

УДК 7. 034, 7.045 (7.048.1)

ББК 85.13

DOI:10.18688/aa155-5-51

М. А. Лопухова

«Ornamenti infiniti» и наследие античности в творчестве Бенедетто да Ровеццано¹

Бенедетто да Ровеццано (1474 — после 1554), флорентийский скульптор Высокого Возрождения, входил, по красноречивому определению А. Вентури, в число *ornamentisti in ritardo* (запоздалых орнаменталистов) [16, р. 447] — мастеров-эkleктиков второго ряда, объединенных общей склонностью к архаизирующему, подчеркнuto декоративному и избыточному пластическому языку. Впрочем, принадлежностью к этой условной группе, охватывающей и тосканских, и североитальянских резчиков, специфика его творчества не исчерпывается: будучи в первой трети XVI в. одним из ведущих скульпторов Флоренции, Бенедетто наглядно продемонстрировал возможности местной скульптурной школы, далекой от римской величественности и ускользнувшей от влияния Микеланджело [1, р. 5].

Бенедетто Граццини, чей резец виртуозно передавал разнообразие фактур и «бесчисленные украшения» и снискал немало похвал со стороны Дж. Вазари [18, р. 529–537], хотя и подписывал свои произведения как «флорентиец», родился не в Ровеццано близ Флоренции, а недалеко от Пистойи. Биографическое уточнение важно: оно указывает на возможность прямого соприкосновения с линией Маттео Чивитали, «своего рода Скварчоне из Лукки» [5, р. 31]. Среди скульпторов, определенно повлиявших на сложение его стиля, следует назвать Андреа Сансовино: с ним наш герой сотрудничал еще мальчиком, с середины 1480-х гг., а в 1505–1509 гг. был его помощником в Риме и Лорето. Дж. Вазари упоминает также, что Бенедетто работал по эскизам молодого Якопо Татти; и в целом его стиль вполне сопоставим с работами прямых учеников и последователей Андреа Сансовино — Андреа Ферруччи или Сильвио Козини.

Э. Люпорини, автор единственной монографии о творчестве Бенедетто, называл в числе фигур, повлиявших на становление его стиля, целую плеяду флорентийских художников XV в. [10, р. 15–16] Он был убежден, хотя и не располагал документальными подтверждениями, что мастер постоянно сотрудничал в качестве резчика с Джулиано да Сангалло [10, р. 40–41], выполнив среди прочего ряд капителей в сакристии церкви Санто Спирито (1487) и рельеф камина в палаццо Гонди (ок. 1505). Даже если это не так (о самостоятельной деятельности Сангалло-скульптора известно крайне мало), очевидно, что Бенедетто сформировался внутри той ясно выраженной линии

¹ Выражаю признательность за любезное содействие в подготовке этой работы приходу церкви Санта Мария дель Кармине, сотрудникам Национального музея Барджелло и Графического кабинета Галереи Уффици во Флоренции и посвящая ее памяти профессора Веры Дмитриевны Дажиной (1944–2014).

во флорентийской архитектуре и пластике, отличающейся нарядностью и обилием пластического декора, которая была обозначена А. Бруски как «медичейская» [3]. Некоторые рисунки мастера (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов Галереи Уффици, инв. 649 orn, 650 orn), в свою очередь, свидетельствуют о том, что он внимательно изучал хрестоматийные надгробия флорентийской школы XV в., прежде всего работы Мино да Фьезоле.

С момента выхода книги Э. Люпорини (1964) мастер надолго выпал из поля зрения специалистов и лишь буквально в последние годы вновь привлек к себе пристальное внимание — прежде всего Б. Матуччи, предложившей иконологическую интерпретацию его монументальных надгробий [11; 12; 13]. Интерес к Бенедетто возрос и благодаря изучению культурных связей между Флоренцией и раннеренессансной Англией [19]. С 1523 г. скульптор совместно с Джованни да Майано-младшим работал над гробницей кардинала Томаса Уолси, канцлера Генриха VIII, и, таким образом, был одним из тех художников, чьими усилиями флорентийский стиль транслировался за пределы не только Тосканы, но и материковой Европы.

Вопрос о заимствованиях скульптора из репертуара античной пластики затрагивался в связи с истолкованием зашифрованных в его работах эмблем и аллегорий, составленных при помощи классической «лексики». Интерес именно к этой стороне его творчества объясняется пассажем Дж. Вазари в первом издании «Жизнеописаний...» (1550) о склонности Бенедетто к *cose di poesia*: в риторике XVI в. это определение подразумевало произведение со сложным аллегорическим содержанием. Поиск непосредственных «археологических» источников этих мотивов интересовал исследователей меньше, и мы постараемся частично восполнить этот пробел.

В искусстве Возрождения символическое наполнение элементов *all'antica* почти всегда диктовалось контекстом памятника и могло не совпадать с их античным, оригинальным значением. Мотив становился частью программы — политической (в случае с постаментом для статуи Орфея работы Баччо Бандинелли во дворе палаццо Медичи на виа Ларга, ок. 1519 г., чья форма в то же время восходит к узнаваемым античным образцам) или теологической, что превращало ансамбль в своего рода *poesia cristiana*. Ярким примером усложненной интерпретации античных элементов является надгробие Антонио и Оддо Альтовити (1507–1510, Флоренция, Санти Апостоли) — единственное произведение Бенедетто да Ровеццано, сохранившееся в соответствии с авторским замыслом. В типологическом отношении этот памятник порывает с локальной традицией, но в содержательном — продолжает религиозные поиски флорентийских неоплатоников. Предполагаемым автором его программы считается Роберто Альтовити, младший брат Оддо, ученый монах-бенедиктинец [11, р. 158].

Ключевым элементом надгробия являются пилястры, фланкирующие аркосолий, в который убран саркофаг. Классическая схема канделябрного орнамента, выбранная для их украшения, заполняется, как это было сделано еще Андреа Сансовино в «Алтаре Корбинелли» (1490–1492, Флоренция, Санто Спирито), разнообразными предметами, несущими символическую нагрузку: на левой пилястре можно видеть орудия Страстей Христовых, на правой — аллегорические изображения, связанные с идеей божественного знания. Правую пилястру венчает фигура гарпии с двумя младенцами — образ, с античности ассоциировавшийся с темой перехода души. Он дублируется и на

углах саркофага, форма которого заставляет вспомнить о живописных прецедентах — алтарных образах Филиппино Липпи («Табернакль Меркатале», 1498, Прато, Городской музей) и вслед за ним Андреа дель Сарто («Мадонна с гарпиями», 1517, Флоренция, Уффици), где фигуры гарпий украшали трон или пьедестал Мадонны.

Основным пластическим акцентом и саркофага, и гробницы в целом являются изображения черепов. Мотив посмертного преобразования плоти содержится в цитате из Книги Иова, и его пластическое воплощение Б. Матуччи (правда, применительно к другому памятнику, кенотафу Содерини) связывала с северными источниками и иконографией *en transi* [12, р. 76]. Однако их визуальный прототип можно обнаружить гораздо ближе: мотив черепов играет немаловажную роль во фресках Кьостро делло Скальцо Андреа дель Сарто (и он же украшает базы колонн самого двора, возведенного Джулиано да Сангалло), а прямым образцом этого живописного цикла послужили росписи Филиппино Липпи на алтарной стене капеллы Строрци (1489–1502, Флоренция, Санта Мария Новелла) [15, р. 58–61].

Ключ к расшифровке программы дают надписи: на пилястрах (VERA GLORIA и VERA VITA) и на антаблементе надгробия (ISTORUM VITA PERPETUA / «Праведному жизнь вечная»), на свитке, оплетающем черепа (ET RVRSVM CIRCVNDABOR PELLE MEA ET CARNE MEA VIDEBO DEVM MEVM НАЕС SPE S MEА / «Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога» — Иов 19:25–26), на цоколе (SOLI DEO OPTIMO MAXIMO HONOR ET GLORIA / «Царю же веков нетленному, невидимому, единому премудрому Богу честь и слава во веки веков» — 1 Тим 1:17) [11, р. 160]. Размышление о Страстях и *Imitatio Cristi* как способ достижения жизни вечной (левая пилястра) и античная концепция возвышения души при жизни и ее загробного путешествия (правая пилястра), христианское и античное, не противоречат друг другу, а гармонично переплетаются в программе надгробия. Примером сложнейшего их сплава в искусстве конца XV в. являются названные фрески Филиппино Липпи в капелле Строрци [14].

Если в надгробии Альговити преобладают христианские коннотации, то в кенотафе Пьеро Содерини (ок. 1505–1512, Флоренция, Санта Мария дель Кармине) помимо составляющих лейтмотив декорации черепов Ровеццано оперирует преимущественно античной лексикой: букрании, гирлянды, гротески, некоторые узнаваемые элементы из репертуара Джулиано да Сангалло дополняются эмблематическими изображениями Козерога и двумя загадочными обнаженными мужскими фигурами, в которых усматривают Меркурия (слева) и Диониса (справа), то есть божеств, связанных с загробным миром [12, р. 83–90]. Данные в энергичном шаге, они заимствованы, очевидно, с дионисийских саркофагов или саркофагов битв; в качестве их источника можно рассматривать знаменитый саркофаг из Кортонны (Кортонна, Музей диоцеза) [2, р. 180–181]. Республиканский памятник унаследовал от медичейской культуры не только пышность орнаментации, но и причудливый, изобретательный аллегорический язык.

Нарочито сложное толкование классических деталей не меньше, чем увлеченность «предметами Древнего Рима» [17, р. 461–462] как таковыми, роднит работы Бенедетто да Ровеццано с живописью младшего Липпи. Как и фрески капеллы Караффа (1487–1493, Рим, церковь Санта Мария сопра Минерва) и особенно упомянутые выше

росписи капеллы Строщи, рельефы Бендетто изобилуют элементами *all'antica*, которые на первый взгляд кажутся лишенной логики вереницей «химер, сатиров и гарпий» [16, р. 454], хотя в действительности их выбор носит рациональный и обдуманый характер. Влияние «безудержных» декоративных фантазий Филиппино на флорентийскую пластику Высокого Возрождения, как справедливо замечал Г. Донати [6, р. 122–123], не могло быть значительным ввиду разницы в материале. Тем не менее оно отчетливо прослеживается в работах мастерской Делла Роббиа [8, р. 455] и Андреа Сансовино [9, р. 253–254], а также самого Бендетто, что отметил еще А. Вентури [16, р. 453–454]. Совпадает и общий эмоциональный строй ансамблей — тревожный и драматический по сравнению с образцовыми памятниками раннего флорентийского Возрождения. Ф. Бургер связывал его с влиянием идей и проповедей Дж. Савонаролы, после которых «возвышенная радость уступила место трагической серьезности смерти» [4, S. 281].

В монументальной гробнице св. Иоанна Гуальберта, предназначенной для валломброзианского аббатства Сан Микеле в Пассиньяно и не завершенной (1505–1513, Флоренция, Музей Сан Сальви), обращение Бендетто к творчеству Филиппино носит прямой и, возможно, даже программный характер. О живописи последнего напоминает и разнообразие мотивов, восходящих к римской античности, и пышность, даже вычурность их трактовки, и отсутствие видимой логики при их выборе. Новый монумент основателю ордена валломброзиан был заказан его генералом, Бьяджо Миланези, и мог бы стать самым масштабным произведением Бендетто, но работа над ним была прервана в 1513 г., когда Миланези, политический противник Медичи, был обвинен в симонии и выслан в Рим. Разрозненные фрагменты гробницы остались в другом валломброзианском монастыре, Сан Сальви под Флоренцией, где Ровеццано и работал над рельефами и где они были варварски изуродованы в 1530 г. расквартированными там во время осады города французскими солдатами. Несколько фрагментов, связываемых с этим памятником и приписанных на этом основании руке Ровеццано, хранятся в Пассиньяно и в Вашингтоне.

Среди них есть шесть сюжетных сцен разного формата («Погребение св. Иоанна Гуальберта», «Перенесение тела св. Иоанна Гуальберта», «Св. Гуальберт изгоняет беса из монаха», «Чудо св. Петра Огненного», «Чудо монаха Флоренца», «Осада Сан Сальви») и несколько орнаментальных панелей и резных пилястр, декор которых крайне вариативен. Некоторые исполнены в высоком рельефе, другие — в более гладкой манере, в подражание рельефам августовского времени. Зачастую они содержат классические мотивы (обнаженные фигуры, сатиры), обращение к которым не случайно: заказчик ансамбля был не чужд классической культуры (известно, что Миланези собрал в Валломброзе значительное число греческих и латинских текстов). Некоторые элементы имеют прямое отношение к традиции Сангалло: например сохранившаяся капитель восходит к декорации сакристии церкви Санто Спирито. Пышность этого резного декора вполне согласуется с инвективами сподвижника Миланези, Анджело Леоноры, против тех, кто забывает о необходимости богатого украшения церквей [13, р. 106].

Наибольший интерес представляют фрагменты, в которых классическая декоративная схема заполняется христианскими атрибутами: панель, обыгрывающая эмблему ордена, и пилястры с изображением орудий монашеского труда и молитвы (очевидно, отсылающих к бенедиктинской формуле *ora et labora*), музыкальных инструментов и

атрибутов мессы. Первым перевел литургическую тематику в формат гротеска — или, наоборот, придал христианское измерение античным фризам с атрибутами жертвоприношения (фриз из храма божественного Веспасиана, Рим, Капитолийские музеи; «Капитолийский фриз», Рим, Капитолийские музеи), одновременно наделив орнаменты в маргинальных зонах ансамбля важной смысловой функцией, — именно Филиппино Липпи [7, р. 168–170]. Согласно реконструкции Б. Матуччи [13], в рельефах для гробницы св. Иоанна Гуальберта ключевые программные идеи этого ансамбля также транслированы через архитектурно-декоративные элементы. Таким образом, здесь в полной мере реализован тот принцип построения орнамента, который был выработан Филиппино в гротесках капеллы Караффа.

Известно, что Бьяджо Миланези навещал Оливьеро Караффу в Риме [13, р. 104–105] и вполне мог видеть фрески его капеллы в церкви Санта Мария sopra Минерва и взять на вооружение догматические возможности гротеска. Примечательно, что у Филиппино заимствуется не только идея организации орнамента, но и конкретные детали, в нескольких случаях почти дословно совпадающие с мотивами, которые встречаются в иллюзорной архитектуре и даже в сюжетных сценах капеллы Караффа. Прежде всего это касается гротесков, населенных античными фантастическими персонажами, но особенно — резной пилястры с атрибутами богослужения, в основании которой помещен «книжный натюрморт», словно перешедший сюда из «Триумфа св. Фомы Аквинского».

Иконография сюжетных рельефов в целом следует гравюрам, сопровождавшим агиографические тексты («Житие и чудеса св. Иоанна Гуальберта», 1497). Однако композиционное решение и некоторые детали демонстрируют знакомство Ровеццано с античной пластикой — римским историческим, как указывал еще Ф. Бургер [4, S. 283], и погребальным рельефом. Наиболее «античное» впечатление производит панель на сюжет «Перенесения тела св. Иоанна Гуальберта» (Илл. 82), где собрано немало классических «цитат». Б. Матуччи [13, р. 101] называет среди них ватиканского «Лаокоона», мотивы которого усматривает в фигуре юноши, пытающегося высвободиться из пут: параллель эта не очевидна, но соблазнительна, учитывая даты обнаружения статуи (1506) и начала работы над гробницей (1507), когда эллинистическая группа была актуальной археологической новинкой. Второй пример, приводимый исследовательницей, — фигура лишившейся чувств девушки, образцом для которой мог послужить ватиканский саркофаг со сценой похищения Левкипид; его реплика, впрочем, есть и во Флоренции [2, р. 161–162]. Следует отметить, однако, что группа с упавшей девушкой, как и разнообразные другие варианты поверженной фигуры — распростертой, коленопреклоненной, и здесь, и в рельефе «Осада Сан Сальви» происходят из обширного репертуара пластических формул, характерного для сцен битв и, пользуясь выражением П. Цанкера [20, S. 76], «жесточкой гибели», например смерти Ниобид, но прежде всего амазономахии [2, р. 175–178].

Более явный «цитатный» характер выдает фигурная группа в «Перенесении тела св. Иоанна Гуальберта», которая, несомненно, восходит к композициям на сюжет смерти и перенесения тела Мелеагра; наиболее известный саркофаг с этой сценой хранится в Риме на вилле Дория Памфили [2, р. 146–147]. Превращенная в универсальную схему изображения мертвого тела, она была одной из самых востребованных Ренессансом пластических формул. В фигуре бородатого монаха в сцене «Изгнания беса...» узнается тип

женской фигуры из сцены римского брачного обряда, *dextrarum junctio*, известный во флорентийской пластике начиная с Андреа Пизано («Аллегория ткачества» из цикла панелей для кампанилы Санта Мариа дель Фьоре, 1337–1343, Флоренция, Музей собора).

Обращение к античности сочетается у Бенедетто с обилием реалистических деталей и мелочных натуралистических подробностей (воспроизводятся элементы обстановки, церковной утвари), а также с экспрессивностью индивидуальных пластических и мимических характеристик, зачастую доведенных до гротеска. Так, трактовку лиц солдат на рельефе «Осада Сан Сальви» (Илл. 84) даже связывают с эскизами Леонардо к «Битве при Ангиари» (1503–1504, Будапешт, Музей изящных искусств, инв. 1174r, 1175r). Подобное предательство по отношению к классической гармонии, отсутствие ясной логики и понижения целого ставились скульптору в упрек А. Вентури [16, р. 455–456].

О том, что именно многообразные «украшения» являлись подлинной стихией Бенедетто, свидетельствуют и рисунки, где он разрабатывает орнаментальные мотивы и проекты канделябров. Нагромождения вьющихся лент и гротескных фигур (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов Галереи Уффици, инв. 1544E) лишены спонтанности, темпа, который выдавал бы кипучую работу фантазии и одновременно четкость конструктивного замысла: у Ровеццано-рисовальщика размеренное конструирование орнамента лишено «радости эксперимента», свойственной концу Кватроченто.

Эстетических нареканий со стороны А. Вентури [16, р. 448] не избежал и монументальный камин серого камня из палаццо Боргерини (ок. 1515, Флоренция, Национальный музей Барджелло) (Илл. 83). В типологическом и стилистическом отношении он повторяет знаменитый камин работы Джулиано да Сангалло из палаццо Гонди, шедевр своего жанра, но значительно превосходит его в пышности. Сюжет центрального рельефа восходит к «Истории» Геродота (I, 86–87), известной в эпоху Возрождения: еще в первой трети XV в. текст переводился на латынь М. Пальмери и Л. Валлой, а затем Маттео Марией Боярдо на вольгаре. Он носит поучительный характер: подобно Крёзу, избежавшему гибели на костре после разграбления Сард персидским царем Киросом лишь благодаря чудесному вмешательству Аполлона, любой, кто несметно богат, не может считаться счастливым, потому что подвластен превратностям судьбы. Фризообразный рельеф разбит на три эпизода, и кульминационный, самый жаркий в прямом смысле слова, помещен в центре. В статуе божества, к которому взывает из пламени Крёз, без труда опознается схема Аполлона Бельведерского. Дата обнаружения знаменитого антика неизвестна, но уже в 1490-е гг. он находился в садах кардинала Джулиано делла Ровере, будущего папы Юлия II, где с него был сделан набросок, вошедший в *Codex Escorialensis* [2, р. 71–72]. Точно следуют античным образцам фигура всадника в левой части сцены и фризы с изображением доспехов и арматуры, прототипом которых послужили античные резные пилястры из римской базилики Санта Сабина [2, р. 206], — излюбленный мотив *all'antica* в живописи рубежа XV–XVI вв. При этом фигурные капители несут отпечаток манеры Джулиано да Сангалло, а восседающий на троне Кир имеет прямое отношение к иконографии египетского султана из сцены «Испытание огнем францисканцев», выработанной Джотто (1325–1328, Флоренция, базилика Санта Кроче, капелла Барди).

Таким образом, ткань скульптурного повествования формируется у Бенедетто и из дословных классических цитат, и из мотивов, свободно варьирующих классические

образцы. Рецепция античности в работах скульптора носит, как и у большинства флорентийцев в предыдущем столетии, синтетический характер. Роль посредника между мастером и классической древностью — как в формальном, так и в символическом отношении — исполняет развитый и экспериментальный декоративный язык флорентийской живописи позднего Кватроченто, прежде всего в версии Филиппино Липпи, который свободно адаптировал и интерпретировал канонические античные формы.

Литература

1. *Avery Ch.* Florentine Renaissance sculpture. – London: Murray, 1970. – 274 p.
2. *Bober P. P., Rubinstein R.* Renaissance artists and antique sculpture: a handbook of source. – London: Harvey Miller, 1986. – 522 p.
3. *Bruschi A.* Una tendenza linguistica “medicea” nell’architettura del Rinascimento [1983] // *Bruschi A.* L’antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull’architettura del Rinascimento. – Milano: Mondadori Electa, 2004. – P. 276–301.
4. *Burger F.* Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. – Strassburg: Heitz, 1904. – 423 S.
5. *Caglioti F.* Su Matteo Civitali scultore // *Matteo Civitali e il suo tempo.* Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento: catalogo della mostra / a cura di *C. Baracchini.* – Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Ed., 2004. – P. 29–77.
6. *Donati G.* Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento // *Prospettiva.* – Firenze: Centro Di, 2008. – Vol. 130/131. – P. 107–134.
7. *Geiger G. L.* Filippino Lippi’s Carafa chapel: renaissance art in Rome. – Kirksville/Ma.: Sixteenth Century Journal Publ., 1986. – 208 p.
8. *Gentilini G.* I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento. – Firenze: Cantini, 1992. – 523 p.
9. *Lisner M.* Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* – München — Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1987. – Bd. 50. Heft 2. – S. 207–274.
10. *Luporini E.* Benedetto da Rovezzano. – Milano: Ed. di Comunità, 1964. – 181 p.
11. *Matucci B.* Benedetto da Rovezzano and the Altoviti in Florence: hypotheses and new interpretations for the Church of Santi Apostoli // *The Anglo-Florentine Renaissance: Art for the Early Tudors / C. M. Sicca; L. A. Waldman* (eds.). – New Haven: Yale Center for British Art, 2012. – P. 149–176.
12. *Matucci B.* “Ornamentation symbolique”: una rilettura del cenotafio Soderini di Benedetto da Rovezzano // *Artista.* – Firenze: Le Lettere, 2007. – P. 74–109.
13. *Matucci B.* “Ratio ancilla fidei”: una proposta per la letteratura del monumento di San Giovanni Gualberto di Benedetto da Rovezzano // *I Tatti studies.* – Florence: The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, 2010. – Vol. 13. – P. 91–125.
14. *Sale J. R.* Filippino Lippi’s Strozzi Chapel in Santa Maria Novella. – New York — London: Garland, 1979. – 540 p.
15. *Shearman J.* Andrea del Sarto. – Oxford: Clarendon Press, 1965. – 446 p.
16. *Venturi A.* Storia dell’arte italiana. La scultura del Cinquecento. – Milano: Hoepli, 1935. – Vol. X. Parte 1. – 851 p.
17. *Vasari G.* Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / *G. Milanese* (ed.). – Firenze: Sansoni, 1878. – Vol. 3. – 735 p.
18. *Vasari G.* Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / *G. Milanese* (ed.). – Firenze: Sansoni, 1879. – Vol. 5. – 654 p.
19. *Waldman L. A.* Benedetto da Rovezzano in England and after: new research on the artist, his collaborators, and his family // *The Anglo-Florentine Renaissance: Art for the Early Tudors / C.-M. Sicca; L.-A. Waldman* (eds.). – New Haven: Yale Center for British Art, 2012. – P. 81–147.
20. *Zanker P., Ewald B. C.* Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage. – München: Hirmer, 2004. – 389 S.

Название статьи. «Ornamenti infiniti» и наследие античности в творчестве Бенедетто да Ровеццано.

Сведения об авторе. Лопухова Марина Александровна — старший преподаватель. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ломоносовский пр., 27-4, ГСП-1, Москва, Российская Федерация, 119991. marina.lopukhova@gmail.com

Аннотация. Анализ мемориальной пластики и декоративной скульптуры Бенедетто да Ровеццано (1474 – после 1554), мастера флорентийского Высокого Возрождения, выявляет значительность его заимствований из репертуара античного искусства. В многофигурных сценах Бенедетто использует композиционные принципы рельефов римских саркофагов и немало единичных пластических «цитат» из них. В то же время он выступает прямым

наследником орнаментальной традиции позднего Кватроченто, в особенности Андреа Сансовино и Джулиано да Сангалло. Тщательность проработки и внимание к разнообразию фактур соединяются в этой традиции с вариативностью декоративных мотивов, а проблема их аранжировки не менее важна, чем поиск непосредственных археологических прототипов. Сложное символическое наполнение классических деталей, которые становятся программными элементами ряда надгробий работы скульптора, свидетельствует об их прямой связи с творчеством Филиппино Липпи, чему в статье уделено значительное внимание.

Ключевые слова: итальянская скульптура; искусство Высокого Возрождения; флорентийская школа; надгробная пластика; классическая традиция в искусстве; Бенедетто да Ровеццано; Филиппино Липпи.

Title. “Ornamenti infiniti” and the Legacy of Classical Antiquity in the works of Benedetto da Rovezzano.

Author. Lopukhova, Marina Aleksandrovna — head lecturer. Lomonosov Moscow State University, Lomonosovskii prospect, 27–4, GSP–1, 119991 Moscow, Russian Federation. marina.lopukhova@gmail.com

Abstract. The article focuses on tomb monuments and decorative settings carved by a Florentine artist Benedetto da Rovezzano (1474 – after 1554), and his borrowings from Ancient Roman art. Benedetto’s narrative scenes do assume many explicit citations (motifs or isolated figures) and compositional principles from the sarcophagi reliefs. At the same time, Benedetto proves himself a direct heir of the ornamental settings of the late Quattrocento, which combine delicate form and lines with great variety of decorative motifs and animated narrative, while the problem of their arrangement is not less important than a thorough search for a direct archaeological source. The artist’s creations with their enigmatic messages composed of rich and well-elaborated decorative settings and emblems demonstrate influence of Andrea Sansovino, Giuliano da Sangallo, and strong references to Filippino Lippi, probably of a programmatic nature.

Keywords: Italian sculpture; High Renaissance art; Florentine school; tomb sculpture; Classical tradition in art; Benedetto da Rovezzano; Filippino Lippi.

References

- Avery Ch. *Florentine Renaissance Sculpture*. London, Murray Publ., 1970. 274 p.
- Bober P. P.; Rubinstein R. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*. London, Harvey Miller Publ., 1986. 522 p.
- Bruschi A. Una tendenza linguistica “medicea” nell’architettura del Rinascimento. *L’antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull’architettura del Rinascimento*. Milano, Mondadori Electa Publ., 2004, pp. 276–301 (in Italian).
- Burger F. *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*. Strassburg, Heitz Publ., 1904, 423 p. (in German).
- Caglioti F. Su Matteo Civitali scultore. *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento: catalogo della mostra*. Cinisello Balsamo — Milano, Silvana Editoriale. Publ., 2004, pp. 29–77 (in Italian).
- Donati G. Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento. *Prospettiva*, 2008, vol. 130/131, pp. 107–134 (in Italian).
- Geiger G. L. *Filippino Lippi’s Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*. Kirksville, Sixteenth Century Journal Publ., 1986. 208 p.
- Gentilini G. *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*. Firenze, Cantini Publ., 1992. 523 p. (in Italian).
- Lisner M. Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1987, vol. 50, no. 2, pp. 207–274 (in German).
- Luporini E. *Benedetto da Rovezzano*. Milano, Edizioni di Comunità Publ., 1964. 181 p. (in Italian).
- Matucci B. “Ornamentation symbolique”: una rilettura del cenotafio Soderini di Benedetto da Rovezzano. *Artista*. Firenze, Le Lettere Publ., 2007, pp. 74–109 (in Italian).
- Matucci B. “Ratio ancilla fidei”: una proposta per la letteratura del monumento di San Giovanni Gualberto di Benedetto da Rovezzano. *I Tatti studies*, 2010, vol. 13, pp. 91–125 (in Italian).
- Matucci B. Benedetto da Rovezzano and the Altoviti in Florence: Hypotheses and New Interpretations for the Church of Santi Apostoli. *The Anglo-Florentine Renaissance: Art for the Early Tudors*, New Haven, Yale Center for British Art Publ., 2012, pp. 149–176.
- Sale J. R. *Filippino Lippi’s Strozzi Chapel in Santa Maria Novella*. New York — London, Garland Publ., 1979. 540 p.
- Shearman J. *Andrea del Sarto*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1965. 446 p.
- Vasari G. *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, vol. 3. Firenze, Sansoni Publ., 1878, 735 p. (in Italian).
- Vasari G. *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, vol. 5. Firenze, Sansoni Publ., 1879, 654 p. (in Italian).
- Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell’arte italiana*, vol. X., no. 1. Milano, Hoepli Publ., 1935. 851 p. (in Italian).
- Waldman L.A. Benedetto da Rovezzano in England and After: New Research on the Artist, His Collaborators, and His Family. *The Anglo-Florentine Renaissance: Art for the Early Tudors*. New Haven, Yale Center for British Art Publ., 2012, pp. 81–147.
- Zanker P.; Ewald B. C. *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. München, Hirmer Publ., 2004. 389 p. (in German).