

УДК: 7.034(450)4;75.021.2

ББК: 85.103(4)

A43

DOI: 10.18688/aa177-5-54

М. А. Лопухова

Una storia di figure piccole, condotte con tanta arte e diligenza: «История Орфея» Якопо дель Селлайо и несколько рисунков Филиппино Липпи и мастерской из собрания галереи Уффици

В собрании Кабинета рисунков и гравюр галереи Уффици хранится рисунок, выполненный на загрунтованной бумаге серебряным штифтом с добавлением белил (инв. 249Е) (Илл. 123). Некогда он фигурировал в описях кабинета как работа анонимного флорентийского мастера, затем — как рисунок, сделанный в манере Филиппино Липпи, а начиная с публикации Б. Беренсона в «Рисунках флорентийских мастеров» [5, cat. 1306] единодушно признается его автографом.

В каталоге группы *Esposti*, составленном А. Петриоли Тофани [18, cat. 49], и в новейшей литературе о мастере [17, cat. 107], как и некогда в старинных описях собрания Кабинета, наш рисунок значится «изображением фигуры сидящего мужчины, (поющего и) играющего на скрипке (лире да браччо)». Проницательный Б. Беренсон указывал, без пояснений, но и не без сомнения, что на рисунке изображен музицирующий царь Давид. Интерпретация, повторенная А. Шарфом в первой критической монографии о Филиппино [23, Kat. 262], не получила поддержки в литературе, и это не удивительно: изображение Давида-псалмопевца со смычковым инструментом в руках, хотя и встречается в итальянской живописи Возрождения, до 1530-х годов является сравнительной редкостью¹. К тому же мы не найдем ни одной живописной работы Липпи, где фигурировал бы поющий Давид. В каталоге графического корпуса мастера И. Шумейкер [26, cat. 47, p. 211–212] решительно настаивала на принадлежности этого листа к *disegni dal modello*, ссылаясь на бытовавшую в итальянской графике традицию изображения музыкантов. Примером может служить группа из трех листов, также хранящаяся в Уффици, на которых изображены лютнист (инв. 91Е), ангел, играющий на скрипке (инв. 92Е), и певец, аккомпанирующий себе на лире да браччо (инв. 93Е), представленный сходным с нашим героем образом. В старину рисунки приписывались фра Анджелико, но позднее были отнесены ко второй половине столетия, вначале как работа Алессियो Бальдовинетти, затем — анонимного флорентийского мастера. Импровизационное пение под аккомпанемент лиры да браччо было распространено в музыкальной среде

¹ В качестве примера приведем фреску в соборе в Венафро, середины XV в. и картину из мастерской Ладзаро Бастиани (Музей, Коррер Венеция). Подробнее об этом см.: [7; 14].

Флоренции эпохи кватроченто, а Филиппино, как неоднократно отмечали исследователи, живо интересовался музыкой [31; 10, cat. 21; 13] и даже держал в своей мастерской свирели и лютню [9, S. 388]. И всё же весьма характерный облик этого бородатого *cantarino*, или *cantastorie*, как называли бы музыканта его современники, его грузная фигура и возвышенное, почти экстатическое состояние заставляют подозревать в рисунке сюжетную составляющую.

Наиболее подходящим кандидатом на роль самозабвенно музицирующего персонажа, особенно во флорентийском контексте, оказывается Орфей. В этом случае не удивителен ни атрибут (в отличие от царя Давида, Орфей часто изображался именно с лирой да браччо), ни даже зрелый возраст изображенного, хотя в ренессансном искусстве юношеский облик присущ этому персонажу чаще². Предположение это тем более не случайно, что наш рисунок непроизвольно вызывает в памяти очень известный и близкий по времени пример изображения «взрослого» Орфея — серию живописных *spalliere*, которая датируется ок. 1490 г. [19] и в начале XX в. была приписана Г. Маковским ученику и коллеге Сандро Боттичелли Якопо Селлайо [11; 8].

Серия появилась на антикварном рынке в конце 1890-х годов и, не приобретенная, невзирая на похвалы Беренсона, Изабеллой Стюарт Гарднер, рассеялась по европейским собраниям [16, p. 117–118]. Она состоит из трех досок: «Смерть Эвридики» (Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам) (Илл. 121), «Орфей в аду» (Музей западного и восточного искусства, Киев) и «Орфей, музицирующий животным» (Вавельский замок, Краков). Наибольшее сходство — и иконографическое, и особенно эмоциональное, не оставляющее сомнений в том, что, изобрази он Орфея, рисовальщик подразумевал бы заключительный эпизод истории, — наш лист обнаруживает с третьим панно Селлайо (Илл. 122). Отчаявшийся герой, утративший надежду на возвращение возлюбленной супруги из Аида, предстает на нем дважды. Различия между рисунком и живописью касаются позы, а также деталей костюма Орфея и формы его головного убора.

С этой серией связан ряд проблем, касающихся литературного источника и метафорического прочтения сюжета³. Легенда об Орфее была известна эпохе Возрождения и из классических поэм Овидия («Метаморфозы», X, 8–XI, 65) и Вергилия («Георгики», IV, 453–527), и из «Морализованного Овидия» и средневековых текстов мифографического характера, например «Генеалогии языческих богов» Дж. Боккаччо (V, 12). К концу XV в. она обрела новую жизнь благодаря Анджело Полициано и его драме «Сказание об Орфее», написанной ок. 1480 г. для кардинала Франческо Гонзага. В литературе встречаются указания, что источником для Селлайо послужили «Метаморфозы» Овидия [2, с. 34], однако живописное повествование соответствует как раз не столько латинскому автору, сколько литературной новинке на итальянском языке. Так, влюбленный пастух Аристей, от преследований которого на первом панно бежит навстречу своей безвременной кончине Эвридика, был привнесен в легенду об Орфее как раз Полициано (Ср.: [3, с. 17–18]), причем заимствован из «Георгик» Вергилия — из песни, предшествующей истории Орфея.

² Наиболее известные примеры изображения Орфея в юношеском облике — рисунки Франческо дель Косса и Чимы да Конельяно; детальный обзор которых см.: [6] и особенно: [22].

³ Подробный историографический очерк см. в каталожной карточке Н. Понс [30, cat. 18].

Некоторые исследователи склонны связывать появление серии — по аналогии с «Орфеем» Полициано — с мантуанским заказом: выдвигалось предположение, что она была создана около 1490 г. по случаю свадьбы Франческо II Гонзага и Изабеллы д'Эсте [28, cat. 31], и всё же ее флорентийское происхождение куда более вероятно. Флорентийские неоплатоники питали особую привязанность к фигуре Орфея, интерпретируя трагического героя и как мага, и как префигурацию Христа, и как героя цивилизующего, подобного Прометею [24; 25]; в этой последней роли Орфей выступает на третьем панно Селлайо, где умиряет своей игрой жестокость борющихся животных.

Вполне возможно, что эта серия, как и многие аналогичные памятники, не ограничивалась очевидным (с точки зрения жанра *spalliere* как свадебного подарка) нравоучительным посланием в адрес новобрачной, превозносящим идеалы супружеской верности [21]. Й. Мизиолек, который наиболее последовательно изучил иконографические особенности панно, усматривал в них сложные интеллектуальные аллюзии, например переработанные цитаты из античной пластики и отсылки к тексту «Божественной комедии» [16]. Подобные прихотливые построения свидетельствовали бы о специфических интересах заказчика, и то, что его выбор пал на Якопо дель Селлайо, в этой связи тоже не выглядит случайностью. Последовательный эклектик, тот обладал умением с непринужденностью «переводить» на язык домашней живописи самые рафинированные иконографические изобретения флорентийских живописцев, в том числе «мифологии» Боттичелли («История Психеи», Художественный фонд Аберг, Риггисберг).

Филиппино, вне всяких сомнений, общался с Полициано, поскольку они состояли членами одного флорентийского общества флагеллантов [32, p. 48], и мог знать его драму. Но версия о возможной связи нашего рисунка с живописью Селлайо требует прояснения, по меньшей мере, двух обстоятельств — времени его создания и его функции по отношению к живописному циклу.

Технические и стилистические признаки позволяют датировать лист серединой 1480-х годов — первой половиной 1490-х годов, т. е. временем, когда мастер уже не сотрудничал с мастерской Боттичелли, где продолжал работать Селлайо. Именно в 1480-е годы Филиппино особенно охотно и плодотворно использует серебряный карандаш, добиваясь невероятной скорости, виртуозной точности и пластической выразительности штриха. В следующем десятилетии он отдаст предпочтение рисунку пером, а его наброски металлическим штифтом ко второй половине 1490-х годов приобретут ощущение более нервный, рваный характер.

Точнее локализовать рисунок внутри указанного периода сложнее. За точку отсчета можно принять эскиз к «Явлению Богоматери св. Бернарду» (Кабинет рисунков и гравюр, инв. 129Е, Галерея Уффици, Флоренция), который с известной точностью датируется временем начала работы над картиной, 1485–1486 гг. Структурность, чеканность, собранность формы, столь характерная для многочисленных штудий Филиппино с *garzoni*, еще сохраняется здесь и лишь начинает уступать место более разреженной, дышащей фактуре, мягкости широких, объемных драпировок, деликатной параллельной штриховке в теневых участках, свободным, текучим белильным штрихам, еще не утратившим четких очертаний и выступающим в подчиненной роли по отношению к карандашной линии. В то же время наш лист обнаруживает близость к женскому

изображению (Кабинет рисунков и гравюр, инв. 167F, Галерея Уффици, Флоренция), которое Дж. Нельсон счел изображением Мадонны у креста, выполненным как эскиз для некоего «Распятия» и позднее использованным Перуджино в «Снятии с креста» для церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции, которое он заканчивал за покойным Липпи [32, p. 607, cat. 65.d.1]. Сам факт обращения к этому рисунку со стороны Перуджино, конечно, не позволяет датировать его, как алтарную картину, 1500-ми годами: это решительно невозможно по стилистическим соображениям; не высказывает такого предположения и Дж. Нельсон. Скорее всего, лист относится к середине 1490-х годов, когда в репертуар Филиппино входят сюжеты, снискавшие поощрение Савонаролы. В частности, К. Бамбах [27, cat. 77] указывает на связь этого листа с «Двойным поклонением» (ок. 1495–1498 гг., Мюнхен, Старая пинакотекa) и его стилистическое родство с двумя другими рисунками из Кабинета рисунков и гравюр галереи Уффици (инв. 166F, 168F), которые тоже относит к работе над мюнхенским алтарем.

Помочь с датировкой рисунка мог бы его оборот, где помещен полноценный эскиз: в практике Филиппино повторное использование листа встречается не так часто и, как правило, свидетельствует о быстрой и увлеченной работе. Изображен святой, облаченный в широкий плащ, с поднятой в решительном жесте правой рукой и раскрытой книгой в левой. Эту фигуру можно интерпретировать как апостола или учителя Церкви, и велик соблазн, которому поддался Б. Беренсон [5, cat. 1306] и вслед за ним Дж. Нельсон [32, p. 583, cat. 39.d.16], связать её с изображением св. Фомы Аквинского на фреске «Триумф над еретиками» в капелле Караффа (1488–1493 гг., Санта Мария sopra Минерва, Рим). В действительности этот энергичный жест не обнаруживает родства ни с фреской, ни с эскизами к ней, ни с другими живописными работами Филиппино. Можно смириться с предположением, что рисунок был сделан между серединой 1480-х и серединой 1490-х годов (возможно, действительно в римский период творчества мастера, на чем настаивает И. Шумейкер), или, учитывая его экспрессивный характер, отдать предпочтение ранним 1490-м годам, но так или иначе он появляется приблизительно в одно время с серией Селлайо.

В отличие от даты создания, о назначении и природе рисунка судить по технике его исполнения нельзя: Филиппино безукоризненно владел металлическим штифтом и использовал его как для вдумчивой, тщательной работы над эскизами, так и для стремительных зарисовок с натуры [4, p. 70–73]. Поэтому в типологическом отношении такой рисунок мог представлять собой и самостоятельную постановку, и, наоборот, копию (вариацию) уже существующего графического или живописного образца. Упражнений такого рода в практике ренессансных мастерских встречается немало, в том числе и в графическом корпусе Филиппино (например, его студия с ватиканской фрески Боттичелли «Наказание Корея, Дафана и Абирома» в том же собрании, инв. 146E). Но преобладают среди них рисунки, которые иллюстрируют античные любовные сюжеты и вряд ли могли иметь иное предназначение (или происхождение), кроме «домашней» живописи.

Судя по «Жизнеописанию...» Дж. Вазари, большой приязни Филиппино к этому жанру не питал: однажды он наотрез отказался повторить некую «историю с малыми фигурами», написанную по заказу Пьеро дель Пульезе, для другого гражданина Фло-

ренции, восхищенного его работой [29, р. 467]⁴. О какой панели идет речь, доподлинно не известно⁵, но, как бы то ни было, описанный эпизод лишний раз свидетельствует то ли о щепетильности Филиппино по отношению к заказчикам, то ли о его нежелании цитировать самого себя, то ли о том, что в зрелые годы востребованный флорентийский художник, мастерская которого не специализировалась на «домашней» живописи, скорее всего, работал в этом жанре нечасто и по особым случаям⁶.

Тем не менее рисунков такого рода в наследии мастерской действительно немало, и многие из них восходят к известным живописным произведениям последней трети XV в. Так, рисунок (автограф) с изображением сидящего мужчины (инв. 1990.190.I.d, Национальная галерея, Вашингтон), входивший некогда в «Книгу рисунков» Вазари и датированный ок. 1493 г., обнаруживает большое сходство с фигурой Париса на картине, приписываемой Боттичелли и его мастерской (1485–1488 гг., Фонд Чини, Венеция) [33, р. 28]⁷. В спорном с точки зрения атрибуции листе инв. 1257E из галереи Уффици скомбинированы мотивы античной пластики и знаменитого панно Боттичелли «Венера и Марс» (ок. 1483 г., Национальная галерея, Лондон), а также присутствуют фрагменты, созвучные «Клевете» (1495 г., Уффици, Флоренция). Подобные пастиччо были вполне характерны для живописи кассоне: так, упомянутая выше «История Психеи» Якопо Селлайо (ок. 1490 г., Художественный фонд Абегг, Риггисберг) включает цитаты минимум из четырех работ, вышедших из мастерской Боттичелли: это «Весна» и «Рождение Венеры» самого Сандро и «История Виргинии» и «Есфирь (или Эсфирь — М. Л.) перед царским дворцом» (Оттава, Национальная галерея Канады) Филиппино [16]. Композиция рисунка «Похищение Деяниры» (инв. 2/1863, Национальный музей, Стокгольм), выполненного кем-то из подмастерьев Филиппино, безусловно, восходит к картине братьев Поллайоло (1460-е годы, Картинная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен). Но примечательно, что, пополнив «портфолио» мастерской, ни один из перечисленных рисунков не пригодился Филиппино в его живописи, так что, по-видимому, его интерес к чужим работам не был практическим, обусловленным конкретным заказом.

При этом в обширном корпусе рисунков, относимых к мастерской Липпи, также в собрании Уффици, можно найти и другие листы, заставляющие вспомнить о серии Селлайо. К таковым можно причислить рисунок юноши с луком (инв. 232E), который

⁴ «...а для Пьеро дель Пульезе, своего друга, написал историю с малыми фигурами, выполненными с таким искусством и тщательностью, что, когда другой гражданин пожелал получить подобную же, он отказал ему в этом, заявив, что сделать это невозможно». Цит. по: [1, с. 583].

⁵ П. Дзамбрано не исключает, что подразумевалась одна из историй доблестных римлян, Лукреции (Палаццо Питти, Флоренция) или Виргинии (Лувр, Париж) [32, р. 155, 320–322].

⁶ К «особым случаям» относилось, по всей видимости, сотрудничество с постоянными покровителями, будь то Пьеро дель Пульезе или Танаи деи Нерли. К свадьбе Намичины ди Бенедетто Нерли, внучки Танаи, с Джованни Веспуччи была заказана серия *spalliere*, куда, по мнению Дж. Нельсона, наряду с «Историей Лукреции» и «Историей Виргинии» работы Боттичелли, входила «Эрато» (ок. 1500 г., Государственные музеи, Берлин) [30, cat. 21]. Других примеров обращения к жанру *spalliere*, помимо названных, в творчестве Филиппино всего два: загадочный «Раненый кентавр» (Картинная галерея Крайст-Чёрч, Оксфорд) и поздние панно на сюжеты из истории Моисея (ок. 1500–1502, Национальная галерея, Лондон)

⁷ Дж. Р. Голднер, правда, считает это сравнение, предложенное Ф. Дзери, слишком общим и предполагает, что у живописца — автора панно и у Филиппино был единый источник [27, р. 232].

обнаруживает некоторое сходство с фигурой Аристея на первом панно Селлайо. В большей степени это замечание справедливо для листа с изображением бегущей девушки (инв. 1249Е), который за вычетом зеркального разворота и мелких деталей созвучен изображению Эвридики на той же панели. Так что, учитывая отсутствие точной датировки у самой живописной серии, нельзя исключить вариант, что заимствованный у Полициано сюжет разрабатывался несколькими художниками, но затем — например, в силу занятости главного мастера — вместе с подготовительными рисунками заказ полностью перешел к его менее одаренному, но куда более опытному в этом жанре коллеге. Показательно и сравнение размеров нашего листа (235 × 149 мм) и панно Селлайо (560 × 1740 мм), на котором фигура Орфея занимает половину высоты: такая точность наводит на мысль, будто бы Филиппино держал в голове общую композицию картины. Условная «Эвридика» по размеру меньше (208 × 155 мм), но демонстрирует то же масштабное соответствие. Отличается она и в техническом, и в стилистическом отношении. Рисунок выполнен углем и белилами поверх металлического штифта, густые грифельные и мелкие, прихотливые белильные штрихи, положенные уверенно, рожают ощущение плотности и весомости вздутых ветром драпировок с характерными петлеобразными складками. Тип лица девушки вызывает в памяти образы, вышедшие из мастерской Верроккьо. Той же рукой исполнено «Похищение Европы», также происходящее из мастерской Филиппино (Кабинет рисунков и гравюр, инв. 1168Е, Уффици, Флоренция) и обладающее всеми названными стилистическими признаками.

Этого крепкого и незаурядного рисовальщика невозможно отождествить ни с Филиппино, ни с Якопо дель Селлайо, чья манера рисования, сухая, тонкая, с добавлением жидких, скупо положенных белил, близка боттичеллевской. На стилистическом основании, даже при первом поверхностном взгляде, к его работам можно причислить ряд рисунков, которые исследователи относят к творчеству разных художников: картон для вышивки с изображением благовестующего ангела, который приписывается ученику и помощнику Филиппино Раффаэллино дель Гарбо (собрание школы Рагби, Уорикшир [4, cat. 11]), и листы 443Е и 444Е из Уффици, которые относят к мастерской Гирландайо или к школе Верроккьо. Атрибуция этих рисунков как группы интересна сама по себе, но окончательная идентификация их автора могла бы пролить свет на сотрудничество между флорентийскими мастерами и мастерскими, которое, несомненно, имело место, как неоднократно показывала Н. Понс [12, р. 35–47; 20]. В ней мы и видим свою дальнейшую задачу, к которой путем размышлений и допущений нас привело стремление реконструировать жизнь артефакта — рисунка с изображением музицирующего старика из собрания галереи Уффици.

Литература

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с ит. А. Г. Габричевского, А. И. Бенедиктова. — Т. 2. — М.: Искусство, 1963. — 890 с.
2. Возвращение «Святого Луки»: Западноевропейская живопись VI–XVIII веков из музеев Украины: каталог выставки в ГМИИ имени А. С. Пушкина / Под ред. В. Марковой, В. Садкова. — М.: СканРус, 2012. — 223 с.
3. *Полициано А.* Сказание об Орфее / пер. С. В. Шервинского, вступ. ст. А. К. Дживелегова, М. Н. Розанова. — М.: Academia, 1933. — 83 с.

4. *Ames-Lewis F.* Drawing in the Italian Renaissance Workshop: Exhibition catalogue. — London: Victoria and Albert Museum, 1983. — 283 p.
5. *Berenson B.* The Drawings of the Florentine Painters. 3 vols. — Chicago: University of Chicago Press, 1938. — 1764 p.
6. *Blumenröder S.* Das Orpheus-Bild im 15. Jahrhundert: musische Männer und wilde Frauen: Ursprungsmythen und Künstlerelbstverständnis in der Malerei // Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart / Hrsg. *C. von Maurer Zenck.* — Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2003. — S. 205–228.
7. *Bodemann S.* Der musizierende und tanzende David in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. — Münster: Rhema, 2015. — 299 S.
8. *Callmann E.* Jacopo del Sellaio, the Orpheus Myth and Painting for the Private Citizen // *Folia Historiae Atrium.* — 1998. — Vol. 4. — P. 143–158.
9. *Carl D.* Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. — 1987. — Bd. 31. — S. 373–391.
10. *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400:* Catalogo della mostra / a cura di *A. Cecchi.* — Pero (Milano): 24 Ore Cultura, 2011. — 231 S.
11. *Mackowsky H.* Jacopo del Sellaio // Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. — 1899. — Bd. 20. — S. 192–202, 271–284.
12. *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento:* Catalogo della mostra / a cura di *M. Gregori.* — Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 1992. — 309 p.
13. *McGee T. J.* Filippino Lippi and music // Renaissance and Reformation. — 2006. — Vol. 30. — P. 5–28.
14. *Meucci R.* Re David “violista da gamba” nell'iconografia musicale del primo Cinquecento italiano // *Les figures de David à la Renaissance / éd. par É. Boillet, S. Cavicchioli, P.-A. Mellet.* — Genève: Droz, 2015. — P. 269–289.
15. *Miziolek J.* Botticelli's Masterpieces Reflected: Jacopo del Sellaio's Domestic Panels with the Fable of Cupid and Psyche // Center / National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts. — 2001. — Vol. 22. — P. 128–132.
16. *Miziolek J.* “Orpheus and Eurydice”: three “spalliera”: panels by Jacopo del Sellaio // *I Tatti studies.* — 2009. — Vol. 12. — P. 117–148.
17. *Nelson J. K.* An Inventory of Drawings by Filippino Lippi and His Circle (With Two Additions) // *New Studies on Old Masters. Essays in Renaissance art in Honour of Colin Eisler / Eds. J. Garton, D. Wolfthal.* — Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011. — P. 193–220.
18. *Petrioli Tofani A.* Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: Disegni esposti. 2 vols. — Firenze: Olschki Ed., 1987. — 774 p.
19. *Pons N.* Jacopo del Sellaio // *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece: Exhib. cat. / Ed. M. Gregori.* — Cinisello Balsamo (Milano): Silvana; Athens: Hellenic Culture Organization, 2003. — Vol. II. — P. 291–292.
20. *Pons N.* Problemi di collaborazione e compagnie di artisti: cassoni e spalliere di Jacopo del Sellaio, Biagio d'Antonio e Bartolomeo di Giovanni // *Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino:* Catalogo della mostra / a cura di *C. Paolini, D. Parenti, L. Sebbregondi.* — Firenze: Giunti, 2010. — P. 127–137.
21. *San Juan R. M.* Mythology, Women and Renaissance Private Life: The Myth of Eurydice in Italian Furniture Painting // *Art History.* — 1992. — Vol. 15. — P. 127–145.
22. *Scavizzi G.* The Myth of Orpheus in Italian Renaissance art, 1400–1600 // *Orpheus: the Metamorphoses of a Myth / Ed. J. Warden.* — Toronto: University of Toronto Press, 1982. — P. 111–162.
23. *Scharf A.* Filippino Lippi. — Wien: Schroll, 1935. — 156 S.
24. *Schröter E.* Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance: eine vorläufige Untersuchung // *Blick auf Orpheus: 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos.* — Tübingen: Francke, 2003. — S. 109–157.
25. *Semmelrath H.* Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance: eine Studie zur Interpretationsgeschichte und zur Ikonologie (Ph. D. Diss.). — Köln: Köln University, 1994. — 198 S.
26. *Shoemaker I. H.* Filippino Lippi as a Draughtsman (Ph. D. Diss.). — New York: Columbia University, 1975. — 575 p.
27. *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle:* Exhibition catalogue / Ed. *G. R. Goldner, C. C. Bambach, A. Cecchi.* — New York: Abrams, 1997. — 406 p.

28. The Florentine Paintings in Holland: 1300–1500 / Ed. H. W. Van Os, M. Prakken. — Maarsse: Schwartz, 1974. — 120 p.
29. Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / Ed. G. Milanese. — Vol. 3. — Firenze: Sansoni, 1878. — 714 p.
30. Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino: Catalogo della mostra / a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi. — Firenze: Giunti, 2010. — 287 p.
31. Winternitz E. Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa // Les fêtes de la Renaissance / éd par J. Jacquot. — Vol. 1. — Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956. — P. 379–395.
32. Zambrano P, Nelson J. K. Filippino Lippi. — Milano: Electa, 2004. — 671 p.
33. Zeri F, Natale M., Mottola Molfino A. Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini. — Vicenza: Pozza, 1984. — 86 p.

Название статьи. *Una storia di figure piccole, condotte con tanta arte e diligenza:* «История Орфея» Якопо дель Селлайо и несколько рисунков Филиппино Липпи и мастерской из собрания галереи Уффици.

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

Аннотация. Рисунок Филиппино Липпи с изображением сидящего старика, играющего на лире да браччо (Флоренция, Уффици, Кабинет рисунков и гравюр, инв. 249Е), очевидно, примыкает к традиции зарисовок музыкантов, существовавшей в раннеренессансной Флоренции, однако характерный облик и экстатическое состояние изображенного заставляет искать в рисунке сюжетную составляющую. Б. Беренсон интерпретировал его как изображение музицирующего царя Давида, но с иконографической точки зрения персонаж обнаруживает большое сходство с Орфеем в серии *spalliere* Якопо Селлайо, иллюстрирующих «Сказание об Орфее» Анджело Полициано, отдельные части которой хранятся в музеях Роттердама, Киева и Кракова. Стилистические признаки позволяют датировать лист периодом между серединой 1480-х и серединой 1490-х годов, т. е. временем, близким созданию серии. Сходство с ней обнаруживают также рисунки 232Е и 1249Е из того же собрания, выполненные другими рисовальщиками «в манере Филиппино». Не исключено, что листы, происходящие из мастерской Филиппино, могли быть упражнением на тему, уже разработанную Селлайо, или, наоборот, служить подготовительными рисунками к серии панно на сюжет об Орфее, изготовление которой затем было поручено другому мастеру.

Ключевые слова: Филиппино Липпи; Якопо дель Селлайо; живопись кассоне; флорентийский рисунок; Орфей.

Title. *Una storia di figure piccole, condotte con tanta arte e diligenza:* “The Story of Orpheus” by Jacopo del Sellaio and Some Drawings from Filippino Lippi’s Workshop in the Uffizi Collection.

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

Abstract. A drawing by Filippino Lippi, which represents an old man singing and playing a *lira da braccio* (Florence, Uffizi Gallery, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 249E), evidently relates to the drawn images of musicians well known in Early Renaissance Florence. But the distinctive look and the ecstatic state of the man depicted make us search for a narrative in the drawing. Bernard Berenson interpreted it as an image of the King David. However, from the iconographical point of view, the model largely looks like Orpheus in the series of *spalliera* paintings by Jacopo del Sellaio which depict Angelo Poliziano’s *Favola d’Orfeo* (ca. 1490, separate parts are stored in museums of Rotterdam, Kiev, and Krakow). Stylistically, our drawing could be dated between the mid-1480s and the mid-1490s, close to the painted series, which are also similar to the drawings 232E and 1249E of the same collection made by other draughtsmen *in the manner of Filippino*. It is possible that these drawings from Filippino’s workshop could be free studies from the Sellaio’s paintings or, otherwise, two preparatory drawings for the series of panels on Orpheus’ story, which were finally commissioned to another master.

Keywords: Filippino Lippi; Jacopo del Sellaio; cassone painting; Florentine drawing; Orpheus.

References

- Ames-Lewis F. *Drawing in the Italian Renaissance Workshop: Exhibition Catalogue*. London, Victoria and Albert Museum Publ., 1983. 283 p.
- Berenson B. *The Drawings of the Florentine Painters, 3 vols.* Chicago, University of Chicago Press, 1938. 1764 p.
- Blumenröder S. Das Orpheus-Bild im 15. Jahrhundert: musische Männer und wilde Frauen. Ursprungsmymen und Künstlerselbstverständnis in der Malerei. *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*. C. Maurer Zenck (ed.). Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften Publ., 2003, pp. 205–228 (in German).
- Bodemann S. *Der musizierende und tanzende David in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster, Rhema Publ., 2015. 299 p. (in German).
- Callmann E. Jacopo del Sellaio, the Orpheus Myth and Painting for the Private Citizen. *Folia Historiae*, 1998, vol. 4, pp. 143–158.
- 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. Catalogo della mostra*. Pero (Milano), 24 Ore Cultura Publ., 2011. 231 p. (in Italian).
- Goldner G. R.; Bambach C. C.; Cecchi A. (eds.). *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle. Exhibition Catalogue*. New York, Abrams Publ., 1997. 406 p.
- Gregori M. (ed.). *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento. Catalogo della mostra*. Cini-sello Balsamo, Silvana Ed. Publ., 1992. 309 p. (in Italian).
- Mackowsky H. Jacopo del Sellaio. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1899, vol. 20, pp. 192–202, 271–284 (in German).
- McGee T. J. Filippino Lippi and Music. *Renaissance and Reformation*, 2006, vol. 30, pp. 5–28.
- Meucci R. Re David “violista da gamba” nell'iconografia musicale del primo Cinquecento italiano. *Les figures de David à la Renaissance*. Genève, Droz Publ., 2015, pp. 269–289 (in Italian).
- Miziolek J. “Orpheus and Eurydice”: Three “Spalliera” Panels by Jacopo del Sellaio. *I Tatti studies*, 2009, vol. 12, pp. 117–148.
- Miziolek J. Botticelli's Masterpieces Reflected: Jacopo del Sellaio's Domestic Panels with the Fable of Cupid and Psyche. *Center / National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts*, 2001, vol. 22, pp. 128–132.
- Nelson J. K. An Inventory of Drawings by Filippino Lippi and His Circle (with Two Additions). *New Studies on Old Masters. Essays in Renaissance Art in Honour of Colin Eisler*. Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies Publ., 2011, pp. 193–220.
- Paolini C.; Parenti D.; Sebgondini L. (eds.). *Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Catalogo della mostra*. Firenze, Giunti Publ., 2010. 287 p. (in Italian).
- Petrioli Tofani A. *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Disegni esposti, 2 vols.* Firenze, Olschki Ed. Publ., 1987. 774 p. (in Italian).
- Poliziano A. *The Fable of Orpheus*. Philadelphia, Pirandello Society Publ., 1957. 58 p.
- Pons N. Jacopo del Sellaio. *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece, vol. 2*. Cini-sello Balsamo (Milano), Silvana; Athens, Hellenic Culture Organization Publ., 2003, pp. 291–292.
- San Juan R. M. Mythology, Women and Renaissance Private Life: The Myth of Eurydice in Italian Furniture Painting. *Art History*, 1992, vol. 15, pp. 127–145.
- Scavizzi G. The Myth of Orpheus in Italian Renaissance art, 1400–1600. *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*. Toronto, University of Toronto Press Publ., 1982, pp. 111–162.
- Scharf A. *Filippino Lippi*. Wien, Schroll Publ., 1935. 156 p. (in German).
- Schröter E. Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance: eine vorläufige Untersuchung. *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*. Tübingen, Francke Publ., 2003, pp. 109–157 (in German).
- Semmelrath H. *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance: eine Studie zur Interpretationsgeschichte und zur Ikonologie (Diss.)*. Köln, Köln University Publ., 1994. 198 p. (in German).
- Shoemaker I. H. *Filippino Lippi as a Draughtsman (Ph. D. Diss.)*. New York, Columbia University Publ., 1975. 575 p.

Van Os H. W.; Prakken M. *The Florentine Paintings in Holland: 1300–1500*. Maarssen, Schwartz Publ., 1974. 120 p.

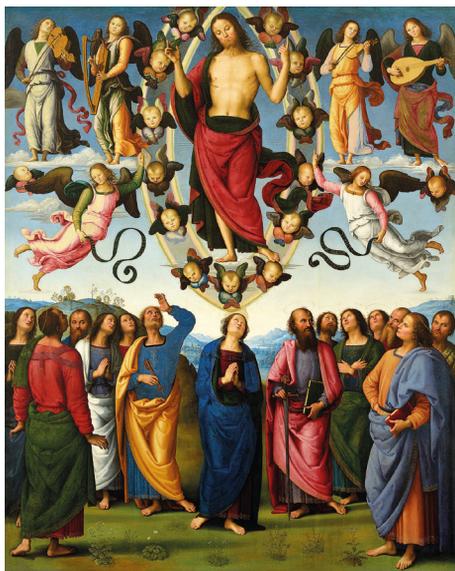
Vasari G. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, vol. 3*. Firenze, Sansoni Publ., 1878. 714 p. (in Italian).

Markova V.; Sadkov V. (eds.). *Vosvraschenie sviatogo Luki. Zapadnoevropeiskaia zhivopis' VI–XVIII vekov iz muzeev Ukrainy. Katalog vystavki (Homecoming of St. Luke. European Paintings of the 6th–18th Centuries from the Ukrainian Museums. Exhibition Catalogue)*. Moscow, ScanRus Publ., 2012. 223 p. (in Russian).

Winternitz E. *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa. Les fêtes de la Renaissance, vol. 1*. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique Publ., 1956, pp. 379–395 (in French).

Zambrano P.; Nelson J.K. *Filippino Lippi*. Milano, Electa Publ., 2004. 671 p.

Zeri F.; Natale M.; Mottola Molfino A. *Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini*. Vicenza, Pozza Publ., 1984. 86 p. (in Italian).



Илл. 119. Пьетро Перуджино. Полиптих Святого Петра. Главная створка и лунет. 1496–1499. Музей изобразительных искусств, Лион



Илл. 120. Пьетро Перуджино. Вознесение Девы Марии. 1505–1507. Церковь Сантиссима-Аннунциата, Флоренция



Илл. 122. Якопо дель Селлайо. Смерть Эвридики. Ок. 1490 г. Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам



Илл. 123. Якопо дель Селлайо. Орфей, музицирующий животным. Ок. 1490 г. Вавельский замок, Краков



Илл. 121. Филиппино Липпи. Старик, играющий на лире да браччо, инв. 249 Е. Рисунок. Кабинет рисунков и гравюр, Галерея Уффици, Флоренция