

На правах рукописи

Лопухова Марина Александровна

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

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2015

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: Тучков Иван Иванович,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой всеобщей истории
искусства Федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Московский
государственный университет имени М.В.
Ломоносова»

Официальные оппоненты: Федотова Елена Дмитриевна,
доктор искусствоведения,
заведующая Отделом зарубежного искусства
Федерального государственного бюджетного
научного учреждения «Научно-
исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской
академии художеств»

Кочеткова Екатерина Сергеевна,
кандидат искусствоведения,
исполнительный директор Всероссийского
конкурса в области современного визуального
искусства «Инновация»

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»

Защита состоится 25 марта 2015 года в 16.00. на заседании диссертационного совета (Д 501.001.81) при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991 Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, МГУ, Шуваловский корпус, исторический факультет, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова и на официальном сайте исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова: www.hist.msu.ru.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2015 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент

Е.А. Ефимова

Общая характеристика работы. Судьба классической традиции¹ является, вне всякого сомнения, одной из наиболее притягательных и многогранных проблем в искусстве Запада, но особенно – итальянского Возрождения. Она неотделима от генезиса ренессансной культуры, и потому никогда не утрачивает актуальности. В искусствознании XX в. грань между Ренессансом и предшествовавшим ему периодом, средними веками, постепенно сглаживалась, уступая место представлению о преемственности двух эпох, коренным различием между которыми, в то же время, стала «интеллектуальная дистанция», взятая Ренессансом по отношению к античности. Взаимодействие с античным миром, с его философской, литературной, пластической традицией, метаморфозы этой традиции, варианты заимствования мотивов из репертуара античного искусства, их разнообразные трансформации, репродукция, имитация и адаптация² стали пониматься, в конечном счете, как основа противоречивой двойственности ренессансной культуры³, прогрессивной и ретроспективной одновременно. Выдвинутая не так давно идея «анахронического Ренессанса»⁴, попытки заново осмыслить историографию Возрождения и сам термин⁵ в очередной раз подтверждают, до какой степени животрепещущим 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 или

¹ Greenhalgh M. *The Classical Tradition in Art*. New York, 1978. P. 8.

² См.: Highet G. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* [1949]. London, 1967. P. 104; Bergeman L., Dönike M., Schirmer A., Toepfer G., Walter M., Weitbrecht J. *Transformation: ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels* / Hrsg. von H. Böhme. München, 2011. S. 39–56.

³ 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.

⁴ См.: Nagel A., Wood C.S. *Anachronic Renaissance*. New York, 2010.

⁵ См.: 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. Rocca, F. Gioffredi Superbi. Firenze, 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, 2013.

текстов – и заканчивая вопросами их интерпретации. Мастера живописи раннего Ренессанса редко стремились к точному воспроизведению античных памятников, и причиной тому была, помимо «индивидуалистской анархии искусства Кватроченто»⁶, сама та идея «подражания древним», которая была сформулирована гуманистами применительно к литературе и к изобразительному искусству. Этому «подражанию» был присущ оттенок соперничества: 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 тех творческих принципов и пластических идеалов, которые господствовали в античную эпоху, мастерство делать, *как* древние, и, в конечном итоге, их превзойти. Поэтому во многом классический мир, воспроизводимый ренессансным художником, был воображаемой античностью, реконструированной сообразно его собственной фантазии. Чувство исторической дистанции по отношению к древности позволило соединить литературную традицию, не прерывавшуюся в течение столетий, с классическими принципами выразительности и художественной формы. Так что в определенной степени Ренессанс не просто возрождал античность, но являлся античным миром сам по себе⁷.

Среди художественных центров Италии, где отчетливо проявило себя увлечение античной древностью (Падуя, Урбино, Феррара, Венеция), Флоренция последней трети Кватроченто занимает совершенно особое место. Родина ренессансного стиля, она и в эпоху Лоренцо Великолепного продолжала транслировать его вовне, постепенно изживая формальные принципы искусства раннего Возрождения и уступая лидерство

⁶ Weise G. Renaissance und Antike Forschungen in der Kunst der italienischen Renaissance, XIV. 1952. S. 17.

⁷ Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval art // Metropolitan Museum Studies. 1933. Vol. IV. P. 274–276.

набиравшему политическую мощь папскому Риму. Деятельность философов и филологов, составлявших Платоновскую академию, и рафинированный вкус Лоренцо Медичи и купеческих семейств, составлявших его ближний круг (Торнабуони, Сассетти, Веспуччи и др.), определили характер искусства этого времени, для которого обращение к античным текстам и образам было естественным. И не случайно отправной точкой для развития иконологии, одного из основных методологических подходов, который работает с проблемами классической традиции в изобразительном искусстве, стала именно флорентийская живопись этого периода – работы Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Пьеро ди Козимо.

В этом ряду Филиппино Липпи (ок. 1457–1504) представляется чрезвычайно показательной фигурой. Вопрос о его специфическом подходе к античному наследию закономерно возникает, стоит взглянуть на его зрелые фресковые циклы – в базилике Санта Мария sopra Минерва в Риме и особенно в капелле Строцци в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, которые изобилуют античными, псевдоантичными или, во всяком случае, антикизированными деталями. Филиппино принадлежал к младшему, последнему поколению кватрочентистов, застал расцвет медичейской культуры и ее неожиданный крах, испытал влияние духовных метаний рубежа веков и стал одним из провозвестников нового этапа в итальянском искусстве, сыграв заметную роль одновременно в становлении принципов искусства Зрелого Возрождения и в формировании эстетики маньеризма.

С уверенностью судить о том, насколько глубоко он 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 Ливия⁸,

⁸ Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1987. Bd. 31. S. 388.

что свидетельствует, по меньшей мере, об интересе к книжной культуре. Определенное влияние, вероятно, оказала на него и кипучая деятельность флорентийских гуманистов, с которыми был связан Боттичелли, его учитель и старший коллега. Филиппино неоднократно приходилось сотрудничать и с заказчиками, близкими гуманистической среде: в числе его патронов были, помимо покровительствовавшего ему Лоренцо Медичи, кардинал Оливьеро Караффа, Пьеро Пульезе, сын Филиппо Строцци Альфонсо. Бесспорно, художник хорошо знал доступные античные памятники и, вероятно, много рисовал с них во время своего пребывания в Риме. Бенvenuto Челлини упоминает в своем «Жизнеописании», что видел большое число рисунков мастера в доме его сына⁹, хотя в настоящее время известно лишь несколько листов Филиппино, которые можно считать непосредственными набросками с римских древностей.

Актуальность темы исследования обусловлена непреходящим интересом к искусству Возрождения, культуре Флоренции, а также постоянным обновлением науки о Ренессансе, для которой проблема классической традиции является фундаментальной. Размышления нового поколения исследователей по поводу историографии эпохи Возрождения, публикация документальных данных и активная выставочная деятельность позволяют взглянуть в новом ракурсе на изученные ранее памятники. Возникает необходимость в систематическом исследовании этих процессов и соотнесении с ними фигур отдельных мастеров, среди которых Филиппино Липпи выделяется своей бесспорной увлеченностью античным наследием и неординарным подходом к его интерпретации. Актуальность темы объясняется и своеобразием историографической ситуации, сложившейся вокруг мастера, а также спецификой отечественной научной традиции, в которой и самому художнику, и узкоспециальным сюжетам, связанным с бытованием классической традиции, уделено значительно меньшее место, нежели на Западе.

⁹ Челлини Б. «Жизнеописание. Трактаты. Поэзия». СПб., 2003. С. 46–47.

Степень научной разработанности темы представляется недостаточной. Невзирая на обилие публикаций, посвященных частным сюжетам и интерпретации античного наследия отдельными флорентийскими мастерами – и первой половины XV в., и особенно интересующего нас периода, не существует актуального исследования, которое осветило бы в этом ключе развитие всей флорентийской школы¹⁰ – вероятно, ввиду богатства и вариативности художественного материала. Из поля зрения ученых, которые обращаются к проблемам классической традиции, как правило, выпадают маргинальные фигуры, мастера второго ряда, чьи произведения, однако, позволяют проследить, как вкус *all'antica*, выработанный в просвещенной аристократической среде, отразился на искусстве, ориентированном на более широкий круг заказчиков. Недостаточно систематизированы, на наш взгляд, и представления о подходе к античному наследию самого Филиппино, который сравнительно недавно стал объектом пристального внимания исследователей.

Историография. Многие выдающиеся ученые, от Б. Беренсона¹¹ до М. Сальми¹² и Р. Лонги¹³, считали живопись Филиппино вторичной по отношению к искусству Боттичелли, чьи идеалы он, по их мнению, предал и искажил. За исключением А. Варбурга¹⁴, который, правда, не посвятил младшему Липпи специальных исследований, к нему не проявляли значительного интереса ни столпы иконологии (Э. Панофский¹⁵, Ж. Сезнек¹⁶,

¹⁰ Книга Э. Ешке (Jaeschke E. *Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento*. Straßburg, 1900), вышедшая более века назад, содержит ряд утверждений, спорных для историографии даже того времени.

¹¹ См.: Беренсон Б. *Живописцы итальянского Возрождения*. [1896]. М., 2006. С. 239; Berenson B. *The Drawings of the Florentine Painters*. London, Chicago, 1938. Vol. 1. P. 103–107.

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

¹² Salmi M. *L'arte Italiana*. Vol. II. *L'arte Gotica E L'arte Del Primo Rinascimento*. Firenze: Sansoni, 1942. P. 291–293.

¹³ Longhi R. *Breve, ma veridica storia della pittura italiana*. Firenze, 1980. P. 101.

¹⁴ См.: Варбург А. *Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифанойя в Ферраре [1912]* / Idem. *Великое переселение образов*. М., 2007. С. 193–194.

¹⁵ Panofsky E. *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford, 1939.

¹⁶ Seznek 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.

Э. Винд¹⁷, Э. Гомбрих, Р. Витквер), ни авторы сводных работ об истории и бытовании классической традиции в европейском изобразительном искусстве (Б. Роуланд¹⁸, К. Вермёль¹⁹, Р. Вайс²⁰, М. Гринхальг²¹, Дж. Годвин²², Л. Фридман²³). Долгое время единственным текстом, где Филиппино представал на равных со своими флорентийскими коллегами, оставалось эссе А. Шастеля «Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного»²⁴ (1959). В разгар систематического изучения вопроса о влиянии древнеримской скульптуры на искусство Возрождения ряд работ Филиппино вошел в фундаментальный каталог Ф. Бобер и Р. Рубинштейн²⁵ (1986). Однако серьезной ревизии вопрос об использовании им античных пластических источников был подвергнут только в диссертации Т. Томаса «Классические рельефы и статуи в религиозной живописи позднего Кватроченто»²⁶ (1981), которая осталась неопубликованной.

В то же время, значительное место мастеру традиционно было отведено в литературе, посвященной ренессансному гротеску: он был одним из первопроходцев в возрождении этого типа орнамента (в основополагающем труде Н. Дако «Открытие Золотого дома и формирование гротеска в эпоху Возрождения»²⁷, К. Ачидини²⁸, А. Дзамперини²⁹). Не обошли его вниманием и авторы сводных трудов по монументальной живописи Возрождения, интерес к которой стремительно возрос в 1960–70-е

¹⁷ Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance. New Haven, London, 1958.

¹⁸ Rowland B. I. The Classical Tradition in Western Art. Cambridge (Mass), 1963.

¹⁹ Vermeule C. European Art and the Classical Past. Cambridge (Mass.), 1964.

²⁰ Weiss R. The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford, 1969.

²¹ Greenhalgh M. The Classical Tradition in Art. New York, 1978.

²² Godwin J. The Pagan dream of the Renaissance. London, 2002.

²³ Freedman L. The Revival of Olympian Gods in Renaissance Art. Cambridge, 2003.

²⁴ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М. – СПб., 2001. С. 139–140, 393–397.

²⁵ Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture: A handbook of sources. Oxford, 1986

²⁶ Thomas T.M. Classical Relief and Statues in later Quattrocento Religious Painting. Ann Arbor, 1981.

²⁷ Dacos N. La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. London, 1969. P. 69-72.

²⁸ Acidini Luchinat C. La grottesca // Storia dell'arte italiana. Torino, 1978. P. III. Situazioni, momenti, indagini Vol. 4. Forme e modelli. P. 176.

²⁹ Zamperini A. Ornament and the grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau. New York, 2008. P. 111–112.

гг. Однако в них – как в зарубежных (стоит особо отметить второе издание фундаментальной книги Э. Борсук «Живописцы-монументалисты Тосканы: от Чимабуэ до Андреа дель Сарто»³⁰), так и в отечественных (у И. Е. Даниловой³¹, И. А. Смирновой³²) – рассматривается только главный флорентийский цикл художника, фрески капеллы Строщи. Его римский ансамбль, фрески капеллы Караффа, был справедливо признан одним из ключевых памятников, повлиявших на формирование принципов монументальной живописи римского Высокого Возрождения, что отражено в монографиях «Уровни нереальности» С. Зандстрёма³³ (1963) и «Место повествования. Настенная декорация в итальянских церквях. 431–1600» М. А. Лавин³⁴ (1990).

подавляющее большинство авторов, независимо от того, положительно или негативно они оценивали творчество Филиппино, отмечали его выдумку и фантазию, увлечение внешними эффектами, богатыми декоративными возможностями, которые предоставляет античная атрибутика, и неумеренность в ее использовании, которая и отличает мастера от его современников. Иногда она интерпретировалась как плод душевного беспокойства (в частности, А.Н. Бенуа³⁵ и М. Дворжаком³⁶), но чаще – как «радость изобретателя». Но если избыточный характер декорации *all'antica* мог быть данью моде, то ее интерпретация: отбор мотивов, их организация и аранжировка, в значительной степени зависела от воли и темперамента художника. В старой немецкоязычной литературе отношение Филиппино к античному материалу часто обозначается словом “*Umdeutung*”,

³⁰ Borsook E. The Mural Painters of Tuscany, from Cimabue to Andrea del Sarto. London, 1980. P. 122–127.

³¹ Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М. 1970. С. 143–150.

³² Смирнова И.А. Искусство Италии конца 13–15 вв. (Памятники мирового искусства.) М., 1987. С. 120.

³³ Sandström S. Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance. Uppsala, 1963.

³⁴ Lavin M.A. The place of narrative. Mural decoration in Italian Churches 431 – 1600. Chicago, London, 1990.

³⁵ Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. СПб., 2003. С. 110 и далее.

³⁶ Дворжак М. Искусство итальянского Возрождения. Т. 1. XIV-XV вв. М., 1978. С. 132–133.

«переосмысление». Оно могло свидетельствовать о типично кватрочентистском творческом подходе художника к классическим элементам, но, несомненно, было обусловлено и тем, что Филиппино занимался в основном религиозной живописью и оставил не так много произведений на, собственно, классические сюжеты.

Что касается предметных исследований о Филиппино, вопросу о его заимствованиях из репертуара античного искусства – в ряду прочих проблем, связанных с иконографией и формально-образным строем его произведений – уделяли внимание уже авторы первых монографий о мастере, А. Шарф³⁷ (1935) и К. Нилсон³⁸ (1938). В ряде зарубежных статей и диссертаций рассматриваются по отдельности неоконченная фреска в Поджо а Кайано (основополагающая работа на эту тему – статья П. Хальма 1931 г.³⁹, стоит назвать также публикации Ж. Леграна⁴⁰ и Дж. Нельсона⁴¹, который является ведущим специалистом по творчеству Филиппино сегодня), его монументальные церковные ансамбли (в диссертациях Г. Гейгер и Дж. Сэйла), рисунки с античных оригиналов (прежде всего, в диссертации и статьях И. Шумейкер⁴²) либо комплекс его живописных и графических произведений на мифологические темы (в написанном Дж. Нельсоном сравнительно кратком разделе объемной монографии, выпущенной в 2004 г. к 500-летию со дня кончины художника⁴³).

Дж. Р. Сэйл в фундаментальном диссертационном исследовании об истории сооружения капеллы Строщи⁴⁴ пришел к выводу о первостепенной

³⁷ Scharf A. *Filippino Lippi*. Wien, 1935.

³⁸ Neilson K.B. *Filippino Lippi. A critical study*. Cambridge, 1938.

³⁹ Halm P. Das unvollendete Fresko des Filippino Lippis in Poggio a Caiano // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1931. Bd. 3. S. 393–427.

⁴⁰ Legrand J. *Filippino Lippi: Tod des Laokoon* // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1983. Bd. 46, Heft 2. S. 203–214.

⁴¹ 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.

⁴² Shoemaker I.H. *Filippino Lippi as a Draughtsman*. New York, 1975; Idem. *Drawings after the Antiquity by Filippino Lippi* // *Master Drawings*. 1978. Vol. 16. P. 40; Idem. *Filippino and His Antique Source* // *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle...* P. 29–36.

⁴³ Nelson J. K., Zambrano P. *Filippino Lippi*. Milano, 2004. P. 419–449.

⁴⁴ Sale J.R. *The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella (diss.)*. New York, London, 1979.

значимости античных деталей для программного замысла капеллы и впервые в литературе раскрыл его с исчерпывающей полнотой, хотя попытки объяснить его с позиций неоплатонизма предпринимались неоднократно и ранее (Э. Винтерниц⁴⁵, Д. Фридман⁴⁶). Исследователей капеллы Караффа больше занимала ее пространственная структура и роль иллюзионистических архитектурных построений (Э. Парлато⁴⁷, А. Колива⁴⁸), впрочем, прототипы классических элементов в ее декорации также были установлены – в переработанной в книгу диссертации Г. Гейгер⁴⁹ и монографии М. Витиелло⁵⁰. В меньшей степени разговор о месте антикизированных деталей в творчестве Филиппино касается его алтарных картин и почти совсем не затрагивает его раннего творчества, что, на наш взгляд, не вполне корректно, поскольку именно в юношеских работах мастера стоит усматривать истоки его специфического отношения к античному наследию и его оригинальной трактовки.

Всплеск интереса к творчеству мастера в 2004 г. сделал его экспонентом целого ряда выставок, проходивших на протяжении последнего десятилетия в его родном Прато, во Флоренции и Париже⁵¹. Чуть ранее, в 1997 г., в Метрополитен-музее были показаны рисунки Филиппино и его

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Friedman D. The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Firenze // *L'Arte*. 1970. Vol. 3. P. 109–131.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Geiger G.L. Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome. New York, 1986. Chapter 9.

⁵⁰ Vitiello M. Le architetture dipinte di Filippino Lippi. La capella Carafa a S. Maria Sopra Minerva in Roma. Roma, 2003.

⁵¹ Filippino Lippi: „un bellissimo ingegno”. Origini ed eredità nel territorio di Prato. Catalogo. Milano-Firenze, 2004; Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento. Catalogo. Milano, 2004; Filippo et Filippino Lippi. La Renaissance à Prato. Catalogue. Milan, 2009; Da Donatello a Lippi: officina pratese / A cura di A. De Marchi. Milano, 2013.

школы⁵², и как один из ведущих и наиболее плодотворных рисовальщиков позднего Кватроченто он был представлен на выставке итальянской ренессансной графики, организованной Британским музеем и галереей Уффици⁵³ (2011). Существенное внимание Филиппино было уделено также на выставке, посвященной эволюции живописи кассоне, во флорентийской Галерее Академии⁵⁴ (2010). Наконец, в 2011 г. в Риме состоялась первая полноценная и долгожданная монографическая выставка, «Филиппино Липпи и Сандро Боттичелли во Флоренции Кватроченто»⁵⁵, осветившая без лакун все этапы творческого пути мастера и сферы его художественных интересов и открывшая новые перспективы для исследования.

Отечественные ученые, 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 Эрмитаже⁵⁶, а также в связи с общими проблемами искусства Возрождения, о чем мы упомянули выше. Обзорный характер носит публикация Н.И. Смирнова⁵⁷, из текстов последних лет стоит упомянуть статью В.Д. Дажиной об отце и сыне Липпи в энциклопедическом словаре «Культура Возрождения»⁵⁸, однако полноценных монографических исследований и даже проблемных статей о художнике, написанных на русском языке, пока не существует.

⁵² The Drawings of Filippino Lippi and His Circle / Ed. by G.R. Goldner, C.C. Vambach, A. Cecchi. Catalogue. New York: Metropolitan Museum, 1997.

⁵³ Figure, memorie, spazio: disegni da Fra' Angelico a Leonardo / A cura di H. Chapman. Firenze, Giunti, 2011.

⁵⁴ Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Caralogo della mostra / A cura di D. Parenti, C. Paolini, L. Sebregondi. Firenze, 2010.

⁵⁵ Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400. Catalogo della mostra / A cura di A. Cecchi. Pero: 24 Ore Cultura, 2011.

⁵⁶ Lazareff V. Una pittura di Filippino Lippi a Leningrado. Roma, 1928; Кустодиева Т.К. Произведения Филиппино Липпи в Эрмитаже. Л., 1962; Забельшанский 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); Она же. Итальянская живопись XIII–XVI веков. Каталог коллекции. СПб., 2011. С. 180–184 (кат. № 122, 123).

⁵⁷ Смирнов Н. Прекраснейший талант Возрождения // Художник, 1976, №8. С. 51–59.

⁵⁸ Культура Возрождения. Энциклопедия / Под ред. О.Ф. Кудрявцева. М., 2011. Т. 2, кн. 1. С. 90–92.

Исходя из сказанного, **цели и задачи исследования** могут быть сформулированы двояко. С одной стороны, творчество Филиппино 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. Нам представляется разумным сосредоточить свое внимание на этой фигуре, чье творчество безупречно вписывается в художественную панораму своей эпохи, но отличается при этом яркой оригинальностью творческого метода. Искусство Филиппино 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 общеитальянский. 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, что предполагает некоторое расширение его **хронологических рамок**. 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 индивидуального 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 диссертации 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 заключена 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 памятников 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; 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, 2011). Ее основное содержание нашло отражение в опубликованных научных работах автора.

Структуру диссертации определили вышеозначенные цели и задачи исследования. Работа состоит из введения, двух обширных глав, каждая из которых включает несколько тематических разделов, заключения, библиографии и приложения (альбома иллюстраций).

Во **Введении** раскрыты причины выбора темы, обозначены проблематика работы, предмет и объект диссертационного исследования, сформулированы его основные цели и задачи. В его **вступительной части** приводятся основные сведения, описывающие своеобразие культурно-исторической ситуации во Флоренции последней трети XV в., меценатской деятельности Лоренцо Медичи и его круга, чьи вкусы во многом определили облик искусства этой эпохи. Затрагиваются в нем и предпосылки сложения того специфического, поэтического отношения к классической традиции в

культуре Флоренции, которое было обусловлено блестящим развитием филологических штудий при отсутствии на территории Республики значительных памятников античной монументальной пластики и архитектуры. Также мы сочли необходимым привести здесь краткий экскурс в историю изучения вопроса о восприятии античности во флорентийском искусстве, прежде всего, в творчестве Боттичелли, Гирландайо и Пьеро ди Козимо, чтобы ясно определить место, которое занимают в этом ряду исследования о нашем герое, Филиппино. **Обширная самостоятельная историографическая часть Введения** целиком посвящена вопросу об интерпретации классического наследия в творчестве младшего Липпи. В ней в хронологической последовательности, начиная с «Жизнеописаний...» Дж. Вазари, которому Филиппино обязан своей славой мастера декорации в античном вкусе⁵⁹, и до новейших публикаций, рассматриваются общие работы по истории ренессансного искусства, а затем монографические исследования о мастере. Смена общего вектора в изучении ренессансного искусства заметно повлияла на отношение к личности мастера – как на эстетическую оценку его творчества в целом, так и на выбор проблем, которые в связи с ним затрагивались. Поэтому параллельно прослеживаются основные этапы становления науки о рецепции классической традиции в искусстве Ренессанса, от конца XIX в. и истоков иконологии до сегодняшнего дня.

Первая глава, «Роль классических мотивов в религиозной живописи Филиппино Липпи», имеет дробную структуру, однако все ее разделы объединяет общая тема – особенности использования детали *all'antica* в церковной живописи, ее композиционное, декоративное и сюжетно-символическое назначение. Вводная часть главы, **«Классические элементы в религиозной живописи Раннего Возрождения: выбор, назначение, интерпретация»**, посвящена теоретическим вопросам,

⁵⁹ Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / Ed. G. Milanese. Firenze, 1878. Vol. 3. P. 461-462.

связанным с определением археологических источников элементов *all'antica* в религиозной живописи Кватроченто и вариантам истолкования языческих образов в контексте христианских сюжетов. Отдельное внимание уделено обоснованию комментирующей функции монохромных фрагментов в античном вкусе (так называемых «комментирующих рельефов»).

Далее, в разделе **«Монументальные циклы Филиппино Липпи»**, в хронологическом порядке рассмотрены три церковных фресковых ансамбля мастера: завершение, вслед за Мазолино и Мазаччо, росписей капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции, оформление капеллы Караффа в церкви Санта Мария sopra Минерва в Риме и капеллы Строцци в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Как отмечалось исследователями⁶⁰, именно церковная живопись, декорация фамильных капелл являлась в период Раннего Возрождения основным полем для творческих экспериментов. Но наше обращение в первую очередь к монументальной религиозной живописи Филиппино обусловлено и тем, что она составляет наиболее обширную часть его наследия и равномерно охватывает все этапы его творческого пути, позволяя наглядно проследить как эволюцию его манеры как таковой, так и изменение его отношения к античному наследию. Ступени этого развития мы постарались отразить в заглавиях параграфов, посвященных его зрелым циклам – капелле Караффа (**«Освоение классического лексикона»**) и капелле Строцци (**«Монументальное изображение античного мира»**).

Исполненные на протяжении двадцати лет, начиная с 1480-х гг., три фресковых цикла Филиппино наглядно демонстрируют переход от аккуратного, вдумчивого использования отдельных классических мотивов, буквально «вплавленных» в ткань живописного повествования, к их постепенной артикуляции в маргинальных зонах ансамбля, а затем и к широкому употреблению «цитат» из репертуара античного искусства, пластических, но особенно – археологических. Так, в росписях капеллы

⁶⁰ Смирнова И.А. Монументальная живопись... С. 19.

Бранкаччи, которые мастер завершал в 1482-1485 гг., такая цитата всего одна – профиль императора Нерона, скопированный напрямую с римского сестерция или с его воспроизведения на терракотовом бюсте юноши в доспехе работы А. Поллайоло (ок. 1470 г., Флоренция, Барджелло). Филиппино «оживляет» образец, чтобы придать историческую достоверность портрету. В то же время, он подчеркивает свирепый облик правителя, в чем обозначилась неформальная, эмоционально окрашенная установка по отношению и к изображаемому предмету, и к античному образцу.

Детали *all'antica* Филиппино начинает активно применять в капелле Караффа – римском ансамбле, законченном к 1493 г., в котором выкристаллизовалась его зрелая манера. К концу 1480-х гг. силами старших коллег художника Рим был превращен в настоящую лабораторию ренессансного стиля, где постепенно сплавлялись воедино традиции разных школ: флорентийской, умбрийской (в росписях Сикстинской капеллы 1481-1482 гг.), северо-итальянской (в несохранившейся капелле Иннокентия VIII в ватиканском Бельведере, расписанной Мантеньей). Мастерская Б. Пинтурриккьо начала осваивать богатейший декоративный репертуар античного гротеска, предоставленный потолками Золотого дома Нерона. В главной базилике доминиканцев Филиппино создал свой вариант римского стиля, в котором «антикварные» детали использовались для артикуляции богословских и политических идей, лежащих в основе программы этого ансамбля. В сравнительно небольшом количестве классические элементы рассыпаны по всем стенам капеллы, но особенно много их на иллюзионистических архитектурных элементах: фризах, пилястрах, порьтых гротесковым орнаментом, балюстраде в цокольной зоне капеллы. Преобладают среди них мотивы с морской и литургической тематикой («морской» саркофаг в сцене Вознесения Девы, фриз с атрибутами литургии и др.), которые отсылают к значимым эпизодам биографии заказчика, кардинала Оливьеро Караффы – священнослужителя и военачальника, чья знаменательная победа над турецким флотом уподобляется триумфу над

еретиками св. Фомы Аквинского, его святого покровителя. Примечательно, что художник абсолютно равнодушен к римскому пейзажу в духе *mirabilia urbis*, который так любили Мантенья или мастерская Гирландайо: он пишет топографически точные виды Города, которые и переносят сцены из истории Аквината в современный, конкретно-исторический контекст.

В капелле Филиппо Строцци (1489-1502 гг., Флоренция, Санта Мария Новелла) пышные «трофеи язычества» выплескиваются из «маргинальных зон» ансамбля в основные ее части, заслоня собой, собственно, христианское содержание сцен⁶¹. Декорация капеллы, разумеется, не имеет языческого подтекста, который усматривали в ней многие поколения исследователей: автор ее программы, а вслед за ним и живописец сознательно апеллируют к античным образам и мотивам, чтобы раскрыть ее богословскую программу, основанную на учении Марсилио Фичино. Поэтому бессистемное нагромождение «антикварных» деталей – впечатление ложное: они не перестают выполнять свою «комментирующую» функцию и, как и в римском цикле мастера, тщательно подобраны, чтобы подчеркнуть лейтмотивы этого ансамбля. Например, изображения Муз на алтарной стене раскрывают античную тему прижизненного апофеоза⁶², созвучную теме воскресения и ключевую для погребальной капеллы. Символизм этих деталей, однако, не вполне очевиден и адресован подготовленному зрителю, что созвучно с идеей о возвышающем душу сокровенном знании, открывающемся лишь избранным, которая звучит в «Платоновской теологии» Марсилио Фичино⁶³. Таким способом, возможно, дополнительно подчеркнута идея избранности заказчика, которая отчетливо проведена в декорации алтарной стены капеллы. К тому же, детали *all'antica* играют здесь роль элементов, придающих сценам историческую достоверность (пусть и своеобразно мыслимую): они демонстрируют мощь и пышность

⁶¹ Об этом противопоставлении см.: Wolf G. *Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München, 2002. S. 305–310.

⁶² Cumont F. *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. P., 1942. P. 256–288.

⁶³ См.: Ficino M. *Teologia platonica* / A cura di M. Schiavone. Bologna, 1965. Vol.1. P. 396–397.

государственной власти и религии Древнего Рима, которую разрушает сила апостольской проповеди⁶⁴.

Классические прототипы деталей, невзирая на их «фантастическое переосмысление», всегда опознаются в известных римских антиках. Более того, особая динамичность художественного решения капеллы отчасти отражает специфику тех античных источников, которыми мастер пользовался и при выборе «антикварных» деталей, и при построении некоторых фигурных групп: резные саркофаги, монументальные рельефы и глиптика II-III вв. чужды классической гармонии сами по себе.

Следующий раздел первой главы, **«Классические мотивы в алтарной живописи Филиппино Липпи»**, также разбит на параграфы. В них рассматриваются алтарные картины и тондо Филиппино, созданные, соответственно, до («Алтари и тондо Филиппино конца 1470-х–1480-х годов») и после его римской поездки («Классические мотивы в алтарной живописи Филиппино Липпи»). Обыкновенно в контексте размышлений об отношении Филиппино к классической традиции его алтарной живописи, особенно ранней, уделялось значительно меньше внимания, нежели фресковому ансамблю. Между тем, его алтарные картины позволяют вникнуть в самую природу его дарования. Его ранние алтари и тондо отличает значительная самостоятельность в области композиционных построений, что принято связывать с изоляцией мастера от его флорентийского окружения, частыми отъездами в Лукку в нач. 1480-х гг.⁶⁵. В частности, формальной композиционной схеме *sacra conversazione*, сложившейся во флорентийской живописи 1470-х гг., он предпочитает свободный пейзажный фон («Алтарь Магрини», ок. 1481-1482 г., Лукка, Сан Микеле ин Форо). Кроме того, молодой Филиппино предстает как художник любознательный, уделяющий внимание повествовательным подробностям и психоэмоциональной выразительности образов («Явление Богоматери св. Бернарду», 1484-1485 г.,

⁶⁴ Sale J.R. Op.cit., p. 236.

⁶⁵ Fahy E. A Lucchese follower of Filippino Lippi // *Paragone. Arte*. 1965. Vol. 16. P. 14

Флоренция, Бадия). Псевдоантичный декор в его алтарях 1480-х гг. появляется сравнительно редко и, как правило, содержит элементы условно-классические («Тондо Корсини», 1481-1482 г., Флоренция, Галерея Корсини) или восходящие к книгам образцов, как в «Мадонне с младенцем и святыми Иоанном Крестителем, Виктором, Бернардом и Зиновием» (1486 г., Флоренция, Уффици; это единственный монументальный алтарь Липпи, где соблюдена стандартная схема «святого собеседования», что обусловлено его предназначением – он был заказан для большого публичного пространства, зала Коллегии восьми Палаццо Веккио).

Зрелые алтари Филиппино, даже если формально они принадлежат к типу *sacra conversazione* («Алтарь Нерли», 1495 г., Флоренция, Санто Spirito; «Мистическое обручение св. Екатерины», 1501 г., Болонья, Сан Доменико), также характеризуются вариативностью построения, продуманной расстановкой фигур, необычайно тонкой драматургией жестов и, как следствие, – значительной силой эмоционального воздействия. Косные композиционные схемы заменяются единичными элементами *all'antica*, структурными и декоративными одновременно (скульптурными постаментами или тронами в виде античных жертвенников) – артикулированными, но не акцентированными сверх меры, которые становятся «камертоном» композиции, а в символическом отношении служат аллюзией на крестную жертву Христа или мученичество святого.

Одной из основных целей этой части диссертации является установление связи между изображением классицизирующих архитектурных и скульптурных элементов, играющих «конструктивную» роль, и спецификой композиционного строя больших алтарных картин мастера. Внутри этого раздела хронологический подход к изложению материала иногда для наглядности уступает место типологическому, благодаря чему появляется возможность выявить наиболее частотные классические мотивы, которые Филиппино предпочитал использовать в этом жанре (низкие скульптурные троны и постаменты, резные пилястры и проч.).

Заключительные разделы первой главы, и посвящены судьбе детали all'antica в искусстве следующего поколения тосканских мастеров – как художников-архаистов, работавших на рубеже XV–XVI вв. (**«Метаморфозы «археологической детали» в живописи Тосканы на рубеже XV–XVI вв.»**), так и внутри магистральной линии развития итальянского искусства Высокого Возрождения (**«Традиция Филиппино Липпи и итальянское искусство первой трети XVI в.»**). Творчество мастеров второго ряда демонстрирует тенденцию к своеобразной «девальвации» классических элементов. Она проиллюстрирована на двух частных примерах – видоизменения античного мотива от самодостаточной пластической формулы до элемента орнамента (исследуется мотив возлежащего речного божества) и творчества мастера-эклектика, ориентировавшегося на «столичные» образцы (в этом качестве выступает один из ведущих живописцев Лукки этого периода, ученик Пинтуриккьо Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини). Высокое Возрождение, напротив, блестяще усвоило уроки позднего Кватроченто, о чем наглядно свидетельствуют ключевые работы Андреа дель Сарто (прежде всего, его фрески в Кьостро делло Скальцо во Флоренции) и Рафаэля, от фресок Станцы делла Сеньятура до картонов шпалер для Сикстинской капеллы. Пример очевидного и, по всей вероятности, даже программного обращения к живописи Филиппино Липпи, который в значительной степени раскрыл «символический потенциал» детали all'antica, дает творчество флорентийского скульптора Бенедетто да Ровещано, очерк о котором также помещен в последнем разделе первой главы.

Вторая глава диссертации, **«Классические мотивы и сюжеты в светской живописи и рисунках Филиппино Липпи»**, посвящена, собственно, античным – историческим, мифологическим, аллегорическим – сюжетам в творчестве мастера. Так как они составляют сравнительно небольшую долю его наследия, эта глава неоднородна с точки зрения жанровой специфики рассматриваемых памятников, которые объединены,

прежде всего, своим назначением – принадлежностью к частному жилому интерьеру. В связи с этим главе предпослан краткий экскурс в историю бытования классических текстов в средневековой и ренессансной Италии и сложения принципов светской мифологической и аллегорико-дидактической декорации (**«Классические темы в светской декорации Флоренции второй половины XV века»**).

Памятники распределены по разделам в соответствии со своей типологией и жанровой принадлежностью. Первыми (раздел **«Расписные панели из мастерской Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи»**) рассмотрены предназначенные для оформления светских интерьеров декоративные панели на исторические и библейские темы, исполненные юным Филиппино и относящиеся к позднему этапу его творчества. Стиль этих панно развивается так же, как и стиль религиозной живописи мастера: на смену аккуратным орнаментальным деталям в античном вкусе и единичным пластическим формулам приходит использование стенки дионисийского саркофага в качестве образца для всей композиции (**«Поклонение Золотому тельцу в образе Аписа»**, ок. 1500-1502 гг., Лондон, Национальная галерея). Однако уже в ранних панелях работы Филиппино (**«История Виргинии»**, Париж, Лувр; **«История Лукреции»**, Флоренция, Галерея Палатина, ок. 1480 г.) классические архитектурные элементы (мотив аркады и триумфальной арки) выступают как структурообразующие, обеспечивая композиции устойчивость, симметрию и единство. Обращение к этому новаторскому типу композиционного построения панели изменило природу и привело к подлинной революции в живописи кассоне, приблизив ее к картинному пониманию пространства в современном смысле слова⁶⁶, но, в конечном счете, ускорило размывание и исчезновение этого жанра.

Картины Филиппино на классические сюжеты тематически близки более знаменитым (и более крупным по формату) «мифологиям» Боттичелли

⁶⁶ См.: Nelson J.K. Le rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per i dipinti da cassone e da spalliera // *Virtù d'amore...* P. 139-147.

и Пьеро ди Козимо и представляют собой воспитательные аллегории, оперирующие классической лексикой. В иконографическом отношении они опираются как на античные источники, так и на современные, которые Филиппино свободно комбинирует между собой. «Раненый кентавр» (ок. 1500 г., Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Черт) содержит очевидную цитату из «Клеветы» Боттичелли (1495, Флоренция, Уффици). В позе героини панно «Эрата», которое интерпретируется как аллегория целомудрия (ок. 1500 г., Берлин, Государственные музеи), соединены черты «Эрота, натягивающего лук» Лисиппа и одной из фигур с «Саркофага Муз» (Вена, Музей истории искусства).

Наиболее значительный раздел второй главы, **«Неоконченная фреска “Жертвоприношение Лаокоона” на вилле Медичи в Поджо а Кайано»** отведен анализу неосуществленной росписи Филиппино в портике знаменитой виллы Медичи, ее источникам, литературному, историческому и политическому контексту. Предваряет его беглый очерк об истории строительства и украшения виллы (**«Вилла Лоренцо Великолепного: проблема ранней декорации»**), который дает возможность сориентироваться в идейном содержании этого важнейшего для конца XV в. архитектурного ансамбля. В нем затронута, в частности, проблема авторства, датировки и интерпретации майоликового фриза на фасаде портика виллы, поскольку вопрос о том, мог ли он составлять единую систему с фресковой декорацией лоджии, до сих пор открыт.

Неосуществленные росписи Филиппино, которым посвящен параграф **«“Жертвоприношение Лаокоона” и его возможный пандан»**, уникальны для своего времени как по замыслу, так и по исполнению. Наряду с утраченными и не имеющими точной датировки фресками виллы Медичи в Спедалетто близ Вольтерры, над созданием которых работали в 1480-е гг. Боттичелли, Гирландайо, Перуджино и юный Филиппино⁶⁷, он представляет собой один из первых примеров монументальной декорации на

⁶⁷ Vasari G. Le vite... Vol. 3. P. 258.

мифологическую тему со сложной, подробно разработанной программой. Ее анализ невозможен без привлечения графических эскизов, которые позволяют не только реконструировать саму сцену «Жертвоприношения Лаокоона» (Флоренция, Уффици, Кабинет рисунков и эстампов, инв. 169F; быв. Роттердам, коллекция Ф. Кёнигса), но и выдвинуть версию относительно того, какой сюжет должен был располагаться на стене напротив, то есть восстановить первоначальный замысел всей декорации лоджии. Вслед за Б. Беренсоном⁶⁸ Дж. Нельсон⁶⁹ предположил, что для виллы в Поджо предназначались рисунки Филиппино на сюжет смерти Мелеагра (Оксфорд, Ашмолеанский музей, инв. WA 1951.162; Лондон, Британский музей, инв. 1946-7-13-6; Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 9862 г), и в нашей работе мы попытались развить эту привлекательную гипотезу, объяснив связь, существующую между этими двумя сценами на морально-аллегорическом уровне.

Выдающееся значение этого ансамбля заключается и в том, как Филиппино обращается с античным материалом. Довольно точно следуя тексту (в первом случае – «Энеиды» Вергилия, во втором – «Метаморфоз» Овидия), иконографические мотивы он компоует с большой свободой, отбирая их в соответствии не столько с их оригинальным содержанием, сколько с собственной художественной задачей. Так, при изображении тела Мелеагра он ориентируется не на рельефы саркофагов, иллюстрирующие историю гибели героя, которые рекомендовал использовать для передачи пластики мертвого тела еще Л.-Б. Альберти⁷⁰, а на так называемое «Ложу Поликлета»⁷¹. И хотя оба эти сюжета прежде не изображались ренессансными мастерами (а в книжной миниатюре их трактовка носила

⁶⁸ Berenson B. Filippino Lippi's Design for a Death of Meleager // Old Master Drawings, VIII, 1933/1934. P. 32-33.

⁶⁹ Nelson J.K. The later works of Filippino Lippi: From his Roman sojourn until his death (ca. 1489-1504). N.Y., 1992. P. 111-114.

⁷⁰ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935-1937. Т. 2. С. 47.

⁷¹ Bober Ph.P., Rubinstein R. Renaissance artists and antique sculpture... №94.

выраженно средневековый характер), решение Филиппино, производит «совершенно античное впечатление»⁷².

Логическим продолжением размышлений об оформлении виллы в Поджо представляется рассмотрение прочих рисунков мастера, в которых иллюстрируются мифологические сюжеты или разрабатываются мотивы, заимствованные из репертуара античной живописи и пластики. Им посвящен заключительный раздел второй главы, **«Классические мотивы и сюжеты в рисунках Филиппино и его мастерской»**. Рисунки рассматриваются небольшими типологическими группами, начиная с набросков, сделанных напрямую с античных подлинников (рисунков такого рода дошло из XV в. крайне мало). К этим редким примерам, относится, в частности, лист 1255Е из Флоренции (Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици), на котором запечатлены отъезд Ипполита на охоту – фрагмент «Золотого свода» Золотого дома Нерона – и ряд мотивов, происходящих из его криптопортика. Филиппино он рисует уверенно, быстро, перемещаясь по залам «гrotтов», поразному разворачивая лист, чтобы использовать всё его возможное пространство, и с разной степенью тщательности фиксирует основные пропорциональные соотношения фигур и заинтересовавшие его детали.

Значительно больше в наследии мастера эскизов, которые свободно варьируют античные образцы; среди них можно обнаружить как типичные для Ренессанса пластические формулы («флорентийскую нимфу» в развевающихся драпировках и др.), так и вполне конкретные, узнаваемые мотивы, которые встречаются и в рисунках его коллег, прежде всего, строителя виллы в Поджо Джулиано да Сангалло (напр., грифон, положивший лапу на шлем, Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 500 orn, 501 orn). В полной мере особенности орнаментального мышления Филиппино и его темперамента рисовальщика отражают эскизы гротесков – динамичные, экспрессивные рисунки пером,

⁷² Von Salis A. Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterleben der Alten in der Neuen Kunst. – Erlenbach, Zürich, 1947. S. 140.

которые отличает при этом довольно детальная проработка физиогномической характеристики населяющих узоры «персонажей» (напр., Флоренция, Уффици, Кабинет рисунков и эстампов, инв. 1633 E, 1634 E).

Вторая цель этого раздела – очертить круг мифологических сюжетов и аллегорий, морально-дидактических и любовных, и связанных с ними иконографических формул, которые были популярны во флорентийском искусстве последней трети Кватроченто. Рисунки Филиппино обнаруживают связь с «Венерой и Марсом» (ок. 1483 г., Лондон, Национальная галерея) и «Клеветой» Боттичелли (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1257 E), «Судом Париса» (1485-1488 гг., Венеция, Фонд Чини) из мастерской Боттичелли (Вашингтон, Национальная галерея, инв. 1990.190.I.d), «Похищением Деяниры» (1460-е гг., Нью-Хейвен, Картинная галерея Йельского университета) Антонио Поллайоло (Стокгольм, Национальный музей, инв. 2/1863), «Историей Прометея» (Страсбург, Музей изящных искусств) Пьеро ди Козимо (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1170 E), серией расписных панелей на сюжет истории Орфея (ок. 1490 г., Роттердам, Музей Бойманса-ван Бёнингена; Краков, Вавельский замок) Якопо Селлайо (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 249 E и 1249 E) и др. И если в первых двух случаях в роли копирующего мастера выступает Филиппино, то в остальных уже его рисунки были востребованы в качестве образца.

Выводы и обоснование выносимых на защиту положений сделаны в **Заключении**. Прежде всего, мы отмечаем, что, невзирая на стремительную эволюцию манеры и разительное отличие позднего творчества Филиппино от стиля его ранних работ, его художественный метод обладает определенной цельностью. Развитие его искусства и, в частности, изменение его подхода к классической традиции, активное взаимодействие с которой отмечалось как доминирующая черта его дарования, предстает как органичный, последовательный процесс. Посредниками между молодым мастером и античностью выступали его старшие коллеги (Дж. да Сангалло, Бенедетто да

Майано, А. Поллайоло, Сандро Боттичелли), но и в зрелом возрасте он не отказывался от такого рода заимствований. Однако уже в 1480-е гг. его манера выдает иную выучку и иные интересы, нежели те, которых стоило бы ожидать от ученика Боттичелли. Блестящий рисовальщик, Филиппино был 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 деталей, и можно смело утверждать, что предпосылки его позднего стиля сложились в юношеские годы и 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., стал первым стимулом, заставившим мастера обратиться к репертуару римского искусства, прежде всего, пластическим формулам и орнаментам. Антикварные увлечения его заказчиков, как римских, так и флорентийских, содействие Лоренцо Великолепного, в конечном итоге, способствовали развитию своеобразного дарования молодого художника. Редкие «археологические» цитаты в его ранних работах 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 излишеств стилем – *riogo senza ornato*. О том, что она была не чужда и самому молодому мастеру, красноречиво свидетельствуют его ранние станковые вещи, избавленные от избытка повествовательных подробностей и от 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 подтолкнуло Филиппино к пристальному их изучению. Резкая перемена, произошедшая в его стиле, лишний раз характеризует его как чрезвычайно впечатлительного и восприимчивого мастера. Хотя его античные декорации производят порой впечатление бессистемного нагромождения деталей, примечательна тенденция к историзации живописи, к 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 у Филиппино, возможно, не слишком верно угаданный, но, во всяком случае, 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»⁷³ на тему античности вполне отвечало представлению о ней флорентийских интеллектуалов, которое было скорее поэтическим, нежели научным.

При всем зримом многообразии используемых античных мотивов в действительности Филиппино предпочитал варьировать ряд излюбленных образцов и вполне определенных, стабильных схем, которые были ему удобны и относительно универсальны. Его «прелестнейшая выдумка» (Дж. Вазари) проявлялась не в изобретении форм как таковых – их прототипы почти всегда обнаруживаются, а в разнообразии и богатстве их аранжировки.

⁷³ Шастель А. Указ соч., с. 394.

Фактически он создал собственный «словарь»⁷⁴, который передал в наследство мастерам XVI в., причем как художникам второго ряда, так и фигурам первой величины. Гибкие и игровые по своей сути приемы, которые он применял по отношению к этим «лексическим единицам», можно охарактеризовать как метаморфозы: «оживление» статуй, «окаменение» и превращение в скульптурную декорацию живых персонажей, стилизация антропоморфных и зооморфных существ под растительные формы.

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. Даже в капелле Строщи при внешней избыточности и кажущейся иррациональности детали *all'antica* не утрачивают функциональной, символической нагрузки. Новаторство Филиппино заключалось, прежде всего, в том, что он превратил их в ключевой элемент, позволяющий раскрыть программу ансамбля, акцентировать его богословскую и политическую риторику. Невозможно переоценить и структурное, композиционное значение «антикварных» предметов в живописи Филиппино: во многом благодаря их точному отбору, выразительности и автономии мастеру удается обойти условные и тяжеловесные схемы алтарей типа *sacra conversazione* и реформировать композиционный строй спаллиеры.

Обилие вычурных деталей в поздней живописи Филиппино могло быть продиктовано другой специфической чертой флорентийского искусства – любовью к оживленному рассказу и «коллекционированию» красочных подробностей. Однако само построение живописного рассказа у мастера

⁷⁴ Shoemaker I. Drawings after the Antiquity... P. 38.

разительно отличается от опыта его предшественников: художник ограничивается изображением ключевых эпизодов каждой истории, и существенной становится не логическая последовательность сюжетов, а их смысловая взаимосвязь. Так искусство постепенно изживало тягу к *varietas* и училось концентрироваться на главном. В эскизах мифологических композиций, «Жертвоприношения Лаокоона» и «Смерти Мелеагра», Филиппино фиксирует кульминационный момент поэтического повествования. Единственная фреска на античный сюжет не была завершена им, но, если судить по его церковным настенным росписям, потенциально в его зрелой живописи был заложен высокий драматизм и эпический размах.

Неудивительно, что в начале следующего столетия язык Филиппино оказался востребован мастерами совершенно разного темперамента и дарования: от художников-архаистов, которые продолжали линию флорентийского искусства 1470-х гг., до Андреа дель Сарто его «классического периода» и его учеников, маньеристов Понтормо и Россо. При этом бесспорное влияние Филиппино оказал 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, и его принцип работы с классическими пластическими формулами. Последнее десятилетие творческой активности мастера, время его творческой зрелости, пришлось на период политического и художественного безвременья, и интереснейшие проекты, принадлежавшие оборвавшейся эпохе, остались невоплощенными. Но это не помешало Филиппино, одного из последних последовательных мастеров Кватроченто, переступить его порог и стать провозвестником искусства следующего столетия.

Публикации по теме диссертации (жирным шрифтом выделены публикации в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий):

- 1) Лопухова М.А. Роль классических мотивов в религиозной монументальной живописи Филиппино Липпи // **Итальянский сборник. Вып.6. (Посвящается году Италии в России).** – М.: Памятники исторической мысли, 2011. – С.120–142.
- 2) **Лопухова М.А. Классические мотивы и сюжеты в рисунках Филиппино Липпи // Вестник Московского университета. – Серия 8. История. – 2011. – №6. – С.108–119.**
- 3) Лопухова М.А. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи // «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Вып.1 / СПбГУ, под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб: Профессия, 2011. – С.307–313.
- 4) Лопухова М.А. «“Sacris superis initiati canunt”»: Идея избранности в декорации капеллы Строчи в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции // «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Вып.2 / Под ред. А.В. Захаровой – СПб: НП-Принт, 2012. – С.241–246.
- 5) Лопухова М.А. Реконструкция древности и воображаемая античность в живописи Андреа Мантеньи и Филиппино Липпи //«Актуальные проблемы теории и истории искусства». Вып.2 / Под ред. С.В. Мальцевой и др. – СПб: НП-Принт, 2013. – С. 369–374.
- 6) **Лопухова М.А. Живопись Филиппино Липпи и некоторые аспекты восприятия классической традиции в искусстве Флоренции последней трети XV века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА имени С.Г. Строганова. – Вып. 3/2014. – С.167–176.**
- 7) **Лопухова М.А. Архитектурно-декоративные детали all’antica в живописи Центральной Италии конца XV – начала XVI веков // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – Вып. 4/2014 (46). – С. 85–99.**
- 8) Лопухова М.А. Статьи «Рафаэль», «Сангалло», «Сиенская школа», «Синьорелли», «Умбрийская школа», «Уччелло» и др. (всего более 60 статей общим объемом 7,7 а. л.) для Новой российской энциклопедии в 12 т. Ред. кол. В.И. Данилов-Данильян, А.Д. Некипелов. М., Энциклопедия, НИЦ Инфра-М, с 2012 г. по настоящее время.