

УДК: 7.034...5:7.048.1

ББК: 85.143(3)

DOI: 10.18688/aa2111-06-45

М. А. Лопухова

Гротесковый орнамент в итальянском искусстве рубежа XV–XVI веков: историография и история

Сюжет этой статьи¹ вырос одновременно из интереса к феномену «наполненного гротеска» и из желания сравнить два ансамбля, созданные по воле одного заказчика, — две капеллы, которые кардинал и протектор доминиканского ордена Оливьеро Карафа (1430–1511) желал видеть местом своего упокоения. Нельзя сказать, что исследователи скульптурного убранства крипты неаполитанского собора св. Януария (Cappella del Succorso) в попытке реконструировать его программу не вспоминают о фресках Филиппино Липпи в капелле Карафа в римской церкви Санта Мария sopra Минерва. Однако прямое сопоставление двух памятников открывает довольно любопытную перспективу на историю ренессансного гротескового орнамента, которая изложена в основном на материале живописи, и на перемены в восприятии классической традиции на рубеже XV–XVI вв.

Каноническая история ренессансного гротеска была написана сразу, как только он стал сюжетом полноценного монографического исследования: в книге Н. Дако «Открытие Золотого дома и сложение гротеска в эпоху Возрождения» [9]. Как явствует из скромной библиографии, у неё не было серьезных предшественников за исключением публикации К. Тим, посвящённой Андреа ди Козимо Фельтрини и наружной декорации флорентийских дворцов [33], и частных наблюдений о влиянии античной живописи на структуру монументальных росписей Ренессанса, которые высказал в своей фундаментальной работе С. Сандстрём [28, р. 47, 132]. Дако определила основной круг археологических источников, к которым обращались мастера, работавшие в Риме (Золотой дом Нерона, Колизей, позднее — вилла Адриана в Тиволи), и обозначила основные этапы становления ренессансного гротеска. Предсказуемым образом изменения, происходившие с этой орнаментальной формой, хронологически совпали с основными стилистическими поворотами эпохи.

Формирование ренессансного гротеска бельгийская исследовательница связывает с живописью Лация и Умбрии 1480-х–1500-х гг., с именами Пинтуриккьо, Филиппино Липпи, Синьорелли и Перуджино. Пионером выступил Пинтуриккьо: около 1480 г. он первым применил орнаменты в виде канделябра на иллюзорных пилястрах в капеллах римских церквей Санта Мария ин Арачели и Санта Мария дель Пополо. Оговорим сразу, что планомерное изучение живописи Пинтуриккьо в её связи с античной об-

¹ Сердечно благодарю моих коллег Ладу Ковальчук, Романа Холева, Александру Хорт и Дарью Чуркину за неоценимую помощь в подготовке статьи.

разностью, которое продвинулось усилиями К. Ла Мальфы, привело к уточнению даты открытия Золотого дома Нерона. Проанализировав декорацию капеллы св. Иеронима в церкви Санта Мария дель Пополо, куда уже были включены гротесковые орнаменты, исследовательница сместила эту дату на несколько лет ранее принятой, до 1479 г. [17, р. 270]. К приведённому Дако ряду также необходимо добавить имя Мантеньи: в конце 1480-х гг. он по приглашению папы Иннокентия VIII расписал капеллу в ватиканском Бельведере (разрушена в 1780 г.), в убранстве которой присутствовали сложные иллюзионистические построения, ложные пилястры с гротесками и декоративные изображения литургических предметов².

Если отвлечься от историографии и посмотреть на фресковые ансамбли, созданные в этот поворотный для итальянской монументальной живописи период, окажется, что уже на начальном этапе своего существования гротески были значимым участником происходивших в ней перемен и продемонстрировали все свои выразительные возможности³. Их формальное развитие характеризуется сразу тремя процессами, которые свидетельствуют о постепенном сближении орнамента с его античным прототипом. Во-первых, монохромный, ассоциировавшийся со скульптурой и со стилем *all'antica* узор обрел цветность (у Пинтуриккьо и Перуджино). В очерке «Искусство итальянское и искусство античное», опубликованном в многотомной «Истории итальянского искусства» в конце 1970-х гг., та же Дако даст наивысшую оценку именно тем художникам, которые после открытия «золотой и разноцветной античности» «самым решительным образом порвали с классическими традициями тосканского Возрождения», и в особенности — Филиппино Липпи, который, к тому же, «собирал в своих работах наиболее неожиданные археологические фрагменты» [32, р. 29–30]. Во-вторых, как следует из приведенной цитаты, из строго нормативного орнамента гротески превращаются в пышный и подчас завораживающе-причудливый декор, не чурающийся мотивов фантазмагорических и мотивов не случайных, подобранных в соответствии с программой ансамбля. В-третьих, из «разделительного» элемента, которому было отведено место на раме или на пилястре, гротески становятся орнаментом, способным разрастись во всю стену (у Синьорелли в Орвьето), и именно в этой форме они продолжают свое существование в монументально-декоративной живописи XVI в.

За периодом становления гротесков следует этап их географического распространения; здесь Н. Дако перечисляет имена Морто да Фельтре, Якопо Рипанда, Амико Аспертини, Бальдассаре Перуцци, Содомы, Гауденцио Феррари. Кульминацией его развития становится *ornata maniera* Рафаэля и его мастерской. В ступетте кардинала Библиены, Ватиканских лоджиях и интерьерах виллы Мадама гротески — не просто основной орнаментальный мотив, который заполняет софиты и стены, подчиняясь гибкому и непредсказуемому движению растительной формы, они — строгое и ритмически выверенное организующее начало интерьера. При этом, если в ступетте и апартаментах кардинала Библиены орнаменты с филологической точностью воспроизводят древ-

² Библиографию см. [4], схему реконструкции см. [28, р. 60].

³ Основные памятники, которые мы подразумеваем, перечислены и бегло рассмотрены в статье М. А. Демидовой [1, с. 101–110].

неримские образцы [15, р. 536–537], то в Ватиканских лоджиях их иконографические прототипы не исчерпываются антиками, но обогащаются природными мотивами, натюрмортами и даже отзвуками франко-бургундской миниатюры, о чем Дако подробно пишет в монографии 1977 г. «Лоджии Рафаэля: мастер и мастерская перед лицом античности», в очерках, посвящённых Джованни да Удине [10, р. 28 ff.]. Благодаря Рафаэлю происходит всплеск моды на гротески, которые затем варьируются в гравюре и получают широчайшее распространение, прежде всего, благодаря сериям Николетто да Модена и Агостино Венетиано и, уже в 1540-е гг., Энеа Вико, постепенно превращаясь в орнамент, доступный для тиражного воспроизведения, чему посвящена небольшая заключительная глава книги.

В соответствии с принципом, предложенным Дако, историю ренессансного гротеска излагали все исследователи, которым принадлежат более или менее общие высказывания на эту тему, например, К. Ачидини Лукинат [31, р. 159–200]. А. Дзамперини в книге-альбоме 2008 г. вышла за временные рамки Возрождения и за пределы Апеннинского полуострова и проследила историю гротесков от античности через его условные средневековые аналоги к Новому времени и рождению арабески [36]. Е. А. Ефимова в обзорной статье 2012 г. вернулась к пониманию ренессансного гротеска как части классической традиции [2]. М. А. Демидова последовательно проследила эволюцию гротесков в хрестоматийных памятниках монументальной живописи итальянского и французского Возрождения [1]. «Фортуна» гротеска во второй половине XVI в., особенно за пределами Италии, во Франции и в Нидерландах, где он получил широчайшее хождение в гравюре, занимает также специалистов в области печатной графики и декоративного искусства; здесь в качестве удачной обзорной работы можно назвать вступительную статью Т. Н. Косоуровой к эрмитажной выставке 2000 г. «Волшебный мир гротеска» [3].

Полвека спустя после Н. Дако ренессансный гротеск систематически проанализировала в заключительных главах своей монографии К. Гуэст, которая подходит к истории ренессансного орнамента с позиций типологического и структурного анализа [15]. С её точки зрения, одной из предпосылок сложения этого типа орнамента стало не только прямое обращение к римской живописи как к образцу, но и ренессансное «мышление сплюснутыми» [15, р. 494 ff.]. В конечном счёте оно обеспечило гротеску его универсальные возможности, которые очевидны уже к концу кватроченто: вариативность наполнения, свободное отношение к мотивам — их фрагментацию, изменение масштаба и прочие метаморфозы [15, р. 535], не говоря уже о том, что в нем отразились все основные художественные интересы эпохи — не только к античности, но и к перспективе и объёмной моделировке формы, к имитации скульптуры в живописи.

Наряду с эволюцией формы и местом орнамента в структуре монументальной росписи важнейшим аспектом анализа ренессансных гротесков являются их смысловая функция и семантика. Прежде всего, менялось содержание, которое современники вкладывали в сам термин: имея «топографическое», археологическое происхождение, в маньеристической художественной теории он довольно быстро приобрел оценочные коннотации, связанные с причудливостью вновь открытых античных орнаментов. Эстетическая оценка подобных визуальных ухищрений, колебавшаяся в эпоху позднего

Возрождения от восторга до категорического неприятия, в свою очередь, была связана одновременно с меняющимися представлениями о «строгости» античного искусства, его «нормативности» для искусства современного и с задачами искусства как такового. Маньеризм ценил оригинальность и интеллектуальные головоломки, а гротески на всех этапах своего существования давали свободу живописной фантазии и, независимо от того, были они частью орнаментальной рамы или разрастались во всю ширину стены, представляли собой семантически гибкую формулу, которая могла быть «заполнена» как переменными любимыми значимыми в смысловом отношении элементами.

Обращаясь к первому, терминологическому, аспекту, нельзя миновать два литературоведческих исследования, которые хронологически близки к книге Дако и посвящены гротеску в более привычном нам сегодня значении литературного тропа или даже жанра. Пионером в этой области был В. Кайзер, проследивший, как термин «гротеск» постепенно менял свой смысл, превращаясь из слова, обозначающего тип орнамента, в характеристику произведения искусства как причудливого [16, р. 21–39], но всё ещё оставался в плоскости визуального (среди сюжетов книги — картины Босха и Брейгеля, комедия масок, гравюры Жака Калло). Затем он был перенесен в сферу словесности, из итальянского языка перешел во французский, и в XVIII в. определение жанра и художественных средств, которыми он пользовался, окончательно смешались. Предисловие Ф. Бараша к первой из его работ о гротеске в литературе [7], напротив, представляет собой вдумчивое эссе об употреблении термина «гротеск» применительно к изобразительному искусству XVI в., итальянскому и французскому. Термин, как указывает исследователь, закрепился в Италии уже к 1502 г. (он встречается в описании библиотеки Пикколомини в Сиенском соборе) [7, р. 20–21], а в заальпийскую Европу был «ввезен» вместе с самим орнаментом в 1540-е гг.

Осмысление этого феномена тоже происходит уже у теоретиков чинквеченто. Вазари подробно пишет о гротесках во вступлении к «Жизнеописаниям...» и в биографии Перино дель Вага, а также упоминает о них в связи с конкретными художниками — Филиппино, Пинтуриккьо, Рафаэлем, Джованни да Удине, Таддео Дзуккаро, Микеланджело. Именно он начинает определять гротески не просто как способ подражания древним, которые украшали подобным образом «гrotты», но как вещь причудливую, с чего, собственно, и начинает меняться содержание термина [7, р. 11–29]. Тем не менее, для Вазари, так же и для Себастьяно Серлио гротески, пусть они странны и прихотливы («*diversi bizzarie che si dicono grottesche*»), — всё ещё орнамент, заимствованный у древних, то есть элемент возрождения античной культуры. В то же время у Серлио и у Пирро Лигорио, который поместил большой очерк о гротесках в одном из своих туринских рукописных «индексов», они мыслятся как «симфония» разнородных элементов — и постепенно в размышлениях позднеренессансных авторов их античное происхождение оттесняется на второй план, а всё большее внимание начинает привлекать своевольный и таинственный, криптографический характер этого орнамента. В зрелом XVI в. возникает своего рода эстетический спор, который станет особенно интенсивным в 1580-е гг. на волне Контрреформации. Одними авторами зрелого чинквеченто гротески превозносятся (Ломаццо, Челлини, Лигорио) и даже оправдываются как акт предельной свободы художника (Монтень), другими — ниспровергаются как свидетельство самых

безумных и хаотических человеческих фантазий (Д. Барбаро, У. Альдрованди)⁴. Рассуждения Альдрованди и Барбаро, впрочем, были обусловлены их гуманистической образованностью: теоретики следовали Витрувию, классику, согласно которому гротески — дурной признак упадка римского искусства.

Переходя ко второму аспекту, стоит задуматься, такой ли пустой забавой были итальянские гротески, какой они казались некоторым теоретикам XVI в. Вопрос об их смысловой интерпретации поставил А. Шастель в эссе 1988 г. и, размышляя о природе и истолковании гротескового орнамента, подчёркивал его «демонический» характер [8]. Эту линию продолжил Ф. Морель, чьим работам принадлежит особое место в историографии ренессансных гротесков, поскольку в них последовательно объясняются общие принципы его семантического функционирования в определённую художественную эпоху, в его случае — во второй половине XVI — начале XVII в.⁵ Эти принципы Морель изложил в программной статье 1987 г. [22], затем — в книге 1997 г., где подробно рассмотрел ключевые комплексы гротесковых росписей второй половины Чинквеченто: интерьеров Уффици и палаццо Веккио, вилл в Капрароле и Тиволи и др. — в контексте формирования представлений о монструозном, причудливом и энigmatическом в маньеристической теории искусства [23]. Художественно-теоретическому и философскому осмыслению гротесков в европейской культуре XVI в. были посвящены свежая монография С. Масполи Дженетелли [21] и конференция «Парадигмы ренессансного гротеска», материалы которой опубликованы в 2019 г. [26], что наглядно свидетельствует об актуальности именно этого направления в изучении ренессансного орнамента сегодня.

Что же касается интересующего нас периода, рубежа XV–XVI вв., с 1980-х гг. «расшифровка» гротесков стала излюбленным занятием исследователей, когда орнамент играет в живописном ансамбле действительно заметную роль. Вероятно, этот интерес был обусловлен не только очередным всплеском иконологического метода, но и возросшей требовательностью к определению «антикварных» мотивов, которые цитировались ренессансными художниками. Такие иконографические этюды, как правило, носят монографический характер и посвящены одному мастеру и ансамблю. Исключением может служить упомянутая выше книга А. Дзамперини, где автор рассматривает иероглифическую функцию раннеренессансных гротесков и зашифрованные в них моральные сентенции, акронимы и тайные знаки, хотя обзорный характер работы не даёт возможности подробно остановиться на отдельных памятниках. Любопытно, что Дзамперини вводит термин «иконология гротесков», который применяет, вполне оправданно, к ренессансным ансамблям Рима [36, р. 111–112]. Однако её предположение, будто уже в античности набор элементов внутри гротескового орнамента определялся некой программой, объединявшей весь ансамбль или интерьер, можно считать спорным; в частности, это отрицает Е. А. Ефимова [2, с. 250].

⁴ О гротеске в художественной теории Дж. П. Ломаццо см. [20], по поводу дебатов 1581 г. — текстов Г. Палеотти, У. Альдрованди, П. Лигорио — см. комментированное издание Д. Аччарино [6], другие его публикации и статью К. Вольпи [34].

⁵ Такой акцент и интерес французских исследователей к памятникам зрелого итальянского маньеризма с их изощренными иконографическими программами понятен: они созвучны проблематике искусства французского Возрождения.

Примеры, выбранные нами, достаточно подробно освещены в литературе. Фрески Филиппино Липпи в капелле Карафа в церкви Санта Мария sopra Минерва (1488–1492 гг., Илл. 122, 123), где мы встречаем ранний и показательный случай использования «наполненного» канделябра, получили внятную интерпретацию благодаря Г. Гейгер [14] и Э. Парлато [21]. В целом ансамбль прославляет кардинала-протектора доминиканского ордена как священнослужителя и как защитника Церкви — борца с ересями и неверными в богословских спорах (в этом он уподобляется св. Фоме Аквинскому) и на поле брани (Оливьеро Карафа командовал папским флотом в морских битвах с турками). Тему побед заказчика обыгрывают мотивы, связанные с мореплаванием и морским тиасом, которые, в свою очередь, ещё в языческой античности ассоциировались с более универсальными понятиями — посмертным триумфом и бессмертием человеческой души. «Морская тема» в капелле проведена последовательно: во фризе на боковой стене, отделяющем «Триумф св. Фомы» от люнета и отсылающем к «капитолийскому фризу» с атрибутами жертвоприношения и мореплавания; в плохо сохранившейся цокольной зоне росписи, от которой осталось изображение путто верхом на дельфине; на мраморной балюстраде; и, что обладает особой важностью в контексте погребального назначения ансамбля, на саркофаге возносящейся Богоматери на алтарной стене, на стенке которого, собственно, и изображён морской тиас. В контексте капеллы все эти мотивы приобретают двойственную, конкретно-историческую и обобщенно-догматическую, трактовку.

Гротески здесь украшают архитектурную раму: внешнюю (монументальные пилястры, которые составляют иллюзорную архитектуру капеллы) и ту, которая выделяет из большой сюжетной композиции сцены Вознесения Марии, алтарь с изображением Благовещения. Орнамент ещё монохромный, написан гризайлью с небольшими вкраплениями золота. К. Ачидини подчёркивала, в то же время, его стилистическую новизну, замечая, что Филиппино «ввел в традиционный гротеск-канделябр, который имитировал барельеф, формы, подобные бахrome, и вибрацию света, которые, по-видимому, поразили его в античном декоре» [31, р. 176]. Для каждой стены Филиппино изобретает самостоятельное орнаментальное решение, в чем проявляется его отличие от Пинтуриккьо: основоположник ренессансного гротеска использовал в капелле Бассо делла Ровере (1484–1492 гг., Рим, Санта Мария дель Пополо) и в капелле Бальони (1500–1501 гг., Спелло, Санта Мария Маджоре) яркую полихромиию и вариативные цветовые сочетания [9, р. 64–66], предпочитая, однако, единообразие рисунка.

Гротески становятся заметным элементом иллюзионистической архитектуры, они приковывают зрительское внимание, и этим подчёркивается их смысловая роль: орнаменты не являются безучастным дополнением к сюжетным сценам, напротив, их элементы иносказательно перекликаются с программой цикла [18, р. 224–225]. При сдержанности палитры они отличаются необычайным разнообразием элементов, почёрпнутых из классического репертуара: с фигурами сирен, фавнов, путто, пегасов (возможно, заимствованных из капителей храма Марса Ультора на Форуме Августа), грифонов и вовсе не определимых фантастических существ соседствуют лутофоры, треножники, зажжённые факелы, символизирующие *lux perpetua*, разнообразные маски, ленты и перекочевавший сюда из «капитолийского фриза» роостр. Все они, так или иначе,

обыгрывают тему воды, победы и жертвоприношения, то есть являются частью общей риторики ансамбля. В мотиве оливковых ветвей в кувшине, который повторяется в гротесках и в декоре свода погребальной камеры, зашифровано имя кардинала (*oliva* — *ит.* олива, *saraffa* — *ит.* кувшин, графин). На пилястрах алтарной стены помещено два медальона со сценами жертвоприношения, имитирующие античные камеи и не имеющие ясного археологического прототипа, но, как показал в свое время Ф. Заксль [29], Ренессанс видел в «языческом жертвоприношении» аналог крестной жертвы. Г. Гейгер высказывала предположение, что в этих медальонах мог подразумеваться сюжет жертвоприношения Ифигении, которая воспринималась как прототип святых христианских мучениц; в частности, такую трактовку её образ получил в современных проповедях Доменико Доминичи [14, р. 172–173].

В орнаментах, где Филиппино действительно «не ограничивал себя античной иконографией», отчётливо проявилась та дихотомия ренессансного гротеска, на которую указывала К. Ачидини. Сама по себе форма канделябра в силу своего происхождения всегда апеллировала к античности и подчинялась архитектуре (гротеск-канделябр появляется в ренессансной живописи именно в роли разделителя или рамы), однако её наполнение, причудливое и фантастическое, было «не подвластно контролю классической меры» [31, р. 163], хотя почти все классические детали, введенные Филиппино в росписи капеллы Карафа, имеют вполне узнаваемые античные прототипы. Можно рассудить, что по отношению к сюжетным композициям эти зоны, равно как и имитировавший скульптуру цоколь, маргинальны. Но на деле в этих «маргиналиях» сосредоточены эмблемы и символы, главная тема которых — триумф, и здесь стоит вспомнить, что ренессансная «рама», будь то обрамление надгробия или алтаря, согласно наблюдениям Э. Райт, всегда была элементом прославления [35, р. 32–34]. Тогда содержательное наполнение гротесков, равно как и их расположение, оказывается отнюдь не второстепенным.

Подытоживая свои размышления о роли классических элементов в образном строе капеллы Карафа, Г. Гейгер настаивала на их сугубо внешнем, декоративном назначении, оттесняющем на второй план довольно туманную символику, которая имеет лишь самые общие христианские коннотации [14, р. 179]. Действительно, аллегорико-дидактическая программа, посвящённая Благовещению, то есть Боговоплощению, одной из ключевых догм христианства, и св. Фоме, их верному ревнителю, святому монаху-доминиканцу, едва ли могла стать подходящим полем для экспериментов с языческой символикой. Однако вполне принять позицию исследовательницы трудно, поскольку в живописной декорации капеллы есть, по меньшей мере, один лейтмотив, целиком заданный классическими деталями, — тема морского триумфа. Его появление в римском ансамбле Филиппино обусловлено не только общими, «нейтральными» коннотациями, но и предельно конкретными эпизодами из биографии заказчика.

В отличие от бросающегося в глаза визуального богатства своей римской предшественницы, беломраморная крипта неаполитанского собора⁶ представляет собой один из наиболее гармоничных интерьеров высокого Ренессанса (Илл. 124, 125), который в силу эстетических достоинств и виртуозного инженерного замысла иногда припи-

⁶ Библиографию см. [19, note 3–7].

сывается Браманте [11]. Она была оформлена под руководством скульптора Томмазо Мальвито, происходившего из Комо, между 1497 и 1506–1508 гг. и воспета как «императрица капелл» в поэме фра Бернардино Сиколо уже в 1503 г. Поводом для её сооружения стало одно из важнейших пропагандистских достижений кардинала, связанных с его родным городом: воссоединение реликвий св. Януария в посвящённом ему соборе. После того как тело святого в 1480 г. было обнаружено в Монтеверджине, в 1490 г. Фердинанд Арагонский поручил кардиналу вернуть его в город, и спустя семь лет Оливьеро Карафа добился папского разрешения перевезти мощи в Неаполь. Тогда же он принял решение перенести место своего собственного захоронения из Рима во вновь основанную крипту св. Януария в неаполитанском Дуомо.

Простой и благородный ритм этого интерьера, который продиктован его главным архитектурным мотивом — колоннадой — и «утяжелён» рельефами плафона, оттеняется лёгкой вибрацией резных пилястр. Ритмически они вторят свободно стоящим опорам, однако при ближайшем рассмотрении оказываются сплошь изрезаны гротесками, качество исполнения которых заставляет вспомнить о скульптуре августовского классицизма. Некоторые исследователи полагали, что функция пилястр и их орнаментов — исключительно архитектурная [13]. Однако на деле гротески становятся здесь, наряду с иконическими изображениями святых патронов, основным носителем визуальной информации, причём самостоятельным, а не сопровождающим нарративные сцены, как это было в римском ансамбле. Разнообразие мотивов (здесь есть и сатиры, и грифоны, и тритоны — весь благородный набор с потолков Золотого дома Нерона) не способно отвлечь от главной темы этого условного «повествования», которая совпадает с римской. В гротесках и особенно в рельефах верхней зоны интерьера, где изображены тритоны и nereиды, персонажи морского тиаса, очевидно изобилие морской тематики, которое снова отсылает и к универсальной теме, «обращенной» из язычества в христианство, — посмертному триумфу души, и одновременно — к конкретным событиям из жизни кардинала, его морской победе при малоазийской Сеталии в 1472 г. [12].

В целом в неаполитанском ансамбле можно говорить о некотором «восхождении» декоративных мотивов: от более нарядных, разнообразных (и менее «обязывающих» в содержательном отношении) на пилястрах через фриз с морским празднеством к зоне сакрального — изображениям апостолов на потолке. Усилить это впечатление должны были рельефы с изображением планетарных божеств: Солнца, Луны, Меркурия и Юпитера — на триумфальных колесницах, которые были сняты при реставрации XVII в. Скромным свидетельством былого присутствия языческого пантеона остались фигуры в пазухах арок: Нептун, Диана, Персей и Персефона, то есть персонажи, повелевающие водами или связанные с морской стихией. Сопровождают их личные эмблемы кардинала, которые встречались и в римских фресках (раскрытая книга), эмблемы христианско-гуманистического толка (изображения Добродетелей) и крайне малое число, что отмечала Д. Норман, автор целого ряда публикаций о патронате Оливьеро Карафы [24; 25], собственно христианских эмблем (Христос во гробе, пеликан), которые, тем не менее, здесь и там мелькают на пилястрах. Доминиканский кардинал снова предстаёт как носитель антикварной культуры, но уже более сдержанной и рафинированной: риторика капеллы св. Януария изысканна и тонка, как и её резные орнаменты.

Десятилетия, в которые вписывается становление ренессансного гротеска, 1480–1500-е гг., которые по-итальянски называют *il pieno Rinascimento*, пограничье между ранним и высоким Возрождением, — время, когда эволюция художественной формы шла очень быстро. Вывод, что гротеск, как зеркало, отражает стремительное изменение ренессансного творческого мышления, очевиден, но он помогает понять, как трансформировалось восприятие древности. Так, живопись Филиппино Липпи представляет собой пример предельной концентрации смыслов внутри орнамента, причём преподнесённых прямолинейно. По сути, перед нами — самый волнительный момент в постижении античной археологии, когда художник желает насытить смыслом каждую деталь⁷. Пластическая и иконографическая избыточность, которая десятилетиями снисходительно связывалась в литературе с темпераментом художника, на самом деле представляла собой способ постичь и «приручить» античную культуру при помощи доступных христианских аллюзий, что, безусловно, сопровождалось предельной жадностью до новизны и запальчивым конструированием нового визуального словаря во вкусе древних.

В зарисовках с антиков и сочинённых на их основе орнаментальных эскизах Филиппино демонстрирует поразительную восприимчивость не просто к формальной схеме, которую заимствует из античной живописи, но и к её специфической выразительности, самому образному строю гротеска. Кажется, что его изобретательная и чуткая натура совпадает со строем гротесковых росписей — и художник искренне наслаждается, развивая их принципы в своём искусстве. Быстрая и уверенная рука рисовальщика словно подхватывает тот стремительный темп, в котором писали фантастических существ римские энкаусты, и точно так же отказывается подчиняться законам классической меры, что и ведёт отчасти, в конечном итоге, к драматической и гротескной деформации образов в позднем творчестве Филиппино. Подобное мышление для него действительно универсально: «наполненные» античные орнаменты мы встретим во всех зрелых произведениях мастера. Но этот приём использовался не им одним: мы находим его в надгробиях работы Бенедетто да Ровеццано [5, р. 468, 470–471], вне Флоренции — у Амико Аспертини и др. И если переплетение язычества и христианства, куда более невинно-средневековое, в Темпио Малатестиано в середине века ещё приводило в бешенство папу Пия II, благочестивых заказчиков и клириков 1480–1510-х гг. оно уже несколько не смущало.

Когда словарь античной культуры был освоен, это противоречие было снято окончательно, и декорация *all'antica* утратила свой инаковый, «языческий» дух. Точно так же в работах мастерской Рафаэля рассеялась и визуальная избыточность гротесков: с мнимой естественностью они вобрали всё богатство окружающей реальности — чтобы позднее превратиться в мерный, выверенный, строгий, даже выхолощенный набор эмблем, энигматических, на первый взгляд, но легко считываемых адресатом и выстраивающихся в самостоятельный нарратив. Таковы наиболее выдающиеся гротесковые ансамбли середины чинквеченто: серия Энеа Вико (1541–1542 гг.), росписи замка св. Ан-

⁷ Это приобретение гротеском программного характера отчасти напоминает процесс его перерождения в раннехристианском искусстве, о котором писала в своей статье Е. А. Ефимова [2, с. 250].

гела, сакристия церкви Сант Анна деи Ломбарди в Неаполе, выполненная молодым Вазари в 1545 г. Наконец, когда этот заимствованный из античности язык, напитанный политическими и нравственными аллюзиями, слегка утомил своей многозначностью и превратился в элемент игры, каким, например, у Джулио Романо стал ордер, родился тот гротеск, определение которого более привычно нам из истории романтической литературы, чем из истории ренессансного орнамента.

Литература

1. Демидова М. А. Метаморфозы античного гротеска в эпоху Возрождения // Классическое искусство от древности до XX века. — М.: Гос. институт искусствознания, 2007. — С. 98–122.
2. Ефимова Е. А. Гротески: к истории одного мотива средиземноморской декоративной традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2012. — № 6(3). — С. 249–255.
3. Косоурова Т. Н. Волшебный мир гротеска: гротески в прикладном искусстве Западной Европы XVI–XVII веков из собрания Эрмитажа. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. — 152 с.
4. Лопухова М. А. Реконструкция древности и воображаемая античность в живописи Андреа Мантеньи и Филиппино Липпи // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2013. — С. 369–374.
5. Лопухова М. А. «Ornamenti infiniti» и наследие античности в творчестве Бенедетто да Ровеццано // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2015. — С. 467–474.
6. Acciarino D. Lettere sulle grottesche (1580–1581). — Roma: Aracne editrice, 2018. — 166 p.
7. Barasch F. K. The Grotesque: A Study in Meanings. — The Hague: Mouton, 1971. — 183 p.
8. Chastel A. La grotesque. — Paris: LePromeneur, 1988. — 94 p.
9. Dacos N. La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. — London: The Warburg Institute, University of London [u.a.], 1969. — 203 p.
10. Dacos N. Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico. — Roma: Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986. — 367 p.
11. Del Pesco D. Oliviero Carafa e il Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli // Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture / a cura di F. P. di Teodoro. — Urbino: Accademia Raffaello, 2001. — P. 143–205.
12. Del Pesco D. Oliviero Carafa ed il programma iconografico del Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli // Ottant'anni di un Maestro: omaggio a Ferdinando Bologna / a cura di F. Abbate. — Pozzuoli (Napoli): Paparo Ed., 2006. — Vol. 1. — P. 203–222.
13. Drefsen A. Oliviero Carafa committente "all'antica" nel succorpo del duomo di Napoli // Römische historische Mitteilungen. — 2004. — Bd. 46. — S. 165–200.
14. Geiger G. L. Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance art in Rome. — Kirksville (Ma.): Sixteenth Century Journal Publ., 1986. — 208 p.
15. Guest C. E. L. The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance. — Leiden [u.a.]: Brill, 2016. — 692 p.
16. Kayser W. The Grotesque in Art and Literature. — New York: Columbia University Press, 1957. — 256 p.
17. La Malfa C. The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome: New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 2000. — Vol. 63. — P. 259–270.
18. Lavin M. A. The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431–1600. — Chicago, London: University of Chicago Press, 1990. — 406 p.
19. Malice C. Abitare il miracolo: il cardinale, il santo e l'antico: spunti per una (ri)lettura del Succorpo di San Gennaro // Zeusi. — 2015. — No. 2. — P. 17–28.
20. Martinelli C. La teoria delle grottesche nel trattato di Giovan Paolo Lomazzo // Eidos. — 1992. — Vol. 10. — P. 40–46.
21. Maspoli Genetelli S. Il filosofo e le grottesche: la pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno. — Roma: Ed. Antenore, 2006. — 358 p.

22. *Morel Ph.* Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento // Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento / A cura di *M. Fagiolo*. — Roma: Ist. di Enciclopedia Ital., 1987. — P. 149–178.
23. *Morel Ph.* Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance. — Paris: Flammarion, 1997. — 187 p.
24. *Norman D.* The succorpo in the Cathedral of Naples: "empress of all chapels" // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. — 1986. — Bd. 49. — S. 323–355.
25. *Norman D.* Cardinal of Naples and Cardinal in Rome: The Patronage of Oliviero Carafa // *The Possessions of a Cardinal* / Ed. *M. Hollingsworth, C. M. Richardson*. — University Park, Pennsylvania, 2009. — P. 77–91.
26. *Paradigms of Renaissance grotesques* / Ed. *D. Acciarino*. — Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2019. — 597 p.
27. *Parlato E.* La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva // Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527 / A cura di *S. Danesi Squarzina*. Milano: Electa, 1989. — P. 169–184.
28. *Sandström S.* Levels of unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance. — Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963. — 260 p.
29. *Saxl F.* Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance // *Journal of the Warburg Institute*. — 1938–1939. — Vol. 2. — P. 348–352.
30. *Stefano R.* Tommaso Malvito architetto: struttura e forma nel succorpo del duomo di Napoli // *Scritti in onore di Roberto Pane*. — Napoli: Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università, 1972. — P. 275–288.
31. *Storia dell'arte italiana. Parte III: Situazioni, momenti, indagini. Vol. 4: Forme e modelli*. — Torino: Einaudi, 1978.
32. *Storia dell'arte italiana. Parte I: Materiali e problemi. Vol. 3: L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*. — Torino: Einaudi, 1979.
33. *Thiem Ch.* Andrea di Cosimo Feltrini und die Grotteskendekoration der Florentiner Hochrenaissance // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. — 1961. — Bd. 24. — S. 1–39.
34. *Volpi C.* Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna // *Storia dell'arte*. — 2016. — Vol. 43/45. — P. 79–92.
35. *Wright A.* Frame Work: Honour and Ornament in Italian Renaissance Art. — New Haven; London: Yale University Press, 2019. — 352 p.
36. *Zamperini A.* Ornament and the Grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau. — London: Thames & Hudson, 2008. — 308 p.

Название статьи. Гротесковый орнамент в итальянском искусстве рубежа XV–XVI веков: историография и история

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

Аннотация. Гротеск — излюбленная форма орнамента эпохи Возрождения, заимствованная из репертуара античного искусства. Вновь открытый в 1480-е гг. благодаря раскопкам Золотого дома Нерона в Риме, он стремительно набрал популярность в живописи, а затем и в скульптуре благодаря гибкости декоративной «формулы», которая позволяла вплетать в орнамент именно те символические предметы или фигуры, которые имели программное значение для того или иного ансамбля, и одновременно — осваивать богатейший словарь декоративного языка древности. Первоначально игравший роль рамы, разделительного элемента, украшения иллюзорной архитектуры, к 1510-м гг. он свободно выплеснулся на стену, став элементом, образующим композицию. В статье систематизирована историография гротескового орнамента от основополагающего текста Н. Дако (1961) до эссе А. Шастеля (1988), Ф. Мореля (1997) и К. Гуэст (2015), конкретизированы оптика и контексты, в которых гротеск рассматривался исследователями. Параллельно прослеживается эволюция предназначения и функции гротескового орнамента в итальянском искусстве на протяжении 1480–1510-х гг., то есть в период формирования ренессансного гротеска. На протяжении трёх десятилетий, совпавших с периодом наиболее интенсивных поисков крупной формы в искусстве Возрождения, он успел продемонстрировать всю широту своих формальных и семантических особенностей, пройдя путь от сугубо орнаментального элемента к символически значимому и обратно. Символично-содержательная функция гротеска в монументальной живописи и декоративной скульптуре этого времени рассмотрена на примере двух ансамблей, заказчи-

ком которых выступил Оливьеро Карафа: его капеллы в римской церкви Санта Мария sopra Минерва, расписанной Филиппино Липпи (1488–1493), и крипты собора в Неаполе, спроектированной Томмазо Мальвито (1498–1506).

Ключевые слова: гротески, история орнамента, Филиппино Липпи, Томмазо Мальвито, живопись раннего Возрождения, скульптура раннего Возрождения

Title. The Grotesques in the Italian Art of the Late 15th — Early 16th Centuries: Historiography and History

Author. Lopukhova, Marina Aleksandrovna — Ph. D., assistant professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskiye Gory, 1, 119991, Moscow, Russia. marina.lopukhova@gmail.com ORCID: 0000-0002-1889-946X

Abstract. Borrowed from the repertoire of ancient art, the grotesque was a favorite form of ornament of the Italian Renaissance. Rediscovered in the 1480s with the excavations of Nero's Golden House, it rapidly gained popularity in painting and sculpture. The flexible decorative structure allowed to integrate exactly those symbolic objects or figures that had a programmatic meaning for an ensemble into the ornament and to assimilate the richest vocabulary of the decorative language of antiquity. Originally playing the role of a frame, a dividing element, or a decoration of illusory architecture, by the 1510s, it became an element that formed the composition. The article systematizes the historiography of the grotesque, from the fundamental research of N. Dacos (1961) to the essays of A. Chastel (1988), F. Morel (1997), and C. Guest (2015), specifies the research methods and its contexts. In parallel, the author traces the evolution of the functions of the grotesque ornament in Italian art during the 1480–1510s. During these three decades that coincided with the period of the most intense search in Renaissance art, the grotesque demonstrated the full breadth of its formal and semantic features, going from a purely ornamental element to a symbolically significant one and back again. The symbolic function of the grotesque in monumental painting and decorative sculpture has been analyzed on the example of two ensembles commissioned by Oliviero Carafa: his chapel in the Roman church of Santa Maria sopra Minerva, painted by Filippino Lippi (1488–1493), and the crypt of the cathedral in Naples, designed by Tommaso Malvito (1498–1506).

Keywords: history of ornament, grotesques, Filippino Lippi, Tommaso Malvito, early Renaissance painting, early Renaissance sculpture

References

- Abbate F. Le sculture del “Succorpo” di San Gennaro e i rapporti Napoli-Roma tra Quattro-Cinquecento. *Bollettino d'arte*, 1981, vol. 11, pp. 89–108 (in Italian).
- Acciarino D. Antipoetica delle grottesche: le “Lettere sulla pittura” di Ulisse Aldrovandi. *Schede umanistiche*, 2016, vol. 30, pp. 169–196, 231–232 (in Italian).
- Acciarino D. Le lettere sulle grottesche dell'Archivio Isolani nel pensiero artistico di Gabriele Paleotti. *Storia dell'arte*, 2016, vol. 43–45, pp. 93–106 (in Italian).
- Acciarino D. Per l'edizione delle “Lettere sopra la pittura grottesca” di Pirro Ligorio. *Venezia arti*, 2016, vol. 25, pp. 125–132 (in Italian).
- Acciarino D. *Lettere sulle grottesche (1580–1581)*. Roma, Aracne editrice Publ., 2018. 166 p. (in Italian).
- Acciarino D. (ed.). *Paradigms of Renaissance Grotesques*. Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies Publ., 2019. 597 p.
- Barasch F. K. *The Grotesque: A Study in Meanings*. The Hague, Mouton Publ., 1971. 183 p.
- Chastel A. *La grotesque*. Paris, LePromeneur Publ., 1988. 94 p. (in French).
- Dacos N. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. London, The Warburg Institute, University of London Publ., 1969. 203 p. (in French).
- Dacos N. *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Publ., 1986. 367 p. (in Italian).
- Del Pesco D. Oliviero Carafa e il Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli. Di Teodoro F. P. (ed.). *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*. Urbino, Accademia Raffaello Publ., 2001, pp. 143–205 (in Italian).
- Del Pesco D. Oliviero Carafa ed il programma iconografico del Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli. Abbate F. (ed.). *Ottant'anni di un Maestro: omaggio a Ferdinando Bologna, vol. 1*. Pozzuoli, Napoli, Paparo Ed. Publ., 2006, pp. 203–222 (in Italian).

Demidova M. Metamorphosis of the Ancient Grotesque in the Renaissance. *Klassicheskoe iskusstvo ot drevnosti do 20 veka (Classical Art from Antiquity to the 20th Century)*. Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2007, pp. 98–122 (in Russian).

Dreßen A. Oliviero Carafa committente 'all'antica' nel succorpo del duomo di Napoli. *Römische historische Mitteilungen*, 2004, vol. 46, pp. 165–200 (in Italian).

Efimova E. Grotesque: The History of One Motive of Mediterranean Decorative Tradition. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhnii Novgorod*, 2012, no. 6 (3), pp. 249–255 (in Russian).

Geiger G.L. *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*. Kirksville, Ma., Sixteenth Century Journal Publ., 1986. 208 p.

Guest C. E. L. *The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*. Leiden, Brill Publ., 2016. 692 p.

Kaysers W. *The Grotesque in Art and Literature*. New York, Columbia University Press Publ., 1957. 256 p.

Kosourova T. *The Magic World of the Grotesque: 16th and 17th-Century Grotesques in the Applied Art of Western Europe from the Hermitage Collection*. St. Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2000. 152 p.

La Malfa C. The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome: New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2000, vol. 63, pp. 259–270.

La Malfa C. *Pintoricchio a Roma: la seduzione dell'antico*. Cinisello Balsamo, Silvana Publ., 2009. 167 p. (in Italian).

Lavin M. A. *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431–1600*. Chicago, London, University of Chicago Press Publ., 1990. 406 p.

Lopukhova M. Imaginary and Reconstructed Antiquity by Andrea Mantegna and Filippino Lippi. Maltseva S.; Stanyukovich-Denisova E. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 3*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2013, pp. 369–374 (in Russian).

Lopukhova M. "Ornamenti infiniti" and Benedetto da Rovezzano's Appeal to the Legacy of Classical Antiquity. Maltseva S.; Stanyukovich-Denisova E.; Zakharova A. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 5*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 467–474 (in Russian). <https://doi.org/10.18688/aa155-5-51>

Malice C. Abitare il miracolo: il cardinale, il santo e l'antico: spunti per una (ri)lettura del Succorpo di San Gennaro. *Zeusi*, 2015, no. 2, pp. 17–28 (in Italian).

Martinelli C. La teoria delle grottesche nel trattato di Giovan Paolo Lomazzo. *Eidos*, 1992, vol. 10, pp. 40–46 (in Italian).

Maspoli Genetelli S. *Il filosofo e le grottesche: la pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*. Roma, Antenore Publ., 2006. 358 p. (in Italian).

Morel Ph. Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento.

Fagiolo M. (ed.). *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma, Istituto di Enciclopedia Italiana Publ., 1987, pp. 149–178 (in Italian).

Morel Ph. *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris, Flammarion Publ., 1997. 187 p. (in French).

Norman D. The succorpo in the Cathedral of Naples: "Empress of all Chapels". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1986, vol. 49, pp. 323–355.

Norman D. Cardinal of Naples and Cardinal in Rome: The Patronage of Oliviero Carafa. Hollingsworth M.; Richardson C. M. (eds.). *The Possessions of a Cardinal*. University Park, Pennsylvania, 2009, pp. 77–91.

Parlato E. La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva. Danesi Squarzina S. (ed.). *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527*. Milano, Electa Publ., 1989, pp. 169–184 (in Italian).

Previtali G. (ed.). *Storia dell'arte italiana. Parte I: Materiali e problemi. Vol. 3: L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*. Torino, Einaudi Publ., 1979 (in Italian).

Sandström S. *Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*. Uppsala, Almqvist & Wiksell Publ., 1963. 260 p.

Saxl F. Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance. *Journal of the Warburg Institute*, 1938–1939, vol. 2, pp. 348–352.

Stefano R. Tommaso Malvito architetto: struttura e forma nel succorpo del duomo di Napoli. *Scritti in onore di Roberto Pane*. Napoli, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università Publ., 1972, pp. 275–288 (in Italian).

Thiem Ch. Andrea di Cosimo Feltrini und die Grotteskendekoration der Florentiner Hochrenaissance. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1961, vol. 24, pp. 1–39 (in German).

Volpi C. Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna. *Storia dell'arte*, 2016, vol. 43–45, pp. 79–92.

Wright A. *Frame Work: Honour and Ornament in Italian Renaissance Art*. New Haven; London, Yale University Press Publ., 2019. 352 p.

Zamperini A. *Ornament and the Grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*. London, Thames & Hudson Publ., 2008. 308 p.

Zeri F. (ed.). *Storia dell'arte italiana. Parte III: Situazioni, momenti, indagini. Vol. 4: Forme e modelli*. Torino, Einaudi Publ., 1978 (in Italian).



Илл. 122. Капелла Карафа. Рим, Санта Мария sopra Минерва. Фрески Филиппино Липпи. 1488–1492 гг. Боковая стена. Воспроизводится по: <https://www.wga.hu/art/l/lippi/flippino/carafa/3right.jpg>



Илл. 123. Капелла Карафа. Рим, Санта Мария sopra Минерва. Фрески Филиппино Липпи. 1488–1492 гг. Алтарная стена. Воспроизводится по: <https://www.wga.hu/art/l/lippi/flippino/carafa/2assump.jpg>



Илл. 124. Крипта собора Сан Дженнаро (Cappella del Succorpo) в Неаполе. Проект Томмазо Мальвито. 1497–1508 гг. Вид от входа. Воспроизводится по: <https://restaurans.altervista.org/tesori-napoli-la-cappella-del-succorpo-nel-duomo/>



Илл. 125. Крипта собора Сан Дженнаро (Cappella del Succorpo) в Неаполе. Проект Томмазо Мальвито. 1497–1508 гг. Вид от алтаря. Воспроизводится по: https://www.wga.hu/html_m/m/malvito/carafa.html