

УДК 7.034.4
ББК 85.143(3)
DOI 10.18688/aa2414-4-23

М. А. Лопухова

Миф о Прометее во флорентийском искусстве конца XV века

Принято считать, что первым воплощением мифа о Прометее в искусстве Нового времени стали два панно работы Пьеро ди Козимо, ныне разделенные между Старой пинакотекой в Мюнхене (инв. 8973) и Музеем изящных искусств в Страсбурге (инв. 354). Они датируются около 1510–1515 г. и не имеют точного провенанса: он прослеживается лишь с конца XIX в., когда доски принадлежали британским коллекционерам [28, р. 180], — но в силу типологических особенностей и мифологического содержания уверенно характеризуются как предметы, созданные для украшения комнаты некоего флорентийского дворца [28, cat. 55]. По их поводу существует вековая, хотя и не очень обширная дискуссия, которая касается идентификации их персонажей, определения иконографических прототипов и литературного источника, но главным образом — иконологического прочтения этого небольшого цикла. В настоящей статье мы попробуем, опираясь на устоявшиеся толкования двух картин и новейшие гипотезы относительно их происхождения, заново соотнести их с более ранним эпизодом обращения флорентийского искусства к мифу о Прометее — рисунком Филиппино Липпи (вторая половина 1490-х гг., Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1170Е), который исследователи связывают с монументальными росписями, созданными на виллах Лоренцо Медичи в 1480–1490-е гг. Очевидна, но пока не получила аргументированного исторического объяснения прямая аналогия между этим листом и деталью страсбургского панно Пьеро ди Козимо; между тем, анализ рисунка Липпи внутри и вне его привычного медичейского контекста позволяет, как кажется, это объяснение найти.

Первое, о чем задумывается исследователь, обращаясь к мифологической картине эпохи Возрождения, — соотношение памятника с классической образностью. Истоки некоторых пластических мотивов, задействованных Пьеро ди Козимо, легко узнаются. Парящие фигуры в мюнхенском панно напоминают летящих ветров на «Чаше Фарнезе» — знаменитом антике из коллекции Лоренцо Великолепного [18, р. 380], прежде процитированном Боттичелли в «Рождении Венеры». Фигуры, вылепленные Прометеем и его братом Эпиметеем, отсылают как к классическому репертуару — «Мальчику, вынимающему занозу», так и к свежим художественным впечатлениям — «Давиду» Микеланджело. В то же время Пьеро совершенно равнодушен к тому, как миф отображался на стенках древнеримских саркофагов (например, 200–250 г., Рим, Капитолийские музеи, Inventario Sculture S 329). Несмотря на сходство формата, художник не повторяет ни общие схемы античных рельефов, ни даже их наиболее характерный мотив — фигуру сидящего Прометея, изготавливающего статую, хотя во флорентийском средневековом искусстве он воспроизведен в знаковом памятнике, апеллирующем к теме творения, — «Аллегории Скульптуры» Андреа Пизано на кампаниле собора [1,

с. 201]. Даже мотив покровительства Афины, который часто присутствует в античной пластике, в мюнхенской картине решен по-иному: богиня не стоит, подобно музе, за спиной титана (ср.: Париж, Лувр, инв. N 460), не оживляет статую сама (ср.: 180–190 гг., Мадрид, Прадо), но вразумляет Прометея в стороне от его творения. В целом мы можем заключить, что перед нами самостоятельная иконографическая инвенция, обогащенная цитатами разного рода, но не опирающаяся на прямой классический образец: на заре развития мифологического жанра это было привычной практикой среди флорентийских художников.

Столь же разнообразными могли быть и литературные источники двух картин: список классических и средневековых авторов, приводивших миф о дерзком титане, весьма обширен, как позволяют судить работы об иконографии Прометея в европейском искусстве [30; 14, chapters 1–3]. Флорентийскому читателю XV в., несомненно, лучше других был знаком Боккаччо, который подробно излагает миф о Прометее и его брате Эпиметее в «Генеалогии языческих богов» (IV, 42–44), следуя за средневековыми мифографами и комментаторами — Фульгенцием и Сервием. В центре повествования он помещает не создание человека как таковое, не богоборчество титана и не пытку, которой тот был подвергнут за неповиновение, а похищение небесного огня из колесницы Аполлона. Украденным у богов пламенем Прометей одушевил свое творение, одарив его, собственно, человеческой природой и высшим знанием, и именно в этом жесте заключалась его заслуга перед людьми. Эпиметей же, создав человека, забыл наделить его способностями, отличавшими бы того от животных, и был за это наказан: его создание было уничтожено Зевсом, а сам он, способный лишь к пустому подражанию, был превращен в обезьяну. Все эти эпизоды последовательно отражены в двух панно Пьеро ди Козимо, так что исследователи единодушно видят в «Генеалогии языческих богов» основной текст, на который должен был опираться мастер. Кроме того, в XV в. сходным образом миф о Прометее неоднократно толковал Марсилио Фичино, прежде всего, в комментариях к «Протагору» и «Филебу» Платона. Источником высшего знания, *doctrina claritatem*, — вполне в рамках своей платоновской теологии — он видел Бога¹.

Интерпретация картин Пьеро ди Козимо в духе флорентийского неоплатонизма была заложена еще в 1919–1921 гг. в ходе дебатов между Г. Габахом [21] и К. Борински [10], причем Борински, подчеркивая сходство между облаченным в красно-синие одежды средовеком-Зевсом, который разламывает фигуру, вылепленную Эпиметеем, и традиционной иконографией Христа, последовательно проводил мысль о связи картин с богословием Фичино [10, S. 4, 9]. Ее же придерживался Э. Панофский, поскольку такая концепция созвучна его прочтению мифологических циклов Пьеро ди Козимо в целом [27, р. 23]. Варианты истолкования, в которых образ Прометея связывался с темой покровительства ремесленникам, работающим с огнем, и общими философскими рассуждениями о природе искусства [13], кажутся менее убедительными. Заметим, что в «Трактате о скульптуре» — первом «специализированном» сочинении об этом виде искусства, которое было издано во Флоренции в 1504 г., — Помпонио Гаурико упоминает Прометея в числе выдающихся скульпторов; творение его было совершенно

¹ Толкование мифа о Прометее у Боккаччо см. у А.Ф. Лосева [4, с. 251–254], его экзегезу в сочинениях Фичино — у А. Шастеля [12, р. 315–321] и особенно у М. Аллена [8]. Наиболее полный обзор литературных источников см. в базе данных ICONOS. URL: <http://www.iconos.it/le-metamorfofidi-ovidio/libro-i/prometeo/> (дата обращения: 30.10.2024).

потому, что он украл с неба искру и вселил ее в статую (VIII, 9–10): «Floruerunt autem in ea Promoethus ob artis excellenciam io dictus, raptum de coelo uitalem igniculum limo immisisse» [19, p. 244]. Разумеется, неаполитанский гуманист составлял не практическое руководство для ремесленников, а ученое чтение для любителей искусств, но его сочинение должно было отразить ту трактовку мифа, которая наиболее прочно закрепилась в интеллектуальных кругах к концу XV в., — и у Гаурико он, несомненно, интерпретирован в духе Фичино. Интерес флорентийской культуры к образу Прометея, одушевляющего свое творение, подтверждает и чуть более ранний графический пример — лист из флорентийской «Хроники в картинах» (ок. 1471–1475 г., Лондон, Британский музей, инв. 1890,0314.1), где титан предстает в черед прочих героев древности: облаченный в причудливый наряд и уподобленный восточному чародею, он держит в руке человеческую фигурку и оживляет ее силой волшебства².

Сам по себе мотив одушевления человека Прометеем имеет богатую христианскую экзегезу и долгую изобразительную традицию. В. Стоикита, анализируя ее применительно к мюнхенскому панно, настолько увлекся, что принял Зевса, который разламывает статую, вылепленную Эпиметеем, за Прометея, предпринимающего физическое усилие, чтобы поднять на ноги свое творение [34, p. 77–79]. Напомним, что Зевс у Пьеро ди Козимо одет в красно-синие одежды, традиционно присущие Христу. В средневековом богословии, именно в связи с темой творения, соотношение Прометея с Христом прослеживается очень отчетливо: оно есть уже у Лактанция, который противопоставлял титана истинно творящему Богу («Божественные установления», II, 11) [10, S. 15], у многих теологов XI–XII вв. [14, chapter 2], наконец, в комментарии Джованни Бонсиньори к итальянскому переводу «Метаморфоз», оконченому к 1377 г. В иллюстрациях XIV в. к «Морализованному Овидию» (например, Лион, Муниципальная библиотека, Ms 742, fol. 4) два акта творения изображены рядом. Однако иконографически флорентийские картины, за тем исключением, что в них Прометей по сложившемуся иконографическому обыкновению орудует зажженным факелом, далеки и от средневековых миниатюр, и от схожей с ними ксилографии, напечатанной в венецианских изданиях Бонсиньори 1501 и 1512 гг. (Ovidio Methamorphoseos vulgare, Venezia, 1501, fol. 2) [20, pl. 88]. Они повествуют об истории титана, во-первых, намного подробнее, во-вторых, в той версии, которая была изложена и прокомментирована гуманистами: роль демиурга в них всё же отведена Зевсу. При всей осмотрительности, с которой современное искусствознание подходит к вопросу о прямой зависимости между ренессансным искусством и философскими концепциями эпохи, по-видимому, приходится признать, что Пьеро ди Козимо следует за текстом Боккаччо и интерпретацией, которую дал рассказу Протагора из одноименного диалога Платона (Protagoras, 320d–321e) Марсилио Фичино.

Возвращаясь к ключевой теме неоплатонического толкования, отметим, что в картинах Пьеро ди Козимо присутствует мотив похищения божественного огня из колесницы Аполлона, не характерный для античного искусства. Соответствующая сцена, скромный масштаб которой едва ли может умалить ее значимость, помещена в верхней части страсбургского панно, в то время как на его переднем плане Прометей подно-

² Как отмечала М. Г. Пивень, тема творения и воссоздания в целом является одним из топосов этой рукописи, созданию которой предшествовал перевод «Герметического корпуса», выполненный Фичино [5, с. 510–511].

сит пламя к груди созданной им статуи. Непривычный античному искусству эпизод мифа был опознан Ф. Кнаппом [24, р. 87–89]. В первой, мюнхенской, половине истории присутствуют и две другие божественные колесницы, чьих возничих Д. Джеронимус определяет как Венеру и Сатурна [20, р. 118]: они всходят и заходят в облаках, почти незримо сопровождая основное действие. Кем же мог быть заказчик этих панно, питавший столь живой интерес к образам божественных сил и гуманистической риторике?

В «Жизнеописаниях...» Дж. Вазари среди адресатов мифологических картин Пьеро ди Козимо фигурирует Филиппо Строцци-старый, для которого была написана «картина с малыми фигурами, где Персей освобождает Андромеду от чудища» [37, р. 139]. Очевидно, речь идет об «Освобождении Андромеды» (Флоренция, Уффици), которая датируется тем же временем, что и «История Прометеев», 1510–1513 гг., и с 1589 г. хранилась в Трибуне Уффици, куда попала из фамильного дворца. Стилистические особенности живописи противоречат утверждению Вазари: при жизни Филиппо Строцци, то есть до 1491 г., Пьеро ди Козимо имел отдаленное представление о сфумато и симметричных композиционных решениях, которые характерны для его поздних спаллиер. Скорее всего владельцем картины был не глава дома, а его сын Джованни Баттиста, взявший после его смерти имя Филиппо-младший [28, cat. 36], или же исполнение отцовской воли запоздало на полтора десятилетия. Второе вполне возможно: при тех же обстоятельствах — уже при детях Филиппо-старшего, в 1497–1502 гг. — расписывали его капеллу в церкви Санта Мария Новелла.

Здесь стоит заметить, что после Габиха [21, р. 17–18] исследователи не рассматривали поздние спаллиеры Пьеро ди Козимо в связи с обстоятельствами, при которых обыкновенно создавалось убранство жилых покоев, — в контексте свадебного ритуала. Только в 2015 г. Д. Джеронимус [29, cat. 33] соотнес «Освобождение Андромеды» с женитьбой Филиппо Строцци-младшего на Клариче Медичи. Брак, положивший конец противостоянию двух могущественных флорентийских родов, был заключен в 1508 г., а отделка комнат фамильного дворца продолжалась позднее: так, в 1510 г. Пьеро ди Козимо заплатили за «часть работы для спальни Филиппо». Спаллиера, прославляющая подвиг Персея, несомненно, была частью этого цикла, а выбор сюжета исследователь объяснил идеологическими мотивами: реставрация власти Медичи в 1512 г. могла быть воспринята как их «освобождение». Толкование Джеронимуса, на котором основывается нынешняя верхняя граница датировки панно, видится нам несколько спорным, но принципиальный вопрос, которым необходимо задаться далее, — какие еще картины (или сюжеты) составляли этот свадебный ансамбль.

Известен цикл из трех панно, исполненный Мастером оратория Серумидо, анонимным помощником Филиппино Липпи, иллюстрирующий историю Персея (1515–1520 г., Флоренция, Музей Палаццо Даванцати). Открывает его вольная копия, сделанная с «Освобождения Андромеды» Пьеро ди Козимо, и можно предположить, что все три части этой серии воспроизводят оригиналы из спальни Филиппо Строцци, часть которых утрачена. Однако А. Хойер, исследовавшая мюнхенскую картину в ходе недавней реставрации, предположила, что компанию «Освобождению Андромеды» составляли панно на сюжет мифа о Прометее [17, cat. 35]. Действительно, все три доски отличает дидактический тон, их пронизывает тема освобождения, но главное — весьма незначительно различаются их размеры: 70×120 см (Уффици) против 66×118,7 см (Мюнхен) и 64×116 см (Страсбург), что говорит в пользу их принадлежности к одному

интерьеру. Приведенную же на мюнхенской картине цитату из «Чаша Фарнезе» Хойер расценивает как оммаж медичейской коллекции антиков и указание на семью, из которой происходила невеста.

Следуя за этой мыслью, можно было бы принять за знак почтения в адрес властительного семейства, подвергнутого позору, но возвращенного во Флоренцию, обращение к истории Прометея как таковое. В собрании Лоренцо Великолепного хранилась камея со сценой наказания титана — эпизодом, довольно распространенным в античном искусстве, и это была одна из немногих гемм, чей сюжет в посмертной описи его имущества был опознан³, что косвенно свидетельствует о широком хождении мифа в медичейском кругу. Наиболее весомым доказательством подобной логической конструкции явилось бы существование некоего значительного художественного произведения, повествовавшего бы о Прометее и связанного при этом со старшим поколением семьи Медичи. Станным образом недавние интерпретаторы картин Пьеро ди Козимо не вспомнили о том, что впервые в искусстве Нового времени сцена похищения божественного огня, основополагающая для толкований Боккаччо и Фичино, встречается на рисунке Филиппино Липпи (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1170Е), который не только является бесспорным автографом мастера и, согласно единодушному мнению исследователей, был процитирован Пьеро ди Козимо в верхней части страбургского панно, но и, возможно, служил наброском к монументальной росписи на вилле Лоренцо Великолепного в Спедалетто близ Вольтерры.

Нетривиальный сюжет рисунка был определен не сразу: первоначально Б. Беренсон опубликовал этот лист как «Падение Фаэтона» [9, cat. 1317] и только спустя несколько десятилетий П. Хальм [22, S. 401] и А. Шарф [32, Kat. 205] уточнили его атрибуцию. И. Шумейкер уверенно датировала его серединой 1490-х гг. [33, p. 388–390] — временем начала основных живописных работ в капелле Строщи, и с ее мнением соглашается А. Чекки [35, cat. 68]. При этом до 1990-х гг. исследователи не стремились соотнести этот лист с другими произведениями Филиппино на мифологические темы⁴, что вполне объяснимо: их корпус для своего времени не так уж мал, но между ними не прослеживается прямой сюжетной связи. Исключение здесь составляют рассуждения Дж. К. Нельсона, которые он развивал на протяжении двадцати лет.

В своей диссертации, посвященной позднему творчеству Липпи, Нельсон подробно разбирает рисунки на сюжет смерти Мелеагра (Лондон, Британский музей, инв. 1946-7-13-6; Париж, Лувр, Департамент графического искусства, инв. 9862r; Оксфорд, Музей Эшмола, инв. WA 1951.162) и предположил, что они могли быть набросками к фреске в лоджии виллы Лоренцо Великолепного в Поджо а Кайано, парной к «Жертвоприношению Лаокоона», незавершенному и ныне почти утраченному, но реконструируемому по рисункам (ок. 1490–1493 г., Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 169F; ГМИИ им. А.С. Пушкина, ранее Роттердам, коллекция Ф. Кёнигса) [26, p. 101–103]. Лист с изображением Прометея у колесницы Аполлона примыкает к

³ «Uno chammeo, leghato in oro, con 2 figure, una leghata a uno albero cholle mani dirieto che si tiene sia Promto, l'altra à l'alie a' piedi et una chaduto in mano, gnudi amendua, punzonato da rovescio con foglami — f. 150» [18, p. 381]. С. Мельцофф даже считал эту гемму прототипом одного из малых рельефов, помещенных Боттичелли в «Клевете» [25, p. 174–175], однако сейчас интерпретация этой детали как эпизода мифа о Прометее решительно опровергнута [6; 7, p. 121–125].

⁴ Попытка К. Дель Браво соотнести лист с увлечением Филиппино философией стоицизма и трактовать его сюжет как аллегорию Благоразумия [15, p. 65–66] видится сомнительной.

этой группе и в целом входит в круг рисунков на мифологические темы, которые относятся уже к середине–второй половине 1490-х гг.; Дж. Р. Голднер, например, сравнивает его с листом, где изображены сидящий Парис и задрапированная фигура в позе дискобола (Вашингтон, Национальная галерея, инв. 1991.190.i.d) [35, cat. 64]. Как и большинство подобных рисунков Филиппино, «Похищение божественного огня», в отличие от двух листов, со всей торжественностью представляющих гибель Лаокоона, не является *modello*: это стремительный набросок, причем не композиции целиком, а лишь отдельного ее эпизода. Об этом свидетельствует не только компоновка листа, но и техника исполнения – металлический карандаш с добавлением белил.

Публикуя в том же году лист с Прометеем в каталоге выставки «Сады Сан Марко» [23, cat. 29], Нельсон отказался связывать его с каким-либо известным монументальным ансамблем, однако позднее переменял мнение. В 2004 г., отмечая его близость с зарисовкой, сделанной Филиппино с потолка Золотого дома Нерона (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 1255E), ученый датировал его первой половиной 1490-х гг., римским периодом мастера, соотнес с другим рисунком, где изображена мужская фигура с факелом⁵ (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 154E), и посчитал возможным связать его с ныне утраченной декорацией виллы Медичи в Спедалетто [11, cat. 45]. По свидетельству анонимного агента миланского герцога Лодовико Моро, Филиппино Липпи участвовал в ее создании вместе с Боттичелли, Гирландайо и Перуджино. Ансамбль мог быть начат не ранее 1483–1485 гг., поскольку старшие мастера, работавшие в 1481–1482 гг. в Сикстинской капелле, должны были успеть вернуться из Рима. Фрески занимали портик и салон виллы и были, по-видимому, первым примером программной монументальной декорации на мифологические темы. Они погибли в пожаре в XVII в., и из всего цикла известен только один сюжет — «Кузница Вулкана», упомянутый Вазари как работа Доменико Гирландайо в его жизнеописании [36, p. 258]. На уровне лейтмотива — темы огня — история Прометея действительно перекликается с сюжетом о Вулкане, и эту связь, разбирая серии Пьеро ди Козимо, вскользь отметил Э. Пановский [27, p. 23], на чьи выводы и опирался Нельсон.

Категоричное утверждение, что Липпи написал в Спедалетто фреску «Похищение огня», ученый озвучил лишь однажды — в каталоге 1997 г. [35, p. 11]. На «медичейский след», который непременно хочется отыскать в замысле *allantica*, окрашенном нотами флорентийского платонизма, наводят и образ Аполлона, с которым соотносил себя праведный судья Лоренцо Великолепный, и общий пластический источник, который тот же Нельсон усматривал для рисунка Липпи и фриза портика виллы в Поджо а Кайано [23, cat. 29] в принадлежавшей Медичи камее с изображением квадриги Гелиоса (Неаполь, Археологический музей, инв. 26086)⁶. Более того, тема божественного наказания за допущенную героем роковую ошибку, со всей очевидностью занимавшая Лоренцо Медичи, так или иначе пронизывает все три сюжета — о Лаокооне, Мелеагре и Прометее, но в последнем случае лишь подразумевается, поскольку выбран иной, скорее жизнеутверждающий, эпизод мифа.

⁵ А. Шарф идентифицировал и этого персонажа как Прометея [32, Кат. 206]; рисунок принято датировать второй половиной 1490-х–началом 1500-х гг. [35, cat. 67]. Оба листа, хранящиеся в галерее Уффици, происходят из поздних медичейских собраний.

⁶ Здесь необходимо сделать оговорку, что в действительности время изготовления фриза доподлинно неизвестно [2, с. 436–438].

Проблема заключается в том, что экспрессивная манера исполнения рисунка, стремительный штрих, утрированная трактовка мимики, пластическая и декоративная избыточность, причудливые одеяния героев противоречат его ранней датировке. Колесница Аполлона, несмотря на схематичность наброска, не лишена декора: ее украшает подобие пальметт. Образ солнечного божества почти гротескный: потеряв всякое самообладание, оно яростно стегает своих лошадей, одна из которых резко оборачивает к нему голову⁷. Лист обнаруживает близость скорее со «взбудораженным» стилем Липпи второй половины 1490-х гг., когда мастер работал над фресками капеллы Строцци и, несмотря на резкую смену духовного климата, живо интересовался классической традицией. Показательно, что и сам Нельсон в большой монографии о Филиппино 2004 г. уже не следует желанию «состарить» лист на несколько лет, чтобы непременно соотнести его с фресками медичейской виллы и доказать этим, что художник был выдающимся мастером своего времени и пользовался личным покровительством Лоренцо Великолепного, а пишет, что сюжеты о Лаокооне, Мелеagre и Прометее можно логически соотнести друг с другом, и в том или ином сочетании они могли составить цикл как в Спедалетто, так и в Поджо [38, р. 434–437].

Как бы то ни было, если фреска, иллюстрировавшая историю Прометея, действительно существовала на одной из медичейских вилл, она должна была пользоваться известностью. Обращение к ее сюжету в цикле свадебных спаллиер выдавало бы стремление заказчика выказать лояльность дому Медичи, а бракосочетание Филиппо Строцци-младшего и Клариче Медичи давало для этого повод. Однако рисунок Филиппино, который исходя из его стилистических особенностей датируется второй половиной или даже концом 1490-х гг., не мог быть эскизом фресок Спедалетто. Столь же маловероятно, чтобы в годы изгнания Медичи из Флоренции шли работы над украшением виллы в Поджо а Кайано [2, с. 438–439]. Гораздо легче предположить, что адресатом рисунка был некто, кто в самом конце кватроченто интересовался историей Прометея в ее неоплатоническом изводе и желал обладать картиной на беспрецедентный в иконографическом отношении сюжет.

Единственный близкий по времени создания флорентийский памятник, где тема сакрального знания, равно как и тема огня, звучит столь же отчетливо, — фрески капеллы Филиппо Строцци в церкви Санта Мария Новелла, оконченные Филиппино Липпи к 1502 г. Программа ансамбля несет явный отпечаток богословских идей Фичино, а владение божественной истиной, доступной лишь посвященным, толкуется в ней как путь к спасению души [31, р. 332–390; 3]. Увлечение «платоновской теологией» в разгар правления Савонаролы, во времена, совершенно не благоприятствовавшие подобным интеллектуальным упражнениям, приписывают Марко Паренти, зятю Филиппо Строцци, и Альфонсо, его старшему сыну, который оплачивал сооружение капеллы после смерти отца и был одним из главных противников доминиканского проповедника [31, р. 422–424]. Учитывая вероятность, что панно Пьеро ди Козимо «История Прометея» были созданы для той же семьи, пусть и десятилетие спустя, можно пред-

⁷ Поза Аполлона, который балансирует на одной ноге, в самых общих чертах повторяет изображения Амура из хрестоматийной иконографии «Триумфов» Петрарки, которые часто иллюстрировались на спаллиерах — например, у Якопо дель Селлайо (ок. 1480 г., Фьезоле, Музей Бандини). В контексте будущего появления мотива на панно, предназначенных для жилых покоев флорентийского палаццо, эта аналогия кажется занятой.

положить, что сама идея воплотить этот новый для ренессансного искусства сюжет родилась именно в их доме, и рисунок, сделанный доверенным художником, дождавшись своего часа, стал отправной точкой для более развернутого живописного повествования.

Семейство Строцци было постоянным и верным клиентом Филиппино: он написал моленный образ для фамильной виллы в Сантуччо (ок. 1483–1484 г., Нью-Йорк, Музей Метрополитен) [16, cat. 24]; в 1488 г. Филиппо Строцци не разорвал с ним контракта на украшение своей усыпальницы, хотя художник надолго уезжал в Рим, и она, в отличие от скончавшегося патрона, дождалась его возвращения. Кроме того, из источников известно, что Филиппо Строцци в 1482 г. заплатил Филиппино за некий рисунок для спаллиеры: «...per uno disegno d'una spalliera a verdura fattoci» [38, p. 620, doc. 7]; по-видимому, мастер, порой отвергавший, как можно заключить из слов Вазари [36, p. 467], заказы такого рода, сделал для дружественного семейства исключение — и мог поступить так не единожды. Не стоит забывать и о том, что подготовительные рисунки иногда переходили из одной мастерской в другую, а патроны (или их душеприказчики) возвращались к неосуществленным замыслам спустя время, в силу непреодолимых обстоятельств привлекая к их исполнению других художников.

Если допустить, что такая версия правомерна, обращение к Пьеро ди Козимо после смерти Филиппино (1504 г.) тоже не выглядит случайным. Помимо того, что он специализировался на мифологической живописи, его интерес к работам и манере старшего коллеги был последовательным и плодотворным [28, p. 127–133]. Лирическая тональность и трепетные типажи живописи Липпи 1480-х гг., его причудливый поздний стиль, концепция алтарного образа с деликатной режиссурой пластических и душевных взаимодействий между персонажами сыграли определяющую роль в сложении религиозной живописи Пьеро. Некоторые работы он копировал буквально, и в их числе — что существенно в нашем случае — была как раз упомянутая выше «Мадонна Строцци» (81,2×59,7 см). К ней восходит «Мадонна с читающим младенцем» (1485/1487–1490 г., Стокгольм, Королевское собрание, 83×56 см), которую стоит признать выполненным в размер повторением с оригинала, увиденного, вероятно, уже на вилле: в «Мадонне Строцци» подготовительный рисунок свободно выполнен кистью [11, cat. 24], так что поделиться картоном с младшим коллегой Филиппино никак не мог.

Итак, Пьеро ди Козимо почти дословно процитировал в своем страсбургском панно мотив, заимствованный из рисунка Филиппино, и превратил похищение небесного огня в один из эпизодов своего повествования. Стоит верить, что лист, происходящий из поздних медичейских коллекций и ныне хранящийся в галерее Уффици, даже будь он эскизом монументальной росписи, был ему известен. Однако связь этого листа с известными загородными поместьями Лоренцо Великолепного не видится столь же неоспоримой, поскольку их хозяина не стало в 1492 г., а эскиз, сделанный Липпи во «взволнованной» поздней манере, вероятно, принадлежит второй половине 1490-х гг. — равно как и большинство его рисунков на мифологические темы. Среди них обладают презентационным характером только листы с «Жертвоприношением Лаокоона», и фреска на этот сюжет действительно была начата [36, p. 474]; прочие известные мифологические рисунки Липпи являются быстрыми рабочими зарисовками, и судить по ним о последовательном поиске художественного решения можно лишь в одном случае — «Смерти Мелеагра». Между тем, во второй половине 1490-х гг. среди флорентин-

цев вполне мог обнаружиться заказчик, равнодушный к теме сакрального знания и божественного огня и искавший интеллектуальную альтернативу идеологическому диктату Савонаролы⁸. Учитывая, что аналогичные идеи отразились в декорации капеллы Строщи в церкви Санта Мария Новелла, велик соблазн соотнести некий замысел «Истории Прометея», очевидно, возникший в самом конце XV в., с ее владельцами, тем более что в полной мере он воплотился — только уже в начале 1510-х гг. и силами Пьеро ди Козимо — скорее всего по желанию представителя именно этого семейства. Пока же наша гипотеза остается недоказуемой, мы полагаем, что было бы уместно, по меньшей мере, вывести лист Филиппино Липпи «Похищение божественного огня Прометеем» из круга памятников, непреложно связанных с именем Лоренцо Великолепного и монументальным убранством его вилл. Впрочем, если такая фреска действительно существовала, воспоминание о ней в цикле, созданном к женитьбе Филиппо Строщи-младшего на Клариче Медичи, тоже обретает ясное — но не философское, а политическое — объяснение.

Литература

1. Лопухова М. А. «Аллегория Скульптуры» Андреа Пизано на фасаде колокольни собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. — М.: Наука, 2016. — С. 201–225.
2. Лопухова М. А. О ранней декорации виллы Медичи в Поджо а Кайано // *Amant alterna Camenae*. Сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова. — М.: Издатель Степаненко, 2017. — С. 424–464.
3. Лопухова М. А. *Sacris superis initiati sanunt*: идея избранности в декорации капеллы Строщи в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. — С. 241–246.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976. — 370 с.
5. Пивень М. Г. Тема магии в рисунках «Флорентийской хроники в картинах» (Британский музей, Лондон): основные сюжеты, текстовые и иконографические истоки // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. — С. 504–516. — DOI: 10.18668/aa2313-5-41.
6. Agnoletto S. La leggenda del re morto. I figli che saettano il padre come exemplum di calunnia e d'empietà. Recupero di una leggenda medievale nel settimo rilievo dell'architrave del loggiato della Calunnia di Apelle // *Engramma*. — 2017. — No. 150. URL: https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3214 (дата обращения: 01.02.2024)
7. Agnoletto S., Centanni M. La Calunnia di Botticelli: politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento. — Roma: Officina Libraria, 2023. — 291 p.
8. Allen M. J. B. Prometheus among the Florentines: Marsilio Ficino on the myth of triadic power // *Rinascimento*. — 2011. — Vol. 51. — P. 27–44.
9. Berenson B. *The Drawings of the Florentine Painters: Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art; with a copious catalogue raisonné*. — London: Murray, 1903. 2 vols. — 313 p., 200 p.
10. Borinski K. *Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1921. — 21 S.
11. Botticelli e Filippino: l'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento / a cura di D. Arasse. — Milano: Skira, 2004. — 339 p.
12. Chastel A. *Marsile Ficin et l'art*. — Genève: Droz, 1954. — 204 p.
13. Cieri Via C. Un artista intellettuale: Piero di Cosimo e il mito di Prometeo // *Metamorphosen*.

⁸ Ср. с замечанием А. Чекки [35, cat. 68].

- Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag / hrsg. von H. Marek, A. Neuschäfer und S. Tichy. — Wiesbaden: Harrassowitz, 2002. — P. 95–109.
14. *Corbeau-Parsons C.* Prometheus in the Nineteenth Century: from Myth to Symbol. — London: Legenda, 2013. — 196 p.
 15. *Del Bravo C.* Filippino e lo Stoicismo // *Artibus et Historiae*. — 1998. — Vol. 19, No. 37. — P. 65–75.
 16. *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400 / a cura di A. Cecchi*. — Pero (Milano): 24 Ore Cultura, 2011. — 231 p.
 17. *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek: die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts / hrsg. von A. Schumacher, A. Kranz, A. Hojer*. — Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2017. — 744 S.
 18. *Fusco L.S., Corti G.* Lorenzo de' Medici: collector and antiquarian. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006. — 423 p.
 19. *Gaurico P.* De sculptura / hrsg. *Von H. Brockhaus*. — Leipzig: F.A. Brockhaus, 1886. — 265 S.
 20. *Geronimus D.* Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange. — New Haven: Yale Univ. Press, 2006. — 366 p.
 21. *Habich G.* Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo: ein Deutungsversuch. — München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1920. — 18 S.
 22. *Halm P.* Das unvollendete Fresco des Filippino Lippis in Poggio a Caiano // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. — 1931. — Bd 3. — S. 393–427.
 23. *Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo*. — Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 1992. — 175 p.
 24. *Knapp F.* Piero di Cosimo: ein Übergangsmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento. — Halle a. S.: Knapp, 1899. — 114 S.
 25. *Meltzoff S.* Botticelli, Signorelli and Savonarola: 'theologia poetica' and painting from Boccaccio to Poliziano. — Firenze: Olschki, 1987. — 422 p.
 26. *Nelson J. K.* The Later Works of Filipino Lippi: From his Roman Sojourn until his Death (ca. 1489–1504). — New York: New York University, 1992. — 369 p.
 27. *Panofsky E.* The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo // *Journal of the Warburg Institute*. — 1937. — Vol. 1. — P. 12–30.
 28. *Piero di Cosimo 1462–1522: pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera / a cura di E. Capretti, A. Forlani Tempesti, S. Padovani, D. Parenti*. — Firenze: Giunti, 2015. — 432 p.
 29. *Piero di Cosimo: the Poetry of Painting in Renaissance Florence / ed. by G.A. Hirschauer, D. Geronimus*. — Farnham; Burlington: Lund Humphries, 2015. — 248 p.
 30. *Raggio O.* The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — 1958. — Vol. 21. — P. 44–62.
 31. *Sale J. R.* The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella. — New York, London: Garland, 1979. — 540 p.
 32. *Scharf A.* Filippino Lippi. — Wien: Schroll, 1935. — 156 S.
 33. *Shoemaker I. H.* Filippino Lippi as a Draughtsman. — New York, 1975. — 575 p.
 34. *Stoichitǎ V. I.* The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock. — Chicago: The University of Chicago Press, 2008. — 252 p.
 35. *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle / ed. by G.R. Goldner, C.C. Bambach, A. Cecchi*. Catalogue. — New York: Metropolitan Museum, 1997. — 406 p.
 36. *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / ed. G. Milanese. — Firenze: Sansoni, 1878. — Vol. 3. — 714 p.
 37. *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / ed. G. Milanese. — Firenze: Sansoni, 1879. — Vol. 4. — 654 p.
 38. *Zambrano P., Nelson J. K.* Filippino Lippi. — Milano, 2004. — 671 p.

Название статьи. Миф о Прометее во флорентийском искусстве конца XV века

Сведения об авторе. Лопухова, Марина Александровна — кандидат искусствоведения, доцент. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991; marina.lopukhova@gmail.com; SPIN-код: 7874-0998; ORCID: 0000-0002-1889-946X; Scopus ID: 57195931823

Аннотация. Два панно Пьеро ди Козимо, посвященные истории Прометея (1510–1515 гг., Мюнхен,

Старая пинакотекка; Страсбург, Музей изящных искусств), являются первым примером развернутого живописного изложения этого мифа в искусстве Нового времени. Внимание к мотивам похищения огня из колесницы Аполлона, и оживления человека, сотворенного Прометеем, наводит на мысль, что художник интерпретирует миф в духе Джованни Боккаччо и Марсилио Фичино: в отличие от античных мифографов, гуманистическая традиция акцентировала именно тему передачи божественного огня, который ассоциировался с высшим знанием, а не тему наказания титана. В свою очередь, сюжет о Прометее, похищающем огонь из колесницы Аполлона, был впервые изображен Филиппино Липпи на рисунке из собрания Кабинета рисунков и эстампов галереи Уффици, который по стилистическим соображениям датируется второй половиной 1490-х – началом 1500-х гг. Поздняя датировка не позволяет напрямую связывать его, как многократно пытался делать Дж. К. Нельсон, с большими монументальными проектами Филиппино, в частности, с фресками виллы Медичи в Спедалетто. Более того, нельзя исключать, что эта тема уже в конце XV в. вышла за пределы медичейского круга и стала достоянием просвещенных заказчиков, искавших интеллектуальные альтернативы религиозному диктату Савонаролы. В их числе было младшее поколение семьи Строщи, под патронатом которого Филиппино к 1502 г. завершил декорацию фамильной усыпальницы в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Как и названный рисунок, ее программа несет отпечаток философии Фичино и апеллирует к теме сакрального знания и мотиву божественного огня. Поскольку панно Пьеро ди Козимо, как недавно показала А. Хойер, могли быть созданы по случаю бракосочетания Филиппино Строщи-младшего и Клариче Медичи, состоявшегося в 1508 г., можно предположить, что и первоначальный замысел, следствием которого стал рисунок Липпи, родился в стенах их фамильного дворца. Если же фреска «Похищение божественного огня» действительно существовала, воспоминание о ней в свадебном живописном ансамбле первой половины 1510-х гг. можно трактовать как знак лояльности вернувшемуся во Флоренцию роду Медичи, из которого происходила невеста.

Ключевые слова: искусство Италии, живопись раннего Возрождения, рисунок раннего Возрождения, Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо, классическая традиция в искусстве

Title. The Myth of Prometheus in the Florentine Art of the Late 15th Century

Author. Lopukhova, Marina A. — Ph.D, associate professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskiye Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; marina.lopukhova@gmail.com; SPIN-code: 7874-0998; ORCID: 0000-0002-1889-946X; Scopus ID: 57195931823

Abstract. Two panels by Piero di Cosimo dedicated to the story of Prometheus (1510–1515, Munich, Alte Pinakothek; Strasbourg, Museum of Fine Arts) are the first example of an expanded pictorial representation of this myth in the art of the Modern era. Precise attention to the motifs of the steal of fire from Apollo's chariot and the revival of man created by Prometheus suggests that the artist interprets the myth in the comprehension of Giovanni Boccaccio and Marsilio Ficino: unlike ancient mythographers, the humanistic tradition emphasized the theme of the transfer of divine fire, which was associated with divine knowledge, rather than the theme of the punishment of the titan. The story of Prometheus stealing fire from Apollo's chariot was first depicted by Filippino Lippi in a drawing from the collection of the Cabinet of Drawings and Prints of the Uffizi Gallery, which for stylistic reasons dates from the second half of the 1490s – early 1500s. The late dating does not allow us to directly connect it with Filippino's large monumental projects, in particular with the frescoes of the Medici villa Spedaletto, as J. K. Nelson has posited on numerous occasions. Moreover, it cannot be ruled out that this theme had already gone beyond the Medici circle at the end of the 15th century and had become the property of enlightened clients who were seeking for intellectual alternatives to the religious dictate of Savonarola. Among them was the younger generation of the Strozzi family, under whose patronage Filippino completed the decoration of the family tomb in the church of Santa Maria Novella in Florence by 1502. As the aforementioned drawing its program bears the imprint of Ficino's philosophy and appeals to the theme of sacred knowledge and the motif of divine fire. Since Piero di Cosimo's panels, as A. Hoyer has recently shown, could have been created for the wedding of Filippo Strozzi the Younger and Clarice de' Medici, which took place in 1508, it can be assumed that the original idea, which resulted in Lippi's drawing, was born within the walls of their family palace. If the fresco "Prometheus Stealing the Celestial Fire" really existed, its recollection in the wedding painting ensemble of the first half of the 1510s can be interpreted as a sign of loyalty to the Medici family to which the bride belonged and which had returned to Florence.

Keywords: Italian art, Early Renaissance painting, Early Renaissance drawing, Filippino Lippi, Piero di Cosimo, classical tradition in art

References

- Agnoletto S.; Centanni M. *La Calunnia di Botticelli: politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento*. Roma, Officina Libraria Publ., 2023. 291 p. (in Italian).
- Allen M. J. B. Prometheus among the Florentines: Marsilio Ficino on the Myth of Triadic Power. *Rinascimento*, 2011, vol. 51, pp. 27–44.
- Arasse D. (ed.). *Botticelli e Filippino: l'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*. Milano, Skira Publ., 2004. 339 p. (in Italian).
- Borinski K. *Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder*. München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Publ., 1921. 21 p. (in German).
- 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).
- Chastel A. *Marsile Ficin et l'art*. Genève, Droz Publ., 1954. 204 p. (in French).
- Corbeau-Parsons C. *Prometheus in the Nineteenth Century: From Myth to Symbol*. London, Legenda Publ., 2013. 196 p.
- Fusco L. S.; Corti G. *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2006. 423 p.
- Geronimus D. *Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*. New Haven, Yale Univ. Press Publ., 2006. 366 p.
- Goldner G. R.; Bambach C. C.; Cecchi A. (eds). *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle. Catalogue*. New York, Metropolitan Museum Publ., 1997. 406 p.
- Habich G. *Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo: ein Deutungsversuch*. München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1920. 18 p. (in German).
- Hirschauer G. A.; Geronimus D. (eds). *Piero di Cosimo: The Poetry of Painting in Renaissance Florence*. Farnham, Burlington, Lund Humphries Publ., 2015. 248 p.
- Il Giardino di San Marco: maestri e compagni del giovane Michelangelo*. Cinisello Balsamo, Silvana Editore Publ., 1992. 175 p. (in Italian).
- Lopukhova M. On the Early Decoration of the Medici Villa at Poggio a Caiano. *Amant alterna Camenae. Collection of Essays presented to Ivan Tuhkov*. Moscow, Stepanenko editor, 2017, pp. 424–464 (in Russian).
- Meltzoff S. *Botticelli, Signorelli and Savonarola: 'theologia poetica' and Painting from Boccaccio to Poliziano*. Firenze, Olschki Publ., 1987. 422 p.
- Nelson J. K. *The Later Works of Filippo Lippi: From his Roman Sojourn until His Death (ca. 1489–1504)*. New York, New York University Publ., 1992. 369 p.
- Panofsky E. The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo. *Journal of the Warburg Institute*, 1937, vol. 1, pp. 12–30.
- Piven M. The Theme of Magic in Florentine Picture-Chronicle Drawings (British Museum, London): Motifs, Textual and Iconographic Origins. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 13*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2023, pp. 504–516. DOI: 10.18688/aa2313-5-41 (in Russian).
- Raggio O. The Myth of Prometheus, Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1958, vol. 21, pp. 44–62.
- Sale J. R. *The Strozzi Chapel by Filippino Lippi in Santa Maria Novella*. New York, London, Garland Publ., 1979. 540 p.
- Schumacher A.; Kranz A.; Hojer A. (eds). *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek: die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Berlin, München, Deutscher Kunstverlag Publ., 2017. 744 p. (in German).
- Stoichiță V. I. *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. Chicago, Ill., The University of Chicago Press Publ., 2008. 252 p.
- Zambrano P.; Nelson J. K. *Filippino Lippi*. Milano, 2004. 671 p. (in Italian).