

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

А43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević.</i> Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel. <i>Бранка Вранешевич.</i> Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии	77
<i>Miloš Živković.</i> The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide. <i>Милош Живкович.</i> Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии.....	79
<i>Silvia Pedone.</i> A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier. <i>Сильвия Педоне.</i> Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье	92
<i>Giovanni Gasbarri.</i> Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century. <i>Джованни Газбарри.</i> Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.....	101
<i>Е. А. Немыкина.</i> О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в. <i>Elena A. Nemykina.</i> On the Problem of “Southern Slavic Influence” on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century.....	109
<i>А. Н. Шаповалова.</i> Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в. <i>Alexandra N. Shapovalova.</i> The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century.....	115
<i>А. В. Трушниковая.</i> Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры. <i>Alexandra V. Trushnikova.</i> Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture.....	124
<i>А. А. Фрезе.</i> Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богородицы в с. Мелётово. <i>Anna A. Freze.</i> Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo.....	133
<i>И. Л. Федотова.</i> К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект. <i>Irina L. Fedotova.</i> Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century.....	140
<i>Н. М. Абраменко.</i> Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV. <i>Natalia M. Abramenko.</i> Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV.	149
<i>А. И. Долгова.</i> Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный». <i>Anastasia I. Dolgova.</i> On the Origins and Symbolism of the Iconography of “Spiritual Labyrinth”.....	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

<i>А. М. Васильева.</i> Русское и европейское в творчестве гравера петровского времени Ивана Зубова. <i>Alexandra M. Vasilyeva.</i> Russian and European Tendencies in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century	167
<i>Е. Ю. Станюкович-Денисова.</i> Образцовые проекты в жилом строительстве Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации. <i>Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova.</i> Exemplary Projects in House Building of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications	174
<i>А. А. Сурова.</i> Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой монументальной живописи кон. XVIII в. <i>Anna A. Surova.</i> Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence on Church Monumental Painting of the Late 18th Century	180
<i>Ю. И. Чежина.</i> Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи. <i>Julia I. Chezina.</i> The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov: to the Problem of Adoption in Painting.....	186
<i>А. Е. Кустова.</i> Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона. <i>Anna E. Kustova.</i> Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson	196
<i>Е. А. Скворцова.</i> Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве. <i>Ekaterina A. Skvortsova.</i> The Role of J. A. Atkinson in the Development of Panoramas in Russian Art	204
<i>Т. В. Белякова.</i> Особенности графики Козловского и Прокофьева в контексте предромантизма. <i>Tatyana V. Beliakova.</i> Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev in the Context of Pre-Romanticism	214
<i>А. А. Варламова.</i> Источники композиции и декоративного оформления Погодинской избы. <i>Alexandra A. Varlamova.</i> The Sources of Composition and Decoration of the Pogodin Izba in Moscow	222
<i>А. В. Ганган.</i> Русская бронзовая пластика малых форм рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе. <i>Andrey V. Gangan.</i> Russian Small-Scale Bronze Sculpture in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method	227
<i>А. А. Ларионов.</i> Конструктивизм и неоклассика на архитектурном факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы. <i>Andrey A. Larionov.</i> Constructivism and Neoclassicism at the Department of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects.....	234
<i>М. Ю. Евсевьев.</i> «Я что-то должен сказать... в будущее». Н. Н. Пунин и Петербургский университет. <i>Mikhail Yu. Evseyev.</i> “I Am to Say Something... for the Future”. Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University.....	242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan’s Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children’s Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>A. E. Челован. Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну.</i> <i>Anastasia E. Chelovan. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny</i>	335
<i>E. Г. Гойхман. Традиция в творчестве Эжена Делакруа.</i> <i>Rомантическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров.</i> <i>Elena G. Goikhman. Tradition in the Work of Eugène Delacroix.</i> <i>Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters</i>	341
<i>Vladimir Dimovski. An Approach to Avant-Garde Manifestoes.</i> <i>Владимир Димовски. Манифесты авангарда: попытка осмысления</i>	353
<i>Lora Mitić. The Achievements of the Rochester School</i> <i>in the Field of the Critical Art History.</i> <i>Лора Митич. Достижения Рочестерской школы в области теории</i> <i>и истории искусств</i>	359
<i>A. В. Григораш. Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте</i> <i>открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств?</i> <i>Alyona V. Grigorash. The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context</i> <i>of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?</i>	368
<i>H. Л. Данилова. Архитектура Йозефа Хоффмана</i> <i>в зарубежной историографии 1990–2010 гг.</i> <i>Nina L. Danilova. Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography</i> <i>of the 1990–2000s</i>	376
<i>B. O. van der Westhuizen. Авторские права</i> <i>и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии.</i> <i>Valeria O. van der Westhuizen. The Problem of Copyright</i> <i>and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting</i>	383
<i>E. И. Станиславская. Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в.</i> <i>Katerina I. Stanislavska. Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century</i>	387
<i>E. В. Барышникова. О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов».</i> <i>Elizaveta V. Baryshnikova. The Students’ Photo Exhibition</i> <i>“World Seen by Art Historians”</i>	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

М. А. Лопухова
(МГУ имени М. В. Ломоносова)

КЛАССИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЗДНЕЙ АЛТАРНОЙ ЖИВОПИСИ ФИЛИППИНО ЛИППИ

Филиппино Липпи (1457–1504 гг.), «археологический художник *par excellence*», как охарактеризовал его А. Шастель¹, поражал и своих современников, и историков искусства обилием и разнообразием классических элементов, включенных в его живопись. Всплеском интереса к античному искусству отмечено все зрелое и позднее творчество мастера, однако его алтари, в отличие от монументальных росписей конца 1480 — начала 1500-х гг., не перенасыщены деталями в античном вкусе, и потому роль классических элементов в станковой религиозной живописи Липпи не становилась объектом специального исследовательского интереса. Между тем, в не меньшей степени, чем фрески, алтарные картины позволяют проследить творческую эволюцию художника и даже отчетливее демонстрируют специфику его подхода к античному наследию.

В религиозной картине Раннего Возрождения классические детали имели в первую очередь сугубо художественное, композиционное и декоративное назначение. Как замечал В. П. Головин, в течение XV в. в изображении античной скульптуры постепенно «ведущей стала не религиозно-символическая, а повествовательно-репрезентативная тенденция»². Вкус *all'antica* требовал от художника умения продемонстрировать познания в античной археологии. Тем не менее, выбор античных фрагментов едва ли носил случайный характер: отдельные детали соотносились с общим содержанием произведения, играя роль комментария, а в некоторых случаях служили ключом к прочтению программы в целом³. Присутствие разнообразных руин в религиозных композициях традиционно указывало на древность изображаемого события, служило знаком дохристианского, языческого или иудейского, мира. Со временем классические детали составили часть иконографической программы, некоторые из них приобретали прочное символично-аллегорическое толкование⁴. Так, например, обломки мраморов, руины языческого храма в «Поклонении волхвов» (1496 г., Флоренция, Уффици), исполненном Филиппино для монастыря Сан Донато в Скопето, являлись частым атрибутом сцены Рождества и Поклонения младенцу и символизировали, как предположил А. Варбург, отворившийся при рождении Христа Храм мира⁵. Однако в целом назначение и значение языческих элементов, помещаемых в христианский контекст, зависело от обстоятельств создания каждого отдельно взятого памятника и потому интерпретируется индивидуально. Чем сложнее была программа произведения, тем большая символическая нагрузка ложилась на ее отдельные компоненты, доказательством чему служит фресковая декорация капеллы Строщи (Флоренция, Санта Мария Новелла), созданная Филиппино в 1489–1502 гг.⁶

В ранних работах Липпи, исполненных до римской поездки 1488–1493 гг., как монументальных, так и станковых, декоративные детали *all'antica* редки и не акцентированы⁷. Изображение классических архитектурных форм — колонн, пилястров, перспективно удаляющихся аркад, ниш — было традиционным для итальянской живописи. Встречаются отдельные фигуры и пластические формулы, имеющие античные прототипы, но воспринятые, возможно, опосредованно. Так, в «Поклонении волхвов» (вторая половина 1470-х гг., Лондон, Национальная галерея) профильная фигура старца в чалме восходит к изображению Вакха на неоаттическом мраморном кратере (Пиза, Кампосанто). Филиппино мог видеть и сам античный оригинал, и его интерпретацию Гиберти в «Райских вратах» флорентийского баптистерия⁸: формы и мотивы современной классицизирующей скульптуры и архитектуры заимствовались художниками наравне с античными.

В алтаре «Мадонна с младенцем и Свв. Иоанном Крестителем, Виктором, Бернардом и Зиновием» (1486 г., Флоренция, Уффици), исполненном для флорентийского палаццо Синьории, Филиппино использует изысканный и предельно упорядоченный архитектурный декор в античном вкусе. Рельефами покрыты подножие трона Богородицы, пилястры, чей орнамент восходит к традиционным флорентийским гирляндам, карниз и лицевые стороны арок. В орнаменте карниза скомбинированы пальметты и трагические маски. Подобный мотив встречается в Эскориальском кодексе (Fol. 21 r) и был определен как фрагмент фриза из музея Латеранского собора⁹. На подножии трона раковины, символ Богородицы, чередуются с расположенными зеркально фигурами дельфинов. Сходный мотив также есть среди рисунков Эскориальского кодекса (Fol. 20 v); по мнению Эггера, он восходит к фризу из терм Марка Агриппы, однако трезубцы, к которым обращены фигуры дельфинов, были заменены на раковины. Скорее всего, молодой Липпи действительно использовал в качестве образца некий альбом римских набросков, откуда почерпнул ряд орнаментальных мотивов. Выбор последнего из них обусловлен тем, что в христианском контексте дельфины интерпретировались как символ спасения и божьей любви. Тема спасения в алтаре подчеркивается посвяtitельной надписью, расположенной внизу алтаря, которая открывается словами ANNO SALUTIS («Лета спасения...») вместо ANNO DOMINI¹⁰.

Фигура Богородицы, венчаемой ангелами, помещена в нише, к которой ведет ряд перспективно удаляющихся арок, что, в свою очередь, подчеркивает полуциркульное очертание самого алтаря. Явная аллюзия на триумфальную арку согласуется с темой прославления Богородицы, 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. Их расположение и функция — поддерживать с двух сторон венец — напоминают и схему римских саркофагов, где изображенные симметрично фигуры Побед или гениев возносят *imago clipeata* покойного, что в любом случае остается в рамках прославительной риторики. Эта схема также была хорошо известна во флорентийской мемориальной пластике благодаря Гиберти, применившему ее в раке мучеников Прота, Гиацинта и Немесия (1428 г., Флоренция, Национальный музей Барджелло). Впоследствии Филиппино повторил ее еще дважды — в табернаклях Меркатале (1498 г., Прато, Городской музей) и Св. Стефана (Флоренция, Сант'Амброджо). Таким образом, восходящие к античности

мотивы, пусть в самом общем смысле, но соответствуют основному — христианскому — содержанию. Исходя из характера использования элементов, можно утверждать, что исходное их значение художник знал.

Классические, точнее говоря, археологические детали прочно входят в алтарные картины Филиппино с начала 1490-х гг. Наиболее часто встречающийся в его поздних алтарях «античный» элемент — скульптурные троны. Тщательно разработанные, обычно они невелики, отодвинуты вглубь композиции, заслонены фигурами персонажей, затенены, что не мешает им приковывать к себе взгляд: это не акцентированное, но очень ясное и даже завораживающее присутствие античного духа, столь привлекавшее флорентийских заказчиков. Декорация варьируется, но сама форма трона, как правило, однотипна и восходит к римским жертвенникам и базам канделябров или непосредственно к античным мраморным седалищам. Вполне возможно, что трон Богородицы, представленный в форме языческого алтаря, в христианском контексте мог прочитываться как напоминание о Жертве¹¹.

В алтаре «Мадонна с младенцем, Св. Мартином Турским и Св. Екатериной Александрийской» (1495 г., Флоренция, Санто Spirito), выполненном для семьи Нерли, трон Богородицы украшен гирляндами, головами оводов и (ниже) рельефом с битвой морских кентавров — мотивом, принадлежащим к репертуару античного триумфа и широко распространенным в римской погребальной пластике. Наряду с резными опорами лоджии трон является самым дробным элементом этой довольно статичной композиции. Пульсирующий ритм выходящих лент и острые движения кентавров, указывающие, по мнению одного автора, на звериную дикость языческого мира¹², контрастируют с плавными, будто приостановленными жестами святых и донаторов и мягкими драпировками их одежд. Вид ворот Сан Фреддиано за спиной Мадонны написан в нидерландском духе, мелко и точно, а происходящая в нем сцена прощания Танаи деи Нерли с семьей, ключевая для данного заказа¹³, помещена ровно над видимой частью трона: таким образом, мелкая орнаментация скульптурных деталей служит зрительной связи переднего и дальнего планов. Фигуры морских кентавров должны были присутствовать и в витраже капеллы. На его эскизе (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици. Инв. № 1169Е) в нижней зоне окна, под изображением Св. Мартина и нищего, помещена геральдическая композиция: два морских кентавра держат герб Нерли. Однако характер этих фигур, в отличие от тех, что украшают трон Богородицы, довольно сдержан.

Орнаментированные пилястры не менее любимы художником и восходят к тем же образцам, которые использовались им в монументальной живописи: фризу с изображением атрибутов жертвоприношения и мореплавания из церкви Сан Лоренцо фуори ле Мура (Рим, Капитолийские музеи) и античным резным пилястрам¹⁴. Филиппино заполняет известную ему схему различными предметами — масками, лентами, арматурой, музыкальными инструментами, фигурками животных, но прототип всегда остается узнаваемым. В данном случае в рельефе соединены трофеи, женские маски и фигуры дельфинов. Тема литургии, которая звучала в иллюзорных фризах, включенных в росписи капелл Караффа (Рим, Санта Мария sopra Минерва) и Строцци и портика виллы Медичи в Поджо а Кайано, и имела символический смысл, здесь не задействована, зато сама античная схема оказалась универсальной. Любопытной деталью алтаря являются и путти в пазах арок: словно окаменевшие, они уподоблены скульптурному декору.

В центральной части табернакля, находившегося на углу дома матери художника в Прато («Мадонна с младенцем между Свв. Антонием-аббатом, Маргаритой, Екатериной Александрийской и Стефаном», 1498 г., Прато, Городской музей), трон занимает значительную часть фрески. Расположенный позади стоящей Богоматери, он украшен гирляндами и фигурами гарпий, опирающихся на бараньи головы. Тонкие, миловидные лица гарпий, обрамленные причудливыми головными уборами с длинными, словно покачивающимися жемчужными подвесками, даны в легких поворотах и производят впечатление ожившего, а не холодного и неподвижного мрамора. В верхней части ниши помещены увенчивающие Мадонну монохромные путти. Свой излюбленный классический мотив — морских кентавров — Филиппино приспособливает для геральдической композиции, размещенной на раме: расположенные в зеркальном развороте чудовища держат герб заказчиков, семьи Тьери.

В «Мистическом обручении Св. Екатерины, со Свв. Павлом, Себастьяном, Петром и Иоанном Крестителем» (Болонья, Сан Доменико) трон Мадонны, большая часть которого скрыта за фигурами персонажей, поддерживают оскалившиеся грифоны. Существа, фантастические по определению, стилизованы с большим остроумием и изобретательностью: 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 («Св. Себастьян со Свв. Франциском и Иоанном», 1502–1503 гг., Генуя, Палаццо Бьянко), также придана растительная форма.

Единственный «классический» архитектурный элемент тондо «Св. семейство с младенцем-Крестителем и Св. Маргаритой» (начало 1490-х гг., Кливленд, Музей искусства), заказанного одним из членов семьи Караффа¹⁵, — выщербленная опора свода. В ее орнаменте варьируются те же римские рельефы, куда, помимо традиционной арматуры, введены кимвалы. Внимания заслуживает фигурная капитель со щитами и фигурами сидящих атлантов, соединенными 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, изображены пастухи во фресках Беноццо Гоццолли в Капелле Волхвов (Флоренция, палаццо Медичи).

В нижних зонах двух небольших панелей, которыми был дополнен «Нерукотворный образ» работы Мастера истории Св. Урсулы (ок. 1500 г., Венеция, Патриаршая семинария, галерея Манфредини), написанные в монохромной манере путти придерживают картуши с евангельскими изречениями. Левая сворка с изображением Христа и Самарянки у колодца, создание которой Дж. Нельсон связывает с проповедью Савонаролы на соответствующее место в Евангелии от Иоанна¹⁶, 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, держа его левой рукой, а правой опорожняет кувшин: тот же мотив был изображен Филиппино на саркофаге Мадонны в сцене вознесения Богоматери в капелле Караффа (1488–1493 гг., Рим, Санта

Мария сопра Минерва). 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».

Наибольшее разнообразие античных деталей демонстрирует алтарь «Встреча Иоакима и Анны» (1497 г., Копенгаген, Государственный музей искусства). Они сконцентрированы на аттике Иерусалимских врат, помещенных позади святой Анны и сопровождающих ее женщин. Изображенные в форме триумфальной арки, очевидно, они противопоставлены первозданному пейзажу за спинами Иоакима и бредущего следом за ним полуобнаженного пастуха. Филиппино впервые вводит в алтарный образ не только сугубо орнаментальные мотивы *all'antica* — резные капители и карниз — 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; эту сцену справедливо связывают с изображением гермафродита и трех купидонов на камее из коллекции Медичи¹⁷. Нижний рельеф представляет собой сложную композицию с развитым архитектурным фоном в виде портика и ротонды; на первом плане помещены трое солдат, один из которых выливает вино из амфоры в стоящий на земле сосуд. По мнению Т. М. Томаса, изображение не имеет конкретного источника, а сюжет может относиться к циклу «Семеро против Фив». Два других рельефа расположены под углом и читаются плохо; они были определены как сцена принесения присяги (изображены двое коленопреклоненных солдат перед императором) и *adlocutio* — обращение императора к войскам, чья иконография могла быть позаимствована из римских монет или рельефов триумфальных сооружений Рима. По всей вероятности, эти занимательные рельефы имели исключительно декоративное назначение. Чуть позднее, однако, мастер сходным образом украсит триумфальную арку в сцене воскрешения Друзианы в капелле Строцци (1502 г.), и ее убранство будет полностью согласовано с сюжетом росписи. Наконец, ближе всего к зрителю на внутренней части арки находится фигура Виктории с пальмовой ветвью и венком в руках, которая попирает трофеи и связанного пленника; аналогичные группы также присутствуют в капелле Строцци. Изображение, встречающееся в убранстве римских триумфальных арок, было интерпретировано здесь как знак грядущей победы христианства над язычеством. Если предположить, что группа восходит к иконографии Триумфа Целомудрия, одного из «Триумфов» Петрарки — цикла, распространенного в живописи кассоне¹⁸ (в этой сцене аллегория Невинности победно возвышается над связанным Амуром), одновременно она также может символизировать непорочность Богоматери и благочестие ее родителей.

Можно согласиться с А. Шарфом, который утверждал, будто в алтарных картинах Филиппино античность не играла ведущей роли, что было обусловлено назначением моленного образа¹⁹. Действительно, церковный интерьер, будучи обширным публичным пространством, требовал декорации, насыщенной как динамикой, так и повествовательными подробностями, которые были вовсе не обязательны для частного алтаря. Однако это не мешало Филиппино тщательно прорабатывать те немногие второстепенные элементы *all'antica*, которые он включал в свои поздние алтарные картины. В целом они сводятся к вполне определенному набору форм (троны, парапеты, прочие архитектурные конструкции), мотивов (гарпии, сфинксы, морские кентавры) и универсальных схем, которые в самом общем смысле могут быть соотнесены с сюжетом и интерпретированы символически. Ограничено

и число используемых приемов, гибких и игровых по своей сути, которые можно охарактеризовать как метаморфозы: «оживление» статуй, «окаменение» и превращение в скульптуры живых персонажей — ангелов и путто, стилизация под растительные формы антропоморфных и зооморфных существ. Иными словами, «прелестнейшая выдумка» Филиппино проявлялась не столько в изобретении изощренных декоративных форм — их прототипы обнаруживаются почти всегда — а в разнообразии и богатстве их аранжировки. Подобный подход к античному наследию становится очевидным, когда художник не нагромождает детали, как это происходило в его монументальных циклах, а вводит в композицию единичные и самоценные классические элементы. Именно поэтому анализ поздних алтарей Филиппино чрезвычайно важен при обсуждении проблемы интерпретации им классической традиции.

Marina A. Lopukhova
(Lomonosov Moscow State University, Russia)

CLASSICAL TRADITION IN THE LATER ALTARPIECES BY FILIPPINO LIPPI

The article is dedicated to interpretation of the classical tradition in the later altarpieces of Filippino Lippi (1457–1504). Their analyses reveal the most utilized of classical elements. Creative setting of limited details structured as “metamorphoses” makes for variety of his decorative inventory. Antique motifs and schemes agree with the Christian background while avoiding contradiction to their original meanings to evidence the painter’s profound command of the classical tradition.

Примечания

¹ *Chastel A. Le grand Atelier d’Italie. 1460–1500. Paris, 1965. P. 305.*

² *Головин В. П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь. М., 1985. С. 62.*

³ О функциях рельефа *all’antica* в религиозной живописи Ренессанса см.: *Thomas T. M. Classical Relief and Statues in later Quattrocento Religious Painting. Ann Arbor, 1981; Blumenröder S. Andrea Mantegna — die Grisailen. Malerei, Geschichte und Antike Kunst im Paragone des Quattrocento. Berlin, 2008. S. 115–117, 143.*

⁴ Хрестоматийный пример наследования языческой символики, тема жертвоприношения, подробно описан Ф. Заклем (*Saxl F. Pagan sacrifice in the Italian Renaissance // Journal of the Warburg Institute. Vol. II. 1938–1939. PP. 346–374.*)

⁵ *Warburg A. Francesco Sassetis letztwillige Verfügung / Warburg A. Ges. Schriften. Wien, 1932. Bd. 1. S. 156.*

⁶ Подробное разъяснение декоративной программы ансамбля в ее связи с классической традицией см.: *Sale J. R. The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella. New York; London, 1979.* — Именно в живописи Филиппино, среди других мастеров конца Кватроченто, детали *all’antica* приобрели основополагающее символическое значение.

⁷ Исключение составляет тондо «Мадонна с младенцем, Св. Иоанном Крестителем и ангелами» (сер. 1480-х гг., Флоренция, палаццо Корсини), где использован пышный золоченый архитектурный декор.

⁸ *Zambrano P., Nelson J. K. Filippino Lippi. Milano, 2004. P. 172–173.* — Вообще, саркофаги Кампосанто восполняли недостаток античных подлинников во Флоренции. Аналогичная фигура присутствует на неоаттическом рельефе I в. до н. э. «Дионис, посещающий поэта Икарция» (Лондон, Британский музей), происходящем из коллекции Маффеи в Риме (*Bober Ph. Pray, Rubinstein R. Renaissance artist and antique sculpture: A handbook of sources. Oxford, 1986. P. 122–124.*) Та же

пластическая формула была использована Филиппино в панели «История Виргинии» (ок. 1480 г., Париж, Лувр).

⁹ *Egger H.* Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio. Wien, 1905–1906. Bd. 2. S. 83.

¹⁰ *Jacobsen M. A., Rogers-Price V. J.* The Dolphin in the Renaissance art // *Studies in the Iconography*. 1983. № 9. P. 47–50.

¹¹ *Thomas T. M.* Classical Relief and Statues... P. 171.

¹² *Ibid.* P. 222.

¹³ Алтарь исполнен в честь возвращения главы семейства из дипломатической миссии при дворе французского короля Карла VIII (*Bridgeman J.* Filippino Lippi's Nerli altarpiece a new date // *The Burlington Magazine*. 1988. № 9. P. 668).

¹⁴ *Nelson J. K.* The later works of Filippino Lippi: From his Roman sojourn until his death (ca. 1489–1504). New York, 1992. P. 138; *Geiger G. L.* Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome. New York, 1986. P. 171.

¹⁵ *Zambrano P., Nelson J. K.* Filippino Lippi... P. 588.

¹⁶ *Ibid.* P. 488–489.

¹⁷ *Thomas T. M.* Classical Relief and Statues... P. 119–121. — Аналогичная вещь хранится в Национальном археологическом музее Флоренции. Инв. № 14464.

¹⁸ Распространению этой иконографии могли послужить и гравюры, иллюстрировавшие издание «Триумфов» 1490 г.

¹⁹ *Scharf A.* Filippino Lippi. Wien, 1950. S. 41.