

УДК: 7.034(450)4: 7.046.3

ББК: 85.14

A43

DOI:10.18688/aa166-5-38

М. А. Лопухова

«Явление Девы Марии святому Бернарду» работы Филиппино Липпи и его следы во флорентийской живописи начала XVI века¹

В первые десятилетия XVI в. творчество флорентийских художников второго ряда, последовательно эклектичное и ретроспективное, в определенной степени заполняет паузу, образовавшуюся между «золотым веком» эпохи Лоренцо Великолепного и взлетом тосканского маньеризма (хотя в действительности развивалось оно параллельно и первому, и второму). Его проблематика не слишком занимает исследователей, сосредоточенных преимущественно на изучении архивных материалов и выявлении корпуса произведений того или иного мастера. Однако работы малых, подчас локальных художников, хранивших верность стилистике Кватроченто, обнаруживают ряд любопытных черт и остро ставят вопрос о жизнеспособности флорентийской школы и продолжении ее традиций. Что она унаследовала от аристократического искусства Тосканы 1470–1490-х гг., какие его элементы были особенно дороги сердцу заказчиков и продолжали воспроизводиться, невзирая на резкие перемены, произошедшие и в политической, и в религиозной, и в художественной жизни республики?

Уже в последней трети Кватроченто живописная продукция Флоренции широко демонстрировала разнообразные способы тиражирования однажды изобретенных формул. К ним можно отнести единичные реплики и перифразы прославленных картин — версию «Венеры и Марса», исполненную Пьеро ди Козимо (ок. 1490 г., Берлин, Картинная галерея) по образцу Боттичелли (до 1483 г., Лондон, Национальная галерея), и вариации на тему «Рождения Венеры» (ок. 1485 г., Флоренция, Уффици), вышедшие из мастерской самого Сандро (1490-е гг., Турин, Галерея Сабауда; Женева, частное собрание) и Лоренцо ди Креди (ок. 1493–1495 гг., Флоренция, Уффици). Лучше иллюстрируют эту практику вереницы почти идентичных — и иногда не очень качественных — копий, сделанных с популярных алтарей и тондо, типы которых были выработаны крупными флорентийскими мастерскими, например Доменико Гирландайо [19, р. 147–180]. Но наиболее ярко эта тенденция проявилась в «малых» живописных формах — алтарных пределах и расписных панелях с эпизодами из житий святых, которые могли изготавливаться по одинаковой схеме, если не по одному картону. Под-

¹ Выражаю признательность моим коллегам Ольге Беловой (Университет имени Гумбольдта, Берлин) и Дарье Чуркиной (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва) за помощь в подготовке доклада.

тверждения этому можно найти, в буквальном смысле переходя из одной флорентийской церкви в другую, расположенную неподалеку. Так, в двух пределах — алтаря с изображением св. Антония Аббата, св. Роха и св. Екатерины Александрийской, происходящего из мастерской Боттичелли (Флоренция, Сан Феличе ин Пьяцца), и алтарной картины «Троица» работы братьев дель Мацциере (Флоренция, Санто Спирито) — фрагменты со сценой казни св. Екатерины очень сходны между собой. Наконец, мастера-эклетики, работавшие для более широкого, чем высшая флорентийская знать, круга заказчиков, охотно соединяли в своих работах цитаты из нескольких популярных источников, не просто заимствуя эти мотивы, но и варьируя их масштаб. Ярким примером этого в церковной живописи 1470-х гг. может служить «Табернакль св. Себастьяна» Франческо Боттичини (1476–1479 гг., Эмполь, Колледжата ди Сант-Андреа). Его боковые створки содержат иконографические и стилистические реминисценции из только что созданной «Весны» Боттичелли (ок. 1475 г. Флоренция, Уффици). Знакомство с ней прослеживается и в позах ангелов, передающих состояние полета, и в решении поема с аккуратно прописанными травинками, меж которых ступают босые стопы вестников. Предела с изображением сцены мученичества святого содержит вполне узнаваемую цитату из «Св. Себастьяна» Пьеро Поллайоло (1475 г., Лондон, Национальная галерея).

Памятники такого рода, а также расписные антепендиумы (*paliotto*) [20] и декоративные панно, предназначенные для домашнего интерьера, красноречиво свидетельствуют о характерных приемах второстепенных флорентийских художников позднего Кватроченто и раннего Чинквеченто и их контактах с ведущими мастерами города. Архаичный облик этой сравнительно массовой продукции, инертной по определению, особенно отчетливо проявился к концу Кватроченто — в период, когда флорентийская школа начала стремительно приобретать провинциальные черты. С другой стороны, подобные произведения позволяют судить о том, какие иконографические элементы или схемы, разработанные ведущими мастерами школы в период ее расцвета, за предшествовавшие десятилетия — время правления Лоренцо Великолепного — вызывали особую симпатию в среде городских заказчиков и потому копировались и воспроизводились. «Явление Девы Марии св. Бернарду» кисти Филиппино Липпи (1485–1488 гг., Флоренция, Бадия) можно отнести к числу востребованных в этом отношении живописных памятников, к которому местные художники продолжали обращаться и спустя несколько десятилетий после его создания.

Явление Богоматери св. Бернарду Клервоскому, или *Doctrina*, — характерный для итальянского искусства вариант сцены *Lactacio*, которая широко распространена в альпийской иконографии святого² и является одним из ключевых эпизодов его жития. В репертуар флорентийской алтарной живописи этот сюжет вошел в середине Треченто и получил значительное развитие в силу того, что св. Бернард, цистерцианский мистик и богослов, аббат Клерво, почитался как один из покровителей Флоренции [18]. Причинами этого были и развитый св. Бернардом особый культ Богоматери, которой

² О происхождении, развитии и толковании этой иконографии см. подробно в публикациях Дж. Франса [11, р. 239–264; 4, р. 305–346].

он посвятил ряд сочинений, прежде всего знаменитые проповеди, и та интерпретация его собственного образа, которую в последних песнях «Рая» дает Данте. Именно «старца в ризе белоснежной» (Рай, 31:59) поэт избрал своим последним, после Вергилия и Беатриче, проводником, который готовит его к встрече с Богом. В 1299 г. в честь св. Бернарда — возможно, благодаря активной деятельности цистерцианцев из Бадии в Сеттимо [8, р. 70–71] — была освящена капелла приоров в Палаццо Синьории, в которой впоследствии находился первый, ныне утраченный, итальянский алтарь с изображением сцены видения св. Бернарда работы Бернардо Дадди 1335 г.

Об иконографии сюжета, сложившейся во Флоренции к середине XIV в.³, дает представление алтарь работы Маттео ди Пачино (1360-е гг., Флоренция, Галерея Академии), который предназначался для церкви Ле Кампора под Флоренцией, близ Порты Романа. Он представляет собой довольно редкий и ранний пример размещения на центральной створке полиптиха не иконного образа, а сюжетной сцены. Столетием позже этот сюжет вновь появится в контексте гражданского ансамбля — в одном из десюдепортов, исполненных для Палаццо Синьории фра Филиппо Липпи (1447 г., Лондон, Национальная галерея). Между 1485 и 1488 гг. его сын, Филиппино Липпи, создаст первый из череды больших сюжетных алтарей со сценой видения св. Бернарда — в соответствии с модой на *storie*, «истории, а не изображения святых», обозначившейся к концу XV в. [14, р. 538]. За ним последуют алтарная картина работы Пьетро Перуджино для капеллы Нази в цистерцианской церкви в Честелло (1494 г., Мюнхен, Старая пинакотека) — образчик классической ясности и гармонии, в котором фигуры Богородицы и святого подчеркнута равнозначны; и алтарь фра Бартоломео для флорентийской Бадии (1504–1506 гг., Флоренция, Уффици), где божественное видение показано с известной долей театрализации, но трактуется в литературе как плод размышлений над проповедями и сочинениями Джироламо Савонаролы [28]. Наконец, в 1520-е гг. картина Доменико Пулиго (Балтимор, Художественный музей Уолтерса) завершит эту череду больших алтарных картин на сюжет видения св. Бернарда.

С хронологической точки зрения версия Филиппино (Илл. 117) оказывается в самом центре этой традиции и демонстрирует наиболее зрелую ее фазу. Известная как *Pala di Badia*, в действительности эта алтарная картина была создана для церкви Санта Мария аль Сеполькро в Ле Кампора взамен полиптиха Маттео ди Пачино. Она находилась в капелле Пьеро ди Франческо дель Пульезе, друга и покровителя Филиппино [1, с. 582; 5, р. 85–98], а в 1530 г. во время осады Флоренции была перенесена в Бадию. Одно из наиболее значительных произведений художника 1480-х гг. и эталонный пример его раннего зрелого стиля, этот алтарь имеет ряд иконографических особенностей, которые существенно смещают акценты в богословском истолковании видения св. Бернарда и сообщают сцене выраженную эмоциональную окраску.

Несмотря на очевидную разницу и в жанре, и в назначении, общая композиционная схема и отдельные мотивы: многоплановое построение, скалистый пейзаж, выступающий в роли кулисы, сопresentствующие сцене чуда монахи — роднят этот алтарь с десюдепортом, исполненным старшим Липпи. При этом Филиппино пол-

³ Обзор приводится по публикации С. Янке [16].

ностью устраняет ощущение преграды, отделяющей святого от его Божественной покровительницы. Возможно, идея интерпретировать сюжет как встречу св. Бернарда и Богоматери и непосредственный диалог между ними восходит к полиптиху работы Джованни да Милано из госпиталя Мизерикордии в Праго (1353–1363 гг., Праго, Городской музей), родного города мастера. На одном из клейм его пределлы Мадонна оживленно дискутирует со святым, указывая изумленному ученому монаху, что ему следует написать.

Сам образ Мадонны, однако, трактован у Филиппино совершенно иначе. Взволнованная, бледная, с выбившимися из-под вуали прядками волос, дрожащей рукой, неуверенно и будто стеснительно Она едва перелистывает страницы кодекса, раскрытого перед св. Бернардом. Мадонна-вдохновительница — а именно так предложил трактовать Ее образ Д. Кларк [7, р. 176] — явилась, чтобы воодушевить и озарить преданного Ей святого. Золотящееся облако обливает светом одежды св. Бернарда и ангелов, сопровождающих Богоматерь, бросает отсвет на острые грани скалы, которая, как кулиса, отделяет основную сцену — мистическое видение — от фигур монахов, занятых монастырскими заботами или созерцающих чудо — кто благоговейно, кто растерянно и удивленно. Под скалой притаились сова и закованный в цепи побежденный дьявол — один из традиционных атрибутов св. Бернарда, изображенный с необычайной живостью⁴.

В действительности за этим трепетным, взволнованным диалогом и увлекательной «чудесной живописью <...> в отношении камней, книг, травы и тому подобных вещей» [1, с. 582] скрывается развитая теологическая программа. Филиппино, который отличался необыкновенной любовью к изображению книг, помещает внутри картины четыре текста, в том числе фрагмент Евангелия от Луки, повествующий о Благовещении (Лк. 1:26–31). Этот праздник, как и культ Богоматери, занимает особое место во флорентийском календаре, и именно проповедь на Благовещение, знаменитую *Missus est*, Бернард записывает в кодексе, лежащем перед ним. Связь между сюжетом Благовещения и чудесным явлением Богоматери св. Бернардю характерна и для более ранних флорентийских памятников. В Галерее Академии хранится створка полиптиха кисти Биччи ди Лоренцо с изображением св. Бернарда, которая фланкировала сцену Благовещения [9, р. 70]; десюдепорт фра Филиппо Липпи, парный к «Видению св. Бернарда», скорее всего, был написан на тот же сюжет. Согласно документу, опубликованному в 1903 г. И. Б. Супино [27], вместе с алтарной картиной Филиппино в 1490 г. в монастырь Ле Кампора была вложена дорогая иллюминированная рукопись, которая включала житие св. Бернарда, проповедь на Евангелие от Луки и «Плач Богоматери у Креста», «написанный названным славным и благочестивым исповедником». Таким образом, сама алтарная картина работы Филиппино была частью развернутой литературной программы.

⁴ Ввиду присутствия некоторых иконографических деталей, очевидно, восходящих к версии Филиппино, велик соблазн увидеть флорентийские источники у алтарной картины на сюжет «Видения св. Бернарда», опубликованной В. Э. Марковой как работа Боккаччо Боккаччино (?), происхождение и авторство которой доподлинно не установлены (сейчас — ГМИИ имени А. С. Пушкина) [2, кат. № 19].

Подчеркнутое присутствие текстов в сцене видения, возможно, было призвано проснить его природу: чтение Библии, размышление над ней св. Бернард переживал зрительно, как видение [25, р. 229–230]. Как передает блаженный Иаков Ворагинский в «Золотой легенде», «...в ходе чтения или молитвы все Священное Писание казалось ему ясным и изложенным» [15, S. 471]. К биографическим свидетельствам восходят и некоторые детали картины, которые на первый взгляд могут показаться простым стремлением к *varietà*. Даже развернутый пейзажный фон, изображенный в отдалении церковный фасад, сучковатый древесный ствол, который служит святому пюпитром, имеют прямое отношение к жизнеописанию св. Бернарда. Ища уединения для размышлений, святой удалялся в леса и писал, что «в чащах найдешь больше, чем в книгах: деревья и камни научат тому, чего не услышишь от учителей» (Bern. Epist. Henrico Murdach, Epist. 106:2). Эту привычку св. Бернарда подчеркивают и биографы — автор *Vita prima* Вильгельм из Сен-Тьерри и вторящий ему блаженный Иаков Ворагинский: «Все, что он узнал из Писания, он узнал в лесах и полях в наблюдениях и молитве; у него никогда не было других учителей, кроме дубов и буков в лесу» [15, S. 471]. Дикий скалистый пейзаж является почти неизменным атрибутом сцены видения, чему можно найти подтверждение и в книжной миниатюре⁵.

Решающую роль в составлении этой программы должен был играть, разумеется, не живописец, не имевший теологического образования, но заказчик алтаря — богатый флорентийский купец, интеллектуал, друживший с гуманистами и поэтами. Филиппино, однако, несомненно, был знаком текст «Золотой легенды»⁶, и он проявляет удивительную чуткость не только к элементам богословской программы, но прежде всего — к оттенкам душевного состояния своих персонажей и создает ощущение вовлеченности, сопричастности чуду, которое охватывает всех участников сцены, кроме заказчика, нарочито изображенного «на полях», за пределами Божественного видения. В лицах подростков-ангелов, любопытных, почтительных, подозрительных, в той гамме чувств, которой откликаются на чудо монахи на дальнем плане, в распускающейся шнуровке одеяний, в сучковатом стволе, служащем пюпитром св. Бернарду, даже в дьяволе и сове, притаившихся за его спиной, отчетливо прослеживается не просто стремление к динамичному рассказу, но эмоционально вовлеченное отношение к происходящему, тревожное и радостное одновременно.

Соединение живой повествовательности и лирической глубины, вероятно, привлекало мастеров, которые обращались в поисках вдохновения к алтарю Филиппино, находившемуся — подчеркнем это — в загородном монастыре. Речь идет в первую очередь о художниках, которые были связаны с младшим Липпи: его непосредственным помощнике Рафаэллино дель Гарбо, работавшем вместе с ним на рубеже 1480–1490-х гг. над фресками капеллы Караффа (1488–1493 гг., Рим, Санта Мария сопра Минерва), и Пье-

⁵ Наиболее характерные примеры: Firenze, Biblioteca del Seminario archivescovile del Cestello, Codex Rustici, fol. 21v (1447/48 г.), [13, S. 386–387]; Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. lat. 93, fol. 7v (1474–1480 гг.) [13, S. 372–373].

⁶ В посмертной описи мастерской 1504 г. [6] среди хранившихся в ней книг текст Иакова Ворагинского не упомянут, но художник, очевидно, пользовался им, работая над фресковым циклом в капелле Строщи (1489–1502, Флоренция, Санта Мария Новелла).

ро ди Козимо, одним из лидеров флорентийской школы рубежа веков, чьи творческие взаимоотношения с Филиппино не подтверждены документально, но очевидны и, как неоднократно сетовали исследователи, изучены недостаточно [29, р. 42–43; 23, р. 123].

Пьеро, который неоднократно черпал у Филиппино отдельные иконографические мотивы и целые композиционные схемы [29, р. 46–47], не обошел вниманием и «Явление Девы Марии св. Бернарду». По указанию А. Чекки [23, р. 124], к рассматриваемому алтарю восходит профиль Мадонны в монументальной «Встрече Марии и Елизаветы» (ок. 1505 г., Вашингтон, Национальная галерея). Более любопытный с морфологической точки зрения пример представляет цитата, измененная в масштабе. Так, фигура св. Бернарда обнаруживается на тондо с изображением Мадонны с Младенцем, исполненном Пьеро ок. 1495 г. (Страсбург, Музей изящных искусств). Из всей вереницы флорентийских «Видений св. Бернарда» А. Нези уверенно и справедливо называет в качестве источника картину Филиппино [23, р. 258], что подтверждается повышенной эмоциональной трактовкой фигуры святого. Церкви на дальнем плане Пьеро придает выраженный венецианский облик, в чем, по мнению исследователя, проявилось стремление подчеркнуть северное происхождение св. Бернарда [23, р. 258]⁷.

Рафаэллино дель Гарбо с неменьшей охотой пользовался находками своего мастера. Безусловно, самый показательный и узнаваемый пример подобного заимствования — рука святого покровителя, ласково обнимающая голову заказчика, на алтаре, происходящем из флорентийского госпиталя Санта Мария Нуова (Флоренция, Музей Сан Сальви). «Алтарь Нерли» работы Липпи (ок. 1495 г., Флоренция, Санто Спирито), послуживший ему в данном случае образцом, был чрезвычайно любим и другими флорентийскими художниками⁸. В свою очередь, к «Видению...» восходит фигура св. Бернарда на алтарной картине для капеллы семейства Сеньи работы Рафаэллино (1505 г., Флоренция, Санто Спирито) [17] (Илл. 118). Святого неизменно сопровождает укрощенный им демон, трактованный с необычайной живостью — совершенно в духе Липпи; но гораздо примечательнее здесь соединение темы «святого собеседования» с житейным эпизодом. Если взглянуть на флорентийские алтари типа *sacra conversazione*, в которые включена фигура св. Бернарда, обнаружится, что он всегда изображается на них озаренным, обращенным к Мадонне, внимающим Ей. Таковы и большая алтарная картина самого Филиппино для Зала восьми в Палаццо Синьории (1486 г., Флоренция, Уффици), созданная в тот же период, что и «Явление Девы Марии св. Бернарду», и другие флорентийские алтари, от «Святого собеседования» фра Бартоломео в соборе Безансона (1511–1512 гг.) до «Мадонны с десятью святыми» Россо Фиорентино (1522 г., Флоренция, Палаццо Питти).

⁷ Изображение Бернарда, восходящее к алтарной картине Липпи, обнаруживается также на одном из деревянных палиотто, хранящихся во флорентийской Бадии. Условно антепендиум датируется XVI в., однако точных сведений о времени его создания и изначальном местонахождении нами не найдено.

⁸ Вариацией этого алтаря Филиппино является, например, «Мадонна с Младенцем, св. Евфросинием, св. Иоанном Крестителем и донаторм Никколо Каниджани» работы Козимо Росселли (вторая пол. 1490-х гг., Флоренция, Национальный институт исследований Ренессанса) [12, nota 101].

В контексте подобной адаптации сцены видения к теме «святого собеседования» интересен один рисунок пером (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов Галереи Уффици, инв. 175F), который, бесспорно, не является автографом Липпи и, вероятно, относится к деятельности его мастерской. В центре его представлена Богоматерь с Младенцем в сопровождении двух ангелов, по бокам от Нее — чуть поодаль, будто расступившись, — остались св. Иоанн Креститель и юная святая мученица. На переднем плане изображен сидящий за пюпитром св. Бернард, по направлению к которому решительно шагает Мадонна, и, напротив него, коленопреклоненный св. Антоний Аббат. Развернутый пейзажный фон, на котором помещена сцена, включает вид речной долины с просматривающимся вдаль городом; справа на вершине холма изображена церковь и перед ней — группа монахов, наблюдающих небесное видение. Состав персонажей и их выверенная симметричная расстановка (фигуры Богоматери и двух святых монахов образуют правильный треугольник, вся группа в целом — полукруг) заставляют думать о сознательном совмещении сюжета видения с типом «святого собеседования». Двойственность содержания отражена и в названиях, под которыми лист публиковался А. Шарфом [26, п. 331], Б. Беренсоном и Дж. К. Нельсоном [21, п. 84]. А. Шарф считал его копией с несохранившегося алтаря Филиппино. Действительно, с середины 1480-х гг. художник часто использовал в алтарной живописи пирамидальные схемы, выработанные Леонардо да Винчи в ходе работы над неоконченным «Поклонением волхвов» для монастыря Сан Донато в Скопето (1481–1482 гг., Флоренция, Уффици), и хорошо разработанный пейзажный фон [30, р. 241–242]. Характер изображенного здесь ландшафта свидетельствует о знакомстве автора с графикой Леонардо. Наряду с узнаваемыми деталями из «Явления Девы Марии св. Бернарду» в рисунке присутствуют элементы, отсылающие к другим произведениям Филиппино: выразительная голова кабана, атрибута св. Антония Аббата, чью статую работы Бенедетто да Майано художник тонировал [10, п. 19], а также вид на далекие островерхие башенки — его излюбленный пейзажный мотив, позаимствованный из нидерландской живописи, прежде всего у Х. Мемлинга. Едва ли сам Филиппино с его «величайшей выдумкой» стал бы настолько прямолинейно эксплуатировать однажды найденные приемы и мотивы. Стоит предполагать, что эскиз был исполнен кем-то из окружения мастера с оглядкой на несколько его готовых работ.

Наконец, через двадцать лет после своего создания «Явление Девы Марии св. Бернарду» в значительно уменьшенном масштабе переместится на пределы алтарей. Мы обнаружим его в составе упомянутого выше «Святого собеседования» из капеллы Сеньи (см. Илл. 118). Подготовительным рисунком к этой композиции можно считать лист из Британского музея (инв. 1860-6-16-114). Вероятно, из алтаря Сеньи она перешла на пределлу главного алтаря оратория Сан Себастиано деи Бини (1520-е гг.) [22], где соседствует, к слову, со сценой Благовещения. Эта пределла исполнена Мастером оратория Серумидо, который получил свое условное имя по названию небольшой церкви Сан Пьер Гаттолино, расположенной на виа Романа, в непосредственной близости и от базилики Санто Спирито, и от Ле Кампора. Деятельность этого художника была связана в частности с воспроизведением работ поздних кватрочентистов: известны его копии мифологических композиций Пьеро ди Козимо (Флоренция, Палаццо Даванцати), а по его малоформатной картине «Смерть Лаокоона» (ранее — собрание А. Шарфа)

был реконструирован замысел ныне разрушенной фрески Филиппино на вилле Медичи в Поджо а Кайано. Этот пример, взятый из практики локального городского художника, в буквальном смысле *pittore del quartiere*, ярко иллюстрирует некоторые феномены в живописи Флоренции, которые пока обделены вниманием исследователей.

Правда, тончайший психологизм, вложенный Филиппино в робкий и одновременно благословляющий жест Богоматери, не был уловлен ни одним из мастеров, сознательно воспроизводивших общую схему его алтарной картины. Примечательно, что идея милостивого и покровительственного вмешательства Мадонны в создание Ее образа (в случае св. Бернарда — образа словесного) выражается именно через трепетное и ненавязчивое прикосновение, которое подчеркивает самостоятельность, автономность творца. Как остроумно предположил Мартино Росси Монти [24, р. 435], возможно, именно его припомнил, работая над фреской с изображением св. Луки, рисующего Мадонну, в оратории флорентийских художников, Джорджо Вазари — мастер, подведший итог всему флорентийскому Возрождению [3].

Литература

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. — Т. 2. — М.: Искусство, 1963. — 887 с.
2. Маркова В. Э. Итальянская живопись XIV–XVIII веков. Каталог (Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). — М.: Арт Волхонка, 2014. — 344 с.
3. Тучков И. И. Джорджо Вазари и архитектура Чинквеченто: конец эпохи Возрождения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 395–406.
4. A companion to Bernard of Clairvaux / B. P. McGuire (ed.). — Leiden [u. a.]: Brill, 2011. — XVIII + 405 p.
5. Burke J. Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence. — University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 2004. — XIII + 280 p.
6. Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. — 1987. — Vol. 31. — P. 373–391.
7. Clark D. L. Filippino Lippi's The Virgin Inspiring St. Bernard and Florentine Humanism // Studies in Iconography. — 1981/82. — Vol. 7/8. — P. 175–187.
8. Dal Prà L. Bernardo di Chiaravalle: realtà e interpretazione nell'arte italiana // Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo / A cura di L. Dal Prà. — Milano: Electa, 1990. — P. 28–88.
9. Dal Prà L. Bernardo di Clairvaux. Un santo e la sua immagine // Epifania di Dio e parabola dell'uomo. Atti del convegno / A cura di I. Biffi, L. Dal Prà, C. Marabelli, H.-M. Uhl. — Roma: Jaca Book, 2007. — P. 61–104.
10. Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del'400 / A cura di A. Cecchi. — Pero (Milano): 24 Ore Cultura, 2011. — 231 p.
11. France J. Medieval Images of Saint Bernard of Clairvaux. — Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, 2007. — XXXI + 435 p.
12. Gabrielli E. Cosimo Rosselli: catalogo ragionato. — Torino: Allemandi, 2007. — 336 p.
13. Hammer G. Bernhard von Clairvaux in der Buchmalerei: Darstellungen des Zisterziensersabtes in Handschriften von 1135–1630. — Regensburg: Schnell + Steiner, 2009. — 615 S.
14. Hope Ch. Altarpieces and the Requirements of Patrons // Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento / T. Verdon, J. Henderson (eds.). — Syracuse, N.Y.: Syracuse Univ. Press, 1990. — P. 535–571.
15. Jacobus de Voragine. Die Legenda aurea. — München: Gütersloher Verlaghaus, 2007. — 798 S.
16. Janke S. R. The Vision of St. Bernard: A Study in Florentine Iconography // Hortus Imaginum: Essays in Western Art / R. Engass, M. Stokstad (eds.). — Lawrence: University of Kansas, 1974. — P. 45–50.
17. L'altare Segni / A cura di C. Silla. — Firenze: Musei Fiorentini, 1999. — 31 p.

18. *Leshner M. K.* "The Vision of Saint Bernard" and the Chapel of the Priors: Private and Public Images of Bernard of Clairvaux in Renaissance Florence. — Columbia Univ., Ph. D. Diss., 1979. — II + 260 p.
19. *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento / A cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat.* — Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 1992. — 309 p.
20. *Markowsky B.* Eine Gruppe bemalter Paliotti in Florenz und der Toskana und ihre textilen Vorbilder // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* — 1973. — Bd. 17. — S. 105–140.
21. *Nelson J. K.* An Inventory of Drawings by Filippino Lippi and his Circle (with Two Additions) // *New Studies on Old Masters. Essays in Renaissance Art in Honor of Colin Eisler / J. Garton, D. Wolfthal* (eds.). — Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011. — P. 193–220.
22. *Oratorio di San Sebastiano detto dei Bini. Progetto per un museo parrocchiale nell'Oltrarno / A cura di M. Pedone.* — Firenze: CentroDi, 2002. — 117 p.
23. *Piero di Cosimo (1462–1522): pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera / Galleria degli Uffizi / Cura della mostra E. Capretti, A. Forlani Tempesti, S. Padovani, D. Parenti.* — Firenze: Giunti, 2015. — 432 p.
24. *Rossi Monti M.* Visioni di grazia. La leggenda di San Luca e il sogno di Raffaello // *Bruniana & Campanelliana.* — 2009. — Vol. 15. — No. 2. — P. 423–443.
25. *Rubin P. L.* Filippino Lippi "pittore di vaghissima invenzione". Christian Poetry and the Significance of Style in Late Fifteenth-Century Altarpiece Design // *Programme et invention dans l'art de la Renaissance / Sous la direction de M. Hochmann, J. Kliemann.* — Paris: Académie de France à Rome. — P. 227–246.
26. *Scharf A.* Filippino Lippi. — Wien: Schroll, 1935. — 156 S.
27. *Supino I. B.* La cappella del Pugliese alle Campora e il quadro di Filippino // *Miscellanea d'arte.* — 1903. — Vol. I. — P. 1–4.
28. *Tadlock S. L.* Fra Bartolommeo and the Vision of Saint Bernard: An Examination of Savonarolan Influence. — College Park, Md.: University of Maryland, M. A. Diss., 2005. — III + 70 p.
29. *Tazartes M.* Piero di Cosimo: ingegno astratto e difforme. — Firenze: M. Pagliai, 2010. — 155 p.
30. *Zambrano P., Nelson J. K.* Filippino Lippi. — Milano: Electa, 2004. — 671 p.

Название статьи. «Явление Девы Марии святому Бернарду» работы Филиппино Липпи и его сле-ды во флорентийской живописи начала XVI века.

Сведения об авторе. Лопухова Марина Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российской Федерация, 119991. marina.lopukhova@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена реценции алтарной картины «Явление Девы Марии св. Бернарду» работы Филиппино Липпи (1485–1488 гг., Флоренция, Бадия) в живописи Пьеро ди Козимо и некоторых второстепенных флорентийских художников рубежа XV–XVI вв. Приведен обзор иконографии этого сюжета во флорентийском искусстве XIV–XVI вв. и обозначены ключевые формально-стилистические и иконографические особенности образа, исполненного Филиппино Липпи. Рассмотрены конкретные примеры заимствования общей композиционной схемы и отдельных деталей картины в живописи — прежде всего в алтарных пределах — малых мастеров, непосредственно связанных с младшим Липпи: Рафаэллино дель Гарбо и Мастера оратория Серумидо, а также в рисунке неизвестного мастера из коллекции Галереи Уффици, возможно, происходящем из мастерской художника.

Ключевые слова: итальянская живопись; искусство Возрождения; флорентийская школа живописи; иконография св. Бернарда; Филиппино Липпи; Пьеро ди Козимо; Рафаэллино дель Гарбо.

Title. "The Vision of St. Bernard" by Filippino Lippi and Its Legacy in the Florentine Painting of the Early 1500's.

Author. Lopukhova, Marina Aleksandrovna — Ph. D., senior lecturer. Lomonosov Moscow State University. Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. marina.lopukhova@gmail.com

Abstract. This article discusses the receptions of the altarpiece "The Vision of St. Bernard" by Filippino Lippi (1485–88, Florence, Badia) in the art of Piero di Cosimo and some minor Florence painters at the turn of the 15th–16th centuries. It reviews the iconography of the *Doctrina* in Florentine art of the 14th–16th centuries and outlines formal, stylistic, and iconographic features of Filippino's painting. It also considers specific examples of the borrowings from this composition in Florentine art, primarily in the predellas, by the minor masters who directly relate to Lippi, i.e. Raffaellino del Garbo and Master of Serumido, as well as in the unknown master's drawing in the collection of the Uffizi Gallery which possibly originates from the artist's workshop.

Keywords. Italian painting; Renaissance art; Florentine school; iconography of Saint Bernard; Filippino Lippi; Piero di Cosimo; Raffaellino del Garbo.

References

- Burke J. *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*. University Park, Pennsylvania State Univ. Press Publ., 2004. XIII + 280 p.
- Capretti E.; Forlani Tempesti A.; Padovani S.; Parenti D. (eds.) *Piero di Cosimo (1462–1522): pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Firenze, Giunti Publ., 2015. 432 p. (in Italian).
- Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1987, vol. 31, pp. 373–391 (in German).
- Cecchi A. (ed.) *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*. Pero (Milano), 24 Ore Cultura Publ., 2011. 231 p. (in Italian).
- Clark D. L. Filippino Lippi's The Virgin Inspiring St. Bernard and Florentine Humanism. *Studies in iconography*, 1981/82, vol. 7/8, pp. 175–187.
- Dal Prà L. Bernardo di Chiaravalle: realtà e interpretazione nell'arte italiana. *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*. Milano, Electa Publ., 1990, pp. 28–88 (in Italian).
- Dal Prà L. Bernardo di Clairvaux. Un santo e la sua immagine. *Epifania di Dio e parabola dell'uomo. Atti del convegno*. Roma, Jaca Book Publ., 2007, pp. 61–104 (in Italian).
- France J. *Medieval Images of Saint Bernard of Clairvaux*. Kalamazoo, MI, Cistercian Publications Publ., 2007. XXXI + 435 p.
- Gabrielli E. *Cosimo Rosselli: catalogo ragionato*. Torino, Allemandi Publ., 2007. 336 p. (in Italian).
- Gregori M.; Paolucci A.; Acidini Luchinat C. (eds.) *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*. Cinisello Balsamo, Silvana Ed. Publ., 1992. 309 p. (in Italian).
- Hammer G. *Bernhard von Clairvaux in der Buchmalerei: Darstellungen des Zisterzienserabtes in Handschriften von 1135–1630*. Regensburg, Schnell + Steiner Publ., 2009. 615 p. (in German).
- Hope Ch. Altarpieces and the Requirements of Patrons. *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*. Syracuse, N.Y., Syracuse Univ. Press Publ., 1990, pp. 535–571.
- Jacobus de Voragine. *Die Legenda aurea*. Munich, Gütersloher Verlaghaus Publ., 2007. 798 p. (in German).
- Janke S. R. The Vision of St. Bernard: A Study in Florentine Iconography. *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*. Lawrence, University of Kansas Publ., 1974, pp. 45–50.
- Leshner M. K. "The Vision of Saint Bernard" and the Chapel of the Priors: Private and Public Images of Bernard of Clairvaux in Renaissance Florence. Columbia Univ., Ph. D. Diss., 1979. II + 260 p.
- Markova V. E. *Ital'yanskaya zhivopis' XIV–XVIII vekov. Katalog. Gosugarstvennyy muzei izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina (Italian Painting of the 14th–18th Centuries. Catalogue. The Puškin State Museum of Fine Arts)*. Moscow, Art Volkhonka Publ., 2014. 344 p. (in Russian).
- Markowsky B. Eine Gruppe bemalter Paliotti in Florenz und der Toskana und ihre textilen Vorbilder. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1973, vol. 17, pp. 105–140 (in German).
- McGuire B. P. (ed.) *A companion to Bernard of Clairvaux*. Leiden [u.a.], Brill Publ., 2011. XVIII + 405 p.
- Nelson J. K. An Inventory of Drawings by Filippino Lippi and his Circle (with Two Additions). *New Studies on Old Masters. Essays in Renaissance Art in Honor of Colin Eisler*. Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies Publ., 2011, pp. 193–220.
- Pedone M. (ed.) *Oratorio di San Sebastiano detto dei Bini. Progetto per un museo parrocchiale nell'Oltrarno*. Firenze, CentroDi Publ., 2002. 117 p. (in Italian).
- Rossi Monti M. Visioni di grazia. La leggenda di San Luca e il sogno di Raffaello. *Bruniana & Campanelliana*, 2009, vol. 15, no. 2, pp. 423–443 (in Italian).
- Rubin P. L. Filippino Lippi "pittore di vaghissima invenzione". Christian Poetry and the Significance of Style in Late Fifteenth-Century Altarpiece Design. *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*. Paris: Académie de France à Rome Publ., 2008, pp. 227–246.
- Scharf A. *Filippino Lippi*. Wien, Schroll Publ., 1935. 156 p. (in German).
- Silla C. (ed.) *L'altare Segni*. Firenze, Musei Fiorentini Publ., 1999. 31 p. (in Italian).
- Supino I. B. La cappella del Pugliese alle Campora e il quadro di Filippino. *Miscellanea d'arte*, 1903, vol. 1, pp. 1–4 (in Italian).
- Tadlock S. L. *Fra Bartolommeo and the Vision of Saint Bernard: An Examination of Savonarolan Influence*. College Park, Md., University of Maryland Publ., M.A. Diss., 2005., III + 70 p.
- Tazaras M. *Piero di Cosimo: ingegno astratto e difforme*. Firenze, M. Pagliai Publ., 2010. 155 p. (in Italian).
- Vasari G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Firenze, Sansoni Publ., 1878–1885 (in Italian).
- Zambrano P.; Nelson J. K. *Filippino Lippi*. Milano, Electa Publ., 2004. 671 p. (in Italian).



Илл. 117. Филиппино Липпи. Явление Богоматери св. Бернарду. 1485–1488. Флоренция, Бадиа



Илл. 118. Раффаэллино дель Гарбо. Алтарь семьи Сеньи. 1505 г. Флоренция, Санто Спирито



Илл. 119. Крыло Николая V. 1447–1455. Ватикан