривается пейзаж.

Примечательно, что, конструируя «декорации» сцен, Филиппино, который впоследствии будет казаться совершенно очарованным римскими древностями, демонстрирует абсолютное равнодушие по отношению к изображению античных *mirabilia*, которое было характерно для жанра *кассоне*. Поскольку росписи на сундуках иллюстрировали истории, причем иллюстрировали их предельно подробно и увлекательно, указания на время и место действия, на эпоху – древность или современность – включались в них очень охотно. На *кассонах* можно встретить как изображения

отдельных римских монументов, так и их большое скопление (как, например, в сценах «Похищения Сабинянок» Бартоломео ди Джованни, ок. 1488 г., Рим, галерея Колонна⁵⁵³). Ничего подобного в панелях Филиппино нет, и именно к этим прозрачным идиллическим видам обнаруживают близость пейзажные фрагменты в капелле Караффа, свободные, как указывалось выше, от нагромождения античных сооружений. Вымышленный римский пейзаж, холмы, усеянные античными монументами, которые были излюбленным мотивом Мантеньи, Филиппино совершенно не интересовали. Исследователи, правда, указывали, что до посещения Рима Филиппино вообще не было свойственно использование античных элементов – ни «формул пафоса», ни «археологических» цитат. Гораздо охотнее он опирался на современное искусство Флоренции, например, на скульптуру Верроккьо⁵⁵⁴. Это утверждение не вполне правомочно: примеры обращения к классике, пусть и редкие, мы наблюдали в его ранних религиозных работах. В «Истории Виргинии», в фигуре героини, он вновь повторяет формулу «тягостного раздумья» из своего раннего «Поклонения волхвов» (Лондон, Национальная галерея). Одной из немногих антикварных деталей в его юношеских светских композициях является изящный фриз с фестонами и букраниями, оформляющий царский трон в сцене «Эсфирь молит за иудеев перед царем Ассуйром» (ок. 1475 г., Париж, Лувр), входившей в цикл панелей, расписанных на сюжеты из истории ветхозаветной царицы. Однако в данном случае, повторим, акцент на античной атрибутике художником действительно не ставится, и Якопо Селлайо, повторяя впоследствии сюжеты панелей Филиппино, будет ориентироваться на старую традицию и значительно усилит их «римское звучание»⁵⁵⁵.

⁵⁵³ Подробно о римских панелях см: *Махо О.Г.* «История сабинянок» Бартоломео ди Джованни (образ Рима в восприятии конца XV века) // Историческая память в культуре Возрождения. М., 2012. С. 81–89. Заметим попутно, что мастерская Гирландайо, из которой вышел художник, грешила такого рода римскими «ведутами», напоминающими средневековые карты Вечного города – такой же сгусток из античных монументов представлен на дальнем плане «Поклонения волхвов» из Ospedale della Innocenti во Флоренции (1485).

⁵⁵⁴ *Zambrano P., Nelson J.K.* Op.cit., p. 161, 419.

⁵⁵⁵ *Baskins C.L.* Op. cit, p. 169.

Важно, однако, другое. Панели Филиппино, как и версии тех же сюжетов Боттичелли, предлагают совершенно иной способ восприятия и прочтения плоскости доски. Они преподносят зрителю уже не фризообразное повествование, а строго центрированную, архитектурно оформленную композицию, внутреннее пространство которой решено как единое, что унаследовано от сакральных сюжетов⁵⁵⁶. Собственно говоря, все панели Боттичелли, включая знаменитый цикл с «Историей Настаждо дельи Оне-сти» (1483 г., Мадрид, Прадо; ч.с.) и Филиппино, даже если на них изображено много фигур, а повествование делится на эпизоды, представляют собой сюжетные картины в практически современном смысле этого слова. От них лежит прямой путь к циклам, созданным совместно Ф. Граначчи, Понтормо, Андреа дель Сарто, Бакьяккой в 1510-е гг., которые станут последними памятниками в этом жанре, постепенно растворившемся в монументальной настенной декорации. С другой стороны, параллельно с новаторскими решениями Боттичелли и Филиппино продолжали существовать и традиционные, архаизирующие варианты кассонов, которые широко изготавливались мастерами второго ряда.

Композиционным центром «Истории Лукреции» в обоих случаях является колонна, увенчанная статуей – совершенно особый тип монументального сооружения, который с древнейших времен служил идее возве-

⁵⁵⁶ *Barriault A. Spalliera Paintings...* P. 61. В этой связи стоит отметить, что триумфальная арка, в том числе, как монументальная античная «цитата», вообще зачастую использовалась художниками для организации идеально уравновешенного пространства. Помещенная на заднем плане арка Константина, устойчивая, симметричная, идеально ритмизованная форма – формирует композицию «Наказания Датана, Корея и Абирама» Боттичелли (Рим, Сикстинская капелла) и «Избиение младенцев» Гирландайо (Флоренция, Санта Мария Новелла, капелла Торнабуони). Арка Анджело ди Якопо Селлайо разрывает триумфальную арку между двумя створками диптиха, связывая, таким образом, две части сцены воедино («Благовещение», ок. 1510 г., ч.с.). Однако обращение к этому приему оборачивалось и неудачей. В «Посещении Марии Елизаветой» (1495 г., Сиена, Национальная пинакотека) Пьетро Ориоли, работавшего под влиянием Гирландайо, однопролетная арка, увенчанная конями св. Марка, также замыкает дальний план композиции, но ее завершение, резкая горизонталь, диссонирует с перекликающимися круглящимися очертаниями склоненных друг к другу женских голов и самой доски. Использование устойчивых архитектурных форм в античном вкусе в качестве композиционного ядра процветало и в миниатюре этого времени, см.: *Шидловская Е.В.* «Архитектурный» декор в итальянской иллюминированной книге XV века // *Традиции и современность. Актуальные проблемы изобразительного искусства и архитектуры.* М., 1989. С. 35–48.

личивания и триумфа⁵⁵⁷. На картине Сандро, написанной вскоре после изгнания Медичи из Флоренции, изображено изваяние Давида, а на рельефе, помещенном слева на триумфальной арке, представлена Юдифь с головой Олоферна. И Давид, и Юдифь были символами флорентийского республиканства, и их появление в классическом сюжете, тем более в триумфальном контексте, намекало на конкретную историческую ситуацию – восстановление республики. Таким образом, в версии Боттичелли декларировались, очевидно, не столько частные, семейные, сколько государственные, гражданские идеалы – причем те же, что и в Треченто. Обусловлено это было временем ее создания и политической ориентацией заказчиков. По распространенной версии, именно их имел в виду Вазари⁵⁵⁸, описывая убранство комнат палаццо Веспуччи на виа деи Серви: Гвидантонио Веспуччи, их возможный заказчик, находился в оппозиции к Пьеро деи Медичи и поддерживал союз с Лодовико Сфорца; в этом случае была бы уточнена и датировка пары панелей – 1500 г., дата бракосочетания сына Гвидантонио, Джованни, с Намичиной Нерли, по случаю которой была заказана отделка комнаты⁵⁵⁹. О доминировании смыслов политических свидетельствуют фигуры обнаживших оружие воинов, обступивших тело матроны и уже готовых выступить против Тарквиниев, и введенная дополнительно в «Историю Виргинии» сцена восстания.

Филиппино пишет свои панели двадцатью годами ранее и помещает на колонне скульптуру обнаженного юноши с мечом в руке. Дж. Нельсон склонен интерпретировать ее как бронзовую статую Брута, находившуюся на Капитолии и упомянутую Плутархом в «Сравнительных жизнеописаниях» (Брут, 1)⁵⁶⁰, однако трактовано это изваяние как типичный «языче-

⁵⁵⁷ О происхождении, истории и значении этой типологии см. Головин В.П. Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александрийского столпа // Страницы истории западноевропейской скульптуры. Сб. научных статей памяти Ж.А. Мацулевич. СПб., 1993. С. 43–61.

⁵⁵⁸ Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3, p. 312.

⁵⁵⁹ См.: Великие живописцы Ренессанса из Академии Каррара в Бергамо. М., 2014. С. 108.

⁵⁶⁰ «Предком Марка Брута был Юний Брут, чье бронзовое изображение с мечом в руке древние римляне поставили на Капитолии среди статуй царей, ибо ему главным образом обязан Рим падением Тарквини-

ский» идол, подобный тому, что чуть позже будет написан Филиппино в капелле Бранкаччи. В ренессансной живописи такие изображения символизировали тиранию вообще, не обязательно принадлежащую миру язычества. Лукреция будет отмищена, на что указывает появление скачущего верхом Брута, но выраженных политических аллюзий в картине, по видимому, нет. Бездыханное тело окружают не воины, а скорбящие родственники, одетые, к тому же, в современное платье: смерть трактована не столько как событие из античной истории, сколько как человеческая трагедия. Однако театральную экспрессивность, с которой эта трагедия играет, отмеченную еще Я. Бурхардтом, принято связывать с открытием Ренессансом античной драмы⁵⁶¹.

Истории знаменитых жен древности стали первым опытом Филиппино не только в области осмысления исторического материала, но и работы в жанре интерьерной живописи, примеров которой в творчестве художника известно не так много. Вазари приводит сведения о некой «истории с малыми фигурами», написанной для Пьеро дель Пульезе, и отказе Филиппино выполнить такую же для другого гражданина, восхищенного его работой⁵⁶². О какой доске идет речь, установлено не было. П. Дзамбрано, правда, не исключает, что Вазари мог иметь в виду одну из историй доблестных римлян⁵⁶³, невзирая на то, что эти панели, определенно, составляют пару. Как бы то ни было, этот эпизод свидетельствует не столько о щепетильности Филиппино или его нежелании заниматься самоцитированием, сколько о том, что в зрелые годы востребованный флорентийский художник, мастерская которого не специализировалась на живописи кас-

ев». – *Пер. С.П. Маркуша*. См.: *Nelson J.K. Filippino Lippi's "Allegory of Discord": A warning about families and politics // Gazette des beaux-arts. 1996. №12. P. 243.*

⁵⁶¹ *Burkhardt J. Der Cicerone. Stuttgart, 1978. S. 182–183; Zambrano P., Nelson J.K. Op.cit., p. 157.*

⁵⁶² *Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3, p. 467. «...а для Пьеро дель Пульезе, своего друга, написал историю с малыми фигурами, выполненными с таким искусством и тщательностью, что, когда другой гражданин пожелал получить подобную же, он отказал ему в этом, заявив, что сделать это невозможно». (Цит. по: *Вазари Дж. Жизнеописания... С. 583.*)*

⁵⁶³ См. *Zambrano P., Nelson J.K. Filippino Lippi. Milano, 2004. P. 155, 320–322; Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Ed. G. Milanesi. Ibid.*

соне, скорее всего, работал в «малом» жанре нечасто и только по особому случаю.

Тем не менее, в последние годы он вновь обращается к живописи кассоне. Панели с изображением эпизодов из истории Моисея – «Моисей, источающий воду из скалы» и «Поклонение Золотому тельцу в образе Аписа» (ок. 1500–1502 г., Лондон, Национальная галерея) – были написаны им в соавторстве с помощником, анонимным “Maestro di Memphis”, и, по предположению О. Курца, являлись частью развернутого цикла⁵⁶⁴. Крайне необычная трактовка второго ветхозаветного сюжета – Золотой тельец изображен в виде древнеегипетского божества, таким, как оно описано в «Схоластической истории» Петра Коместора (XII в.), – была обусловлена обстоятельствами заказа. Панели создавались после казни Савонаролы для неизвестного «плаксы» и в зашифрованной форме содержали критику в адрес папы Александра VI Борджа, чьей эмблемой был бык Апис⁵⁶⁵. Появление на интерьерных панелях сюжетов, предполагающих многоуровневую трактовку, лишней раз свидетельствует о немаловажной роли, которую играла в «домашней» живописи политическая риторика. Однако нас в данном случае будет интересовать композиционное решение этих панелей, на которое оказало прямое влияние знакомство художника с классической традицией – по этой причине мы рассматриваем их в главе, посвященной античным образам.

В первом случае еще сохраняется кулисный принцип построения пространства: действие происходит в пейзаже, который делится на не-

⁵⁶⁴ См.: Kurz O. *Filippino Lippi's Worship of the Apis* // *The Burlington Magazine*. 1947. Vol. 89. P. 147; *Zambrano P., Nelson J.K. Filippino Lippi...* P. 602. О своеобразии интерпретации сюжета см. дискуссию 1947–1948 г. в “*Burlington Magazine*”: Robertson G. *The worship of the Apis* // *The Burlington Magazine*, 1947, vol. 89. P. 228; Kurz O. *Filippino Lippi's Worship of the Apis* // *The Burlington Magazine*. 1948. Vol. 90. P. 288; Eisler R. *Apis or Golden Galf?* // *The Burlington Magazine*. 1948. Vol. 90. P. 58–59.

⁵⁶⁵ Подробнее о символике семьи Борджа см. *Montesano M. Il toro di Borgia: analisi di un simbolo fra tradizione araldica e suggestione pagani* // *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno / A cura di M. Chiabo, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva*. Roma, 2001. Vol. 3. P. 759–779; об оформлении Б. Пинтуриккьо апартаментов Борджа в Ватикане см. *La Malfa C. Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*. Milano, 2009; об «Истории Моисея» Филиппино и их связи с проповедями Савонаролы о поклонении Золотому тельцу и с ренессансной герметикой см. *Zambrano P., Nelson J.K. Op.cit.*, p. 502–511.

сколько планов. По холмам растянулась длинная вереница людей и животных, направляющихся к источнику, а на переднем плане выделено несколько фигурных групп: беседующие девушки, коленопреклоненный Моисей, источающий воду, и двое его спутников, наконец, ликующая толпа, припадающая к воде, наполняющая свои сосуды – разумеется, античной формы – и поящая скот. Несмотря на то, что действие, происходящее на переднем плане, разбито на несколько эпизодов, в целом эта часть картины тяготеет к единой фризовой композиции; пластическая характеристика персонажей при этом предельно экспрессивна. Во второй панели обе эти черты проявляются уже более отчетливо. Деление пространства на планы становится условным, а действие сосредоточивается на переднем плане, который целиком занимает музицирующая и пляшущая толпа, в приветственном жесте тянущая руки к летящему в небе быку. Черда гримасничающих и бурно жестикулирующих в исступленном танце фигур, облаченных в развевающиеся драпировки, и общим композиционным замыслом, и разнообразием движений, и выразительной эмоциональной характеристикой напоминает вакхические саркофаги с изображением пляшущих и музицирующих сатиров и менад⁵⁶⁶. Поэтому неудивительно, что исследователи середины XX в. желали видеть на панели Филиппино не библейских персонажей, а античных мистов. Вакхические саркофаги, наряду с морскими, были чрезвычайно распространены в римском искусстве и часто служили источником пластических решений для художников Возрождения. Одним из наиболее востребованных памятников этого типа был саркофаг из римской базилики Санта Мария Маджоре с изображением триумфа Вакха и Ариадны⁵⁶⁷ (Лондон, Британский музей), который пользовался известностью с 1420-х гг. и, возможно, послужил образцом для постановки фигур на этой панели.

⁵⁶⁶ *Zambrano P., Nelson J.K. Ibid.* К. Нилсон в свое время обратила внимание на резкую карикатурность образов и измельчение масштаба, отметив сходство этих панелей с мифологическими картинами Пьеро ди Козимо. (См.: *Neilson K.B. Filippino Lippi. A critical study.* Cambridge, 1938. P. 152–154.)

⁵⁶⁷ *Rubinstein Olitsky R. A Bacchic sarcophagus in the Renaissance // The British Museum yearbook.* 1976. Vol. 1. P. 103–156; *Bober Ph. Pray, Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat.* №83.

В больших спаллиерах Филиппино, в соответствии с их жанром, преобладает пафос назидания, будь то классический или библейский сюжет. В то же время, в его позднем творчестве есть несколько небольших аллегорических картин элегического свойства, близких по своему эмоциональному строю и лёгкому налету гротескности живописи Пьеро ди Козимо. В них художник широко опирался не столько на археологические образцы, хотя и на них тоже, сколько на образы и язык, которым изъяснялась гуманистическая поэзия и драма Флоренции его времени.

В одной из них («Раненый кентавр», сер. 1490-х гг., Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Черч) длинноухий кентавр, стоящий на берегу ручья, с удивлением и болью рассматривает колчан и стрелы, одна из которых пронзила его переднюю ногу. В пользу поздней датировки (ок. 1500 г.) говорит утрированная игра мимики персонажа, чье изображение типологически родственно образу, созданному Боттичелли в «Камилле и кентавре» (ок. 1482 г., Флоренция, галерея Уффици). Правее, в тени пещеры, изображена отдыхающая семья кентавра: кентавресса и двое детей, одного из которых она кормит грудью. Поодаль, под уступом скалы, изображен дремлющий младенец Амур с луком в руке; его поза скопирована с античной статуи спящего Купидона, подаренной Лоренцо Великолепному неаполитанским королем⁵⁶⁸. Сцене аккомпанирует безупречный с точки зрения колорита идиллический пейзаж с уходящей вдаль морской гладью. На переднем плане слева, у самого края доски, изображено сломленное сухое дерево, чья форма перекликается с согнутой раненой ногой кентавра.

Картина Зевксиса «Семья кентавров», или «Женщины-кентавриды» была известна по описаниям Филострата Старшего (Картины, II, 3) и Лукиана (Зевксис, или Антиох, 3–6) и наряду с «Воспитанием Ахиллеса» воспринималась как один из немногих мифологических сюжетов, в кото-

⁵⁶⁸ *Bober Ph. Pray, Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... №51.*

ром кентаврам присущ миролюбивый характер. Ее иконографию⁵⁶⁹ Филиппино мог знать благодаря Боттичелли, который включил «Семью кентавров» в череду рельефов в «Клевете» (1495 г., Флоренция, галерея Уффици); такого рода «микроцитаты», как мы могли убедиться на примере религиозной живописи, были в порядке вещей.

Сюжет панели впервые был идентифицирован Х. Ллойд-Джонсом: по его мнению, Филиппино изобразил смерть кентавра Хирона⁵⁷⁰, случайно раненого отравленной стрелой Геракла и вынужденного из-за нестерпимых мук отказаться от дарованного ему бессмертия, что описано Овидием в «Фастах» (V, 387–414). Мудрый Хирон, полубог, сын Сатурна, считался единственным из кентавров, кто был «цивилизован», и, в отличие от своих собратьев, в ренессансном представлении не ассоциировался с насилием или похотью⁵⁷¹. Дж. Нельсон уточнил эту интерпретацию, сославшись на молодость изображенного персонажа, и определил сюжет как смерть кентавра Фола⁵⁷² – эпизод, аналогичный гибели Хирона. Приведенный Аполлодором в «Мифологической библиотеке» (II, 5:4), в ренессансной живописи он встречается редко⁵⁷³. Фол угощал гостившего в его пещере Геракла вином, запах которого привлек других кентавров; они напали на пирующих друзей, и герой расстрелял их из лука. Добродушный и любопытный Фол, решив рассмотреть оружие героя, вынул отравленную стрелу из тела убитого кентавра и смертельно поранился, уронив ее на ногу.

В то же время Ллойд-Джонс обратил пристальное внимание на фигуру Амура, изображенного то ли спящим, то ли с открытыми глазами, и

⁵⁶⁹ Подробнее об иконографии семьи кентавров см. *Giuliano A. La famiglia dei centauri: ricerca su un tema iconografico // Studi di storia dell'arte in onore di V. Mariani. Napoli, 1971. P. 123–130; Meltzoff S. Botticelli, Signorelli and Savonarola... P. 141.*

⁵⁷⁰ *Lloyd-Jones H. Filippino Lippi's Wounded Centaur // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 32, 1969. P. 390.*

⁵⁷¹ См.: *Gabbard K. From Hubris to Virtù: Centaurs in the Art and Literature of 5th century Greece and Renaissance Florence. University of Indiana, 1979. P. 10f.* Для Ландино (в комментарии 1481 г. к «Божественной комедии», Ад, XII, 47–48) кентавр – символ разнузданных и безудержных желаний (*effrenati e crudeli desideri*), которые выражаются в форме чувственной любви и тиранической власти. (См.: *La Malfa C. La conoscenza delle cose divine nei commenti di Landino e Botticelli alla Divina Commedia di Dante // Il sacro nel Rinascimento: atti del XII convegno internazionale. Firenze: F. Cesati, 2002. P.231–233.*)

⁵⁷² *Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit., p. 440.*

⁵⁷³ *Bull M. The mirror of the gods: classical mythology in Renaissance art. London: Lane, 2006. P. 109.*

предположил, что кентавр держит в руках не ядовитые стрелы Геракла, а не менее грозное оружие коварного бога любви⁵⁷⁴. Таким образом, первоначальному сюжетному мотиву присваивалось иное, аллегорическое содержание, связанное, вероятно, с теми ренессансными представлениями о слепом и зрячем Купидоне, которые были подробно проанализированы Э. Панофским⁵⁷⁵ в специальной статье. Хотя на панели Филиппино глаз Амура не видно, и не ясно, изображен он спящим или бодрствующим, подобная аллегория могла означать победу возвышенной духовной любви над низменными, стихийными страстями или, наоборот, болезненность и гибельность любви слепой.

Вероятно, ее значение мог бы прояснить сюжет, помещенный на обороте панели, но он определяется с еще большим трудом, поскольку композиция лишь намечена. Представлен морской пейзаж; вдали изображена обнаженная женщина, обратившая лицо и левую руку к небу, справа от нее – другая женская фигура, которая ступает из небольшой раковины на скалистый берег. Наконец, на переднем плане представлены три женщины в развевающихся одеждах *all'antica*, идущие вдоль воды. Одна из них, изображенная в центре, держит жезл, увенчанный пальметтой, другая, идущая впереди – круглую вазу с ручками в форме птичьих крыльев. К. Дель Браво, исследуя связь искусства Филиппино с философией стоиков, предлагал видеть в обнаженных фигурах аллегории Доблести и Верности, а в одетых – олицетворение «продажного блеска» материальных богатств, который так же обманчив, как и роскошные наряды дам, не способные скрыть их хрупкость и уязвимость. Сюжет с участием кентавра ученый определял как аллегория плотской любви, лишенной подлинной духовной близости и являющей собой отказ от бессмертия⁵⁷⁶. Принятой в новейшей литературе и более вероятной в общем контексте флорентийского искус-

⁵⁷⁴ *Lloyd-Jones H. Ibid.*

⁵⁷⁵ *Панофский Э. Слепой Купидон / Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. С. 165 и далее.*

⁵⁷⁶ *Del Bravo C. Filippino e lo stoicismo... P. 53–54.*

ства является версия, выдвинутая в 1960-е гг. Дж. Байамом Шоу. Описывая неоконченную композицию Липпи в каталоге Картинной галереи Крайст-Черч, ученый предположил, что вместе три эпизода составляют сюжет «Рождение Венеры», а женщины, представленные на переднем плане, – это сама богиня и сопровождающие ее Оры⁵⁷⁷. Сюжет, почерпнутый, как показали многолетние исследования в области ренессансной иконологии, из разнообразных поэтических источников, истолковывался флорентийскими неоплатониками как рождение Красоты или рождение удовольствия⁵⁷⁸. В середине 1480-х гг. он получил блестящее живописное воплощение благодаря Боттичелли, и вполне возможно, что позднее он мог войти в небольшую аллегорическую программу, исполненную его учеником, который, однако, совершенно не следует той иконографии, которую выработал Сандро.

Поздними годами жизни художника датируется и «Эрато», или «Аллегория Музыки» (ок. 1500 г., Берлин, Государственные музеи). Здесь действие происходит на островке, в тени ветвей миртового дерева; женщина, одетая в античное платье – светло-пурпурный хитон и лиловый гиматий, развеваемый ветром, увенчанная миртом, набрасывает драгоценный пояс на лебедя, с которым играют два крылатых путто. В стороне, за ее спиной оставлены лира, сделанная из головы оленя, и две флейты; по воде плывут еще три лебедя. В свое время А. Варбург (таблица №56 атласа «Мнемозина») обнаружил сходство панели с миниатюрой 1480 г., изображающей музу Эрато, из числа иллюстраций к описанию театрализованного свадебного представления, разыгранного в 1475 г. в Пезаро в честь бракосочетания Костанцо Сфорца и Камиллы Арагонской. Во второй его части, посвященной «святой Венере», богиня любви призывала Эрато, и та появлялась в драгоценном платье, с лирой в руках, в венке из мирта, плюща и лавра, в сопровождении серебристого лебедя, которого муза вела на золотом поясе

⁵⁷⁷ *Byam Shaw J. Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford. London, 1967. Cat. № 41, p. 52.*

⁵⁷⁸ См.: *Гомбрих Э. Мифологии Боттичелли // Искусствознание, 2/2002. С. 193–196.*

с надписью CASTUM (лат. непорочный). Опутавший птицу, он символизировал брачный пояс, который служил знаком целомудрия и воздержания⁵⁷⁹. Доска Филиппино, несмотря на некоторые различия с приведенным описанием (вид и местоположение лиры, цвет одежд Эрато), очевидно, имеет прямое отношение к этому тексту или к связанной с ним визуальной традиции. Она представляет ренессансный образ музы любовной поэзии, которому было придано морально-аллегорическое толкование любви «святой, а не похотливой». А. Шастель отмечал, что в языке гуманистической поэзии лебедь олицетворял поэтический полет, и сопоставлял картину Филиппино с текстом эклоги Лоренцо Великолепного «Аполлон и Пан»⁵⁸⁰, однако куда более вероятно, что «Эрато» была заказана по случаю бракосочетания. Дж. Нельсон склонен полагать, что она, наряду с большим тондо, которое числится в посмертной инвентарной описи мастерской Филиппино, входила в единый ансамбль с «Историей Виргинии» и «Историей Лукреции» Боттичелли и была выполнена к свадьбе Намичины ди Бенедетто Нерли и Джованни Веспуччи⁵⁸¹.

Пластическое решение фигуры Эрато обнаруживает несомненную связь с классической скульптурой. Винтообразная поза музы, по видимому, была навеяна двумя античными мраморами – статуей Эрота, натягивающего тетиву (Рим, Капитолийские музеи), восходящей к греческому оригиналу Лисиппа, и одной из фигур с уже упоминавшегося выше саркофага из коллекции Джустиниани. Она была разработана Филиппино в

⁵⁷⁹ «...одетая в белоснежное платье, затканное золотыми звездами, с распущенными волосами, в венке из плюща, лавра и мирта, в золотых башмачках *all'antica*. <...> В руке ее была лира, изготовленная из посе-ребренной черепахи, с лапами и хвостом; хвост посередине был перехвачен золотым кольцом с алмазами. И как знак она вела лебедя, всего в серебре, который держал ветку мирта, привязанную к его шее, на золотом поясе, именуемом брачным, что есть пояс целомудрия и воздержания». – Пер. по: *Barfucci E. Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo. Firenze, 1964. P. 161.* См. также: *Zambrano P., Nelson J.K. Op.cit.*, p. 493. В «Атласе Мнемозины» Варбурга указанная миниатюра, берлинская картина Филиппино и его же аллегория Музыки с алтарной стены капеллы Строрци были воспроизведены рядом. – [Warburg A.] *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg. Catalogo della mostra. Hamburg, 1998. Tav. 53, fig. 1–3.* Э. Барфуччи датировал картину Липпи 1475 г., полагая, что она была написана по случаю указанного бракосочетания, чему, безусловно, противоречат стилистические особенности живописи. – *Barfucci E. Ibid.*

⁵⁸⁰ *Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М. – СПб., 2001. С. 395.*

⁵⁸¹ *Virtù d'amore... Cat. №21.*

графике (Лондон, Британский музей, инв. 1946-7-13-1258), однако в картине резкий контрапост смягчен широкой моделировкой одежд. Принципиальное изменение, внесенное художником в фигуру Эрато по сравнению с текстом и упростившее композицию, заключается в том, что его Муза держит в руках только пояс, которым опутывает лебедя. Мотив развевающихся на ветру одежд восходит к рельефам с изображением пляшущих вакханок, которые служили мастерам Ренессанса образцом для моделировки «летающих» драпировок. Поза путто, обнимающего крыло лебедя, напоминает фигуру играющего на флейте амура с античной камеи с изображением Гермафродита (I в., Неаполь, Национальный археологический музей). Таким образом, знание античной пластики подкрепляло «подлинность» того изображения *all'antica*, которое он создавал. С другой стороны, тот же Дж. Нельсон неоднократно подчеркивал связь, которая существует между этой панелью и репликами «Леды» Леонардо да Винчи⁵⁸², которая должна была появиться несколькими годами позднее «Эрато», так что вполне возможно, что Леонардо вдохновился работой коллеги. Обратных примеров, правда, в творчестве Филиппино больше, и они также отчасти связаны с подготовительной работой Леонардо к «Леде»⁵⁸³.

Традиционно приписывалась Филиппино маленькая панель «Аллегория раздора», которая с XVI в. хранится в Трибуне Уффици. На ней изображена ссора двух молодых людей, преследуемых змеями; сцена происходит на фоне неприветливого пустынного пейзажа, в присутствии сидящего под миртовым деревом старца. Одному юноше аспид опутал ноги, второго змея обвила вокруг пояса и повалила на землю, другая же грозит ему жалом. Девиз NULLA DE EROIR PESTIS QUE FAMILIARIS INIMICUS («Нет худшего заблуждения и несчастья, чем вражда в семье»), написанный на

⁵⁸² Nelson J.K. Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria. Firenze: Giunti, 2007.

⁵⁸³ Наиболее наглядными из них являются «Св. Иероним» (Флоренция, Уффици) и «Поклонение волхвов» для монастыря Сан Донато в Скопето (ок. 1496 г., Флоренция, Уффици), в которых Филиппино прямо опирается на аналогичные неоконченные работы Леонардо. Подробно см.: Natali A. Le pose di Leda // Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione / A cura di G. Dalli Regoli. Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 2001. P. 48–51.

бандероли, можно было бы воспринять как универсальное назидание, однако вдали представлена узнаваемая панорама Флоренции под грозовым небом, а пучок золотых молний в руках старца явно указывает на неотвратимость наказания. Молнии являлись атрибутом Юпитера; «вторым Юпитером» Марсилио Фичино в торжественной речи 1494 г. называл французского короля Карла VIII, которого, по мнению Дж. Нельсона и олицетворяет этот персонаж; и в текстах ряда других авторов, описывавших французские войска, присутствовали аллюзии на огненные молнии Громовержца. Темное облако, накрывшее Флоренцию, символизирует как политические бури 1490-х гг., так и реальные погодные катаклизмы, произошедшие в городе вскоре после триумфального входа в город французских войск. Ссорящимися юношами, таким образом, оказываются младшие представители семьи Медичи, а картина в целом повествует о бедах, к которым привели разногласия внутри их семьи⁵⁸⁴.

Хотя в последние годы эта панель была вычеркнута из каталога Филиппино и передана Раффаэллино дель Гарбо, мы предпочли упомянуть о ней здесь. Принадлежность работы к его кругу бесспорна, а сама она безупречно демонстрирует ту сложную, изощренную схему, по которой классическая топика функционировала в сфере «домашней» живописи. Сюжет, иносказательно декларирующий незыблемость фамильных ценностей, превращается в аллегория конкретной исторической ситуации. Прочсть ее помогает античный образ, использованный в современной риторике. Та же тенденция к многоуровневому прочтению аллегорических и мифологических сюжетов, путь от общефилософского или морализаторского толкования к политическому посланию, просматривается в этом жанре в целом, от ранних кассоне до «мифологий» Боттичелли.

⁵⁸⁴ *Nelson J.K.* Filippino Lippi's "Allegory of Discord"... P. 246–247. На основании этих рассуждений Нельсон устанавливает личность заказчика: скорее всего, им был воспитатель Лоренцо Великолепного Джентиле Бекки, который продолжал опекать младшее поколение Медичи и мог сочинить подобную аллегию.

2.3. Неоконченная фреска «Жертвоприношение Лаокоона» на вилле Медичи в Поджо а Кайано

Возвращаясь к разговору о монументальной декорации на мифологические темы, следует дополнить приведенный выше список памятников еще одним, который, не будь он давно утрачен, мог бы считаться одним из первых, цитируя А. Шастеля, «ясно выраженных» мифологических ансамблей Ренессанса: речь идет о цикле росписей на вилле Лоренцо Медичи в Спедалетто близ Вольтерры. По свидетельству анонимного агента Лодовико Моро, вместе с Боттичелли, Гирландайо и Перуджино над его созданием трудился и молодой Филиппино Липпи. Памятник датируется не ранее 1483–1485 гг.⁵⁸⁵, поскольку старшие мастера, работавшие в 1481–1482 гг. в Сикстинской капелле, должны были успеть вернуться из Рима. Фрески занимали портик и салон виллы, но известен из всего цикла только один сюжет, «История Вулкана», упомянутый в «Жизнеописании» Доменико Гирландайо как написанный его мастерской⁵⁸⁶. Судить о том, насколько велика была роль Филиппино в украшении виллы, мы не можем, но важен сам прецедент его участия в работе над созданием программной декорации на классические темы. Десятилетие спустя он примется за исполнение подобного ансамбля для того же заказчика – на вилле в Поджо а Кайано, но этот грандиозный проект Лоренцо Великолепного даже не будет до конца осуществлен, а Филиппино оставит в Поджо лишь небольшой фрагмент единственной композиции в торцевой части портика.

⁵⁸⁵ Р. Лайтбуун относит их начало к 1487 г. (См.: *Lightbown R. Op. cit.*, p. 98.)

⁵⁸⁶ Это сведение было добавлено Г. Миланези. (См.: *Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3. P. 258.) Отметим, что сюжеты из истории Вулкана, в том числе «Кузница Вулкана», довольно часто использовались в декорации ренессансных дворцов и вилл – от фресок Зала Месяцев в Палаццо Скифанойя в Ферраре (Сентябрь) до фрески Б. Перуцци на камине в Зале перспектив на вилле Фарнезина в Риме. Считается, что утраченные фрески Спедалетто оказали влияние на живописную декорацию Палаццо Петруччи в Сиене. (См.: *Battisti E. Cicli pittorici...* P. 31–32.)

2.3.1. Вилла Лоренцо Великолепного: проблема ранней декорации

Поместье близ Флоренции было куплено Медичи в 1479 г. у семьи Ручеллаи. Новое здание, поистине любимое архитектурное детище Лоренцо Великолепного, которое в документах именуется «домом» и «дворцом», но в гуманистических текстах, что принципиально подчеркнуть, именно «виллой» (Уголино Верино сравнивает Поджо с виллой Лукулла)⁵⁸⁷, задумывалось ее владельцем как образчик классической загородной резиденции – и в идейном, и в архитектурном отношении. Строительными работами руководил с середины 1480-х гг. Джулиано да Сангалло, доверенный архитектор Медичи. Однако фактически ее автором был сам Лоренцо⁵⁸⁸, и об этом важно помнить, потому что здание – в том числе, в представлении последующих поколений – прочно связывалось с фигурой его создателя. Наряду с Уголино и Микеле Верино и Анджело Полициано, оставившими поэтические описания Поджо а Кайано⁵⁸⁹, он также приложил руку к формированию особой мифологической атмосферы вокруг идиллического флорентийского пригорода, его *genius loci*, столь существенного для античной концепции виллы, поэмой «Амбра». Более того: как и его дед, Козимо Старый, Лоренцо интересовался практическими вопросами архитектуры. Не останавливаясь подробно на истории строительства здания, его архитектурном решении и источниках этого решения, которые были подробно описаны Р. Фостером⁵⁹⁰, напомним лишь, что Лоренцо строил свой идеальный загородный дом, сознательно ориентируясь не только на античные образцы, но и на теоретические рекомендации Л.-Б. Альберти, а также на редкие примеры их практического воплощения. Известно, что он пове-

⁵⁸⁷ См.: Foster Ph.E. A study of Lorenzo de' Medici's villa at Poggio a Caiano. New York: Garland, 1978. P. 112–113.

⁵⁸⁸ ...architecturam amavit (Laurentius), sed illam praecipue quae antiquitatis aliquid redoleret. Quod facile apparet in Praetorio Caiano, priscam illam reterum magnificentiam repraesentante quod Politianus elegantissimo carminecelebravit. (Laurentii Medicei vita / Ed. L. Mehus. Firenze, 1749. P. 46). Также см.: Шастель А. Искусство и гуманизм... С. 128–132, 221–227.

⁵⁸⁹ См.: Kliemann J.-M. Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala Grande. (Inaug.-Diss.) Bamberg, 1976. Anhänge 1-5.

⁵⁹⁰ Foster Ph.E. A study of Lorenzo de' Medici's villa... P. 116–117, 133–155.

лел составить описание Палаццо Дукале в Урбино и изготовить модель церкви Сан Себастьяно в Мантуе, а также присылать ему сочинения Альберти по мере их публикации. Лаконичное здание виллы с его симметричным Н-образным планом и компактным объемом, тяготеющим к кубическому, поставленное на возвышении-платформе на середине склона холма, действительно соответствует основным требованиям, выдвинутым Альберти в адрес княжеской резиденции. Прямой отсылкой к античному зодчеству является, например, расположенный под ее парковым фасадом криптопортик, который поддерживают гермы сатиров. Однако ее ключевым, подлинно новаторским элементом, безусловно, является вознесенный над тенистой галереей и увенчанный массивным фронтоном ионический портик на главном фасаде, к которому первоначально вели два параллельных лестничных марша, подобные лестницам мантуанской церкви Сан Себастьяно. Как писал Альберти, «вестибул [частного дома и виллы] будет почтен приподнятым фасадом и достойным фронтоном»⁵⁹¹ («Десять книг о зодчестве», IX, 4), и здесь портик и фронтон, которые считались признаком сакральных сооружений – обители божества, впервые оказались представлены к обиталищу человека, уподобив светскую постройку храму.

Хотя основной объем здания был выстроен и завершен еще при жизни Лоренцо Великолепного, обжить виллу он не успел (в частности, без оформления остался ее салон). С его кончиной, а затем и со ссылкой его потомков, владельцами резиденция была покинута. Ее украшение было возобновлено по случаю приезда во Флоренцию папы Льва X (сына Лоренцо, Джованни), а затем – победного возвращения рода Медичи из изгнания, когда в салоне виллы появились фрески на античные сюжеты, полные весьма прозрачных аллюзий на эпизоды из истории семьи, и завершено к 1515 году. В XVI в. вилла, расположенная по дороге в Прато, неоднократно служила местом проведения разнообразных процессий и триумфальных въездов великих герцогов тосканских. Таким образом, ей было

⁵⁹¹ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935-1937. Т. 1. С. 341.

суждено стать не только ключевой вехой в развитии типологии ренессансной виллы, но и действительно знаковым памятником сразу для нескольких поколений семьи Медичи и различных, драматичных периодов в истории Флорентийского государства, которые, так или иначе, нашли отражение в ее монументальной декорации.

Из первоначального убранства виллы (то есть с конца XV в.) сохранилось три элемента, которые сосредоточены, что примечательно, именно в портике, но никогда не рассматриваются во взаимосвязи. Это фреска Филиппино, о которой речь ниже, полихромная стукковая лепнина свода с эмблемами семьи Медичи, безусловно, выдающая руку Джулиано да Сангалло (его общий рисунок обладает значительным сходством со сводом вестибюля сакристии базилики Санто Спирито, который строил в 1490-е гг. Симоне Поллайло по прозвищу Кронака), и протяженный майоликовый фриз, помещенный на фасаде под фронтоном портика. Атрибуции и интерпретации фриза посвящена обширная библиография, которая продолжает пополняться благодаря последней реставрации⁵⁹², проведенной в 2010–2011 гг. Среди его возможных авторов на основании стилистического сопоставления с флорентийской скульптурой того времени называли Джулиано да Сангалло, изящная выдумка которого в области пластической декорации не знала границ, пожилого Бертольдо ди Джованни, придворного скульптора Медичи, который, как известно, умер в Поджо, и Андреа Сансовино, их воспитанника. В настоящее время принята версия, аккуратно объединившая все предшествующие⁵⁹³, согласно которой Дж. да Сангалло принимал участие в проектировании фриза, а исполнил его молодой Сансовино под руководством Бертольдо. В то же время, в новейшей литературе можно встретить указание, что он был изготовлен мастерской Андреа делла Роббиа (или кругом Делла Роббиа) под руководством Бертольдо

⁵⁹² Restituzioni 2011: tesori d'arte restaurati; quindicesima edizione / A cura di C. Bertelli. Venezia: Marsilio, 2011. P. 164–173. В настоящее время оригинал заменен копией и экспонируется в одном из залов виллы.

⁵⁹³ См. обзор в *Simari M.M. Il fregio della villa // La sala del Fregio. Memorie mediche in Villa / A cura di M.M. Simari. Firenze: Sillabe, 2011. P. 30.*

ди Джованни⁵⁹⁴: присутствие медичейского мастера объясняет очевидное стилистическое несоответствие продукции мастерской, а фамилия прославленных керамистов – его привычное для Флоренции цветное и техническое решение.

Расшифровка рельефов представляет собой еще более трудновыполнимую задачу. Достаточно сказать, что Ж. Сезнек в свое время отказался от ее решения, односложно определив фриз как «энigmatический»⁵⁹⁵, и даже в пределах одного печатного издания подчас можно встретить разные, не согласующиеся между собой версии прочтения этих рельефов. Представленные на них образы, бесспорно, античного происхождения; некоторые сцены и отдельные персонажи фриза (рождение и младенчество Зевса, охраняющие его куреты, Марс, покидающий храм Януса, римские воины, персонификации Времен года) определяются безошибочно или угадываются с большой долей вероятности. Тем не менее, единого мифологического сюжета, во всяком случае, широко известного и очевидного, они не составляют. Таким образом, здесь вновь дает о себе знать специфическая склонность искусства позднего флорентийского Кватроченто к нарочито усложненным, многоуровневым построениям и изощренным иконографическим программам, которая проявилась в «Весне» Боттичелли или в псевдоклассических инвенциях Филиппино в капелле Строрци.

Варианты интерпретации майоликовых рельефов, предложенные за последние полвека, в подавляющем большинстве случаев опираются на классические литературные источники и укладываются, как отмечал в свое время А. Паолуччи⁵⁹⁶, в рамки двух основных направлений. Современные итальянские исследователи склонны считать фриз как моралистическое назидание платонического толка, повествующее о рождении, нравствен-

⁵⁹⁴ *Cieri Via C. L' arte delle metamorfosi...* P. 73, 258; *Elam C. Art and cultural identity in Lorenzo de' Medici's Florence // Florence.* Ed. by F. Ames-Lewis. Cambridge, 2012. P. 245; *Matucci B. Benedetto da Rovezzano and the Altoviti in Florence...* P. 161–162.

⁵⁹⁵ *Seznec J. La survivance des dieux antiques: Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance.* London: Warburg Institute, 1940. P. 103–104.

⁵⁹⁶ *Paolucci A. L'aurora dell'anima // Il primato del disegno. Catalogo della mostra / A cura di C. Beltramo Ceppo.* Milano: Electa, 1980. P. 200–203.

ном выборе и дальнейшей судьбе человеческой души. Так, К. Ачидини настаивает⁵⁹⁷, что он иллюстрирует миф об Эре, или о загробных воздаяниях, изложенный Платоном в заключительной части «Государства» (614b–621b). Исторически же ученые усматривали связь между персонажами его отдельных частей и латинскими текстами, описывающими временные циклы, в частности, годовой цикл сельскохозяйственных работ и круг официальных празднеств (т.е. трактатом Колумелы «О сельском хозяйстве» и «Фастами» Овидия). Различные авторы от А. Шастеля и Г. де Терварента⁵⁹⁸ до Дж. Кокс-Рерик⁵⁹⁹ предлагают видеть в них политические аллюзии: переложение мифа о «золотом веке» и аллегория справедливого правления под властью Лоренцо Медичи. Х. Утц⁶⁰⁰ предложила развернутую трактовку фриза в контексте философских увлечений круга Лоренцо Медичи – как аллегория сменяющихся друг друга эпох, от века Сатурна до века рожденных под знаком Сатурна, то есть самого Лоренцо. О преклонении перед «сатурническими» занятиями и темпераментом хорошо известно (в 1474–1476 гг. Марсилио Фичино пишет трактат “*De vita triplice*”), не говоря уже о ключевом для медичейской культуре девизе *Le temps revient*, однако версия Х. Утц не получила резонанса в литературе. Статья даже не была включена в библиографический аппарат новейшего издания, посвященного фризу из Поджо и его реставрации⁶⁰¹, где основное внимание уделено версии К. Ачидини. Но примечательно, что обе интерпретации, охватывающие и логически объединяющие все панели фриза, не нашли поддержки в новейшей литературе систематизирующего характера, например,

⁵⁹⁷ Acidini Luchinat C. La scelta dell'anima: le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano // *Artista*. 1991. P. 16–25; *Idem*. Lorenzo il Magnifico: divise e messaggio morale // *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico...* Vol. 1. P. 37–45

⁵⁹⁸ Tervarent G. De.Sur deux frises d'inspiration antique // *Gazette des beaux-arts*. 1960. Vol. 55. P. 307–316.

⁵⁹⁹ Cox-Rearick J. Themes of time and rule at Poggio a Caiano: the portico frieze of Lorenzo il Magnifico // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1982. Bd. 26. S. 167–210.

⁶⁰⁰ Utz H. Der Fries von Poggio a Caiano in Rahmen der Gründungen und Taten des Lorenzo de' Medici il Magnifico. Versuch einer Deutung // *Storia dell'arte*. 1991. Vol. 71. P. 25–36.

⁶⁰¹ См.: Simari M.M. Il fregio della villa // *La sala del Fregio. Memorie medicee in Villa / A cura di M.M. Simari*. Firenze: Sillabe, 2011. P. 17–31. Каталогное описание М.М. Симари основано на трактовках К. Ачидини и Ж. Кокс-Рерик.

в статье К. Элам о Флоренции времен Лоренцо Великолепного⁶⁰². Наконец, Р. Фубини связывает содержание фриза с «Гептаплом» Пико делла Мирандолы⁶⁰³.

Сомнения вызывает и датировка фриза. В первой половине XX в. его принадлежность эпохе Лоренцо Великолепного не подвергалась сомнению – более того, майоликовая декорация портика справедливо получила в литературе статус элемента, принципиально важного для образного строя виллы, поскольку она служит аллюзией на этрусские терракотовые рельефы источники и дополнительно уподобляет здание храму. Официально дата его создания указывается как около 1490 г. (а предполагаемым автором программы охотно называют Анджело Полициано). Однако в настоящее время можно столкнуться с гипотезами, что он был, по крайней мере, завершен и размещен в портике только во времена папы Льва X⁶⁰⁴, если не вообще задуман и сочинен уже в период обновления виллы. Так, Л. Медри в работе, посвященной мифу Лоренцо Великолепного в Поджо⁶⁰⁵, рассматривает фриз не как последовательное повествование по мотивам какого-либо античного текста, а как набор независимых эпизодов, отделенных друг от друга условными цезурами-гермами. В них, по ее заключению, был в аллегорической форме осмыслен исторический период, прошедший с момента смерти Лоренцо. Визуальными источниками рельефов служили не только антики (например, саркофаг с изображением Меркурия-психопомпа, находившийся в палаццо на виа Ларга), но и эмблематические изображения, которыми пользовались Пьеро ди Лоренцо Медичи, изгнанный правитель Флоренции, и Джованни Медичи, папа Лев X; их появле-

⁶⁰² *Elam C.* Art and cultural identity in Lorenzo de' Medici's Florence // *Florence* / Ed. by F. Ames-Lewis. Cambridge, 2012. P. 244.

⁶⁰³ *Fubini R.* Il regime dei Medici in Firenze e la sua mancata rappresentazione nel pensiero politico coevo (доклад на международной конференции "The Medici in the Fifteenth Century: Signori of Florence?", Прато-Флоренция, 2011, в печати). См.: *Tanzini L.* I Medici, Lorenzo e l'ultima conquista // *Nello splendore medico: Papa Leone X e Firenze* / A cura di N. Baldini, M. Bietti. Firenze, 2013. P. 35.

⁶⁰⁴ *Acidini C.* Le radici a Firenze, i frutti a Roma // *Nello splendore medico: Papa Leone X e Firenze* / A cura di N. Baldini, M. Bietti. Firenze, 2013. P. 191.

⁶⁰⁵ *Medri L.* Il mito di Lorenzo il Magnifico nelle decorazioni della Villa di Poggio a Caiano. Firenze: Ed. Medicea, 1992. P. 49–58.

ние, таким образом, напрямую отсылает к истории семьи. Не прибавляют уверенности и формально-стилистические особенности фриза, который то ли довольно поверхностно, механически эксплуатирует традиционную «флорентийскую» технику полихромной майолики, то ли сознательно ее стилизует.

Даже если оставить в стороне вопрос об общности ранней декорации портика в Поджо (хотя изначальное наличие рельефов на его фасаде – с учетом любви медичейской культуры к скульптурному декору и бесспорной символической важности портика как элемента загородной постройки – трудно поставить под сомнение), следует отметить две основополагающих черты этого фриза. Первая – сознательная ориентация на классические образцы – как литературные, так и, пусть и в меньшей степени, визуальные, которые подбираются и стилизуются для иллюстрирования заданной идеи. Вторая – собственно, идея, «зашифрованная» в многословном, лентообразно разворачивающемся рассказе, которая имеет выраженную нравоучительную окраску, что вообще было не чуждо флорентийским виллам.

2.3.2. «Жертвоприношение Лаокоона» и его возможный пандан

Деятельность Филиппино в Поджо почти не документирована. По видимому, он получил этот заказ в 1489 г., когда ненадолго приезжал во Флоренцию из Рима. Произойти раньше это не могло, поскольку еще не было завершено строительство виллы, позже, после окончательного возвращения мастера из Рима в 1493 г., тоже, так как Лоренцо Великолепного уже не было в живых⁶⁰⁶. Тогда же, вероятно, он должен был успеть обсудить с заказчиком сюжет заказанной росписи. Уже после смерти Лоренцо художник, работавший ранее на его вилле в Спедалетто, приступает к работе над фреской, которая осталась неоконченной. А. Шарф датировал ее самыми последними годами жизни Филиппино, принимая во внимание

⁶⁰⁶ Nelson J.K. Aggiunte alla cronologia di Filippino Lippi // Rivista d'arte. 1991. Vol. 43. P. 44.

стилистические различия между ней и росписями капеллы Строцци⁶⁰⁷. Однако в начале 1500-х гг., в период флорентийского безвременья, декорировать виллу в Поджо было не для кого. Скорее всего, фреска была начата при Пьеро ди Лоренцо деи Медичи, а после изгнания семьи Медичи из Флоренции работа была прервана. Исходя из этих соображений Дж. Нельсон датирует роспись 1493–1494 гг.⁶⁰⁸, что представляется вполне логичным.

Единственное, что осталось от работы Филиппино в Поджо, – это фрагмент росписи, расположенный в верхней части (фактически – в люнете) восточной стены портика. К началу XX в. от фрески сохранилась только верхняя часть с изображением архитектурной декорации на фоне неба, фрагментом пейзажа и силуэтами стаффажных фигур, которая не дает ни малейшего представления о содержании росписи. Сюжет – «Жертвоприношение Лаокоона» – был определен П. Хальмом по двум подготовительным рисункам Филиппино, на которых изображена гибель троянского жреца (Флоренция, Уффици, Кабинет рисунков и эстампов, инв. 169 F; ГМИИ им. А.С. Пушкина, ранее Роттердам, коллекция Ф. Кёнигса). Архитектурный задник на одном из них, флорентийском, полностью совпадает с сооружением, представленным на фреске. Однако еще в XVI в., в «Жизнеописаниях...», Вазари упоминал ее именно как на неоконченную, а не разрушенную работу Липпи на сюжет жертвоприношения⁶⁰⁹, и, во всяком случае, во второй четверти XVI-го столетия сюжет фрески и графические эскизы Липпи были известны. На небольшой картине маслом, приписываемой его помощнику, Мастеру Оратория дель Серумидо, происходящей из

⁶⁰⁷ Scharf A. Zum Laokoon des Filippino Lippi // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1931. Vol. 3. S. 532.

⁶⁰⁸ Nelson J.K. The later works... P. 45. В другой публикации Нельсон отмечает также, исходя из технических наблюдений, что сделанная работа не заняла у Филиппино много времени. (См.: Nelson J.K. Filippino Lippi at the Medici Villa of Poggio a Caiano // Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent / Ed. by Elizabeth Cropper. Bologna, 1992. P. 159–174)

⁶⁰⁹ Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 3. P. 473–474. (Вазари Дж. Жизнеописания... С. 586.) Ж. Легран вслед за Р. Фостером резонно находил странным то обстоятельство, что несколько поколений обитателей виллы могли оставить портик неоконченным с XV в. (См.: Legrand J. Filippino Lippi: Tod des Laokoon // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1983. Bd. 46. Heft 2. S. 204, Anm. 7.)

коллекции А. Шарфа и написанной, вероятно, в связи с торжествами по поводу бракосочетания Козимо I Медичи и Элеоноры Толедской, частично проходившими в Прато (кортеж должен был следовать через Поджо), в общих чертах повторена композиция Филиппино. В ней скомбинированы элементы из обоих известных подготовительных рисунков Липпи: фигуры Лаокоона и его погибших детей заимствованы из флорентийского наброска, а стаффажные группы, стоящие по сторонам от центрального персонажа, – с листа из Роттердама.

О причинах, побудивших Лоренцо выбрать для декорации виллы историю Лаокоона, высказывались разные предположения⁶¹⁰. «Археологическая» версия, озвученная Р. Фостером⁶¹¹, которая объясняет выбор конкретного эпизода – мучительной смерти жреца, основана на письме Луиджи Лотти к Лоренцо Медичи, в котором сообщалось, что в Риме была обнаружена скульптурная группа из трех фавнов, обвитых змеями (*tre faunetti avvolti da serpenti*). Охотник до древностей, Лоренцо мог счесть ее той самой знаменитой статуей Лаокоона, которая до своего обнаружения в 1506 г. была известна по описанию Плиния Старшего (*Nat. hist.* 36, 37⁶¹²). Текст «Естественной истории», безусловно, был знаком Лоренцо Медичи и мог быть знаком Филиппино, поскольку он в 1472–1476 гг. был переведен и издан Кристофоро Ландино по заказу Строцци. Более того, художникам медичейского круга он был известен наверняка – и известен очень хорошо, так как, по наблюдению С. Сеттиса, оригинал скульптурной группы, раскопанный при участии семьи Сангалло, был опознан мгновенно и безошибочно. Более того, еще на протяжении XV в. группа пользовалась определенной известностью, в доказательство чему Сеттис приводит сиенскую бронзовую статуэтку обнаженного, левую руку которого обвивает змея

⁶¹⁰ Обзор дискуссии см.: *Nelson J.K.* The later works... P. 78–79.

⁶¹¹ *Foster Ph.E.* A study of Lorenzo de' Medici's villa... P. 156. См. также: *Lanciani R.* Storia degli scavi di Roma... Vol. 1. P. 109.

⁶¹² «...как, например, в случае с Лаокооном, который находится во дворце императора Тита, произведением, которое должно быть предпочтено всем произведениям и живописи и искусства скульптуры в меду. Его с детьми и причудливыми сплетениями змей создали из единого камня по согласованному замыслу величайшие художники с Родоса Гагесандр, Полидор и Афинодор». – *Пер. Г.А. Таросяна.*

(ок. 1495, Вена, Альбертинум); иногда она приписывается Франческо ди Джорджо Мартини и могла быть навеяна описаниями «Лаокоона»⁶¹³. Дать подсказку создателям виллы мог и трактат Витрувия, а именно его свидетельство, как декорировались стены атриумов и перистилей – в частности, архитектурными кулисами и сценами из истории Трои (VII, 5, 2)⁶¹⁴, одну из которых мы наблюдаем на фреске Филиппино. Рекомендации Витрувия, во всяком случае, придерживалась современная архитектурная теория, Л.-Б. Альберти («Об архитектуре», IX) и Филарете («Об архитектуре», XVIII)⁶¹⁵.

И всё же выбор сюжетов для оформления виллы в ее ренессансном понимании, у истоков которого стоит ансамбль в Поджо, вряд ли мог носить случайный характер. Куда логичнее было бы предположить, что его обусловил, как это будет происходить в XVI в., целый ряд обстоятельств, связанных с историей и топографией места, с мифологией *genius loci*, а также с личностью его владельца. Программа декоративного убранства виллы должна была разрабатываться в те годы, когда Лоренцо и его окружение были всерьез увлечены историей Трои. Так, Кристофоро Ландино в конце 1480-х гг. пишет комментарий к Вергилию, и в 1488 г. появляется издание «Энеиды» с комментарием Сервия, предваряемое предисловием Ландино, при участии Аэлио Донати и Домицио Кальдерини. Тогда же Анджеоло Полициано разрабатывал версию об этрусском происхождении Флоренции⁶¹⁶ и читал свои знаменитые лекции об античной литературе (в 1486–88 гг. – об «Энеиде», в 1489–90 гг. – о Плинии Старшем), оживляя свое повествование демонстрацией римских монет.

⁶¹³ Settis S. Laocoonte. Fama e stile. Roma: Donzelli, 1999. P. 16–17, Tav. 15.

⁶¹⁴ «Впоследствии они достигли того, что стали изображать здания, колонны и фронтоны с их выступами, открытые же помещения, например, экседры, благодаря большому пространству стен, расписывали сценами в трагическом, комическом или сатирическом роде. <... > В некоторых местах имеется и монументальная живопись, изображения богов и развитие отдельных историй, а также битвы под Троей и странствий Улисса с видами местностей и со всем остальным, что встречается к природе». – Пер. с лат. Ф.А. Петровского.

⁶¹⁵ См.: Cieri Via C. La Casa del Sole: fonti e modelli per un'iconografia mitologica // Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Atti del convegno internazionale / A cura di S. Rossi, S. Valeri. Roma, 1997. P. 245–253.

⁶¹⁶ Rubinstein N. Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze // Il Poliziano e il suo tempo. Firenze, 1957. – P. 101–110.

Этот вопрос интересен не только с точки зрения интерпретации античного текста и мифа, но и в плане оценки и исторического осмысления троянского цикла. Согласно версии, приведенной (и многократно подчеркнутой) в «Хронике» Дж. Виллани, Троя была основана выходцами из древнего Фьезоле⁶¹⁷. Сын фьезоланского царя Аталанта Дардан, отправившийся после смерти отца завоевывать новые земли, чтобы не делить царство с братом Италом, стал прародителем троянских царей (I, 8–9). Анхиз, отец Энея, и его брат Лаокоон (Гигин, Мифы 135) были, таким образом, потомками фьезоланцев⁶¹⁸. В свою очередь, после падения Трои троянцы (фьезоланцы) во главе с Энеем, сыном Анхиза, обосновавшись в Лации, сыграли ключевую роль в формировании всей италийской государственности. Важнейшим эпизодом, предшествовавшим гибели города, которая стала отправной точкой в путешествии Энея и во всем, что за ним последовало, явился именно жест жреца, метнувшего копьё в деревянного коня, что было воспринято троянцами как несправедливость в адрес греческого войска, и его гибель. Наконец, римляне, «потомки благородных троянцев»⁶¹⁹, разгромив Фьезоле – город, находившийся в постоянной оппозиции к Риму, основали Флоренцию (I, 38). Тогда аллюзией на героическое прошлое Тосканы можно считать терракотовый фриз портика – традиционное украшение этрусских храмов, хотя и выполненное в привычной для Флоренции технике полихромной майолики. «Этруская» интерпретация вполне согласуется с тем, что архитектурное решение самого здания имеет прямое отношение к теоретическим установкам и архитектурной практике Л.-Б. Альберти. Примечательно, что такие же «терракотовые» декоративные детали, но монохромные, естественного цвета обожженной глины, присутствуют и во фреске Филиппино.

⁶¹⁷ См. Виллани Дж. Новая хроника, или История Флоренции. Пер. М.А. Юсима. М., 1997. С. 9–11.

⁶¹⁸ Roscher W.H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig, 1884–1937. Bd. 2-2. S. 1833. Гигин, чей текст активно использовался средневековыми мифографами, по ошибке называет Лаокоона сыном Ацета – добродетельного кормчего тирренских, т.е. этрусских, разбойников, спасшего мальчика Диониса от посягательств своих товарищей (Мифы, 134), что тоже вписывается в «этрусский» контекст виллы в Поджо. (См. комментарий Д.О. Торшилова в: Гигин. Мифы. СПб., 2000. С. 165–167.)

⁶¹⁹ Виллани Дж. Указ. соч. С. 25.

К тому же, стоит вспомнить, что Лаокоон, будучи жрецом Аполлона, согласно Сервию, пострадал за непослушание божеству, поскольку был выбран принести жертвы Посейдону (Комментарий, 2, 201)⁶²⁰. По другой версии (Гигин, Мифы, 135), он был наказан за сладострастие, поскольку – опять же против воли бога – взял жену и имел сыновей. С Аполлоном соотносил себя Лоренцо Великолепный, имя которого созвучно слову «лавр» (ит. lauro), священному дереву бога, и в юности неоднократно представлял в образе Феба⁶²¹. Солярная символика присутствует и в майоликовом фризе портика, где она тоже, возможно, апеллирует к Лоренцо: речь идет о колеснице с возничим, запряженной четверкой галопирующих коней, которую вначале снаряжает, а затем провожает в путь женский персонаж с осиянной огненным венцом головой (его обозначают как Аврору). Стоит думать, что представлена здесь всё-таки квадрига Аполлона, а не милая сердцу флорентийских неоплатоников Платонова аллегория души (Федр, 246b), как ее склонна трактовать К. Ачидини. На фризе колесница запряжена именно четверкой, а не парой коней, в то время как классическая иконография упряжки из диалога Платона была не только известна во Флоренции благодаря знаменитой камее из собрания Медичи, но и воспроизводилась (причем воспроизводилась с учетом ее философского подтекста⁶²²). Следует полагать, что неточности здесь допущено быть не могло. Существенной составляющей образа Аполлона была ипостась божества, справедливо карающего⁶²³ – недаром камее со сценой наказания Марсия, так называемая «Печатка Нерона» (Неаполь, Национальный археологический музей, инв. 26051), была одним из любимых антиков, чрезвычай-

⁶²⁰ Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina commentarii / Hrsg. G. Thilo, H. Hagen. Leipzig, 1878-1902. Vol. 1. P. 253. См. также: Nelson J.K. The later works... P. 88–89.

⁶²¹ Foster Ph.E. A study of Lorenzo de' Medici's villa... P. 76, note 283.

⁶²² Chastel A. Le jeune homme au camée platonicien du Bargello // Proporzioni. 1950. Vol. 3. P. 73–74.

⁶²³ См.: Rubinstein R. Lorenzo de 'Medici's sculpture of Apollo and Mars, Bacchic imagery and the Triumph of Bacchus and Ariadne // With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434–1530 / Ed. E. Marchand, A. Wright. Cambridge, 1998. P. 79–105.

но востребованных⁶²⁴ в искусстве круга Лоренцо, который на политическом поприще прославился, в первую очередь, как необычайно тонкий и успешный дипломат.

Таким образом, выбор сюжета из Троянского цикла мог быть связан как с легендарным прошлым места, так и с личной мифологией его владельца. Вполне возможно, что в той или иной степени повлиять на выбор темы живописной декорации могли оба названных обстоятельства⁶²⁵. Однако вопрос о наличии общей программы у всего декоративного убранства портика остается открытым и, ввиду колебаний по поводу интерпретации и датировки фриза, по-видимому, неразрешимым. Если связь между этими двумя элементами и существовала, то сейчас ее можно проследить только на уровне общих морально-этических посылок, но никак не общего текстового источника. При работе над фреской же для художника оставался опорой соответствующий отрывок из «Энеиды» (II, 202–224), и Филиппино его, по-видимому, хорошо знал, поскольку в рисунках следовал тексту Вергилия довольно точно.

На обоих рисунках действие происходит на фоне сооружения в античном вкусе, построенного в ордерных формах. Стоящий перед жертвенником Лаокоон, опутанный змеями, тщится «разорвать узы живые руками», в то время как бык, избежавший жреческой секиры, убегает прочь.

⁶²⁴ О судьбе «Печатки Нерона» в искусстве круга Медичи см. *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici. Catalogo / A cura di R. Gennaioli. Firenze, Livorno, 2010. Cat. № 35–58; Шастель А. Указ. соч., с. 52–55.*

⁶²⁵ Существует еще одна версия появления этого сюжета на стене портика, уже не связанная с именем Лоренцо. Тем же Р. Фостером выдвигалась гипотеза, что с Троянским конем могли ассоциироваться триумфально вошедшие во Флоренцию в ноябре 1494 г. французские войска (см.: *Foster Ph.E. A study of Lorenzo de' Medici's villa... P. 156*): согласно «Энеиде», именно Лаокоон убеждал троянцев не принимать дар коварных данайцев (II, 49). Однако в этом случае не вполне ясно, кого из исторических лиц соотносить с Лаокооном, и кто распорядился исполнить фреску на вилле изгнанного Пьеро ди Лоренцо Медичи, которому в этой истории была бы отведена роль недалевого Приама. В этой связи, однако, стоит вспомнить, что в 1521 г. кардинал Джулио Медичи, племянник Лоренцо Великолепного и будущий папа Климент VII, заказывает Баччо Бандинелли для фамильного дворца на виа Ларга копию «Лаокоона» (окончена в 1525 г., Флоренция, Уффици) в знак возвращения Медичи в родной город. В статье, посвященной истории этой статуи, В. Либенвейн, вспоминая фреску в Поджо и удушающих змей на панели Раффаэллино дель Гарбо «Аллегория раздора», рассмотренной нами выше, высказал подозрение, что мотивы и образы, связанные с историей Лаокоона, обладали особой значимостью для семьи Медичи – или во всяком случае обрели ее в период их изгнания из Флоренции и понтификата первых двух медичейских пап. (См.: *Liebenwein W. Clemens VII und der Laokoon // Opere e giorni / A cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti. Venezia, 2001. P. 470–473.*) Как бы то ни было, включение Лаокоона в медичейскую риторику в XVI в. явно имело веские причины и, вероятно, глубокие корни, уходящие в предыдущее столетие.

Фигура жреца, между прочим, в общих чертах напоминает изображение старца со змеями на майоликовом фризе портика.

Флорентийский лист, прямоугольного формата, представляет собой аккуратный, тонко проработанный эскиз пером, и, исходя из его большого размера и законченного характера, можно предположить, что он выполнял функцию «модели», которую художник представлял заказчику. Подробно разработан архитектурный фон, данный в резком перспективном сокращении, относительно велико число пространственных планов: в просвет арки открывается далекий пейзаж. В целом построение композиции напоминает решение сцены «Триумфа св. Фомы» в капелле Караффа, что могло бы свидетельствовать об одновременности их создания, то есть позволило бы датировать лист ок. 1490 г., вскоре после кратковременной поездки Филиппино во Флоренцию. Помимо аккуратно вычерченного от руки архитектурного задника, особенное внимание уделено фигуре Лаокоона. На переднем плане помещены фигуры его погибших детей, данные в сложных разработанных позах. Второстепенных персонажей в этой версии представлено немного, однако их лицам, как и лицу троянского жреца, сообщены выразительные мимические характеристики. Немногочисленны и ненавязчивы здесь и детали, так что композиция не оставляет впечатления перегруженной, но отобраны они очень тщательно: мохнатые копыта быка, плющи, обвивающие гладкие стенки жертвенника, гирлянда, висящая в проеме правой арки, скульптурная группа в прямоугольной нише на среднем плане, явно имеющая образцом какую-то античную статую⁶²⁶.

Второй эскиз, происходящий из коллекции Ф. Кёнигса, имеет полуциркульное завершение, то есть учитывает предполагаемое размещение под сводом лоджии. Он разработан более подробно: скульптурные формы приданы алтарю, украшенному фигурами гарпий и бараньими головами,

⁶²⁶ Постановка фигур поразительно напоминает центральную группу «Венеры и Адониса» Тициана (Мадрид, Прадо), возможным источником которой О. Брендель считал рельеф венецианского «Алтаря Гримани». (См.: *Brendel O.J. Borrowings from Ancient Art in Titian // The Art Bulletin*. 1955. Vol. 37. P. 122.)

перед которым поставлен еще и небольшой треножник. Появляется стаффаж и толпа зрителей позади Лаокоона, однако изображение его детей отсутствует. В отношении пространственного построения этот рисунок радикально отличается от флорентийского и обнаруживает сходство с фресками капеллы Строцци: мощный архитектурный задник полностью перекрывает дальний план, вытесняя вперед центральную группу – Лаокоона с быком, оставшуюся без изменений, и напуганную толпу, которая рассыпается во все стороны. Сама архитектура также меняется коренным образом. Вместо асимметричного сооружения с прямыми антаблементами и арками, которое лишь условно можно было бы назвать храмовым (куда лучше оно вписывается в типологию триумфальных арок), появляется мощный, фронтально ориентированный киворий на колоннах, перекрытый куполом, и почти равное ему по ширине здание дворца с пилястрами и треугольными фронтонами на окнах, уходящее чуть в глубину.

В окончательном варианте композиции – во фреске – Филиппино предпочел использовать более легкие формы триумфальной арки, однако развернул здание фронтально и в целом уменьшил глубину композиции, что было характерно для его зрелых флорентийских фресок. В целом трактовка иллюзорной архитектурной декорации изящна и сдержанна, и столь же выдержанно, благородно цветовое решение фрески, основанное на сочетании светло-голубых, золотистых и коричневых тонов. Живописное панно иллюзорно связано с архитектурой лоджии, с ее внутренним пространством: фреска помещена в архитектурную раму – арку на пилонах, данную в перспективном сокращении и подхватывающую рисунок колоннады Дж. да Сангалло. Более того, фреска, по всей вероятности, должна была начинаться почти от пола – сохранившийся фрагмент расположен на высоте двух метров от его уровня и, судя по пропорциям эскизов, составляет чуть меньше половины высоты всей композиции – и не имеет цокольного уровня, отделяющего ее от зрительского пространства. В то же время, большую часть этого фрагмента занимает прозрачно-голубое небо с лило-

веющими облаками, изображение которого, подобно колоннаде, размыкает внутренние границы лоджии и раскрывает ее в оваянный классическими аллюзиями пейзаж. Фреска, существенная роль в которой, бесспорно, отводилась иллюзионистическим приемам, способствовавшим своеобразному вхождению живописи в зрительское пространство, одновременно превращается в «окно» в античный мир.

Что касается возможных изобразительных источников сцены «Жертвоприношения...», исследователи единодушно признают фреску Филиппино беспрецедентной. Мало того, что фактически она является одной из первых больших монументальных росписей мифологического содержания во флорентийском искусстве: редким был сам сюжет, который в эпоху раннего Возрождения встречается только в книжных миниатюрах, в которых его интерпретация далека от классической⁶²⁷. Между тем, А. фон Салис поражался, насколько «античное» впечатление производят рисунки Филиппино – «гораздо более [античное], во всяком случае, чем более ранние, средневековые иллюстрации легенды, которые до нас дошли»⁶²⁸, считая, что у них непременно существовал прямой классический прототип. Разумеется, знаменитая скульптурная группа (Музеи Ватикана, Бельведер), которая была обнаружена лишь спустя почти два года после смерти Филиппино, хотя и репродуцировалась на конторниате императора Веспасиана⁶²⁹, не может рассматриваться в этом качестве. Известные нам сегодня фрагменты древнеримской настенной живописи, в которой сюжет гибели Лаокоона встречается также (в росписях Дома Менандра и Дома Лаокоона

⁶²⁷ В качестве подтверждения обыкновенно приводят хрестоматийный памятник флорентийской книжности середины XV в. – миниатюры Аполлонии ди Джованни к «Риккардианскому Вергилию» (ок. 1460 г., Флоренция, Библиотека Риккардиана, ms. Ricc. 492, fol. 78 verso), в которых сохраняется средневековая традиция «переодевать» классические сюжеты в современное платье. (Förster R. Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance // Jahrbuch der Preußischen Königlichen Kunstsammlungen. 1906. Bd. XXVII. Abb. 149.) Другие примеры, как ренессансные, так и средневековые, были собраны А. Варбургом в таблице 41а атласа «Мнемозина». О судьбе изображений Лаокоона в эпоху Возрождения, в частности, о фреске в Поджо см. также: Winner M. Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance // Jahrbuch der Berliner Museen. 1974. Bd. 16. S. 83–121.

⁶²⁸ Von Salis A. Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterleben der Alten in der Neuen Kunst. Erlenbach, Zürich, 1947. S. 140.

⁶²⁹ Settis S. Ars Moriendi: Cristo e Meleagro... Tav. 41.

в Помпеях)⁶³⁰, едва ли могли быть известны художнику, хотя его подготовительные рисунки действительно обнаруживают с ними определенное иконографическое сходство. Зато версия Филиппино в композиционном отношении – разумеется, в самом общем смысле – соответствует миниатюре знаменитого «Ватиканского Вергилия» (ок. 400 г., Cod. Vat. lat. 3225, fol. 18 verso). Как и на миниатюре – естественно, значительно более лаконичной, чем рисунки – у Филиппино общее число персонажей разбивается на две логические части: опутанного змеями Лаокоона у алтаря и группу (на миниатюре это один прислужник с секирой в руке) с жертвенным быком. На позднеантичной иллюстрации присутствуют и архитектурные элементы, причем равные по значимости фигурам персонажей: это два храма, обстроенные колоннадой, увенчанные фронтонами, причем один из них с подиумом. Таким образом, влияние рукописной традиции, которая в рисунках Филиппино оказалась «перелицована» на античный лад, также не стоит полностью исключать.

Что касается левой части композиции – с жертвенным быком – художникам Возрождения были хорошо известны античные сцены жертвоприношения животных. Среди римских зарисовок с антиков часто встречается изображение рельефа из коллекции Доменико Гримани⁶³¹, который хранился в палаццо Сан-Марко в Риме (с 1797 г. – Париж, Лувр, МА 1096) на сюжет суоветаурилии (тройного жертвоприношения). Ж. Легран, проследив судьбу набросков, сделанных с подобных памятников, пришел к выводу, что Филиппино, скорее всего, заимствовал свою центральную группу именно из такого рельефа, но не напрямую с античного подлинника, а из одного из кодексов, совместив ее с другими мотивами. Фигура мужчины, хватающего под уздцы быка, была скопирована с рельефа с *Ara Pietatis Augustae*, а сцену драматической смерти Лаокоона тот же автор связывает с фреской Боттичелли «Наказание Корея, Датана и Абирама» в

⁶³⁰ Ibid. Tav. 36, 37.

⁶³¹ *Bober Ph.P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. №190.*

Сикстинской капелле⁶³². Характерно треугольное украшение, помещенное между рогов быка. Это редкая деталь, которая встречается, помимо рисунков Липпи, в «Несущих сосуды» Мантеньи из цикла «Триумф Цезаря» (Лондон, Хэмптон-Корт) и на одной из нескольких зарисовок суоветаурии у Амико Аспертини (Лондон, Британский музей, 1905-11-10-2). При этом оно отсутствует в других рисунках Аспертини на эту тему (в справочнике Ф. Бобер и Р. Рубинштейн все его зарисовки на аналогичный сюжет приведены как пример отображения рельефа Гримани в искусстве Ренессанса), а также на самом рельефе. Поэтому следует полагать, что и у Липпи, и у Мантеньи она восходит к какому-то дополнительному, возможно, единому источнику.

Классические источники прослеживаются и у отдельных декоративных деталей архитектурной конструкции, по поводу которых, правда, А. Шарф замечал, что даже в мифологической композиции Филиппино по своему обыкновению видоизменяет античные мотивы – теперь уже не ради их «христианизации», а ради создания собственного «античного» элемента⁶³³. Некоторые из них имеют прямые аналогии с терракотовым декором свода, в очередной раз свидетельствуя о знакомстве Филиппино с орнаментальным репертуаром Джулиано да Сангалло. Современное руинированное состояние фрески – изображение полустерто – не позволяет четко прочесть все ее детали, хотя еще в первой трети XX в., судя по фотографии, опубликованной в первой монографии А. Шарфа⁶³⁴, роспись была несколько сохраннее. Изображения читались яснее, внизу в левой части композиции отчетливо видны очертания двух фигур. Это, однако, не мешает реконструировать в общих чертах декоративную программу здания, перед которым происходит описанная Вергилием сцена.

По всей вероятности, оно действительно мыслится как храм, посвященный Посейдону, которому приносил жертву Лаокоон, по другой вер-

⁶³² *Legrand J.* Op. cit., S. 208–209.

⁶³³ *Scharf A.* *Filippino Lippi.* Wien, 1950. S. 40.

⁶³⁴ *Scharf A.* *Filippino Lippi.* Wien, 1935. Taf. 93.

сии, может представлять собой «твердыню Тритонии грозной», т.е. храм Афины Морской, куда устремились змеи⁶³⁵. В любом случае, в его декоре обыгрывается и подчеркивается морская тема. Правую часть здания венчают фигуры двух фантастических животных – наполовину дельфинов, наполовину морских коней, на лапах они держат тонкие узорные металлические гирлянды, а их тела стилизованы под растительные формы. В центре, в переплетении их хвостов, поставлена ваза с фруктами; в основании аттика по его боковым сторонам стоят два антефикса со стилизованными масками силенов. В целом завершение аттика напоминает раму, венчающую алтарь в капелле Караффа.

В аттике помещена возлежащая в раковине фигура с трезубцем в руках, по сторонам от которой изображены два тритона-ребенка и дельфин. В этом меланхоличном и несколько гротескном персонаже следует видеть Нептуна, чья иконография в итальянском искусстве начала обретать зримые очертания только в XVI в. и даже в это время всё еще трактовалась, по замечанию Л. Фридман⁶³⁶, именно в гротескно-комическом ключе. П. Хальм указывал, что источником этой фигуры служил тип возлежащего речного божества⁶³⁷, тот же, что был воспроизведен Филиппино в своде капеллы Строщи, и, возможно, ее можно рассматривать как самоцитату. Примечательно, однако, что в данном случае мотив, восходящий, судя по его содержанию, именно к монументальной статуе, а не к аналогичным изображениям на саркофагах, утрачивает свой масштаб и самостоятельный характер и перерождается в декоративный элемент, который может быть – и бывал – подвергнут многократному повторению. Другим его источником, более корректным по масштабу (на него указывала Г. Гейгер), могли быть античные изображения Афродиты, плывущей в раковине; подобная

⁶³⁵ Nelson J.K. The later works... P. 58.

⁶³⁶ См.: Freedman L. Neptune in Classical and Renaissance Visual Art // International Journal of the Classical Tradition. 1995. Vol. 2. P. 219–237.

⁶³⁷ Halm P. Das unvollendete Fresko... S. 396.

композиция, напомним, была включена Бенедетто да Майано в декор портала Зала деи Джильи Палаццо Веккио (1480).

Ниже расположен фриз с изображением атрибутов литургии, мореплавания и военного дела, который восходит, разумеется, к Капитолийскому фризу. Но в данном случае излюбленный антик Филиппино, уже не дробится на отдельные мотивы, а получает, наконец, осмысление как целостный ансамбль⁶³⁸, поскольку полностью соответствует тематике росписи в своем первоначальном виде.

В пазухи арки, занимаемые обычно скульптурами летящих Викторий, вписаны фигуры морских кентавров, женская и мужская, которые держат в руках извивающихся змей. Свитые воедино, переплетающиеся тела становятся, таким образом, лейтмотивом сложного декоративного убранства этого сооружения. Выше, в аттике, который фланкирован фигурами дельфинов, обвивших своими телами трезубцы, помещена едва различимая сегодня многофигурная сцена, судя по цветовому решению, имитирующая терракотовый рельеф. П. Хальм разглядел на этой панели группу из четырех кентавров. Слева у дерева, где висит флейта Пана, сидит кентавр, который поддерживает упавшего на колени товарища; правее представлены еще два кентавра, один из которых играет на флейте. Определить содержание сцены довольно сложно. Дж. Нельсон, настаивая в данном случае на сугубо эстетическом назначении всех второстепенных деталей, предполагает, что в аттике изображена смерть кентавра Хирона⁶³⁹ – сцена, аналогичная сюжету, к которому Филиппино, как мы знаем, затем обращался в станковой живописи. С другой стороны, в представлении Ренессанса кентавры, за исключением Хирона, являлись олицетворением необузданности и порока, и в такой интерпретации присутствие кентавров может быть указанием на сладострастие троянского жреца⁶⁴⁰.

⁶³⁸ *Leoncini L.* Storia e fortuna... P. 74.

⁶³⁹ *Nelson J.K.* The later works... P. 59, 101.

⁶⁴⁰ *Zambrano P., Nelson J.K.* Op. cit., p. 433.

На основании двух вариантов прочтения этой сцены двойко проинтерпретировано, в свою очередь, может быть и изображение, расположенное в левой части фрески. В аттике, фланкированном двумя колонками, прочитывается фигура полуобнаженной женщины, у ног которой, окутанных тонкой драпировкой, стоит плохо различимое сегодня животное. Поза женщины – она стоит, скрестив ноги, и правой рукой слегка облакачивается на опору, так что ее тело представлено в свободном хиазме – соответствует иконографии стоящей Афродиты или музы, оперевшейся на герму. Такой мотив есть среди рисунков Филиппино и восходит к саркофагу Муз из коллекции Джустиниани (Вашингтон, Национальная галерея, инв. 1991.190.I.j). Следует думать, что в данном случае Филиппино действительно пользовался античным скульптурным образцом: существует его набросок, сделанный, по всей видимости, с саркофага муз из коллекции Джустиниани (Вена, Музей истории искусств), где представлена задрапированная женщина, которая стоит, опираясь о герму (Вашингтон, Национальная галерея). В зависимости от атрибута – быка, лошади или козла – в изображенной на фреске Дж. Нельсон предлагает видеть, соответственно, Европу, океаниду Филиру, мать кентавра Хирона, или богиню любви Венеру, мать Энея, имеющую прямое отношение к троянскому циклу.

Было бы разумно предполагать, что «Жертвоприношение Лаокоона» было не единственной фреской, которую планировалось исполнить на вилле: по меньшей мере, на противоположной, западной, стене лоджии должна была размещаться парная ей живописная композиция. Исследователями выдвигались разные гипотезы по поводу ее сюжета. А. Шарф, ориентируясь на рисунок из Роттердама, полагал, что она могла представлять следующий эпизод из «Энеиды», то есть гибель детей Лаокоона. Подобным образом – двумя сценами – текст поэмы проиллюстрирован Аполлонио ди Джованни в «Риккардианском Вергилии» (Ric. MS lat. 492, fol. 78 verso), в миниатюре, которую П. Хальм упоминал в числе возможных изображи-

тельных источников фрески⁶⁴¹. Высказывалось и предположение, что напротив «Смерти Лаокоона» могла быть помещена некая топографическая аллегория⁶⁴², допустимое в том случае, если в интерпретации сюжета, заимствованного из истории Троянской войны, доминировал бы именно исторический, италийский аспект. Дж. Нельсон предложил иную и, несмотря на отсутствие доказательств, привлекательную версию. Вслед за А. Шарфом⁶⁴³ он предположил, что западную стену портика занимала «Смерть Мелеагра»⁶⁴⁴ – сюжет, который неоднократно встречается среди рисунков Филиппино. Впервые подобная догадка была высказана Б. Беренсоном, который полагал, что лист из коллекции Фенвик (Лондон, Британский музей, инв. 1946-7-13-6) не мог быть самостоятельной иллюстрацией к «Метаморфозам» Овидия (VIII, 511–531), а, скорее всего, являлся эскизом монументальной росписи, подобной фреске в Поджо а Кайано или отвергнутой в пользу «Жертвоприношения Лаокоона»⁶⁴⁵. Действительно, Филиппино активно разрабатывал в графике этот сюжет. Помимо листа, описанного Б. Беренсоном, известны этюд мертвого тела Мелеагра (Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 9862 recto), который, не считая зеркального отражения, полностью соответствует лондонскому варианту, и еще одна версия композиции целиком (Оксфорд, Ашмолеанский музей, инв. WA 1951.162)⁶⁴⁶.

Античные изображения мертвого героя с безвольно свисающей с носилок неподвижной рукой были хорошо известны Ренессансу по рельефам саркофагов⁶⁴⁷. Л.-Б. Альберти во II-й книге трактата «О живописи» рекомендовал их в качестве идеальной модели для передачи в искусстве мерт-

⁶⁴¹ Scharf A. Zum Laokoon des Filippino Lippi... Ibid.; Halm P. Op. cit., S. 402.

⁶⁴² Nelson J.K. The later works... P. 117.

⁶⁴³ Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1935. S. 71.

⁶⁴⁴ Nelson J.K. Ibid., p. 102. Позднее, правда, он вернулся к более широкой формулировке, предположив, что и эскизы «Смерти Мелеагра», и рисунок «Похищение огня Прометеем», который он связывал с циклом в Спедалетто, могли предназначаться как для фресок в Поджо, так и для декорации виллы в Спедалетто (Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit., p. 434–437), что маловероятно, если исходить из стилистических особенностей листов и основанной на этом датировки, предложенной И. Шумейкер.

⁶⁴⁵ Berenson B. Filippino Lippi's Design for a Death of Meleager... P. 338–339.

⁶⁴⁶ The Drawings of Filippino Lippi... Cat. № 45-47.

⁶⁴⁷ Settis S. Ars Moriendi: Cristo e Meleagro... Tav. 41, 43, 50.

вого тела⁶⁴⁸, каковой они и служили европейской живописи на протяжении нескольких веков⁶⁴⁹. Мелеагр Филипино также опознается по повисшей, как плеть, руке, но воспользовался художник другим визуальным источником, который, по-видимому, лучше отвечал его задачам, – рельефом, известным в эпоху Возрождения под именем «Ложа Поликлета». Ныне утраченный античный оригинал, иллюстрировавший драматический эпизод мифа об Амуре и Психее, принадлежал, как считалось, Лоренцо Гиберти⁶⁵⁰, а его живописная реплика числилась, согласно инвентарной описи, среди обстановки виллы в Поджо⁶⁵¹. Все прочие мотивы и второстепенные детали: фигуры рыдающих плакальщиц, доспех и трофеи, расставленные у смертного ложа – восходят как раз к античным саркофагам со сценой оплакивания героя, которая прямо копировалась в искусстве круга Лоренцо Медичи – на одном рельефе работы Дж. да Сангалло в капелле Сассетти. В целом же композиционные рисунки Филипино довольно точно воспроизводят текст Овидия⁶⁵², который, очевидно, был ему знаком. И стоит

⁶⁴⁸ «Хвалят в Риме одну историю, в которой мертвый Мелеагр отягощает своим грузом несущих его и каждым своим членом кажется действительно мертвым; все в нем свисает – руки, палец и голова, все дрябло ниспадает, все, что может выразить мертвое тело, а это поистине очень трудно, ибо тот будет обладать высшим мастерством, кто сумеет изобразить каждый член в бездействии». (Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935-1937. Т. 2. С. 47.)

⁶⁴⁹ Pinelli A. La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso. Roma, 2009. P. 50–58.

⁶⁵⁰ Bober Ph.P., Rubinstein R. Renaissance artists and antique sculpture... №94; Zöllner F. Policretor manu – Zum Polykletbild der frühen Neuzeit // Polyklet: der Bildhauer des griechischen Klassik. Mainz, 1990. S. 450–472.

⁶⁵¹ Zambrano P., Nelson J.K. Filippino Lippi... P. 436.

⁶⁵² ...Сказав, дрожащей рукой, отвернувшись,
В самое пламя она головню роковую метнула.
И застонало - иль ей показалось, что вдруг застонало, -
Дерево и, запыхав, в огне против воли сгорело.
Был далеко Мелеагр и не знал, - но жжет его тайно
Этот огонь! Нутро в нем - чувствует - все загорелось.
Мужеством он подавить нестерпимые тщится мученья.
Сам же душою скорбит, что без крови, бесславную смертью
Гибнет; счастливыми он называет Анкеевы раны.
Вот он со стоном отца-старика призывает и братьев,
Кличет любимых сестер и последней - подругу по ложу.
Может быть, также и мать! Возрастают и пламя и муки -
И затихают опять, наконец одновременно гаснут.
Мало-помалу душа превратилась в воздух легчайший,
Мало-помалу зола убелила остывшие угли.
Гордый простерт Калидон; и юноши плачут и старцы,
Стонут и знать и народ; распустившие волосы с горя
В грудь ударяют себя калидонские матери с воплем.
Пылью сквернит седину и лицо престарелый родитель,
Сам распостерт на земле, продолжительный век свой поносит.

полагать, что отправным пунктом для мастера послужил именно литературный первоисточник, и он иллюстрировал его, пользуясь тем арсеналом средств и мотивов *all'antica*, которым располагал.

Рисунки, относящиеся, очевидно, к пост-римскому периоду творчества Филиппино, ориентировочно датируются 1492–1493 гг.; порядок их исполнения неизвестен. Лондонский лист, выполненный в технике контурного рисунка пером с небольшим добавлением белил, дает пример более развитой и динамичной композиции и потому считается ее окончательным вариантом. Велико число повествовательных подробностей: хорошо разработаны ножки ложа, под которым свернулась, положив голову на лапы, собачка; в ногах Мелеагра помещена голова каледонского вепря, над ней фризообразно размещены шлем, доспех и прочая военная атрибутика, разнообразнее движения плакальщиц. Пространство строится по сценическому принципу: левую половину рисунка закрывают фигуры женщин, стоящих перед треножником, одна из которых задергивает полог; с правой же стороны передний план пуст и открывает вид на ложе, где разворачивается основное действие. Значительной экспрессией наделены фигуры плакальщиц и изломленное, несущее следы мучительной агонии тело Мелеагра. Не считая зеркального разворота, изображение тела здесь полностью совпадает с парижским эскизом. Этот рисунок, исполненный металлическим штифтом с белилами, по всей вероятности, сделан либо по мотивам античного рельефа (поскольку при изображении Мелеагра Филиппино комбинирует элементы фигур Амура и Психеи), либо, судя по технике, с живой модели, которая позировала в античной позе. Во всяком случае, Н. Понс указывает на аналогичные штудии с натуры (Лувр, Департамент графического искусства, инв. 1254), которые склонна считать первыми шагами на пути к созданию эскиза⁶⁵³. Штриховой рисунок пером из Ашмолеанского музея (в этой технике будут выполнены многие компози-

Мать же своею рукой, - лишь сознала жестокое дело, -
Казни себя предала, железо нутро ей пронзило. – *Пер. С.В. Шервинского.*
⁶⁵³ Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400... Cat. №38.

ционные рисунки Липпи, более того, на рубеже 1480–90-х гг. он стал отдавать ей предпочтение⁶⁵⁴) гораздо менее выразителен. О пафосе и экспрессии лондонской версии напоминает только свисающая рука, неестественно вывернутая, тело Мелеагра приподнято на подушках, его голова не запрокинута, а безвольно свисает на грудь. Пространственных планов здесь значительно больше, присутствует даже эффект «обманки»: фигура плакальщицы, придерживающей полог, поставлена на своеобразный постамент, слегка заслоняющий фигуру прислужницы, сидящей на полу и развернутой спиной к зрителю. Точно так же к краю листа с противоположной стороны придвинута жаровня. Формат и композиционное построение листов отличается от рассмотренных выше эскизов «Гибели Лаокоона», и никаких документальных подтверждений их связи с ансамблем в Поджо не обнаружено. Тем не менее, внимание к деталям, особенно в нижней зоне композиции, действительно заставляет думать о монументальной живописи, а театральность решения вкупе с пока еще относительно сдержанной экспрессией – приблизить рисунки по времени создания к началу активной работы Филиппино над фресками капеллы Строцци. О других его заказах, связанных с мифологической тематикой, ничего не известно, так что эта версия имеет право на существование и косвенно подтверждает датировку фрески в Поджо 1493–1494 г.

История гибели Мелеагра в изложении Овидия и его вольгаризаторов, несомненно, была известна ренессансным литераторам и ученым, о чем свидетельствуют хотя бы приведенные примеры из Альберти и Ландино. Более того, в «Морализованном Овидии» Мелеагр упоминается как префигурация Христа, и потому не удивительна та прочная связь, которая сложилась между античной иконографией перенесения тела и сценой оплакивания Спасителя. Парадокс, как замечал С. Сеттис в статье, посвященной истории этой «формулы пафоса»⁶⁵⁵, заключался в том, что в эпоху

⁶⁵⁴ *Melli L.* I disegni a due punte metalliche di Filippino Lippi... S. 103.

⁶⁵⁵ *Settis S.* Ars Moriendi... P. 145–170.

Возрождения история Мелеагра больше ассоциировалась со сценой Каледонской охоты, нежели с эпизодом перенесения тела героя. Так, Вазари без колебаний называет пизанский саркофаг с Ипполитом и Федрой историей о Мелеагре⁶⁵⁶. Происходило это, в том числе, в силу зрительной привычки, поскольку на саркофагах второй эпизод встречается намного реже первого, а сцена охоты необычайно распространена. Поэтому, когда в 1495 г. в Риме неизвестным автором была напечатана поэма, озаглавленная «Охота Мелеагра»⁶⁵⁷, иконографию для иллюстрации на фронтисписе анонимному гравюру пришлось изобретать заново.

Формальный язык и иконография этой ксилографии имеют мало общего с возможными классическими прототипами истории о Мелеагре. Верхнюю ее часть занимает сцена охоты, решенная в духе куртуазного жанра. Ниже расположены обособленные друг от друга сцены самоубийства Алфеи у костра, в котором сгорает полено, и умирающий на ложе герой, которого оплакивает отец. Следующим появлением Мелеагра в ренессансном изобразительном искусстве будут фрески Бальдассаре Перуцци в Зале фриза на вилле Агостино Киджи (Фарнезина) в Риме (1511-1512). Состав эпизодов в нем в целом окажется тем же, что и на гравюре, за тем исключением, что между сценой Каледонской охоты и эпизодом с сожжени-

⁶⁵⁶ Vasari G. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1878. Vol. 1, p. 293-294. «...среди многочисленных мраморных фрагментов, добытых пизанскими войсками, там было несколько античных саркофагов, которые ныне находятся на Кампо Санто этого города, и на одном из самых прекрасных была изваяна Мелеагрова охота и каледонский вепрь в прекраснейшей манере, ибо как обнаженные, так и одетые фигуры были выполнены с большой опытностью и совершеннейшим рисунком». (Цит. по: *Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. 1, с. 189–191.) Другой парадокс состоит в том, что Ренессанс, несмотря на обилие античных образцов, сохранил тип изображения Каледонской охоты, который восходит к средневековой миниатюре: например, на майоликовом блюде Орацио Фонтаны (см.: *Bull M. The mirror of the gods: classical mythology in Renaissance art*. London: Lane, 2006. P. 294–296) или на ксилографии к «Метаморфозам», изданным в Венеции Раффаэле Реджо в 1493 г. (см.: *Guthmuller B. Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1997. P. 49, 61–64).

⁶⁵⁷ Поэма, вернее, *cantare*, была опубликована К. Франческيني в приложении к указанной статье С. Сеттиса и не переиздавалась при ее перепечатках. Сохранилось всего два экземпляра поэмы в издании 1495 г. – в Библиотеке Коломбина в Севилье, шифр 6-3-28 (21), и, без фронтисписа, в Библиотеке Казанатензе в Риме (Inc. 1611), а также флорентийское переиздание 1558 г. с тремя ксилографиями, одна из которых повторяет иллюстрацию из книги 1495 г. (См.: *Settis S. Ars Moriendi...* P. 155.) Простонародный текст поэмы «Охоты на Мелеагра» основан на «Метаморфозах» Овидия, о чем сам автор говорит во второй октаве, но примечательно, что в первой же строфе – посвящении Деве Марии – он подчеркивает роль в этой истории Дианы, обещая поведать «славную и великую старинную историю об одном царе, которому была враждебна Диана». Из этого можно заключить, что история Мелеагра действительно прочно ассоциировалась с темой божественной кары.

ем полена добавится сцена спора за трофеи. И хотя росписи Перуцци выдержаны в классицизирующем ключе и совершенно очевидно ориентируются на «корректный», рекомендованный Л.-Б. Альберти саркофаг (с изображением оплакивания, а не переноса тела героя), постановка лежа умирающего Мелеагра обнаруживает очевидную связь с ксилографией 1495 года. В отличие от этой традиции (если мы вправе так обозначить наметенную нами линию) в рисунках Филиппино – что равно справедливо и по отношению к эскизам «Жертвоприношения Лаокоона» – превалирует классическая лексика. К тому же, мастер самостоятельно подбирает элементы и компокует их так, как считает необходимым для решения поставленной перед ним художественной задачи. Он свободно сочиняет композицию на основе собственных познаний в археологии, но не в античной иконографии – или владеет ею настолько уверенно, что чувствует себя в силах от нее отступить. Кроме того, стоит особо отметить, что в эскизах Филиппино почти отсутствует, невзирая на наличие многочисленных повествовательных подробностей, нарративная составляющая. Художник выбирает для будущей фрески кульминационный момент истории, который во всей полноте способен передать экспрессию античной трагедии, пафос сюжета.

Ответ на вопрос, по какой причине у Лоренцо Великолепного мог возникнуть интерес к этому сюжету, и как «Смерть Мелеагра» связана со «Смертью Лаокоона», лежит в области ренессансного морализаторства. Он был предложен и обоснован Дж. Нельсоном в его диссертации⁶⁵⁸ и может быть дополнен несколькими наблюдениями. Как подчеркивал Д. К. Аллен, обе поэмы – и «Энеида», и «Метаморфозы» – в продолжение Средних веков и Ренессанса, подобно Священному писанию, сопровождалась пространными и авторитетными аллегорическими комментариями⁶⁵⁹. Выше

⁶⁵⁸ *Nelson J.K.* The later works... P. 111–114.

⁶⁵⁹ *Allen D.C.* Mysteriously meant: the rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970. P. 136. В свое время Ф. Кюмон сетовал на «теологизацию» Вергилия его комментаторами, которые видели иносказание в его текстах, и превращение Фульгенцием этого «ложного символизма» в систему. (См.: *Cumont F.* Recherches sur le symbolisme funéraire des romains... P. 9.)

упоминалось предисловие К. Ландино к подготовленному им изданию Вергилия с комментарием Сервия (1487–88), в котором гибель троянского жреца трактовалась как триумф благоразумия и рассудка над сладострастием. В 1481 г. Ландино же впервые публикует с собственным итальянским комментарием (и с гравюрами по рисункам Боттичелли) издание «Божественной комедии» Данте – так же, как и «Энеиду», для Пьеро ди Лоренцо деи Медичи. В «Комедии» мучительную смерть Мелеагра упоминает Вергилий, отвечая на вопрос Данте перед встречей со Стацием в последнем кругу «Чистилища», где в огне томятся сластолюбцы («Чистилище», XXV, 22–23⁶⁶⁰), и Ландино посвящает этим строкам довольно обширный комментарий. В нем подробно изложена история Каледонской охоты, за которой следует, однако, не красочное описание кончины Мелеагра (как у Овидия и на рисунках Филиппино), а пояснение, что Мелеагр сгорел от раскаяния и боли, и кающиеся души чувствуют внутри такую же жгучую боль, как и боль неудовлетворенного желания. Таким образом, смерть Мелеагра истолкована как пример торжества целомудрия над роскошеством жизни и плотским грехом, конец всех человеческих желаний и удовольствий⁶⁶¹.

Истории Лаокоона и Мелеагра имеют и внешнее, сюжетное сходство. Оба эпизода повествуют о мучительной смерти героя, в обоих случаях ключевая роль отведена животным, которых боги насылают в наказание за сластолюбие – а также, отметим, неповиновение: и Лаокоон, и Оэней, отец Мелеагра, нарушают порядок принесения жертв. В первом случае карающее божество – Аполлон, во втором – целомудренная богиня-дева Диана, наславшая на Каледонию свирепого вепря. Таким образом, совмещение двух эпизодов, объединенных темой божественной кары, могли быть своего рода посвящением Лоренцо Великолепного двум божествам-

⁶⁶⁰ Припомни то, как Мелеагр сгорал,
Когда подверглась головня сожженью,
И минет горечь... - Пер. М.Л. Лозинского.

⁶⁶¹ Ср.: Гигин, Мифы, 174; 1-й Ватиканский мифограф, II, 44, 7.

светилам – своему античному «патрону» и его сестре. В этой связи можно даже вспомнить о том, что имя Лаокоон носил, помимо троянского жреца, престарелый дядя Мелеагра, брат царя Оэнея, сопровождавший героя во время плавания аргонавтов (Аполлоний Родосский, *Аргонавтика*, 1, 189–193; Гигин, *Мифы*, 14). Имя «Оэней», в свою очередь, созвучно «Энею» и иногда транскрибируется так, так что средневековый принцип аналогии имен мог сыграть на руку составителям программы.

Принимая во внимание необычайно сложный замысел скульптурной декорации портика, было бы логично предположить, что и в его фресках действительно был заложен некий «нравоучительный код». Не следует исключать и того, что в программе живописной декорации могло быть предусмотрено несколько смысловых пластов, и аллегорико-мифологическое, морализаторское послание могло быть не лишено злободневного политического подтекста. Но, даже не зная деталей этой подразумеваемой программы, можно сделать предположение о ее авторе, которым, вероятно, был Ландино. В его комментарии к Вергилию 1488 г. есть пространное хвалебное описание Поджо, и резиденция рисуется в нем как невиданная и несравненная постройка, представляющая собой копию античной виллы.

Историческое и художественное значение фрески в Поджо лаконично очертил П. Хальм. По словам исследователя, оно заключалось в умении «выбрать важные моменты [повествования] и перевести их в монументальную форму, сконцентрировать происходящее и в прошлом, и в будущем в едином моменте, выделив главный мотив». И если в миниатюре того времени художники всё еще стремились к актуализации легенды, изображая рядом с античным храмом палаццо Медичи, то у Филиппино «проблема поставлена совершенно иначе: для людей этого времени, особенно для тех, кто собирался в Поджо, мир античности был так же близок, как их собственный мир. Это был мир, в котором они духовно пребывали. Таким образом, прелесть задачи заключалась в том, чтобы представить событие

древности с таким “античным” правдоподобием, чтобы зритель чувствовал себя целиком и непосредственно перенесенным в прошлое»⁶⁶². Фреска Филиппино, незавершенная, но венчающая эксперименты художника в области античной образности, вместе со «Школой Пана» Луки Синьорелли, стала своего рода финальным аккордом эпохи Лоренцо Великолепного⁶⁶³. По печальному совпадению оба произведения оказались недолговечными, как и сам флорентийский «золотой век»: первое руинировано, второе погибло вовсе.

2.4. Классические мотивы и сюжеты в рисунках Филиппино и его мастерской

Как доказывает эпизод с неоконченной декорацией в Поджо, обширное графическое наследие Филиппино – а в некоторых случаях только оно одно – позволяет реконструировать его творческие замыслы и шире очертить круг классических сюжетов, которые его интересовали. Для нашего же исследования графика имеет ключевое значение еще и потому, что рисунки Липпи дают яркое представление о самом методе его работы с натуры вообще и с античными образцами в частности, проясняя во многом механизм их дальнейшей трансформации в его живописи.

Со всеми новейшими дополнениями графический корпус Филиппино и художников его круга (такая поправка необходима, поскольку некоторые рисунки, очевидно, выполнены другой рукой – последователями или учениками, но копируют его оригиналы и в целом отражают общий стиль мастерской) насчитывает более трёхсот листов⁶⁶⁴. В целом этот комплекс рисунков блестяще иллюстрирует практику, которая была типична для мастерской художника того времени. Он включает штудии обнаженной натуры, пластические этюды, сделанные с *garzoni*, позировавших подчас в ан-

⁶⁶² Halm P. Das unvollendete Fresko... S. 405.

⁶⁶³ Medri L. Il mito di Lorenzo il Magnifico... P. 26.

⁶⁶⁴ См.: Nelson J.K. An inventory of drawings by Filippino Lippi and his circle (with two additions) // New studies on old masters. Essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler / Ed. by J. Garton and D. Wolfthal. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011. P. 193–220.

тичных позах, беглые и законченные эскизы алтарей, фресок и витражей, портретные зарисовки к ним, наброски отдельных фигур, а также зарисовки, выполненные с чужих произведений.

Листы, напрямую апеллирующие к античным памятникам или текстам, составляют крайне небольшую их долю. Их можно разделить на три группы: более или менее точные зарисовки с античных подлинников, которых сохранилось, как ни странно, крайне мало (исследователям это дало повод утверждать, будто Филиппино не делал их вовсе⁶⁶⁵); листы, в которых мастер разрабатывал оригинальные мотивы – орнаментальные или фигуративные – с опорой на античные образцы; эскизы мифологических композиций. Дж. Нельсон предложил для набросков с антиков более дробную классификацию, разделив их на точные зарисовки с оригинала, свободные зарисовки с оригинала, вариации на тему античных мотивов и изображения моделей в позах, заимствованных с римских древностей⁶⁶⁶. Сама по себе возможность до такой степени детализировать специфику немногочисленных рисунков уже свидетельствует о гибком подходе мастера к античным подлинникам. В то же время, из этих рисунков становится очевидным, что его отношение к антикам было, прежде всего, практическим и заключалось в стремлении зафиксировать мотив с целью его дальнейшего цитирования или варьирования в живописи.

Приведенное выше свидетельство Б. Челлини породило предположения о существовании в мастерской Липпи «книг, рисованных его рукой с древностей Рима»⁶⁶⁷, то есть некой систематизированной коллекции набросков с антиков, подобной тем известным кодексам и альбомам с римскими зарисовками, которые в эпоху Кватроченто служили мастеру своеобразным путевым блокнотом (*taccuino*) или наглядным пособием по освоению античного художественного лексикона. Исходя из характера известных нам рисунков, закономерно предположить, что сборник рабочих зарис-

⁶⁶⁵ *Dacos N.* La découverte de la Domus Aurea... P. 70.

⁶⁶⁶ *Nelson J.K.* An inventory of drawings by Filippino Lippi and his circle... P. 195.

⁶⁶⁷ *Челлини Б.* Жизнеописание. Трактаты. Поэзия. СПб., 2003. С. 46-47.

совок Филиппино, если таковой был, скорее всего, походил на “*Taccuino senese*” Джулиано да Сангалло и в основном содержал наброски скульптур, архитектурных деталей, орнаментов – то есть мотивов и предметов, которые затем можно было перенести (и которые, собственно, переносились) в живопись. А. Нессельрат, крупнейший специалист среди исследователей этого жанра ренессансной графики, высказывал предположение, что рисунки Филиппино были положены в основу знаменитого Эскориальского кодекса – собранного воедино из нескольких источников «репрезентативного» альбома, чье авторство не подтверждено до сих пор, а датировка колеблется около 1500 г. К доказательствам, которые Нессельрат приводит в поддержку своей гипотезы⁶⁶⁸, относятся, в частности, содержащиеся в рукописи виды Рима, «топографически свободные», если вспомнить процитированную выше оценку Р. Бриллианта, и близкие по своему пониманию пространства и городской среды пейзажным мотивам в капелле Караффа. Ряд гротесков из кодекса также, очевидно, соответствует известным натурным наброскам Липпи. В новейших исследованиях, где Эскориальский кодекс приписывается руке Баччо Понтелли, версия Нессельрата не получила поддержки. Однако ряд исследователей и прежде склонялись к мысли, что в целом по набору мотивов кодекс обнаруживает связи именно с флорентийским кругом, с Джулиано да Сангалло, с которым Филиппино, несомненно, тесно контактировал, и отрицать возможное влияние или использование его рисунков при составлении книги неразумно.

К числу единичных набросков, безусловно, сделанных напрямую с античных памятников, относится лист 1255E из Флоренции (Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици). Его оборот содержит чрезвычайно популярные среди художников того времени детали потолков Золотого

⁶⁶⁸ *Nesselrath* A. Il "Codice Escorialense" // Domenico Ghirlandaio. 1449–1494. Atti del convegno internazionale, Firenze, 16-18 ottobre 1994 / A cura di W. Prinz, M. Seidel. Firenze: Centro Di, 1996. P. 190–196.

дома Нерона в Риме⁶⁶⁹: фрагмент почти утраченной сегодня фрески «Золотого свода» со сценой отъезда Ипполита на охоту, орнаментальный фриз и фигурку гарпии-младенца с сосудами для вина в руках, происходящую из его криптопортика. Этот лист красноречиво демонстрирует, как именно Филиппино работал с античным подлинником: уверенно, быстро, поразному разворачивая лист, чтобы использовать всё его возможное пространство, с разной степенью тщательности фиксировал основные пропорциональные соотношения сцен и заинтересовавшие его фрагменты различных композиций⁶⁷⁰, перемещаясь по залам «гrotто».

Беглый рисунок металлическим штифтом сделан в раскованной и точной манере. Объемы очерчены несколькими уверенными, свободными параллельными штрихами, персонажи намечены с разной степенью условности: если фигура Ипполита разработана достаточно подробно, то группа, представляющая его слуг, несущих доспех и ведущих коня, обозначена схематично – по всей видимости, художника интересовала здесь только общая композиция живописной сцены. Однако весьма поучительно сравнить этот набросок «Отъезда Ипполита на охоту» с зарисовкой болонца Амико Аспертини в Кодексе Вольфегг (fol. 19 r)⁶⁷¹: Аспертини, не зная изображенного на потолке сюжета, допустил неточности при изображении Ипполита и Федры, превратив их в Геракла, облаченного в львиную шкуру, и бородатого старика⁶⁷². Филиппино, скорее всего, сюжет узнал: иконография сцены вполне могла быть ему знакомой по пизанским саркофагам⁶⁷³, в любом случае, ошибок своего младшего коллеги не допустил.

Фрагмент потолка криптпортика, включающий изображение гарпии-виночерпия, в схематичном виде довольно часто встречается в римских набросках того времени (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов

⁶⁶⁹ О росписях *Volta dorata* и криптопортика Золотого дома Нерона и ренессансных зарисовках с них см.: *Dacos N. La découverte de la Domus Aurea...* P. 20–33, Tab. 17, 34.

⁶⁷⁰ *Shoemaker I. Drawings after the Antiquity by Filippino Lippi // Master Drawings. 1978. Vol. 16, №1. P. 36.*

⁶⁷¹ *Dacos N. La découverte de la Domus Aurea...* Tab. 18.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷³ *Ibid.*, note 1.

галереи Уффици, инв. 1683 orn recto, 129 orn), в том числе в зарисовках гротесков, принадлежащих самому Липпи (Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1637 E verso). Сопоставляя с ними рассматриваемый лист, можно обратить внимание, что обособленная трогательная детская фигурка с щекастым лицом и выразительной когтистой лапой кажется одушевленной и уже напоминает одного из держащих потир крылатых путто из орнаментального фриза капеллы Строцци⁶⁷⁴, в которого она впоследствии перевоплотится. Подобное впечатление – вовсе не следствие намеренного автоматического «переиначивания» образца как метода Липпи-рисовальщика, а рабочий момент, проявление индивидуальной манеры мастера, который возвращается к понравившемуся однажды мотиву, чтобы разработать его подробнее, возможно, с учетом его будущего использования.

Лист 1637E из Уффици также проливает свет на процесс работы рисовальщика с античным подлинником. Зарисовки гротесков из криптопорттика Золотого дома на его обороте, напоминающие по составу мотивов рисунки Сиенского кодекса Джулиано да Сангалло (fol. 40), принадлежат, несомненно, самому Филиппино: это быстрый, уверенный, энергичный схематический набросок пером, выполненный в разных плоскостях – как и в предыдущем случае, мастер по необходимости поворачивает лист. На лицевой его стороне, в свою очередь, помещены аккуратно вычерченные фрагментарные эскизы нескольких узоров: двух фризов (с тритоном и дельфином и с гарпией), акант и два канделябра, прототипы которых установить сложно, и которые, очевидно, предназначались для дальнейшего использования в качестве «шаблона». В силу разительного отличия графической манеры по поводу их авторства высказывались сомнения⁶⁷⁵ – по видимому, справедливые. Его автор, вероятно, небесталанный помощник Филиппино, сочиняя орнамент, отчасти подражает манере мастера, прида-

⁶⁷⁴ The Drawings of Filippino Lippi... P. 236–237.

⁶⁷⁵ Обзор см.: Ibid., p. 225.

вая, например, скептическое выражение подмигивающей маске. Однако стиль этого рисунка формален и лишен той непосредственности живого впечатления и вдохновенной фантазии, которые всегда ощущаются в подлинных рисунках Липпи, сочиненных «по мотивам» античных памятников, будь это черновой набросок, представляющий собой в буквальном смысле ребус из перепутанных и наслаивающихся друг на друга фигур и мотивов, или набело перерисованный декоративный элемент. Независимо от того, в какой технике эти рисунки исполнены – штифтом или грифелем с наложением белил или пером, их отличают динамика и экспрессия в трактовке движений и драпировок, а в некоторых случаях – довольно детальная проработка физиогномической характеристики «персонажей», что не вполне обычно для этого, в общем, технического жанра. Яркий тому пример – два рисунка из Уффици, наброски двух канделябров (инв. 1634 E) и группы из трех тритонов, поддерживающих картуш, центральный из которых обрел орлиную голову (инв. 1633 E), предназначавшиеся, вероятно, для фресок капеллы Караффа. В случае с гротеском на листе инв. 1636 E из Уффици, с его типичным для Филиппино твердым круглящимся штрихом и характерной трактовкой лица маленького путто, который кормит лебедя, мы сталкиваемся, наконец, с примером листа из импровизированной римской «записной книжки» художника в его классической форме: рукой мастера на рисунке надписано местоположение мотива, но прочитывается, к сожалению, только слово «форум».

Большая часть известных сегодня орнаментальных эскизов Филиппино, однако, особенной аккуратностью не отличается. В его рабочих рисунках перо не поспевает за фантазией, и подчас они оставляют впечатление торопливой живой зарисовки (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1632 E). Лист инв. 1635 E представляет собой подлинный орнаментальный ребус, из которого с большим трудом вычленишь отдельные мотивы: аканты, перерастающие в рог изобилия, арматура, гарпии, путто и меланхоличный бородатый грифон с человеческим лицом,

положивший лапу, в которую упирается копытом сатир, на шлем. Профильное изображение грифона, или крылатого льва, положившего лапу на воинский шлем, восходит к мотиву из крипотпортика Золотого дома, который встречается, в частности, у Дж. да Сангалло в Сиенском кодексе, как целиком (fol. 39), так и фрагментарно (на fol. 40 той же рукописи отдельно разработаны шлемы)⁶⁷⁶. Он, очевидно, увлек Филиппино, поскольку у мастера есть целых два листа с отдельным изображением этого мотива. На первом из них (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 501 orn) Филиппино, очевидно, специально прорабатывал пластику фигуры, объемы которой лепятся благодаря щедрому наложению белил на контурный рисунок штифтом. На втором (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 500 orn) рисунке, наоборот, основное внимание уделено деталям: подробно прорисован рельефный декор шлема, который, безусловно, вписывается в целую череду фантастически трактованных римских доспехов, характерных для живописи и скульптуры, например, круга Верроккьо. Приподнятая морда зверя чрезвычайно выразительна; в его ухо вставлена жемчужная сережка, подобная подвескам, которые украшают головы гарпий в «Табернакле Меркатале» (ок. 1498 г., Прато, Городской музей). Отдельное внимание художник уделяет изображению лапы льва, то есть жесту, пластической выразительности фигуры.

Учитывая разнообразие мотивов, которыми изобилуют гротески Филиппино, следует предположить, что рисунков, подобных этому льву, было намного больше. Таков, например, недавно приписанный Филиппино лист из Британского музея с изображением сатира и канделябра – быстрый, необычайно свободный рисунок пером, близкий по динамической экспрессии, по скорости исполнения, наконец, по настроению к своим образцам – малоформатной римской декоративной живописи. Дж. Нельсон, автор атрибуции, датирует его 1489–93 гг., т.е. римским периодом мастера, и предполагает, что он был частью подготовительной работы к росписям алтар-

⁶⁷⁶ *Dacos N.* La découverte de la Domus Aurea... P. 25, 37.

ной стены капеллы Караффа⁶⁷⁷. К числу подобных листов относятся также «Танцующий путто» из «Книги рисунков» Вазари (Вашингтон, Национальная галерея, инв. 1990.190.I.e), и тщательно проработанный мотив букрании (Флоренция, Уффици, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 154 E verso) – рисунок металлическим штифтом с применением белил. Наряду с бычьим черепом на этом рисунке представлена рука скелета; тематическая общность, интерес к костям. В то же время, на лицевой стороне этого листа представлена мужская фигура в венке, с корзиной и опущенным факелом в руках, которая, вероятно, имеет отношение к замыслу некой фигуративной композиции. Характерная форма его носа с седловиной и утрированная мимика позволяют опознать в «гении» с факелом ту же модель, что изображена на листе из Уффици инв. 303 E.

В графике Филиппино часто встречается его излюбленный мотив *all'antica*, повсеместно присутствующий в его поздней живописи, как в гротесках, так и на алтарных картинах: разнообразные морские чудовища. Как правило, они группируются в виде декоративных парных композиций, напоминающих основания античных канделябров, то есть один из базовых иконографических источников ренессансного живописного гротеска. Таковы «Два морских кентавра, поддерживающих урну» и «Два тритона, поддерживающих светильник» (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1630 E, 1631 E), исполненные легко и живо и стилистически близкие к неоконченной фреске в Поджо а Кайано. Примыкают к этой группе печальные морские кентавры, которые поддерживают герб семьи Нерли в нижней зоне эскиза, сделанного для витража капеллы в церкви Санто Спирито (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1169 E). Лист «Нереида с двумя путто и фавном» (Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 9876), очень динамичная, напряженная, подобно сжатой пружине, композиция, как считается, был

⁶⁷⁷ Nelson J.K. An inventory of drawings by Filippino Lippi and his circle... P. 196 and fig. 10.2.

выполнен Филиппино в Риме с опорой на рельефы морских саркофагов⁶⁷⁸. В то же время – к слову о контактах, возможно, существовавших между Филиппино и Леонардо – этот лист обнаруживает связь с эскизами «Леды», на которых она представлена коленопреклоненной и в еще более сложной, закрученной позе (Роттердам, Музей Бойманс-Ван Бойнинген; Виндзор, Королевская библиотека, инв. RL 12337 recto, и др.).

Одним из наиболее загадочных рисунков Филиппино, который следует, очевидно, отнести к прямым зарисовкам с антиков, является инв. 167 F verso из Кабинета рисунков и эстампов галереи Уффици с изображением обнаженного женского торса. Оно выполнено, как и «Отъезд Ипполита на охоту», металлическим штифтом, в быстрой манере, не столь решительной, но уверенной, свободной и пленительно, безукоризненно точной. Чуть вибрирующие контуры и деликатные тени, подчеркивающие ложбинку на шее, могут даже подтолкнуть к мысли, что он сделан с натуры. Как указала К. Бамбах, поза полулежащей фигуры полностью совпадает с мраморным антиком на «Портрете Андреа Одони» кисти Лоренцо Лотто (1527, Лондон, Хэмптон-Корт), который еще предстоит опознать⁶⁷⁹. Представляется, однако, что поза, в которой дана фигура, обнаруживает значительное сходство с изваянием nereиды верхом на гиппокампе⁶⁸⁰ (Флоренция, Уффици). Во всяком случае, зарисовка Филиппино обнаруживает сходство с рисунком из Базельского кодекса, выполненного в мастерской Франса Флориса в 1540-е г. (Базель, Художественный музей, Гравюрный кабинет, инв. U:IV:22, fol. 25), на котором статуя, до середины XVI в. хранившаяся в римской коллекции Анджело Колоччи, запечатлена в том же ракурсе. В свою очередь, на лицевой стороне листа из Уффици изображена раскинутая руки скорбящая Мадонна в широкой массивной драпировке, покрывающей также и ее голову. Иконография образа заставляет вспомнить алтарные картины Филиппино, связанные с заказом со стороны последовате-

⁶⁷⁸ The drawings of Filippino Lippi... P. 230.

⁶⁷⁹ Ibid., p. 261.

⁶⁸⁰ Bober Ph. Pray, Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. №101.

лей Савонаролы, например, «Двойное моление» 1495–1498 гг. (Мюнхен, Старая пинакотека), то есть датировать лист второй половиной 1490-х гг.⁶⁸¹, а следовательно, искать прототип женского торса на обороте вне Рима.

Относительно точными набросками с античного подлинника можно считать упомянутые нами выше, при рассмотрении фресок капеллы Строцци, изображения Муз – облокотившейся на герму из «Книги рисунков» Вазари (Вашингтон, Национальная галерея, инв. 1991.190.I.j) и стоящей, с лирой в руках (Лондон, Британский музей, инв. 1946-7-13-1258). Филиппино довольно точно копирует женские фигуры с саркофага Муз из бывшей коллекции Джустиниани (Вена, Музей истории искусств), но в первом случае дополняет оригинальную композицию изображением гермы, а во втором (этот рисунок, в отличие от вашингтонского, выполнен чернилами) представляет фигуру в оживленном движении. М. Вимерс высказал предположение, что Филиппино сделал зарисовки со всех фигур, высеченных на саркофаге, а в дальнейшем при изображении Муз в капелле Строцци скомбинировал черты различных фигур между собой. Иными словами, существовали первоначальные рисунки, которые носили документирующую функцию⁶⁸².

Любопытный пример трансформации классических пластических формул дает набросок фигуры лежащего юноши, который, словно замечтавшись, касается рукой своих пышных кудрей (Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 1254). Одет он в современное платье, но его угловатая, несколько неестественная поза восходит к фигуре упавшего воина с саркофага со сценой битвы между римлянами и галлами из Палаццо Дукале в Мантуе⁶⁸³ (I в., инв. 167): это один из тех случаев, когда Филиппино просил натурщика позировать в положении, подсмотренном в ан-

⁶⁸¹ The Drawings of Filippino Lippi... P. 261.

⁶⁸² *Wiemers M.* Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento: eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung // *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock* / Hrsg. von R. Harprath, H. Wrede. Mainz am Rhein, 1989. S. 40.

⁶⁸³ The Drawings of Filippino Lippi... P. 202–203.

тике. В дальнейшем, однако, этот мотив послужил художнику не в современном, а в библейском контексте. На предполагаемом эскизе алтаря для Братства св. Иова, вошедшем в лист из «Книги рисунков» Вазари (Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Черч, инв. JBS 36), в верхней его части, над, собственно, наброском общей композиции, в этой отдельно позе изображен Иов. И этот же мотив повторен в другой наброске фигуры Иова, уже в составе сцены целиком (Нью-Йорк, Библиотека и музей Моргана, IV 3).

Если же говорить об образах, «вдохновенных» античными подлинниками, не считая бесчисленных «подвижных деталей» – клубящихся на воображаемом ветру волос и складок одежд, в графике Филиппино неоднократно появляется фигура «нимфы» в развевающихся драпировках. К этому типу принадлежат «Молодая женщина, повернувшаяся влево» (Париж, Нидерландский институт, инв. 4984 recto) и «Две беседующие женщины» (Стокгольм, Национальный музей, инв. 96/1863). Второй, поздний, лист, в котором фигурам приданы болезненно удлиненные пропорции, по видимому, был подготовительным наброском к «Поклонению Золотому тельцу в образе Аписа» (1500–1502 гг., Лондон, Национальная галерея). К типу «нимфы» принадлежат также фигуры жены Иова и ее служанки, с корзиной на голове, на упомянутом выше листе из Оксфорда.

Наиболее значительные из рисунков, связанных с конкретными мифологическими сюжетами, «Смерть Лаокоона» и «Смерть Мелеагра», были рассмотрены нами выше как эскизы – действительные или предполагаемые – к нереализованным монументальным композициям. Примыкает к ним лист с изображением Прометея, похищающего божественный огонь из колесницы Аполлона⁶⁸⁴ (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1170 E). В «Происхождении богов» Дж. Боккаччо (IV, 42–44) описывал, как титан, вылепив из глины человеческую фигуру, тайно приблизился к колеснице Аполлона, украл из нее божественный огонь и, вер-

⁶⁸⁴ Сюжет был впервые идентифицирован А. Шарфом. (См.: *Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1935. Kat. №205.*)

нувшись на землю, вселил его в грудь своему творению, тем самым оживив человека. Этот эпизод мифа прежде не иллюстрировался, но был чрезвычайно популярен в кругу Марсилио Фичино⁶⁸⁵; согласно его интерпретации огонь символизировал свет истины, который каждый черпает из вместилища бога – колесницы Аполлона. Дж. Нельсон датировал лист римским периодом мастера и считал возможным связать его с декорацией виллы в Спедалетто⁶⁸⁶, поскольку на уровне лейтмотива – темы огня – этот сюжет перекликается с «Историей Вулкана» Доменико Гирландайо. Большую стилистическую близость этот рисунок с его быстрыми, нервными штрихами и утрированной трактовкой фигур и их мимики обнаруживает сходство с поздними набросками Филиппино⁶⁸⁷, но это не отменяет гипотезы, что он мог являться предварительным наброском к некой монументальной росписи. Примечательно, что при всей схематичности этого эскиза колесница не лишена декора – в виде пальметт. Поза Аполлона, который балансирует на одной ноге, повторяет в общих чертах изображения Амура из хрестоматийной иконографии «Триумфов» Петрарки, о которой мы упоминали чуть выше. Потерявший всяческое самообладание бог яростно стегает своих лошадей, одна из которых резко поворачивает к нему голову. В аналогичной трактовке эта сцена появится в качестве второстепенного эпизода на дальнем плане «Мифа о Прометее» Пьеро ди Козимо (Страсбург, Музей изящных искусств), знакомого, по всей видимости, с поздними рисунками Филиппино⁶⁸⁸.

Рисунок с изображением сидящего мужчины (Вашингтон, Национальная галерея, инв. 1990.190.I.d), входивший в «Книгу рисунков» Вазари и датируемый около 1493 г., обнаруживает большое сходство с фигурой Париса в картине «Суд Париса», приписываемой Боттичелли и его мастерской (1485-1488, Венеция, Фонд Чини). На живописной панели троянский

⁶⁸⁵ Chastel A. Marsile Ficini et l'art. Genève, 1954. P. 174–175.

⁶⁸⁶ Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit., p. 434–437.

⁶⁸⁷ The Drawings of Filippino Lippi... Op. cit., p. 242.

⁶⁸⁸ См.: Il giardino di San Marco. Maestri e compagne del giovane Michelangelo. Catalogo / A cura di P. Barocchi. Firenze, 1992. P. 135.

царевич представлен сидящим на уступе скалы, с пастушеским посохом в одной руке и золотым яблоком, которое он протягивает Венере, в другой. Филиппино воспроизводит позу Париса в зеркальном отражении, но следует образцу довольно точно, за исключением некоторых деталей – положения ног и предмета за спиной персонажа: в картине это бурдюки с вином, висящие на суку дерева, а на рисунке – привязанный к посоху троянского царевича узел. Впервые с картиной школы Боттичелли этот лист был сопоставлен Ф. Дзери, в каталоге собрания Чини⁶⁸⁹. Дж. Р. Голднер считает это сравнение слишком общим и предполагает, что у живописца-автора панели и у Филиппино был единый источник⁶⁹⁰. Ее мнение полностью подтверждается существованием аналогичных примеров в более ранней живописи кассоне – у Мастера Триумфов Ландау (ок. 1440–1445 г., Глазго, Музей Барелла), хотя корни мотива – античные: саркофаг с изображением «Суда Париса» хранится, в частности, на римской вилле Дория-Памфили⁶⁹¹. Расположенные слева на том же листе мужские фигуры (одна едва намеченная, схематичная, другая – в собранных мелкими складками и вздутых ветром драпировках) представляются штудиями с «Дискобола» Мирона, что подтверждает находящийся здесь же набросок руки, держащей диск. При этом определить, какой именно скульптурный памятник послужил образцом для рисунка, трудно: наиболее известная копия несохранившейся статуи Мирона, происходящая из палаццо Ланчеллотти-Массими в Риме (Рим, Национальный музей), была идентифицирована только в 1781 г. Датировка листа исходит из его стилистических особенностей и колеблется около 1493 года.

Несколько рисунков Филиппино, как собственноручных, так и происходящих из его мастерской, так же, как и лист с Парисом, иллюстрируют античные любовные сюжеты. Таков, например, лист инв. 1257 Е из галереи

⁶⁸⁹ Zeri F., Natale M., Mottola Molfino A. *Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini*. Vicenza, 1984. P. 28.

⁶⁹⁰ *The Drawings of Filippino Lippi...* P. 232.

⁶⁹¹ *Bober Ph. Pray, Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture...* Cat. № 120.

Уффици. Слева на нем представлен сидящий на уступе скалы воин, который спит, склонив голову на плечо, в окружении путто, играющих с его доспехами; справа – юноша, бережно укрывающий плащом спящую полуобнаженную девушку. В центре листа, между двумя группами, изображен отплывающий корабль. Первая сцена напоминает знаменитую спаллиеру Боттичелли (ок. 1483 г., Лондон, Национальная галерея) с изображением Венеры и Марса, и удлиненный формат листа прямо указывает на сходное предназначение эскиза. Марс, однако, представлен не раскинувшимся на земле, а сидящим, пусть и позволяющим путто делать с ним всё, что им заблагорассудится. В то же время, рисунку Филиппино абсолютно чужда ироническая интонация, присущая картине Сандро: скорее он занят перечислением атрибутов воинского снаряжения. Нанизанные на копье, они складываются в орнамент, напоминающий античные канделябры с изображением арматуры, и мотив, который в «Венере и Марсе» Боттичелли имел безусловную эротическую коннотацию, превращается в нейтральный по значению, декоративный.

Литературными источниками сюжета о Венере и Марсе традиционно называли, применительно к живописным панелям, трактованные вольно строки из «Стансов на турнир» Анджело Полициано (I, 22), а также текст “*De concubitu Martis et Veneris*” («О сожительстве Марса и Венеры») латинского поэта III в. Репозиана⁶⁹². Разоружаемый амурами бог войны во флорентийском искусстве последней трети Кватроченто был устойчивой аллегорией платоновой всепобеждающей любви, “*Amor vincit omnia*” (Пир, 196 с-d)⁶⁹³. На рисунке Липпи ей противопоставлен сюжет, который повествует, по всей вероятности, о главенстве над любовью долга перед богами. Во всяком случае, эскиз Филиппино полностью совпадает с тем, как сюжет «Тезей, оставляющий Ариадну» – с изображением на дальнем плане

⁶⁹² Tietze-Conrat E. Botticelli and the antique... P. 124; Bacci M. Piero di Cosimo. Milano, 1966. P. 87.

⁶⁹³ «И опять, что касается до мужества, то Эросу не может противостоять и Арей; ибо не Арей владеет Эросом, а Эрос, сын Афродиты, как рассказывают, владеет Ареем; владеющий же могущественнее того, кем он владеет. Но владея тем, кто мужественнее прочих, он должен быть самым мужественным из всех». Подробно о сюжете «Марса и Венеры» см.: *Gerontimus D. Piero di Cosimo...* P. 92–94.

уходящего корабля – проиллюстрирован Боттичелли в «Клевете» (1495, Флоренция, Уффици)⁶⁹⁴. В мифографах история Тезея и Ариадны изложена в самых разнообразных вариантах, от похищения Ариадны Дионисом до ее трагической смерти после того, как она была оставлена Тезеем, полюбившим другую женщину⁶⁹⁵. В рисунке, чрезвычайно нежном и деликатном даже по исполнению, афинский царевич, покидая возлюбленную, исполнен печали и заботы, так что здесь проиллюстрирована, очевидно, другая версия мифа – та, которую излагает Филострат Старший (Картины, 15, 1). Согласно этому тексту, явившись Тезеем во сне, Дионис поведал, что Ариадна предназначалась в жены ему, а не афинянину; герой, скорбя, но, повинувшись воле богов, оставил возлюбленную на острове Наксос и отправился в путь. По своей проникновенной лирической интонации этот лист напоминает «Смерть Прокриды» Пьеро ди Козимо (ок. 1495–1500 гг., Лондон, Британский музей) и его же рисунок из Британского музея, на котором изображены спящая девушка на фоне пейзажа и две обнаженных фигуры⁶⁹⁶.

Запрокинутая за голову рука спящей царевны восходит к античной «формуле сна», повторенной и в ватиканской статуе Ариадны, и в камее с изображением гермафродита из коллекции Медичи, которые уже упоминались нами как возможные источники пластических формул в живописи Филиппино. Однако общий очерк тела Ариадны совпадает с рассмотренным выше наброском женского торса из Уффици, который, возможно, и пригодился художнику при подготовке этого эскиза. Сюжет «Обнажен-

⁶⁹⁴ Meltzoff S. Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano. Florence, 1988. P. 117. «Обнаружение Ариадны Дионисом» также присутствует среди рельефов, изображенных Боттичелли, так что данная сцена, безусловно, иллюстрирует предшествующий эпизод мифа.

⁶⁹⁵ См.: Roscher W.H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig, 1884–1937. Bd. 1, S. 541–542. Версия, в которой героиня была не похищена Вакхом, а брошена Тезеем, приводится, в частности, у Гигина (Мифы, 43), а также у Плутарха в «Сравнительных жизнеописаниях» (Тесей, 20) и у Овидия (Метаморфозы, VIII, 174–176); авторы упрекают героя в вероломстве:

...Миноиду похитив, направил
К Дии свои паруса, где спутницу-деву, жестокий,
Бросил на бреге, но к ней, покинутой, слезно молящей,
Вакх снизошел и обнял ее... – Пер. С.В. Шервинского.

⁶⁹⁶ Geronimus D. Piero di Cosimo... Pl. 55.

ние Ариадны Вакхом», в котором царевна изображалась так же, неоднократно встречается и в рельефах саркофагов. Крышка одного из них, хранившегося в Ватикане, как было установлено, послужила прямым иконографическим прототипом композиции «Венеры и Марса» Боттичелли⁶⁹⁷. Таким образом, круг возможных изобразительных источников этого листа, хотя и не замыкается полностью на живописных оригиналах, напоминает о них предельно отчетливо. В этой связи весьма поучительно вспомнить, что в живописи кассоне, к которой этот рисунок имеет, вероятно, самое непосредственное отношение, встречаются удивительные пасташи, собранные из уменьшенных во много раз «копий» известных живописных произведений и их фрагментов. Так, «История Психеи» Якопо Селлайо (ок. 1490 г., Риггисберг, Художественный фонд Абега) включает цитаты, как минимум, из четырех вещей, вышедших из мастерской Боттичелли: «Весны» и «Рождения Венеры» самого Сандро и «Истории Виргинии» и «Эсфири перед царским дворцом» (Оттава, Национальная галерея Канады) Филиппино.

Часть рисунков Филиппино на мифологические сюжеты известна только по копиям, выполненным его мастерской. К ним относятся два варианта «Похищения Европы» (Милан, Библиотека Амброзиана; Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1168 E). Вероятно, они были эскизами к некому живописному произведению. При этом флорентийский лист в точности повторяет терракотовый рельеф Джован Франческо Рустичи (1495 г., Лондон, Музей Виктории и Альберта)⁶⁹⁸. Сюжет «Похищения», описанный Овидием в «Метаморфозах» (II, 847-875) и «Фастах» (V, 603-616), был включен Анджеоло Полициано в «Стансы на турнир» (I, 105-106). Общая схема изображения Европы довольно устойчива: она встречается на рельефах римских морских саркофагов, которые Филиппино знал; в той же иконографии Европа представлена на доске Ли-

⁶⁹⁷ Tietze-Conrat E. Ibid. Другой саркофаг с изображением этого сюжета, известный ренессансным художникам (Оксфорд, Бленхеймский дворец), происходил из коллекции Массими в Риме. (См.: *Bober Ph. Pray, Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. № 80.*)

⁶⁹⁸ Il giardino di San Marco... P. 143-144.

берале да Верона (ок. 1479 г., Париж, Лувр). Однако две версии рисунка из мастерской Липпи предлагают различную трактовку образа. На миланском листе, на котором представлена только фигура Европы, дочь Агенора выглядит испуганной и стесненной, какой она и описана обоими поэтами⁶⁹⁹. Флорентийский рисунок также сохранил все основные приметы поэтического описания: царевна полулежит на спине Юпитера-быка так, что не касается ногами вод, на ветру развеваются ее одежды и волосы. И если у Полициано «бык плышет и целует порою ей ноги» (I, 106), то во флорентийском рисунке Европа обеими руками обнимает рога своего похитителя, глядя на него с нежностью, а он лижет ее прикрытую платьем грудь, что усиливает чувственную оставляющую сюжета.

Той же руке, что и флорентийское «Похищение Европы» принадлежит, вероятно, еще один незаконченный эскиз из Уффици с изображением убегающей девушки (инв. 1249 E). Для этого мастера характерно густое наложение грифельных штрихов, ощущение плотности, весомости вздутых ветром драпировок, а также тип лица, который вызывает в памяти образы, вышедшие из мастерской Верроккьо, где, вероятно, этот мастер и проходил выучку. Рисунок мог и не привлечь нашего внимания, если бы не его сходство – за вычетом зеркального разворота и мелких деталей – с фигурой Эвридики на спаллиере работы Якопо Селлайо из цикла на сюжет истории об Орфее и Эвридике⁷⁰⁰ («Смерть Эвридики», ок. 1490 г., Роттердам, Музей Бойманса-ван Бёнингена). В свою очередь, среди собственноручных рисунков мастера в Уффицих хранится изображение бородатого Орфея, играющего на виоле да браччо (инв. 249 E), исполненное металлическим штифтом с небольшим добавлением белил в широкой, свободной, характерной для Филиппино середины 1490-х гг. манере. И этот лист обнаружи-

⁶⁹⁹ Бог же помалу с земли и с песчаного берега сходит
И уж лукавой ногой наступает на ближние волны.
Дальше идет - и уже добычу несет по пучине
Морем открытым; она вся в страхе; глядит, уносима,
На покидаемый берег. Рог правую держит, о спину
Левой рукой оперлась. Трепещут от ветра одежды. – *Пер. С.В. Шервинского.*

⁷⁰⁰ Подробно о цикле Селлайо см.: *Virtù d'amore... Cat. №18.*

вает бесспорную, очевидную связь с другой панелью Селлайо из той же серии, где античный герой представлен музицирующим среди диких зверей (ок. 1490 г., Краков, Вавельский замок). Сходством обладают и грузная фигура Орфея, и его экстатически запрокинутая голова, и его наряд – как это было характерно для живописи кассоне, античный миф «переодет» здесь в современное платье; единственное отличие заключается в том, что у Филиппино герой представлен не в рост, а сидящим. Наконец, его рисунок «Юноша с луком» (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 232 Е) обнаруживает некоторое сходство с фигурой пастуха Аристея, преследующего Эвридику на первой панели Селлайо из названного цикла. Миф о трагической любви Орфея был известен Ренессансу благодаря и Овидию («Метаморфозы», X, 8–XI, 65), и «Георгикам» Вергилия (IV, 453–527), и «Генеалогии богов» Боккаччо (V, 12), а во флорентийской литературе обрел новую жизнь благодаря драме Анджелио Полициано, написанной в Мантуе в 1480 г. по заказу семьи Гонзага, в связи с чем высказывалось предположение, что и серия панелей Селлайо была создана по их поручению к свадьбе Франческо Гонзага и Изабеллы д'Эсте. Вполне возможно, что кто-либо из флорентийских заказчиков пожелал иметь копию этой серии и заказал ее мастерской Филиппино, который, правда, как мы помним, не особенно охотно брался за этот жанр. Но, во всяком случае, сравнительно большие размеры всех трех листов и довольно тщательная проработка формы свидетельствуют в пользу этой версии: рисунки, очевидно, носят подготовительный характер.

Аналогичной может быть и история появления рисунка «Геракл, Несс и Деянира» (Стокгольм, Национальный музей, инв. 2/1863). Сюжет его заимствован у Овидия («Метаморфозы», IX, 108–133), но композиция, безусловно, восходит к картине братьев Поллайоло (1460-е гг., Нью-Хейвен, Картинная галерея Йельского университета). Однако, если основной задачей Поллайоло, очевидно, была демонстрация мускульной энергии, стремительного движения персонажей в сцене противоборства и

упругой пластики их тел, то в графической реплике Филиппино кентавр нетороплив, а динамика передается весьма условно: композицию оживляют лишь растрепавшиеся волосы Деяниры и развевающиеся одежды Геракла. В свою очередь, женский образ получает трактовку, противоречащую и литературному, и визуальному прототипу: Деянира, звавшая на помощь супруга в тексте Овидия и вырывавшаяся из рук Несса на картине Поллайоло, на рисунке с нежностью обнимает своего похитителя.

Ниже к этому листу прикреплен рисунок, изображающий схватку человека с кентавром, в которой, очевидно, побеждает последний и за которой саркастически наблюдает «ожившая» герма. Схватки людей и чудовищ представлены также на двух фрагментах из «Книги рисунков» Вазари (Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Черч, инв. JBS 36), которые принято относить к деятельности мастерской Липпи. В первом случае человек борется с кентаврессой, вцепившись ей в волосы, в то время как она буквально впивается копытом в его ногу. Во втором фрагменте женщина пытается одолеть схватившего ее за ухо кентавра, замахиваясь на него кувшином, который вырывает из ее рук сатиресса, придерживающая одновременно на голове корзину с фруктами; в то же время сатир замахивается на женщину бычьим черепом и хватает ее за нос. Некогда существовавшие оригиналы этих довольно грубых, но полных занимательными и даже забавными подробностями композиций И. Шумейкер⁷⁰¹ считает зарисовками с античных саркофагов, выполненных Филиппино в период его пребывания в Риме. Замечание это, безусловно, совершенно справедливо в отношении стокгольмского листа (Стокгольм, Национальный музей, Графический кабинет, инв. 2), который является вольной копией с саркофага II в. из Ватикана⁷⁰², бесконечно далекой и эмоционально, и стилистически от своего мраморного оригинала. Такие рисунки вполне разумно рассматривать как заготовки для будущих небольших живописных композиций, предназначенных для

⁷⁰¹ Shoemaker I.H. Filippino Lippi as a Draughtsman... Cat. №123.

⁷⁰² Bober Ph. Pray, Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture... Cat. № 145.

украшения интерьера (или триумфальных сооружений) – а рисунки, иллюстрирующие античные любовные истории, создавались, вне всякого сомнения, именно с этой целью. Интерес к обнаженной женской натуре и передаче пластики позволяет поставить их рядом с «Фортуной» Боттичелли (ок. 1485 г., Нью-Йорк, частное собрание) и мифологической живописью Пьеро ди Козимо, а также предполагать, что приблизительно так и выглядели те «бесстыдные» картины, истребление которых отчаянно проповедовал Савонарола⁷⁰³.

Оригинальным образцом графики Филиппино является «Женский портрет в образе Минервы» (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1255 E recto), которые представляет собой поясное изображение молодой женщины со щитом в руках. Б. Беренсон считал его изображением самой богини⁷⁰⁴, однако К. Бамбах, принимая во внимание иконографическую близость этого рисунка к типологии женского ренессансного портрета и тот факт, что в конце Кватроченто уже существовала традиция изображать современников в образе античных и исторических персонажей, предложила видеть в нем именно аллегорический портрет⁷⁰⁵.

Рисунки предоставляют уникальное материальное свидетельство еще одной сферы деятельности Филиппино – его участия в оформлении праздничных городских процессий, торжественных въездов, о чём известно исключительно из письменных источников. Эскиз триумфальной колесницы⁷⁰⁶ (Оксфорд, Ашмолеанский музей, инв. M1-1), очевидно, предназначался для *apparati* некоего представления на аллегорическую или мифоло-

⁷⁰³ Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit., p. 441. В связи с «бесстыдными картинами» следует сослаться на наблюдение Х. Кёрнера: он отмечает, что эротические темы во флорентийском искусстве 1480-х гг. действительно стали доступнее для зрителя, что выразилось, в частности, в переносе изображения обнаженного тела, помещавшегося традиционно на внутренней стороне крышки кассоне, в обозримое пространство интерьера. Подтверждением тому служит решение «Венеры и Марса» Боттичелли и многочисленные реплики центральной фигуры из «Рождения Венеры». (Наблюдение было озвучено в докладе «'Più femmine gnude bellissime.' Decontextualization as artistic and 'economic' strategy in the work of Sandro Botticelli» на конференции «Sandro Botticelli (1444–1510): artist and entrepreneur in Renaissance Florence», 20–21 июня 2014 г., Флоренция, Голландский институт истории искусства.)

⁷⁰⁴ Berenson B. *Disegni dei maestri fiorentini del Rinascimento* in Firenze. Torino, 1954. №19.

⁷⁰⁵ The Drawings of Filippino Lippi... P. 234–236.

⁷⁰⁶ Авторство Филиппино вызывало сомнения. (См.: Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit., p. 557 note 6.)

гическую тему. “Carro”, участвовавшая в итальянских триумфальных процессиях, которые широко отражены в живописи Ренессанса⁷⁰⁷, представляла собой вместительную деревянную телегу, накрытую тканью и богато украшенную, на которой устанавливались аллегорические фигуры или разыгрывались «живые картины», раскрывавшие тематику триумфа. Колесница Филиппино представляет собой именно такую многоуровневую «аллегорическую конструкцию». В нижней ее части изображена пещера, под сводом которой двое кузнецов и помогающие им путто куют оружие – по-видимому, «Кузница Вулкана»; в стороне изображены две лежащих навзничь фигуры. Уровнем выше, «на поверхности земли», два крылатых путто вяжут пленника, а еще трое ведут хоровод вокруг пышного дерева, на котором восседает неидентифицируемая фигура. Дж. Р. Голднер, обращая внимание на обилие в рисунке крылатых путто, определяет ее под вопросом как Венеру, но интерпретировать сюжет целиком отказывается, поскольку сделать это вне контекста невозможно⁷⁰⁸. Реконструировать его по источникам не удастся, поскольку документально подтверждено участие Филиппино, совместно с Пьетро Перуджино, в оформлении только одной триумфальной процессии – «Триумфа мира» 1494 г., приуроченного к входу во Флоренцию французских войск, однако среди описаний сооружений, построенных для триумфальной встречи Карла VIII⁷⁰⁹, ничего подобного оксфордскому листу не встречается. В силу стилистического сходства листа с композиционными рисунками для капеллы Караффа его датируют около 1490 года. В любом случае, как заметила применительно к этой проблеме Э. Борсук, «стиль Филиппино Липпи... идеально подходил для насыщенных, но эфемерных схем [такого рода], которые были предвестием маньеристической декорации»⁷¹⁰, что и демонстрирует данный рисунок.

⁷⁰⁷ Об иконографии ренессансного триумфа см. Голованова О.И. Тема триумфа в искусстве итальянского Возрождения (15-16 века). М., 1992. С. 92–152.

⁷⁰⁸ The Drawings of Filippino Lippi... Ibid.

⁷⁰⁹ См.: Borsook E. Décor in Florence for the Entry of Charles VIII of France // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1961. Bd. 10. S. 111f.

⁷¹⁰ Ibid., p. 117.

Пристальное изучение графического корпуса Филиппино является для нас одной из первостепенных задач не только потому, что дает возможность проникнуть в его творческую лабораторию и наглядно проследить метод его работы с античными подлинниками или получить представление о его нереализованных или утраченных произведениях. Она свидетельствует о его познаниях и грамотности в области античных форм, способности варьировать образец в зависимости от предназначения рисунка, приспособлять его к конкретной художественной задаче, что подтверждают эскизы мифологических сюжетов, беспрецедентные по своей сложности, масштабу и красоте исполнения. Уверенно владея обширным репертуаром классических мотивов, в этих эскизах Филиппино свободно изъясняется на языке античности и придает более «античное» звучание даже тем мотивам, которые заимствует не напрямую из классического искусства, а из работ своих современников, создавая своеобразный синтез античного и ренессансного видения мифологической темы. Копирование с картин и рисунков коллег, этот постоянный круговорот мотивов во флорентийской художественной среде позднего Кватроченто позволяет с большой долей вероятности очертить, а подчас и расширить круг творческих контактов мастера, а также делать выводы о вкусовых предпочтениях его заказчиков.

В то же время его рисунки – и эта их особенность странным образом ускользала от внимания исследователей – несут очевидный отпечаток той живой эмоциональности, который присуща всему творчеству Филиппино. В зарисовках с антиков и сочиненных на их основе орнаментальных эскизах он демонстрирует поразительную восприимчивость не просто к формальной схеме, которую заимствует из античной живописи, но и к ее специфической выразительности, самому образному строю гротеска. Кажется, что темперамент художника, его изобретательная и чуткая натура совпадает со строем гротесковой живописи – и он искренне наслаждается, развивая ее принципы в своем искусстве. Быстрая и уверенная рука рисоваль-

щика словно подхватывает тот стремительный темп, в котором написаны фантастические существа и причудливые орнаменты, и точно так же отказывается подчиняться законам классической меры, что и ведет отчасти, в конечном итоге, к драматической и гротескной деформации образов в позднем творчестве Филиппино.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работы Филиппино Липпи, созданные в его ранние и зрелые годы, на первый взгляд, трудно приписать руке одного мастера. Он прошел путь от лирического, трепетного художника, питавшего склонность к камерным жанрам, до автора монументальных исторических композиций, причудливых, нарочитых, взвинченных и горячечных, перенасыщенных псевдоклассическими элементами, и именно ими запомнился современникам и удивлял критиков последующих веков. Между тем, характеристика Филиппино как «заумного и экстравагантного»⁷¹¹ мастера несправедлива, как и любая однозначная характеристика: он не более неклассический художник, чем все другие мастера Раннего Возрождения, и природа его дарования укоренена вовсе не в зачарованности искусством прошлого. Развитие его искусства и, в частности, его отношения к классической традиции, активное взаимодействие с которой всегда отмечалось как доминирующая черта его искусства, при ближайшем рассмотрении оказывается органичным и последовательным процессом. И столь же цельным мастером оказывается Филиппино по своему творческому темпераменту, невзирая на колоссальное различие между его ранней и поздней манерой.

В юности Филиппино охотно опирался на опыт своих старших коллег, которые сознательно ориентировались на классическое искусство и выступили посредниками между молодым мастером и античностью. Точно так же и в зрелом возрасте он не отказывался от заимствований такого рода, о чем свидетельствуют его постоянные контакты с Дж. да Сангалло, Бенедетто да Майано, Сандро Боттичелли. Его манера уже в 1480-е гг. выдает иную выучку и иные интересы, нежели те, которых стоило бы ожидать от ученика Боттичелли. Блестящий рисовальщик, Филиппино был

⁷¹¹ Mancini F.F. Gli esordi di Pintoricchio sulla scena romana // Pintoricchio / A cura di V. Garibaldi, F.F.Mancini. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2008. P. 54.

равнодушен к безупречным текучим контурам, линейному стилю своего учителя, но унаследовал от отца, фра Филиппо Липии, живое и воодушевленное, счастливое восприятие окружающего мира, страстное любопытство к деталям, мимическим зарисовкам, повествовательным подробностям. Филиппино почти всегда конструировал мир своих картин из великого множества мелочей. Его заинтересованное, эмоционально-вовлеченное отношение к окружающему миру распространялось на всё, к чему бы он ни приобщался, от нотной записи до античных фрагментов, и уничтожало психологическую дистанцию между художником и объектом изображения. Поэтому в классификации А. Варбурга Филиппино принадлежал бы к числу художников, неспособных оказывать сопротивление античному пафосу. В равной степени, однако, сокращалась дистанция между произведением и его зрителем, которого неминуемо захватывает эмоциональное состояние, которое сообщено персонажам: волнение, умиротворенность, задумчивость, тревога. Можно смело утверждать, что предпосылки его позднего стиля сложились в юношеские годы мастера, поскольку они коренятся в характере его натуры, а не в римский период его творчества, пусть он и стал поворотным моментом в развитии его стиля.

Любознательность Филиппино по отношению к антикам была воспитана той средой, в которой он вырос. Культ античности, сложившийся во Флоренции ко второй половине XV в., был первым стимулом обратиться к репертуару римского искусства, прежде всего, пластическим формулам и орнаментам. Увлечение антиками его заказчиков, как римских, так и флорентийских, содействие Лоренцо Великолепного, в конечном итоге, способствовало развитию его своеобразного дарования. «Археологические» цитаты в его ранних работах, чье присутствие было обусловлено традицией, никогда не выглядели чужеродным элементом. Первый монументальный цикл Филиппино в силу самих обстоятельств его создания напрямую зависел от той эстетической установки, которую исповедовало флорентийское искусство в начале XV в. с его кристально ясным, строгим, без изли-

шеств стилем – *puro senza ornato*. О том, что она была не чужда и самому молодому мастеру, красноречиво свидетельствуют его ранние станковые вещи, избавленные и от избытка подробностей, и от манерной экзальтации его учителя Боттичелли. Интерес к репертуару античных форм прослеживается в его творчестве уже с конца 1470-х гг., хотя в это время молодой мастер обращается с ними деликатно и сдержанно, в буквальном смысле «вплавляя» мотивы и элементы, заимствованные из античного искусства, в живописный рассказ. Но достоверный портрет Нерона во фресках капеллы Бранкаччи выдает в молодом мастере стремление оживить древность, сделать ее подлинной и захватывающей – и вполне естественно, что, когда ему была предоставлена возможность эту древность изучить, он поспешил осуществить задуманное.

Столкновение с подлинными античными памятниками, с грандиозным масштабом Рима изменило фокус его зрения, определило сферу его увлечений и подтолкнуло его к изучению античной иконографии и средств выразительности. На смену детали вообще пришла деталь *all'antica*. Резкая перемена, произошедшая в стиле художника, лишней раз характеризует его как чрезвычайно впечатлительного и восприимчивого мастера, вырвавшегося из-под широких флорентийских карнизов в мир подлинной античности, который в классификации А. Варбурга принадлежал бы к числу художников, неспособных оказывать сопротивление античному пафосу. Как писал А. Вентури, Рим «сделал барочным нежного, застенчивого Филиппино»⁷¹². В эстетическом отношении его античные декорации производят порой впечатление бессистемного нагромождения деталей. Но в них примечательна уже сама тенденция к историзации живописи, обращению к древности как к отстоящей во времени, но сохранившей свое непреложное значение эпохе, заменившая привычное для флорентийцев стремление к визуальной актуализации истории. Образ античности Филиппино, возможно, не слишком верно угаданный, но, во всяком случае, потрясающий во-

⁷¹² Venturi A. Storia dell'arte italiana. Vol. 7. La pittura del Quattrocento. Parte 1. P. 656.

ображение и захватывающий дух – это и был тот романтизированный образ античности, который характерен для конца XV в., но сменится иным подходом к древности в начале века XVI-го. Подобное «головокружительное историческое представление»⁷¹³ на тему античности вполне отвечало представлению о ней флорентийских интеллектуалов, которое было скорее поэтическим, нежели научным, и выплескивалось в грандиозные театрализованные праздники и изобилующие классическими образами поэмы. И собственно мифологическая живопись Филиппино, и его религиозные произведения, насыщенные деталями *all'antica*, в которых тесно переплелись христианская и языческая образность, были глубоко укоренены в увлечениях ренессансного гуманизма. Так же, как и мифологии Боттичелли, они были принадлежностью очень рафинированной и эрудированной культуры, и круг возникавших в связи с ними литературных и философских ассоциаций был очень широк.

Специфика и суть освоения античного материала художниками Ренессанса заключалась в том, что каждый мастер отбирал из обширного комплекса образцов, предоставляемых классическим искусством, те, которые соответствовали его собственным художественным задачам и интересам. Филиппино при всем зримом многообразии используемых элементов и своей многократно воспетой исследователями изобретательности, в «крупной форме» (не в гротесках, которые по определению должны были изобиловать разного рода фантастическими существами) предпочитал эксплуатировать и варьировать ряд излюбленных образцов, мотивов и вполне определенных, стабильных схем, которые были ему удобны и относительно универсальны по содержанию. Его «прелестнейшая выдумка» (Дж. Вазари) проявлялась не в изобретении форм как таковых – их прототипы при специальном изучении обнаруживаются почти всегда, а в разнообразии и богатстве их аранжировки. Фактически он создал собственный «сло-

⁷¹³ Шастель А. Искусство и гуманизм... С. 394.

варь»⁷¹⁴, к которому активно прибегал – и который передал в наследство мастерам XVI в., причем как художникам второго ряда, так и фигурам первой величины. По отношению к своим «лексическим единицам» он применял ряд излюбленных приемов, очень гибких и игровых по своей сути, которые можно охарактеризовать как метаморфозы: «оживление» статуй, «окаменение» и превращение в скульптурную декорацию живых персонажей, стилизация антропоморфных и зооморфных существ под растительные формы. Спустя несколько десятилетий подобные игры с формами полюбил маньеризм, а театральность, эффектность, чрезмерно бурная динамика и страсть Филиппино к использованию разнообразных живописных «обманок» делают его провозвестником барокко.

В его зрелом творчестве достиг кульминации «антикварный» вкус, присущий ренессансной культуре. Но рассуждая о том, что от аккуратного и сдержанного использования деталей *all'antica* Филиппино приходит к безудержной эксплуатации псевдоантичной лексики, нельзя забывать, насколько скрупулезно он работал. Его рисунки с натуры, многочисленные эскизы одних и тех же мотивов, сделанные в поисках наиболее удачного решения, безупречная драматургия алтарных картин свидетельствуют о нем как о художнике, стремившемся к точности выражения. Едва ли такой мастер мог допустить в своей работе присутствие случайных деталей.

Действительно, при всей своей внешней избыточности и кажущейся иррациональности даже в капелле Строцци детали *all'antica* не утрачивают функциональной нагрузки. Более того, точен их выбор, особенно если речь идет об элементах, несущих символическую нагрузку. Новаторство Филиппино в этой области заключалось, прежде всего, в том, что он выводит детали *all'antica* из «маргиналий»⁷¹⁵ и превращает их в элементы, из которых выстраиваются лейтмотивы монументального ансамбля, раскрывающие его программу, элементы, определяющие дух и атмосферу изобража-

⁷¹⁴ Shoemaker I. Drawings after the Antiquity... P. 38.

⁷¹⁵ Zambrano P., Nelson J.K. Filippino Lippi... P. 423.

емой сцены либо играющие ключевую роль в ее композиционной структуре. В живописи Филиппино роль предметов, имеющих структурное, композиционное значение, переоценить невозможно: во многом благодаря их точному выбору, их живой выразительности и автономии мастеру удается обойти условные и тяжеловесные схемы алтарей типа *sacra conversazione* и реформировать композиционный строй спаллиеры, которые получают у него и у Боттичелли симметричное, «картинное» решение. Филиппино при этом не стал ни «археологом», как ранний Мантенья, ни «поэтом», как Боттичелли: «фантастическое переосмысление»⁷¹⁶ классической традиции играет в его искусстве чрезвычайно важную роль.

С другой стороны, обилие деталей в поздней живописи Филиппино могло быть продиктовано другой специфической чертой флорентийского искусства, вернее, его «бюргерской»⁷¹⁷ составляющей – любовью к оживленному рассказу и «коллекционированию»⁷¹⁸ красочных подробностей, в чем снова сказывается влияние отца. Однако построение живописного рассказа в зрелом творчестве Филиппино разительно отличалось от опыта его предшественников. Вместо сочинения подробных евангельских циклов он ограничивается изображением ключевых эпизодов каждой истории, и существенной становится не логическая последовательность, а смысловая взаимосвязь сюжетов; в этом также выражается принадлежность художника к другой эпохе. Искусству нужно было изжить тягу к разнообразию, чтобы научиться выбирать главное, и в эскизах мифологических композиций – «Жертвоприношения Лаокоона» и особенно «Смерти Мелеагра» Филиппино сумел отыскать и в буквальном смысле остановить ключевой, кульминационный момент поэтического повествования. Единственная начатая им монументальная роспись на античный сюжет не была завершена. Но, если судить по фресковым циклам капеллы Караффа и особенно капеллы Строцци, потенциально в зрелой живописи мастера были заложены

⁷¹⁶ Halm P. Das unvollendete Fresko... S. 413.

⁷¹⁷ Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Возрождения... С. 282.

⁷¹⁸ Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов... С. 113.

ны куда более сильно выраженный драматизм и более широкий размах, чем то было свойственно, к примеру, утонченному и аристократичному Боттичелли или мастеру бурлескных мифологических миниатюр Пьеро ди Козимо.

Соответствие вкусу своего времени и основным тенденциям флорентийского искусства последней трети XV в. – медичейского, а затем республиканского, на первый взгляд, делает из Филиппино ярчайшего представителя именно своего времени. Но он и в прямом, и в переносном смысле перешагнул границу Кватроченто (напомним, он умер в 1504 г.), оказав прямое воздействие на живопись следующего столетия, прежде всего, флорентийскую. Примечательно, как язык Филиппино оказался востребован мастерами разного темперамента, повлияв как на творчество Андреа дель Сарто его «классического периода», так и на маньеристические опыты его учеников, Понтормо и Россо⁷¹⁹, который, работая для заказчиков-республиканцев уже в следующем столетии, избрал в качестве стиливого ориентира живопись позднего флорентийского Кватроченто и ее «анти-классическую» линию.

Столь же бесспорно влияние Филиппино и на искусство Высокого Возрождения в Риме, на творчество Рафаэля, для которого оказался важен и его вклад в возрождение античного гротеска, и его новаторские композиционные решения: «Триумф св. Фомы Аквинского» в церкви Санта Мария sopra Минерва с его сложным пространственным построением прямо предшествовал фрескам ватиканских Станц⁷²⁰. Именно тем обстоятельством, что творчество Филиппино оказалось созвучно художественным интересам Чинквеченто, вероятно, и объясняется восторг, с которым о нем повествует Джорджо Вазари.

Один из первых специалистов по творчеству мастера Альфред Шарф писал, что «в случае с Филиппино в чистейшем виде возникает проблема

⁷¹⁹ См.: *Peters-Schildgen S.* Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus... S. 104f.; *Nelson J.K.* The later works... P. 302–307.

⁷²⁰ *Shoemaker I.* Op. cit., p. 40.

Ренессанса. Больше и активнее других итальянских художников своего времени он воспринимает античное наследие в области мышления и формы. <...> Появляется вся шкала античных элементов, которая свидетельствует об их детальном изучении и знании. Но в его творчестве встречаются и пронизывают друг друга не только античность и ренессанс, но и готика и маньеризм, нормативные классические и антиклассические компоненты. Так, возникает странный и причудливый ансамбль многоязыкового свойства, за которым стоит вера в возможность сплести и объединить противоречащие друг другу стилистические элементы»⁷²¹. Приходится сожалеть о том, что последнее десятилетие творческой активности мастера, время его творческой зрелости, пришлось на период политического и художественного безвременья, в связи с чем остались невоплощенными интереснейшие проекты, принадлежавшие ушедшей эпохе. Но и это не помешало Филиппино, бывшего одним из последних последовательных мастеров Кватроченто, переступить его порог и стать провозвестником искусства следующего столетия.

⁷²¹ Scharf A. *Filippino Lippi*. Wien, 1950. S. 29.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. / Пер. В.П. Зубова. М., 1935–1937.
2. Аполлодор. Мифологическая библиотека. / Пер. В.Г. Боруховича. М., 2001.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. / Пер. А.И. Венедиктова, А.Г. Габричевского. М., 1963.
4. Виллани Дж. Новая хроника, или История Флоренции. / Пер. М.А. Юсима. М., 1997.
5. Витрувий. Десять книг об архитектуре. / Пер. Ф.А. Петровского. М., 1936.
6. Гигин. Мифы. / Пер. Д.О. Торшилова. СПб., 2000.
7. Гуманистическая мысль итальянского Возрождения. / Под ред. Л.М. Брагиной. М., 2004.
8. Лукиан Самосатский. Сочинения. В 2 т. СПб., 2001.
9. Первый Ватиканский мифограф. Пер. В.Н. Ярхо. СПб., 2000.
10. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 т. / Пер. С.С. Аверинцева и др. М., 1994.
11. Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. / Пер. С.В. Шервинского, С. Ошерова. М., 1971.
12. Публий Овидий Назон. Метаморфозы. / Пер. С.В. Шервинского. М., 1937.
13. Сочинения Публия Овидия Назона, все, какие до нас дошли. В 3 т. / Пер. А. Клеванова. М., 1874.
14. Тит Ливий. История Рима от основания города. В 3 т. / Пер. В.М. Смирнина и др. М., 1989.
15. Филострат. Картины. Каллистрат. Описание статуй. Пер. С.П. Кондратьева. Томск, 1996.
16. Чаша Гермеса: Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция / Сост. О.Ф. Кудрявцев. М: Юристь, 1996.
17. Челлини Б. Жизнеописание. Трактаты. Поэзия. Пер. В. Штейна и др. СПб., 2003.

18. Antonio Averlino, detto Il Filarete. Trattato di architettura / A cura di A.M. Finoli, L. Grassi. Milano, 1972
19. Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di Cristoforo Landino. Firenze, 1487.
20. Ficino M. Teologia platonica / A cura di Michele Schiavone. 2 Vols. Bologna: Zanichelli, 1965.
21. Gesta Romanorum. Das älteste Märchen- und Legendbuch des christlichen Mittelalters. Herausg. G. Gesse. Leipzig, 1926.
22. Laurentii Medicei vita / Ed. L. Mehus. Firenze, 1749.
23. Lorenzo il Magnifico. Poesie. Poliziano. Poesie italiane. Milano, 2006.
24. Medici, Lorenzo de'. Poesie Volgari. A cura d J. Ross, J. Hutton. 2 vols. Ballantyne, 1912.
25. Publio Ovidio Nasone. I Fasti. Milano, 1998.
26. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina commentarii / Hrsg. G. Thilo, H. Hagen. 2 Bd. Leipzig, 1878–1902.
27. Varagine J. da. Leggenda Aurea. 2 vols. Firenze, 1990.
28. Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Ed. G. Milanesi. 9 vols. Firenze, 1878–1885.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. История и легенда в живописи итальянского Возрождения / *Он же*. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 36–51.
2. Андреев М.Л. Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука. Т. 1, 2005. – С. 84–97.
3. Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.
4. Античность в европейской живописи XV–начала XX веков. М., 1984. Арасс Д. Деталь в живописи [1996]. СПб.: Азбука-классика, 2010.
6. Арган Дж. К. История итальянского искусства. М., 1990.
7. Баткин Л.М. Вперед к античности // Наука и религия. 1969. №5. – С. 56–59.
8. Баткин Л.М. К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения // История философии и вопросы культуры. М., 1975. – С. 167–189.

9. Баткин Л.М. Странности ренессансной идеи «подражания» древним. «Imitatio» или «Inventio»? // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984. – С. 72–107.
10. Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. В 3 т. СПб., 2003.
11. Беренсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 2006.
12. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии: Опыт исследования. М., 1996. [Burkhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig, 1860.]
13. Варбург А. Великое переселение образов. М., 2007.
14. Великие живописцы Ренессанса из Академии Каррара в Бергамо. М., 2014.
15. Вельфлин Г. Классическое искусство. М., 2004.
16. Веселовский А.Н. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии // Московские университетские известия. 1870. № 4. Отд. II. – С. 285–297.
17. Веселовский А.Н. Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия. М., 1870.
18. Веселовский А.Н. Противоречия итальянского Возрождения // Журнал Министерства народного просвещения. 1887. ССLIV. Декабрь. Отд. 2. – С. 316–349.
19. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. 13–16 века. В 2 т. Москва, 1977.
20. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. [1922]. СПб., 2005.
21. Голованова О.И. Тема триумфа в искусстве итальянского Возрождения (15–16 века). М., 1992.
22. Вышеславцев А.В. Искусство Италии. XV век: Флоренция. СПб., М., 1883.
23. Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь. М., 1985.
24. Головин В.П. Статуя на колонне: от монумента Траяна до Александрийского столпа // Страницы истории западноевропейской скульптуры. Сб. научных статей памяти Ж.А. Мацулевич. СПб., 1993. – С. 43–61.
25. Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996.
26. Гращенков В.Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения. М., 1963.
27. Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М. 1970.

28. Дворжак М. Искусство итальянского Возрождения. В 2 т. М., 1978. [Dvoržak M. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen. 2 Bd. München, 1927.]
29. Демидова М.А. Метаморфозы античного гротеска в эпоху Возрождения // Классическое искусство от древности до XX века. М., 2007. – С. 98–122.
30. Жебар Э. Сандро Боттичелли: биография-характеристика. СПб, 1911.
31. Забельшанский Г.Б. Картины Филиппино Липпи в Эрмитаже // Итальянское Возрождение. Л., 1966. – С. 81–88.
32. Корелин М.С. Очерки итальянского Возрождения. М., 1896.
33. Корелин М.С. Ранний итальянский гуманизм и его историография. М., 1892.
34. Культура Возрождения. Энциклопедия. / Под ред. О.Ф. Кудрявцева, Н.В. Ревякиной. В 2 т. М., 2009–2011.
35. Кудрявцев О.Ф. «Ученая религия» флорентийской Платоновской Академии // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997. – С. 88–96.
36. Кудрявцев О.Ф. Флорентийская Платоновская Академия: Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М., 2008.
37. Кустодиева Т.К. Государственный Эрмитаж. Итальянская живопись XIII-XVI веков. СПб., 1994.
38. Кустодиева Т.К. Государственный Эрмитаж. Итальянская живопись XIII-XVI веков. Каталог коллекции. СПб., 2011.
39. Кустодиева Т.К. Мифологические и аллегорические произведения Сандро Боттичелли. (Дисс.) Л., 1970.
40. Кустодиева Т.К. Произведения Филиппино Липпи в Эрмитаже. Л., 1962.
41. Махо О.Г. «История сабинянок» Бартоломео ди Джованни (образ Рима в восприятии конца XV века) // Историческая память в культуре Возрождения. М., 2012. – С. 81–89.
42. Муратов П.П. Образы Италии. М., 1999.
43. Неверов О.Я. Античное искусство и декоративная живопись мастерской Рафаэля // Рафаэль и его время. М., 1986. – С. 121–131.
44. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. [Panofsky E. Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance. Oxford, 1939.]
45. Расторгуев В.А. Программа монументальной декорации итальянских дворцов XVI века. Мифологизация личности заказчика. (Дисс.). М., 2009.

46. Смирнов Н. Прекраснейший талант Возрождения // Художник, 1976, №8. – С. 51–59.
47. Смирнова И.А. Искусство Италии конца 13–15 вв. (Памятники мирового искусства.) М., 1987.
48. Смирнова И.А. Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.
49. Смирнова И.А. Принципы объединения монументальной живописи и архитектуры в искусстве итальянского Возрождения // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Книга первая. М., 1997. – С. 121–135.
50. Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс-традиция, 1999. С. 197–198.
51. Тверитина Ю.В. Античность в медалях итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып. 3. М., 2003. – С. 44–68.
52. Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.
53. Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения. (Росписи вилл Флоренции и Рима.) М., 1992.
54. Тэн И. Путешествие по Италии. В 2 т. М., 2008.
55. Фойгт Г. Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма. СПб.–М., 1885. [Voigt G. Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin, 1859.]
56. Цёлльнер Ф. Боттичелли [2005, 2. Aufl. 2009]. М., 2012.
57. Черняк И.Х. Философия религии Марсилио Фичино // Атеизм, религия, современность. Вып. 2. Л., 1976. – С. 50–64.
58. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме». М.-СПб., 2001.
59. Шидловская Е.В. «Архитектурный» декор в итальянской иллюминированной книге XV века // Традиции и современность. Актуальные проблемы изобразительного искусства и архитектуры. М., 1989. С. 35–48.
60. Шидловская Е.В. Тема *all'antica* в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто // Искусствознание. 2012. Вып. 1-2. – С. 188–223.
61. Яйленко Е. Венецианская античность. М.: НЛЮ, 2010.
62. Aceto F. Status e immagine nella scultura funeraria del Trecento a Napoli: le sepolture dei nobili // Medioevo: immagini e ideologie. Milano, 2005. – P. 597–607.

63. Acidini C. *Le radici a Firenze, i frutti a Roma // Nello splendore medico: Papa Leone X e Firenze / A cura di N. Baldini, M. Bietti. Firenze, 2013. – P. 183–191.*
64. Acidini Luchinat C. *Botticelli: allegorie mitologiche. Milano: Electa, 2001.*
65. Acidini Luchinat C. *La grottesca // Storia dell'arte italiana. Parte III. Situazioni, momenti, indagini. Vol. 4. Forme e modelli. Torino, 1980. – P. 161–200.*
66. Acidini Luchinat C. *La scelta dell'anima: le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano // Artista. 1991. – P. 16–25.*
67. Ackerman J.S. *The architecture of Michelangelo. 2nd ed. Chicago, 1986.*
68. Agosti G., Farinella V. *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche // Memoria dell'antico nell'arte italiana/ A cura di S. Settis. Torino: Einaudi, 1984–1986. Vol. 1. – P. 374–444.*
69. Allen D.C. *Mysteriously meant: the rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970.*
70. Ames-Lewis F. *Drawing in early Renaissance Italy. New Haven, Yale Univ. Press, 2000.*
71. Ames-Lewis F. *The intellectual life of the Early Renaissance Artist. New Haven, London, 2007.*
72. *Andrea Mantegna / Ed. J. Martineau, S. Boorsch. New York, London, 1992.*
73. *Andrea Mantegna. Impronta del genio. Convegno internazionale di studi. A cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro. Firenze: Leo S. Olschki, 2010.*
74. Andrews L. *Botticelli's Primavera, Angelo Poliziano and Ovid's Fasti // Artibus et historiae. 2011. Vol. 63. – P. 73–84.*
75. Antal F. *Breu und Filippino // Zeitschrift für bildende Kunst. 1928/29. Bd. 62. Heft 2. – S. 49–56.*
76. Antal F. *Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries. London: Kegan Paul, 1947.*
77. Arasse D. *Après Panofsky. Piero di Cosimo, peintre // Pour un temps. Paris, 1983. – P. 135–150.*
78. Augustyn W. *Zur Bildüberlieferung der Sibyllen in Italien zwischen 1450 und 1550 // Zukunftsvoraussagen in der Renaissance / Hrsg. K. Bergdolt, D. Schäfer. Wiesbaden, 2005. – P. 365–435.*

79. Austin A.E. Hylas and the Nymphs by Piero di Cosimo // *Bulletin of the Wadsworth Atheneum*, January 1932. – P. 1ff.
80. Bacci F.M. *Ritratti di imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*. Firenze, 2012.
81. Bacci M. *Piero di Cosimo*. Milano, 1966.
82. Bailey S. *Reconfiguring the Primavera: Battistina Appiano as patron* // *Aurora*. 2004. Vol. 5. – P. 1–14.
83. Baily Lawrence E. *The Illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova*. Rome, 1927. (*Memoirs of the American Academy in Rome*. Vol. VI.)
84. Baldini U., Berti L. *Filippino Lippi*. Firenze, 1957.
85. Bandera Viani M.C. *La "ninfa": continuita di rapporti tra Antichità e Rinascimento nelle arti visive* // *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*. Firenze, 1984. – P. 265–269.
86. Barfucci E. *Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo*. Firenze, 1964.
87. Barocchi P. *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana* // *Il mondo antico nel Rinascimento*. Firenze, 1957. – P. 217–236.
88. Baron H. *The Crisis of the Early Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
89. Barriault A. *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*. Pennsylvania Univ., 1994.
90. Barriault A. *Piero di Cosimo: The Egg-Eating Elegist* // *Reading Vasari*. Athens, 2005. – P. 191–201.
91. Baskins C.L. *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*. Cambridge, 1998.
92. Battisti E. *Cicli pittorici. Storie profane*. Milano, 1981.
93. Benzi F. *Baccio Pontelli a Roma e il "Codex Escurialensis" / Sisto IV: le arti a Roma nel primo Rinascimento; atti del convegno internazionale di studi, 23–25 ottobre 1997 / A cura di F. Benzi, con la collab. di C. Crescentini*. Roma: Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2000. – P. 475–496.
94. Benzi F. *L'autore del Codex Escurialensis identificato attraverso alcuni fogli erratici dell'Albertina di Vienna* // *Römische historische Mitteilungen*. 2000. Bd. 42. – P. 307–321.
95. Berenson B. *Amico di Sandro / Gazette des Beaux-Arts*. 1899. Vol. I. – P. 459–471. Vol. II. – P. 21–36.
96. Berenson B. *The Study and Criticism of Italian Art*. London, 1901.

97. Berenson B. *Disegni di maestri fiorentini del Rinascimento in Firenze*. Torino: Edizioni Radio Italiana, 1954.
98. Berenson B. *Filippino Lippi's Design for a Death of Meleager // Old Master Drawings*, VIII, 1933/1934. – P. 32–33.
99. Berenson B. *The Drawings of the Florentine Painters*. 2 Vols. London, Chicago, 1938.
100. Berenson B. *The Florentine Painters of the Renaissance*. 1896.
101. Bergeman L., Dönike M., Schirrmeister A., Toepfer G., Walter M., Weitbrecht J. *Transformationein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels / Hrsg. von H.Böhme*. München, 2011. – S. 39–56.
102. Bertelli C. *Appunti sugli affreschi nella Cappella Carafa alla Minerva // Archivium Fratrum Praedicatorum*. 1965. Vol. 35. – P. 115–130.
103. Bertelli C. *Filippino Lippi riscoperto*. Firenze, 1962.
104. Bianchi Bandinelli R. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*. Milano, 1976.
105. *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400–1550 / A cura di Roberto Guerrini*. La Spezia: Agorà Edizioni, 2001.
106. Bischoff U. *Die "Cassonebilder" des Piero di Cosimo. Fragen der Ikonografie*. F.a.M., 1995.
107. Blum I. *Andrea Mantegna und die Antike*. Leipzig: Heitz, 1936.
108. Blumenröder S. *Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*. Berlin, 2008.
109. Bober Ph. P. *Drawings after the antique by Amico Aspertini: sketchbooks in the British Museum*. London, 1957.
110. Bober Ph. P. *The Census of Antique Works of Art known to Renaissance Artists // The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*. Vol. II. Princeton, 1963. – P. 82–89.
111. Bober Ph. Pray, Rubinstein R. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A handbook of sources*. Oxford, 1986. 2nd ed. London, 2010.
112. Bode W. *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*. Berlin, 1926
113. Bodmer H. *Der Spätstil des Filippino Lippi // Pantheon*. 1932. Bd. 9. – S. 125–131, 353–355.
114. Bøggild Johannsen B. *Zum Thema der weltlichen Glorifikation des Herrscher- und Gelehrtengrabmals des Trecentos // Hafnia*. 1979. Bd. 6. – P. 81–105.
115. Borinski K. *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*. Leipzig, 1914.

116. Borinski K. Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder // Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl., №12. München, 1920.
117. Borsook E. Décor in Florence for the entry of Charles VIII of France // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1961/63. Bd. 10. Heft 2. – P. 106–122.
118. Borsook E. Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and other related papers // The Burlington Magazine. 1970. №11–12. – P. 737–745, 800–804.
119. Borsook E. The Mural Painters of Tuscany, from Cimabue to Andrea del Sarto. [1960]. London, 1980.
120. Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento. Catalogo. Milano, 2004.
121. Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht. Frankfurt a. M., 2010.
122. Bredekamp H. La Primavera: Florenz als Garten der Venus. Berlin, 2009.
123. Brendel O.J. Borrowings from Ancient Art in Titian // The Art Bulletin. 1955. Vol. 37. – P. 113–126.
124. Bridgeman J. Filippino Lippi's Nerli altarpiece a new date // The Burlington Magazine. 1988. № 9. – P. 668–671.
125. Brilliant R. Ancient Roman monuments as models and as topoi // Umanesimo a Roma nel Quattrocento / A cura di P. Brezzi e M. De Panizza Lorch. Roma: Istituto di Studi Romani; New York: Barnard College Columbia University, 1984. – P. 223–233.
126. Bruschi A. Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento // Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. Vol. III: Relazioni artistiche, Il linguaggio architettonico. Atti del Convegno. Firenze, 1983. – P. 1005–1028. [Bruschi A. Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento // Idem. L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento. Milano, 2004. P. 276–301.]
127. Bull M. The mirror of the gods: classical mythology in Renaissance art. London: Lane, 2006.
128. Burger F. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Strassburg: Heitz, 1904.
129. Burkhardt J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens [1855]. Stuttgart, 1978.
130. Burroughs Ch. Talking with goddesses: Ovid's Fasti and Botticelli's Primavera // Word & image 2012. Vol. 1. – P. 71–83.

131. Buschmann H. Raffaellino del Garbo: Werkmonographie und Katalog. Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1993.
132. Byam Shaw J. Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford. London, 1967.
133. Calvesi M. Fonti dei geroglifici del Polifilo: un confronto con la Cappella Carafa // Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento: atti del Convegno internazionale di studi / A cura di Stefano Colonna. Roma: De Luca editori d'arte, 2004. – P. 481–498.
134. Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. (Art dossier.). Firenze: Giunti, 1988.
135. Cantatore F. Piante e vedute di Roma // La Roma di Leon Battista Alberti. Musei Capitolini / A cura di F.P. Fiore. Con la collab. di A.Nesselrath. Milano, 2005. – P. 166–169.
136. Cappelle del Rinascimento a Firenze / A cura di A. Paolucci. Firenze, 1998.
137. Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1987. Bd. 31. – S. 373–391.
138. Castelli P. I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Firenze: Edam, 1979.
139. Cavallaro A. "Una colonna a modo di campanile facta per Adriano imperatore": vicende e interpretazioni della colonna Traiana tra Medioevo e Quattrocento // Studi in onore di Giulio Carlo Argan. Vol. 1. Roma, 1984. – P. 71–90.
140. Cavallaro A. La colonna Traiana nel Quattrocento: un repertorio di iconografie antiquariali // Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto / A cura di Anna LoBianco. Roma: Multigrafica Ed., 1983. – P. 9–37.
141. Cavallaro A. Riprese dal sarcofago bacchico di S. Maria Maggiore e da altri sarcofagi antichi in un fregio monocromo a S. Francesco a Subiaco // Storia dell'arte. 1991. Vol. 73. – P. 261–273.
142. Ceccanti M. Il sorriso della sfinge. L'eredità del mondo antico nelle miniature riccardiane. Firenze: Polistampa, 2009. – P. 147–165.
143. Cecchi A. Una predella e altri contributi per l'adorazione dei Magi di Filippino // I pittori della Brancacci negli Uffizi. Firenze, 1988. – P. 59–72.
144. Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris, 1959.

145. Chastel A. I centri del Rinascimento. Arte italiana 1460–1500. [1965] Milano, 1999.
146. Chastel A. La grande Atelier d'Italie. 1460–1500. Paris, 1965.
147. Chastel A. Le jeune homme au camée platonicien du Bargello // Proporzioni. 1950. Vol. 3. – P. 73–74.
148. Chastel A. L'Etruscan Revival' du XVe siècle // Revue Archeologique. 1959. Vol. I. – P. 165–180.
149. Chastel A. Marsile Ficini et l'art. Genève, 1954.
150. Chastel A. Renaissance Méridionale. Italie 1460–1500. Paris, 1965.
151. Chastel A. Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano. Milano, 2006.
152. Ciardi Dupré Dal Poggetto M.G. Osservazioni sulla formazione di Raffello // Studi su Raffaello. Atti del Convegno Internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984) / A cura di M. Sambuco Hamound e M.L.Slocchi. Urbino, 1987. – P. 33–54.
153. Cicli biografici di storia antica tra Manierismo e Barocco 1550–1650 / A cura di M. Caciorgna, R. Guerrini, M. Sanfilippo // Fontes. 2007. Vol. 13/16. – P. 93–122.
154. Cieri Via C. Introduzione a Aby Warburg. Roma: Laterza, 2011.
155. Cieri Via C. L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento. Roma: Lithos, 2003.
156. Cieri Via C. L'antico fra storia e allegoria: da Leon Battista Alberti ad Andrea Mantegna. Roma, 1985.
157. Cieri Via C. L'antico in Andrea Mantegna fra storia e allegoria // Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto. Atti del convegno / A cura di Anna Lo Bianco. Roma: Multigrafica, 1983. – P. 69–91.
158. Cieri Via C. La Casa del Sole: fonti e modelli per un'iconografia mitologica // Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano. Atti del convegno internazionale / A cura di S. Rossi, S. Valeri. Roma, 1997. – P. 245–253.
159. Cieri Via C. Mantegna. Firenze: Giunti, 1991. (Art e dossier. 55.)
160. Cieri Via C. Note sul simbolismo archeologico di Andrea Mantegna // Studi in onore di Giulio Carlo Argan. Roma, 1984. – P. 103–126.
161. Cieri Via C. Note sul simbolismo archeologico di Andrea Mantegna // Studi in onore di Giulio Carlo Argan / A cura di S. Macchioni. Roma: Multigrafica, 1984. – P. 103–126.
162. Cieri Via C. Per una rivisitazione del tema del primitivismo nell'opera di Piero di Cosimo // Storia dell'arte. 1977. – P. 5–14.

163. Cieri Via C. Un artista intellettuale: Piero di Cosimo e il mito di Prometeo // *Metamorphosen* / Hrsg. H. Marek, A. Neuschäfer. Wiesbaden, 2002. – P. 95–109
164. Cipriani G. Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino Firenze: Olschki, 1980.
165. Clark K. A lecture that changed my life // *Mnemosyne: Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg* / Hrsg. K. Berger, S. Füssel. Göttingen, 1979. – P. 47–48.
166. Cocke R. Botticelli's "Primavera": the myth of Medici patronage // *Apollo*. 1992. Vol. 36. – P. 233–238.
167. Cocke R. Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: observations on the Reception of the Antique in Renaissance Painting // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1980. Vol. 23. – P. 21–32.
168. Cohn W. Franco Sacchetti und das Ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1958. Bd. 8. – P. 65–77.
169. Coliva A. Filippino Lippi nella capella Carafa: L'affermazione del nuovo spazio romano // *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*. Roma, 1997. – P. 148–153.
170. *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500* / A cura di Anna Cavallaro. Roma: De Luca, 2007.
171. Cosmo G. Filippino Lippi. Firenze, 2001.
172. Cox-Rearick J. Themes of time and rule at Poggio a Caiano: the portico frieze of Lorenzo il Magnifico // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1982. Bd. 26. – S. 167–210.
173. Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. *Geschichte der italienischen Malerei*. Leipzig, 1869–1876.
174. Cumont F. *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. P., 1942.
175. Curtius E.R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948.
176. D'Ancona P. Le rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel medioevo e nel Rinascimento // *L'Arte*. 1902. Vol. 5. – P. 137–155, 211–228, 269–289, 370–385.
177. *Da Donatello a Lippi: officina pratese. Catalogo della mostra* / A cura di A. De Marchi. Milano, 2013.
178. *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento* / A cura di M. Calvesi. Milano: Mondadori, 1988.

179. Dacos N. *Arte italiana e arte antica // Storia dell'arte italiana. Parte I. Materiali e problemi. Vol. 3. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità.* Torino, 1979. – P. 3–86.
180. Dacos N. *Ghirlandaio et l'antique // Bulletin de l'Institute historique Belge de Rome.* 1962. Vol. XXXIV. – P. 419–455.
181. Dacos N. *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico: repertorio delle gemme e dei vasi.* Firenze: Sansoni, 1980.
182. Dacos N. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance.* London, 1969.
183. Dacos N. *Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico.* Roma, [1977] 1986.
184. Dalli Regoli G. *I "garzoni" di Sandro Botticelli: in margine allo studio del disegno fiorentino del '400 // Critica d'arte.* 2009. 37/38. – P. 41–48.
185. Dalli Regoli G. *I pittori nella Lucca di Matteo Civitali da Michele Ciampanti a Michele Angelo di Pietro // Matteo Civitali e il suo tempo / A cura di C. Baracchini.* Cinisello Balsamo, Milano, 2004. – P. 95–141.
186. Dalli Regoli G. *Lorenzo di Credi.* Firenze, 1966.
187. Dalli Regoli G. *Michele Agnolo da Lucca e gli artigiani della pittura // Arte cristiana.* 1998. Vol. 96. – P. 33–40.
188. De Girolami Cheney L. *Botticelli's 'Camilla/Minerva and the Centaur': a neoplatonic view of antiquity // Neoplatonism and the arts / Ed. by Liana de Girolami Cheney and John Hendrix.* Lewiston, 2002. – P. 177–188.
189. De Girolami Cheney L. *Quattrocento Neoplatonism and Medici humanism in Botticelli's mythological paintings.* Lanham, University Press of America, 1985.
190. Dee J. *Eclipsed: an overshadowed goddess and the discarded image of Botticelli's Primavera // Renaissance studies.* 2013. Vol. 27. – P. 4–33.
191. Degenhart B. *Die Schüler des Lorenzo di Credi // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.* 1932. Bd. 9. – P. 95–161.
192. Deimling B. *Who Tames the Centaur? The Identification of Botticelli's heroine // Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research / Ed. By R. Hatfield.* Florence, 2009. – P. 137–167.
193. Del Bravo C. *Filippino e lo stoicismo [1998] / Del Bravo C. Intese sull'arte.* Firenze, 2008. – P. 47–59.
194. Dempsey Ch. *'Mercurius ver': The sources of Botticelli's "Primavera" // Journal of the Warburg Institute.* 1968. Vol. 31. – P. 251–273.
195. Dempsey Ch. *Botticelli's three graces // Journal of the Warburg Institute.* 1971. Vol. 34. – P. 326–330.

196. Dempsey Ch. *Inventing the Renaissance Putto*. The University of North Carolina Press, 2001.
197. Dempsey Ch. *Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's Stanze per la Giostra // Renaissance Quarterly*. 1999. Vol. 52. – P. 1–42.
198. Dempsey Ch. *The early Renaissance and vernacular culture* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2012.
199. Dempsey Ch. *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and the Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Princeton, 1992.
200. Dittmann L. *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung*. Paderborn, 2001.
201. Dobrick A.J. *Ghirlandaio and Roman Coins // The Burlington Magazine*. 1981. Vol. CXXIII. – P. 356–358.
202. Dobrick J.A. *Botticelli's sources - a Florentine Quattrocento tradition and ancient sculpture // Apollo*. 1979. Vol. 110. – P. 114–127.
203. Dobrick J.A. *Botticelli's visual and stylistic sources: antique and contemporary*. (Ph.D. thesis). Milwaukee: Univ. of Wisconsin, 1991.
204. Dombrowski D. *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis: Malerei als 'pia philosophia'*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.
205. Donati G. *Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento // Prospettiva*. 2008. 130/131. – P. 107–134.
206. Egger H. *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio*. 2 Bd. Wien, 1905–1906.
207. Eisler R. *Apis or Golden Galf? // The Burlington Magazine*, 1948, vol. 90. – P. 58–59.
208. Ettliger L.D. *Hercules Florentinus // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1972. Bd. 16. S. 119–142.
209. Fahy E. *A Lucchese follower of Filippino Lippi // Paragone Arte*. 1965. Vol. 16. – P. 9–20.
210. Fahy E. *Some followers of Domenico Ghirlandajo*. New York: Garland, 1976.
211. Fahy E. *Some later works of Piero di Cosimo // Gazette des Beaux-Arts*. 1965. Vol. 65. – P. 201–212.
212. Ferruolo A.B. *Botticelli's mythologies, Ficino's De Amore, Poliziano's Stanze per la Giostra: Their circle of love // The Art Bulletin*. 1955. Vol. 37. – P. 17–25.
213. *Figure, memorie, spazio: disegni da Fra' Angelico a Leonardo / A cura di H. Chapman*. Firenze: Giunti, 2011.

214. Filippini C. Panels for Marriage, Chests and Spalliere: a Particular Kind of Humanism // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece / Ed. M. Gregori. Athens, 2004. – P. 174–175.
215. Filippino Lippi e Piero Perugino. La Deposizione della Santissima Annunziata e il suo restauro / A cura di F. Falletti e J.K. Nelson. Firenze, 2004.
216. Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400. Catalogo della mostra / A cura di A. Cecchi. Pero: 24 Ore Cultura, 2011.
217. Filippino Lippi: „un bellissimo ingegno”. Origini ed eredità nel territorio di Prato. Catalogo. Milano-Firenze, 2004.
218. Filippo et Filippino Lippi. La Renaissance à Prato. Catalogue. Milan, 2009.
219. Florence / Ed. by F. Ames-Lewis. Cambridge, 2012.
220. Forster K.W., Mazzucco K. Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria / A cura di M. Centanni. Milano: Mondadori, 2002.
221. Förster R. Die Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance // Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 1922. Bd. XLIII. – S. 126–136.
222. Förster R. Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance // Jahrbuch der Preußischen Königlichen Kunstsammlungen. 1906. Bd. XXVII. – S. 149–178.
223. Foster Ph.E. A study of Lorenzo de' Medici's villa at Poggio a Caiano. New York: Garland, 1978.
224. Francalanci A. Le tre Grazie della "Primavera" del Botticelli: la danza fra allegoria e realtà storica // Medioevo e rinascimento. 1992. Vol. 3. – P. 23–37.
225. Franklin D. Piero di Cosimo's "Vulcan and Aeolus" and "The Finding of Vulcan on the Island of Lemnos" reunited: part I: A historical perspective // National Gallery of Canada review. 2000. Vol. 1. – P. 53–65.
226. Freedman L. Neptune in Classical and Renaissance Visual Art // International Journal of the Classical Tradition. 1995. Vol. 2. – P. 219–237.
227. Freedman L. The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art. Cambridge (Univ. Press), 2003.
228. Fremantle R. Masaccio e l'antico // Critica d'arte. 1969. Vol. 16. – P. 39–56.
229. Frey-Sallman A. Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1931.

230. Friedman D. The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Firenze // *L'Arte*. 1970. Vol. 3. – P. 109–131.
231. Fusco L. Antonio Pollaiuolo's use of the antique // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1979. Vol. 42. – P. 257–263.
232. Fusco L., Corti G. *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian*. Cambridge, 2006.
233. Gabbard K. *From Hubris to Virtù: Centaurs in the Art and Literature of 5th century Greece and Renaissance Florence*. University of Indiana, 1979.
234. Gabrielli E. *Cosimo Rosselli: catalogo ragionato*. Torino: Allemandi, 2007.
235. Gamba C. Piero di Cosimo e i suoi quadri mitologici // *Bolletino d'Arte*. 1936. Vol. XXX. – P. 45–57.
236. Gamba F. *Filippino Lippi nella storia della critica*. Florence, 1958.
237. Geiger G.L. *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*. New York, 1986. (16th century essays and studies. Vol. 5.)
238. Geiger G.L. *Filippino Lippi's Wunder des heiligen Thomas von Aquin im Rom des späten Quattrocento* // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1984. Bd. 47. – S. 247–260.
239. Gentilini G. *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Firenze*, 1992.
240. Geronimus D. *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*. New Haven, London, 2006.
241. Gerry Ph. A new study of Filippino Lippi // *Magazine of art*. 1939. №6. – P. 348–355.
242. Giehlow K. *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I: ein Versuch* // *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 1915. Bd. 32. – S. 1–232.
243. Gilbert C.E. *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*. Firenze, Vienna, 1988.
244. Giuliano A. *La famiglia dei centauri: ricerca su un tema iconografico* // *Studi di storia dell'arte in onore di V. Mariani*. Napoli, 1971. – P. 123–130.
245. Godwin J. *The Pagan dream of the Renaissance*. London, 2002.
246. *Goethes Werke*. Weimar, 1898.
247. Gombrich E. *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1945. Vol. 8. – P. 7–60.
248. Gombrich E. *Symbolic Images*. London, 1970.

249. Gombrich E. The Style "all'antica": Imitation and Assimilation // The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Vol. II. Princeton, 1963. – P. 31–41.
250. Gombrich E.H. [1970] Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg, 2006.
251. Grabar A. Les Voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age. [1979]. Paris, 2009.
252. Gramaccini N. Die Umwertung der Antike – Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance // Natur und Antike in der Renaissance. Kataloge. Frankfurt a. M., 1985. – S. 51–83.
253. Grasso M. Ipotesi per un disegno di Filippino Lippi per la Cappella Carafa // Figure. 2013. Vol. 1. – P. 121–129.
254. Grave J. Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippis parergonale Ästhetik // Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst / Hrsg. A. Beyer, M. Burioni, J. Grave. München, 2011. – S. 220–249.
255. Greenhalgh M. The Classical Tradition in Art. New York, 1978.
256. Guerrini R. Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta: "topos" e "parádeigma" nella pittura murale del Rinascimento // Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance / Hrsg. von U. Pfisterer, M. Seidel. München: Deutscher Kunstverlag, 2003. – S. 182–196.
257. Guerrini R. Exempla virtutis. Siena: Agorà Edizioni, 2013.
258. Guthmuller B. Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento. Roma: Bulzoni, 1997.
259. Guthmuller B. Ovidio Metamorphoses vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Widergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance. Weinheim, 1986.
260. Habich G. Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo. München, 1920.
261. Hagengruber M. A. Der humanistische Einfluß auf die Florentinische Sacra Rappresentazione im 15. Jahrhundert: Gott ist ein Renaissancefürst u. die Kuppel sein Hof: Inaug.-Diss. München, 1980.
262. Halm P. Das unvollendete Fresco des Filippino Lippis in Poggio a Caiano // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1931. Bd. 3. – S. 393–427.
263. Hamann R. Die Frührenaissance der italienischen Malerei. Jena, 1909.
264. Haskell F., Penny N. Taste and the Antique: The Lure of classical Sculpture. 1500–1900. New Haven, London, 1981.

265. Helas Ph. Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. Berlin, 1999.
266. Helas Ph., Wolf G. The Shadow of the Wolf: The Survival of an Ancient God in the Frescoes of the Strozzi Chapel (Santa Maria Novella, Florence), or Filippino Lippi's Reflections on Image, Idol and Art // The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World / Ed. M.W. Cole, R. Zorach. Farnham, 2009. – P. 133–157.
267. Hill G.F. Classical Influence on Italian Medal // The Burlington Magazine. 1911. Vol. XVIII. – P. 259–263+266–268.
268. Highet G. The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature [1949]. London, 1967.
269. Hollingsworth M. Lorenzo de' Medici: politician, patron and designer // Apollo. 1992. Vol. 135. – P. 376–379.
270. Hope Ch. Altarpieces and the requirements of patrons // Christianity and the Renaissance: image and religious imagination in the Quattrocento / Ed. by T. Verdon, J. Henderson. Syracuse, N.Y. (Syracuse Univ. Press), 1990. – P. 535–571.
271. Horne H.P. Piero di Cosimo's Battle of the Centaurs and the Lapiths // Architectural Review, Vol. XII, 1912. – P. 61–68.
272. Hughes G. Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400–1550. London, 1997.
273. Hülsen Ch. Escorialensis und Sangallo // Jahresheften der Österreichischen Archäologischen Institutes. 1910. Bd. XIII. – S. 210–230.
274. Il giardino di San Marco. Maestri e compagne del giovane Michelangelo. Catalogo / A cura di P. Barocchi. Firenze, 1992.
275. Il libro di Giuliano da Sangallo / Ed. C. Hülsen. Leipzig, 1910.
276. Il primato del disegno. Catalogo della mostra / A cura di C. Beltramo Ceppo. Milano: Electa, 1980.
277. Il taccuino Senese di Giuliano da Sangallo / Ed. R. Falb. Siena, 1902.
278. In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece / Ed. M. Gregori. Athens, 2004.
279. Ito Takuma. A Private Chapel as Burial Space. Filippo Strozzi with Filippino Lippi and Benedetto da Maiano in Santa Maria Novella, Florence // Bulletin of Death and Life Studies. 2011. Vol.7. – P. 215–242.
280. Jaeschke E. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Straßburg, 1900.
281. Iversen E. The myth of Egypt and its hieroglyphs in European Tradition. Copenhagen, 1966.

282. Jacobsen M.A., Rogers-Price V.J. The Dolphin in the Renaissance art // Studies in the Iconography. 1983. Vol. 9. – P. 31–56.
283. Jobst Ch. Il cosiddetto codice Mantegna nella Kunstbibliothek di Berlino // Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento. 1992. Vol. 2. – P. 715–728.
284. Kecks R.G. Domenico Ghirlandaio. München, 2000.
285. Kent D. Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patron's oeuvre. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press, 2000.
286. Kilpatrick R.S. Horace, Ovid and "La Primavera": axis and allegory in laurentian Florence. // Medicea. 2010. Vol. 5. – P. 6–19.
287. Kliemann J.-M. Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala Grande. (Inaug.-Diss.) Bamberg, 1976.
288. Kline J. Botticelli's Return of Persephone: on the source and subject of the Primavera // The sixteenth century journal. 2011. Vol. 42. – P. 665–688.
289. Konody P.G. Filippino Lippi. London, 1905.
290. Körner H. Botticelli. Köln: DuMont, 2006.
291. Körner H. Dekorative Fesseln: die grotesken Satyrn und ihre Nachkommen. Düsseldorf, 2009.
292. Kraft K. Zum Problem der Grisaille-Malerei im italienischen Trecento. München, 1956.
293. Kress S. Die camera di Lorenzo, bella im Palazzo Tornabuoni. Rekonstruktion und künstlerische Ausstattung eines Florentiner Hochzeitzimmers des späten Quattrocento // Domenico Ghirlandaio / Hrsg. von M. Rohmann. Weimar, 2004. – S. 245–285.
294. Kristeller P.O. La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento. Firenze, 1969. [Kristeller P.O. The Classics and Renaissance Thought. Harvard University Press, London: Cumberlege, 1955.]
295. Kühnast K. Studien zum Studiolo zu Urbino. Köln, 1987.
296. Kurz O. Filippino Lippi's Worship of the Apis // The Burlington Magazine. 1947. Vol. 89. – P. 147. Vol. 90. – P. 288.
297. La Malfa C. A New Sketch by Filippino Lippi for the "Assumption of the Virgin" in the Carafa Chapel // Master Drawings. 2005. Vol. 43. – P. 144–159.
298. La Malfa C. Firenze e l'allegoria dell'eloquenza: una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli // Storia dell'arte. 1999. Vol. 97. – P. 249–298.

299. La Malfa C. La conoscenza delle cose divine nei commenti di Landino e Botticelli alla Divina Commedia di Dante // *Il sacro nel Rinascimento: atti del XII convegno internazionale*. Firenze: F. Cesati, 2002. – P. 225–240.
300. La Malfa C. *Pintoricchio a Roma: la seduzione dell'antico*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2009.
301. La Malfa C. The chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome: new evidence for the discovery of the Domus Aurea // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2000. Vol. 63. – P. 259–270.
302. La Pala Nerli di Filippino Lippi in Santo Spirito. Studi e restauro / A cura di D. Rapino. Firenze: Mandragora, 2013.
303. *La primavera del Rinascimento: la scultura e le arti a Firenze 1400–1460* / A cura di B. Paolozzi Strozzi. Firenze: Mandragora, 2013.
304. *La sala del Fregio. Memorie mediche in Villa* / A cura di M.M. Simari. Firenze: Sillabe, 2011.
305. *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte*. Convegno di studi promosso dalle università di Firenze, Pisa e Siena, 5–8 novembre 1992. 3 vols. Pisa: Pacini, 1996.
306. Lanciani R. *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. / A cura di L. Malvezzi Campeggi. Roma: Quasar, 1989.
307. Lanzi L. *Storia Pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Bassano, 1809.
308. Lavin M.A. *The place of narrative. Mural decoration in Italian Churches 431–1600*. Chicago, London, 1990.
309. Layard A.H. *The Brancacci Chapel and Masaccio, Masolino and Filippino Lippi*. London, 1868.
310. Lazareff V. *Una pittura di Filippino Lippi a Leningrado*. Roma, 1928.
311. Lazzi G. *Il candido velo: il significato dell'antico nella miniatura fiorentina del Quattrocento* // *Mythologica et erotica. Arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo* / A cura di O. Casazza, R. Gennaioli. Livorno: Sillabe, 2005. – P. 84–89.
312. Lee Rubin P. *Domenico Ghirlandaio and the meaning of history in fifteenth century Florence* // *Domenico Ghirlandaio: 1449–1494* / Ed. W. Prinz, M. Seidel. Firenze, 1996. – P. 197–108.
313. Legrand J. *Filippino Lippi: Tod des Laokoon* // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1983. Bd. 46. Heft 2. – S. 203–214.
314. *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione* / A cura di G. Dalli Regoli, R. Nanni, A. Natali, Milano: Silvana Ed., 2001.

315. Leoncini L. Il Codice detto del Mantegna: codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino. Roma: "L' Erma" di Bretschneider, 1993.
316. Leoncini L. Storia e fortuna del cosiddetto "Fregio di S. Lorenzo" // Xenia. 1987. Vol. 14. – P. 59–110.
317. Levi D'Ancona M. Botticelli's Primavera: a botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici. Firenze, Olschki: 1983.
318. Liebenwein W. Clemens VII und der Laokoon // Opere e giorni / A cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti. Venezia, 2001. – P. 465–478.
319. Liebenwein W. Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale. [1977]. Modena, 2005.
320. Lightbown R. Sandro Botticelli. Life and work. 2 Vols. London, 1978.
321. Lloyd-Jones H. Filippino Lippi's Wounded Centaur // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1969. Vol. 32. – P. 390.
322. L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due Repubbliche (1494–1530) / A cura di A. Cecchi, A. Natali. Firenze, 1996.
323. Long J.C. Botticelli's Birth of Venus as wedding painting //Aurora. 2008. Vol. 9. – P. 1–27.
324. Longhi R. Breve, ma veridica storia della pittura italiana. Firenze, 1980.
325. Lord C. Some Ovidian themes in Italian Renaissance. Ann Arbor, 1977.
326. Luchs A. Stained Glass above Renaissance Altars: Figural Windows in Italian Church Architecture from Brunelleschi to Bramante // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1985. Bd. 48. – P. 177–224.
327. Madella A.A. Profeti e Sibille: il tema dell'antico tra echi classici e nuova sensibilità // In laudabile et optima forma: l'organo della Cattedrale di Asola dal Romanino ai Serassi / A cura di Riccardo Gobbi. Mantova: Sometti, 2009. – P. 125–137.
328. Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento / A cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat. Cinisello Balsamo: Silvana Ed.,1992.
329. Mainini L. Eresia e cultura umanistica: idee per una rilettura degli affreschi di Filippo Lippi alla Minerva // Storia dell'arte. 2012. N.S. vol. 31. – P. 9–26.
330. Mancini G. Il bel S. Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini // Rivista d'arte. 1909. Vol. 6.
331. Mandowsky E. Pirro Ligorio's Roman antiquities: the drawings in MS XIII. B. 7 in the National Library in Naples. London: The Warburg Institute, 1963.

332. Mantegna e le arti a Verona. 1450–1550 / A cura di S. Marinelli, P. Marini. Venezia: Marsilio, 2006.
333. Mantegna e Padova. 1445–1460 / A cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi. Milano, 2006.
334. Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico / A cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura. Roma: Bulzoni, 2009.
335. Mariani V. Pittori protagonisti della crisi del Quattrocento. Napoli, 196-.
336. Marmor M. A pattern for the Primavera // Source. 2003. Vol. 23. – P. 9–16.
337. Martindale A. Andrea Mantegna. I Trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra ad Hampton Court. Milano: Rusconi, 1980.
338. Matucci B. Benedetto da Rovezzano and the Altoviti in Florence: hypotheses and new interpretations for the Church of Santi Apostoli // The Anglo-Florentine Renaissance / Ed. C.M. Sicca and L.A. Waldman. New Haven, 2012. – P. 149–176.
339. Matucci B. “Ornamentation symbolique”: una rilettura del cenotafio Soderini di Benedetto da Rovezzano // Artista. 2007. – P. 74–109.
340. Matucci B. “Ratio ancilla fidei”: una proposta per la letteratura del monumento di San Giovanni Gualberto di Benedetto da Rovezzano // I Tatti studies. 2010. Vol. 13. – P. 91–125.
341. Mazzanti A. Filippino Lippi: un episodio particolare del neoplatonismo // Il lume del sole. Marsilio Ficino medico dell'anima / A cura di P. Castelli. Firenze, 1984. – P. 135–148.
342. McGee T.J. Filippino Lippi and music // Renaissance and reformation. 2008. Vol. 3. – P. 5–28.
343. Medri L. Il mito di Lorenzo il Magnifico nelle decorazioni della Villa di Poggio a Caiano. Firenze: Ed. Medicea, 1992.
344. Meiss M. The great age of fresco: discoveries, recoveries and survivals. London: Phaidon Press, 1970.
345. Melli L. I disegni a due punte metalliche di Filippino Lippi: una scelta funzionale // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2008. Bd. 52. – S. 88–108.
346. Meltzoff S. Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano. Firenze, 1989.
347. Memoria dell'antico nell'arte italiana / A cura di S. Settis. 3 vols. Torino: Einaudi, 1984–1986.
348. Mengin U. Les deux Lippi. Paris, 1932.
349. Mesnil J. Masaccio and the antique // The Burlington Magazine. 1926. Vol. 48. – P. 91–98.

350. Meyer C. Der griechische Mythos in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1892. Bd. XV. – S. 75–93. 1893. Bd. XVI. – S. 261–288.
351. Meyer-Weinschel A. Renaissance und Antike. Beobachtungen über das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung in der Kunst der italienischen Renaissance. Reutlingen, 1933.
352. Michalski S. Venus as Semiramis: a new interpretation of the central figure of Botticelli's Primavera // *Artibus et historiae*. 2003. Vol. 48. – P. 213–222.
353. Milesi F. Primi appunti per la soluzione di un enigma: il "viaggio dell'anima" nella Primavera del Botticelli. Quaderni dell'Accademia Fanestre. 2005. №4. – P. 149–178.
354. Miniatura fiorentina del Rinascimento. 1440–1525. Un primo censimento / A cura di A. Garzelli. 2 Vols. Firenze, 1985.
355. Miziolek J. Florentine marriage chests depicting the story of Lucretia and the war with Giangaleazzo Visconti // *Art and Politics* / Ed. F. Ames-Lewis, P. Paszkiewicz. Warsaw, 1999. – P. 31–43.
356. Miziolek J. Sogetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento. Firenze, 1996.
357. Montalbano L. La tecnica del disegno a punta metallica dal XIV al XVI secolo attraverso l'analisi delle fonti e dei materiali // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2008. Bd. 52. – S. 214–225.
358. Montesano M. Esorcizzare gli idoli: sacro pagano e sacro cristiano negli affreschi di Filippino Lippi per la capella Strozzi in Santa Maria Novella // *Il Sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale* / A cura di L. Secchi Tarugi. Firenze, 2002. – P. 691–706.
359. Montesano M. Il toro di Borgia: analisi di un simbolo fra tradizione araldica e suggestione pagani // *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI. Atti del convegno* / A cura di M. Chiabo, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva. Roma, 2001. Vol. 3. – P. 759–779.
360. Morresi M.M. Il tardoantico sottoposto a censura: le rappresentazioni dell'arco di Costantino tra Quattro e Cinquecento // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia*. 2010. A. 2, s. V, 1. – P. 45–66.
361. Mostra di disegni di Filippino Lippi e di Piero di Cosimo / A cura di M. Fossi Todorow. Firenze, 1955.
362. Müntz E. Histoire de l'art pendant la Renaissance. 2 Vols. Paris, 1892.
363. Müntz E. Les arts à la cour des papes pendant la Renaissance. Part III: Sixte IV – Leone X (1471 – 1521). P., 1882.

364. Müntz E. Les collections des Médicis au XVème siècle. Paris, 1888.
365. Müntz E. Les Précurseurs de la Renaissance. Paris, 1882.
366. Muther R. Die Renaissance der Antike. Berlin: Bard, 1903.
367. Muther R. Geschichte der Malerei. Leipzig, 1909.
368. Nagel A., Wood C.S. Anachronic Renaissance. New York: Zone Books, 2010
369. Nagel A., Wood C.S. Toward a new model of Renaissance anachronism // The Art Bulletin. 2005. Vol. 87. N. 3. – P. 403–415.
370. Nagel A., Wood C.S. What Counted as an “Antiquity” in the Renaissance // Renaissance Medievalisms / Ed. by K. Eisenbichler. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009. – P. 53–74.
371. Natale M. Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento // The J. Paul Getty Museum journal. 1980. Vol. 8. – P. 35–62.
372. Natali A. Le pose di Leda // Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un’invenzione / A cura di G. Dalli Regoli. Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 2001. – P. 46–64.
373. Neilson K.B. Filippino Lippi. A critical study. Cambridge, 1938.
374. Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze / A cura di N. Baldini, M. Bietti. Firenze, 2013.
375. Nelson J.K. An inventory of drawings by Filippino Lippi and his circle (with two additions) // New studies on old masters. Essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler / Ed. by J. Garton and D. Wolfthal. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011. – P. 193–220.
376. Nelson J. K., Zambrano P. Filippino Lippi. Milano, 2004.
377. Nelson J.K. “Botticelli” or “Filippino”? How to Define Authorship in a Renaissance Workshop // Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research / Ed. By R. Hatfield. Florence, 2009. – P. 137–167.
378. Nelson J.K. Filippino Lippi at the Medici Villa a Poggio a Caiano // Florentine Drawings at the time of Lorenzo the Magnificent. Acts of conference. Bologna, 1994. – P. 159–174.
379. Nelson J.K. Filippino Lippi’s “Allegory of Discord”: A warning about families and politics // Gazette des Beaux-Arts. 1996. №12. – P. 237–252.
380. Nelson J.K. Putting Botticelli and Filippino in their place: the intended height of "spalliera" paintings and "tondi" // Invisibile agli occhi: atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini / A cura di N. Baldini. Firenze, 2007. – P. 53–63.
381. Nelson J.K. The later works of Filipino Lippi: From his Roman sojourn until his death (ca. 1489–1504). New York, 1992.

382. Nelson J.K. Aggiunte alla cronologia di Filippino Lippi // *Rivista d'arte*. 1991. Vol. 43. – P. 33–57. [Firenze, 1992.]
383. Nesselrath A. Il "Codice Escorialense" // *Domenico Ghirlandaio. 1449 – 1494. Atti del convegno internazionale, Firenze, 16-18 ottobre 1994.* / A cura di W. Prinz, M. Seidel. Firenze: Centro Di, 1996. – P. 175–198.
384. Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna" / A cura di T. Mozzati, A. Natali. Firenze, 2013.
385. Norman D. In imitation of Saint Thomas Aquinas: art, patronage and liturgy within a Renaissance chapel // *Renaissance studies*. 1993. Vol. 7. – P. 1–42.
386. Olson R.J. M. Lost and partially found: the Tondo, a significant Florentine art form, in documents of the Renaissance // *Artibus et historiae*. 1993. Vol. 14. – P. 31–65.
387. Olson R.J. *The Florentine tondo*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.
388. Olszaniec W. The Latin Inscriptions in Botticelli's and Lippi's Five Sibyls // *Journal of Neo-Latin Language and Literature*. 2012. Bd. 14. – P. 233–240.
389. Padoa Rizzo A. Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma // *Erba d'Arno*. 1991. – P. 54–63.
390. Panofsky E. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm, 1960. [Пановский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006.]
391. Panofsky E. The Discovery of Honey be Piero di Cosimo // *Worcester Art Museum Annual*. 1936–1937. Vol. II. – P. 32–43.
392. Panofsky E. The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo // *Journal of the Warburg Institute*. 1937. Vol. 1. – P. 12–30.
393. Panofsky E. *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London, 1964.
394. Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval art // *Metropolitan Museum Studies*. 1933. Vol. IV. – P. 228–280.
395. Parlato E. Il "cielo di Raffaellino del Garbo" alla Minerva. Artisti toscani e decorazioni all'antica nella Roma del Quattrocento // *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*. Vol. III. Roma, 2001. – P. 837–859.
396. Parlato E. L'antico in Filippino Lippi, da Roma a Firenze // *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento* / A cura di C. Cieri Via. Roma, 1986. – P. 111–119.

397. Parlato E. La decorazione della capella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva // Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417–1527 / A cura di S. Danesi Squarzina. Milano, 1989. – P. 169–184.
398. Patzak B. Palast und Villa in Toscana. Versuch einer Entwicklungsgeschichte. 2 Bd. Leipzig, 1913.
399. Perosa A. Un'opera sconosciuta di Filippino Lippi nella testimonianza di un poeta humanista // Rivista d'arte. 1942. Vol. XX. № 3-4. – P. 193–199.
400. Peters-Schildgen S. Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus: unter besonderer Berücksichtigung der Strozzi-Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz. Essen, 1989.
401. Pinelli A. La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso. Roma, 2009.
402. Pintoricchio / A cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini. Cinisello Balsamo, 2008. – P. 347–365.
403. Pittura murale in Italia / A cura di M. Gregori. 3 vols. Bergamo, 1995.
404. Pogany-Balas E. The influence of Rome's antique monumental sculptures on the great masters of the Renaissance. Budapest, 1980.
405. Pollaiuolo e Verrocchio? Due ritratti fiorentini del Quattrocento / A cura di M.G. Vaccari. Firenze: Museo Nazionale del Bargello, 2001.
406. Polzer J. Masaccio and the Late Antique // The Art Bulletin. 1971. Vol. 53. – P. 36–40.
407. Poncet Ch. La scelta di Lorenzo: la "Primavera" di Botticelli tra poesia e filosofia. Pisa: Serra, 2012.
408. Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici. Catalogo / A cura di R. Gennaioli. Firenze, Livorno, 2010.
409. Prestifilippo G. Oltre Marziano: Iside, Apuleio e la Primavera di Botticelli. Catania: Università di Catania, 2008.
410. Procacci U. Sinopie e affreschi. Milano, 1961.
411. Raffaello: L'opera. Le fonti. La fortuna. 2 vols. Novara, 1968.
412. Raghianti C.L. Studi lucchesi. Lucca, 1990.
413. Raghianti C.L. Firenze 1470–1480: disegni dal modello. Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino. Pisa: Istituto di Storia dell'Arte, 1975.
414. Reale G. Botticelli: la "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"? : rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici. Rimini, Idea Libri: 2001.
415. Reale G. Le nozze nascoste o la Primavera di Sandro Botticelli: nell'ottica dell'Umanesimo fiorentino. Milano: Bompiani, 2007.

416. Rehm U. Abgründe der Herrschaft Amors in Gemälden Sandro Botticellis // *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance* / Hrsg. J. Steigerwald, V. von Rosen. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012. – P. 63–84.
417. *Restituzioni 2011: tesori d'arte restaurati; quindicesima edizione* / A cura di C. Bertelli. Venezia: Marsilio, 2011.
418. Reynolds A. The private and public emblems of Cardinal Oliviero Carafa // *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*. 1983. Vol. 45. – P. 273–284.
419. Robertson G. The worship of the Apis // *The Burlington Magazine*. 1947. Vol. 89. – P. 228.
420. Roscher W.H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig, 1884–1937.
421. Rossi A. Le Sibille nelle arti figurative italiane // *L' arte*. 1915. Vol. 18. – P. 209–221, 272–285, 427–458.
422. Röttgen S. Italian Frescoes. The Early Renaissance. 1400–1470. New York-London-Paris. 1996.
423. Röttgen S. Italian Frescoes. The Flowering of the Renaissance. 1470–1510. New York-London-Paris. 1996.
424. Rowland B. I. The Classical Tradition in Western Art. Cambridge (Mass.), 1963.
425. Rubin P. Filippino Lippi “pittore di vaghissima invenzione”: Christian poetry and the significance of style in late fifteenth-century altarpiece design // *Programme et invention dans l'art de la Renaissance* / Sous la dir. M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koerling, Ph. Morel. Rome, Paris, 2008. – P. 228–234.
426. Rubinstein N. Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1987. Vol. 50. – P. 29–43.
427. Rubinstein N. Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze // *Il Poliziano e il suo tempo*. Firenze, 1957. – P. 101–110.
428. Rubinstein Olitsky R. A Bacchic sarcophagus in the Renaissance // *The British Museum yearbook*. 1976. Vol. 1. – P. 103–156.
429. Rubinstein R. Lorenzo de 'Medici's sculpture of Apollo and Mars, Bacchic imagery and the Triumph of Bacchus and Ariadne // *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434–1530* / Ed. E. Marchand, A. Wright. Cambridge, 1998. – P. 79–105.
430. Rumohr K. von. *Italienische Forschungen*. Frankfurt a.M., 1920.
431. Sabbadini R. *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*. Firenze: Sansoni, 1967.

432. Saggi su Filippino Lippi. Firenze, 1957.
433. Sale J.R. The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella (diss.). New York, London, 1979.
434. Salmi M. L'arte Italiana. 3 vols. Firenze: Sansoni, 1942.
435. Sandström S. Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance. Uppsala, 1963.
436. Santucci P. Su Andrea Mantegna. Napoli: Liguori, 2004.
437. Saxl F. Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932] / Saxl F. Gebärde, Form, Ausdruck. Zwei Untersuchungen. Zürich, 2012.
438. Saxl F. Lectures. 2 vols. London: Warburg Institute, 1957.
439. Saxl F. Pagan sacrifice in the Italian Renaissance // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1938/39. Vol. 2. – P. 346–367.
440. Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1935.
441. Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1950.
442. Scharf A. Zum Laokoon des Filippino Lippi // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1931. Bd. 3. – S. 530–533.
443. Schmitt A. Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance // Münchener Jahrbuch der Kunstwissenschaft, 21, 1970. – S. 99–128.
444. Schurbing P. Cassoni. 2 Bd. Leipzig, 1923.
445. Schüssler S. Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zusatz zur Ikonographie der artes liberalis. Mainz: Chorus-Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1998.
446. Schwarzenberg E. Glovis, impresa di Giuliano de' Medici // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1995. Bd. 39. – S. 177–224.
447. Sensi L. Pintoricchio e l'antico // Pintoricchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore / A cura di G. Benozzi. Milano, 2000. – P. 30–31.
448. Settis S. Ars Moriendi: Cristo e Meleagro // Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Pisa, Scuola normale superiore, maggio 1999. / A cura di F. Caglioti. Pisa, 2000. Serie IV, quaderni 1/2 (9/10). – P. 145–170.
449. Settis S. Laocoonte. Fama e stile. Roma: Donzelli, 1999.
450. Seznec J. La survivance des dieux antiques: Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance. London: Warburg Institute, 1940.
451. Shearman J. Andrea del Sarto. Oxford, 1965.
452. Shearman J. The collections of the younger branch of the Medici // The Burlington magazine. 1975. Vol. 117. – P. 12–27.

453. Shoemaker I. Drawings after the Antiquity by Filippino Lippi // Master Drawings. 1978. Vol. 16. – P. 35–43.
454. Shoemaker I.H. Filippino Lippi as a Draughtsman. New York, 1975.
455. Silla Ch. L'altare Segni. Firenze: Musei Fiorentini, 1999.
456. Smith W. On the Original Location of the Primavera // The Art Bulletin. 1975. Vol. 57. – P. 31–40.
457. Snow-Smith J. The 'Primavera' of Sandro Botticelli: a neoplatonic interpretation. York: Lang, 1993.
458. Storia dell'arte italiana. Milano, 1978.
459. Studies in the history of art (National Gallery of Art, Washington). Vol. 22. Italian Renaissance Plaquettes. Washington, 1989.
460. Supino I.B. Les deux Lippi. Florence, 1904.
461. Tamassia A.M. Visioni di Antichità nell'opera di Andrea Mantegna // Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia. 1955/56. Vol. 28. – P. 213–249.
462. Tazartes M. Anagrafe lucchese. III. Michele Angelo (del fu Pietro "Mencherini") il maestro del Tondo Lathrop? // Ricerche di storia dell'arte. 1985. Vol. 26. – P. 28–40.
463. Tazartes M. Fucina lucchese. Maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento.
464. Tazartes M. Piero di Cosimo: ingegno astratto e difforme. Firenze, 2010.
465. Tervarent G. De. Sur deux frises d'inspiration antique // Gazette des Beaux-Arts. 1960. Vol. 55. – P. 307–316.
466. The Anglo-Florentine Renaissance / Ed. by C.M. Sicca, L.A. Waldman. New Haven, 2012.
467. The Drawings of Filippino Lippi and His Circle / Ed. by G.R. Goldner, C.C. Bambach, A. Cecchi. Catalogue. New York: Metropolitan Museum, 1997.
468. Thomas T.M. Classical Relief and Statues in later Quattrocento Religious Painting. Ann Arbor, 1981.
469. Tietze-Conrat E. Botticelli and the Antique // The Burlington Magazine. 1925. Vol. 47, № 270. – P. 124–129.
470. Ulmann H. Sandro Botticelli. München, 1894.
471. Utz H. Der Fries von Poggio a Caiano in Rahmen der Gründungen und Taten des Lorenzo de' Medici il Magnifico. Versuch einer Deutung // Storia dell'arte. 1991. Bd. 71. – S. 25–36.
472. Van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Hague, 1923–1936.

473. Venturi A. Storia dell'arte italiana. Vol. VII. La pittura del Quattrocento. Milano: Hoepli, 1911–1914.
474. Venturi A. Storia dell'arte italiana. Vol. X. La scultura del Cinquecento. Milano, 1935.
475. Vermeule C. European Art and the Classical Past. Cambridge (Mass.), 1964.
476. Vickers M. The sources of the Mars in Mantegna's Parnassus // The Burlington Magazine. 1978. Vol. 120. – P. 151–152.
477. Vickers M. Mantegna and Constantinople // The Burlington Magazine. 1976. Vol. 118. – P. 680–683.
478. Vickers M. Mantegna and the Ara Pacis // The J. Paul Getty Museum Journal. 1975. Vol. 2. – P. 109–120.
479. Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Caralogo della mosta / A cura di D. Parenti, C. Paolini, L. Sebregondi. Firenze, 2010.
480. Vitiello M. Le architetture dipinte di Filippino Lippi. La capella Carafa a S. Maria Sopra Minerva in Roma. Roma, 2003.
481. Von Salis A. Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterleben der Alten in der Neuen Kunst. Erlenbach, Zürich, 1947.
482. Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig, 1938.
483. Waldman L.A. Raffaellino del Garbo and his world: commissions, patrons, associates // Artibus et historiae. 2006. Vol. 27. – P. 51–94.
484. Warburg A. Gesammelte Schriften. 2 Bd. Wien, 1933.
485. [Warburg A.] Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg. Catalogo della mostra. Hamburg, 1998.
486. Warburg A. Werke. Berlin: Suhrkamp, 2010.
487. Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky / Hrsg. H.C. Hönes, L. Kuhn, E.J. Petcu, S. Thürigen. Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2013.
488. Wright A. The Pollaiuolo brothers: the arts of Florence and Rome. New Haven: Yale Univ. Press, 2005.
489. Weise G. L'Italia e il mondo gotico. Firenze: Sansoni, 1956.
490. Weise G. Renaissance und Antike. Forschungen in der Kunst der italienischen Renaissance, XIV, 1952.
491. Weiss R. The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford, 1969.
492. Wenderholm I. Bild und Berührung: Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance. München: Deutscher Kunstverlag, 2006.

493. Werner E.F. Das italienische Altarbild von Trecento bis zum Cinquecento: Untersuchungen zur Thematik ital. Altargemalde. Inaug. Diss. - München, 1971.
494. Westergård I. Approaching sacred pregnancy: the cult of the Visitation and narrative altarpieces in late fifteenth-century Florence. Helsinki, 2007.
495. Wiemers M. Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento: eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung // Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock / Hrsg. von R. Harprath, H. Wrede. Mainz am Rhein, 1989. – S. 39–60.
496. Wilson P.A. The study of ruins in Quattrocento architectural theory. Charlottesville, Va., Univ. of Virginia, Diss., 1998.
497. Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance. New Haven, London, 1958.
498. Wind E. The Eloquence of Symbols // The Burlington Magazine. 1950. Vol. 92. – P. 349–350.
499. Winner M. Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance // Jahrbuch der Berliner Museen. 1974. Bd. 16. – S. 83–121.
500. Winternitz E. Instruments de Musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa // Les fêtes de la Renaissance. Vol. 1. Paris, 1965. – P. 379–395.
501. Winternitz E. Muses and music in a burial chapel: An interpretation of Filippino Lippi's Window wall in the Capella Strozzi // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1965. Bd. 11. – S. 263–286.
502. Wittkower R. Hieroglyphics in the Early Renaissance [1972] // Idem. Allegory and the Migration of Symbols. London, 1977. Vol. 1. – P. 14–28.
503. Wohl H. The aesthetics of Italian Renaissance art: a reconsideration of style. Cambridge, 1999.
504. Wolf G. Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München, Fink: 2002.
505. Wölfflin H. Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München, 1898.
506. Wood C.S. Art History's Normative Renaissance // The Italian Renaissance in the Twentieth Century. Acts of an International Conference. Florence, Villa I Tatti, June 9–11, 1999 / Ed. A.J. Grieco, M. Rocke, F. Gioffredi Superbi. Firenze: L. Olschki, 2002. – P. 65–92.
507. Yuen T.E.S. The Tazza Farnese as a source for Botticelli's "Birth of Venus" and Piero di Cosimo's "Myth of Prometheus" // Gazette des Beaux-Arts. 1969. №9. – P. 175–178.
508. Zambrano P. Bernard Berenson e l'Amico di Sandro // Berenson B. Amico di Sandro. Milano: Electa, 2006.

509. Zambrano P., Nelson J.K. *Filippino Lippi*. Milano, 2004.
510. Zamperini A. *Ornament and the grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*. New York, 2008.
511. Zanchi M. *Filippino Lippi e l'umanesimo fiorentino*. Firenze: Giunti, 2011. (Art e dossier, 280.)
512. Zeri F., Natale M., Mottola Molino A. *Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini*. Vicenza, 1984.
513. Zöllner F. *Kanon und Hysterie. Primavera, Mona Lisa und die Sixtina im Chaos der Deutungen // Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal, 2010. – <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/archiv/2010/zoellner/>
514. Zöllner F. *Policretor manu – Zum Polykletbild der frühen Neuzeit // Polyklet: der Bildhauer des griechischen Klassik*. Mainz, 1990. – S. 450–472.
515. Zöllner F. *Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis "Primavera" // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1997. Bd. 50. – P. 131–158.