

тему (в частности, это касается «Освобождения Андромеды», ок. 1510–1513 гг., Уффици, Флоренция; «Сатира, оплакивающего нимфу» («Смерть Прокриды»), ок. 1495 г., Национальная Галерея, Лондон). Большая сдержанность и торжественность присуща созданным им религиозным изображениям, в которых он наиболее приближен к флорентийской традиции.

Несмотря на важную роль, которую он отводит в своей деятельности воображению, Пьеро ди Козимо использует конкретные источники, прежде всего литературные, творчески их перерабатывая. Это касается в том числе и портретов («Портрет Симонетты Веспуччи», ок. 1480 г., Музей Конде, Шантийи). Целью данного исследования становится анализ связей, существующих между работами флорентийского мастера и литературными памятниками.

**Mariia Prikladova**

*Saint Petersburg State University, Russia*

### **THE IMAGE AND THE WORD IN WORKS BY PIERO DI COSIMO**

Piero di Cosimo (1462–1522) — a Florentine painter whose personality causes controversial opinions. During a long period, starting with G. Vasari (1511–1574), art historians regarded this master as a talented madman, “hermit” and “lover of solitude”, whose unlimited fantasy brought him to the creation of works that differ significantly from pictures of his contemporaries. Recently, however, such a point of view on the master’s personality is revised due to the new archive documents recently discovered.

The works of Piero di Cosimo demonstrate influence of Flemish art, which can be seen, for example, in a tendency toward naturalism, narrative and love to details. These elements are combined with the desire of elegance, grace and courtesy, corresponding with tastes that prevailed at the court of Medici.

Attention to details also reflects the fact that Piero di Cosimo was a miniaturist. Theatrical elements can be best seen in the compositions on mythological theme (in particular, it is true for the “Liberation of Andromeda”, ca. 1510–1513, The Uffizi, Florence; “A Satyr mourning over a Nymph”, ca. 1495, the National Gallery, London). His religious subjects are more discreet and solemn and close to the Florentine tradition.

Despite the prominent role of imagination, Piero di Cosimo uses specific sources, first of all, literary, and creatively transforms them. The same is seen in his portraits (“Portrait of Simonetta Vespucci”, ca. 1480, Musée Condé, Chantilly). The goal of this paper is to show the links between the work of the Florentine master and literature.

**Лопухова Марина Александровна**

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия*

### **«Явление Девы Марии св. Бернарду» работы Филиппино Липпи и его след во флорентийской живописи начала XVI века**

«Явление Девы Марии св. Бернарду», созданное по заказу Пьеро дель Пульезе для церкви Санта Мария аль Сеполькро в Ле Кампора, предместье Флоренции (с 1530 г. хранится во флорентийской Бадии), — одно из наиболее значительных произведений Филиппино Липпи 1480-х гг. и эталонный пример его стиля этого времени.

Сцена явления Богоматери св. Бернарду Клервосскому получила распространение во флорентийской живописи с середины Треченто. Ее иконография в целом оставалась неизменной со времен создания полиптиха Маттео ди Пачино (1360-е гг., Флоренция, Галерея Академии) вплоть до 1520-х гг., когда картина Доменико Пулиго (Балтимор, Художественный музей Уолтерса) завершила череду больших алтарных образов на этот сюжет. Версия Липпи, однако, имеет ряд особенностей, которые существенно смещают акценты в богословском

истолковании видения св. Бернарда и меняют эмоциональную окраску сцены, которая получает более личностную, лирическую трактовку.

Обилие повествовательных подробностей и характерных деталей превращает этот алтарь в безошибочно опознаваемый источник цитирования. По меньшей мере, дважды его центральная группа была буквально повторена в пределах, исполненных в начале XVI в. художниками круга Филиппино, Мастером оратория Серумидо (главный алтарь оратория Сан Себастьяно деи Бини во Флоренции) и Раффаэллино дель Гарбо («Мадонна с младенцем и святыми», Флоренция, Санто Спирито, капелла Сеньи). К картине Липпи восходит и фигура св. Бернарда в центральной части Алтаря Сеньи, которая включается в сцену «святого собеседования». Более того, среди графических листов, относимых к деятельности мастерской Филиппино, можно обнаружить любопытный пример адаптации всей сцены видения, а также других элементов «алтаря из Бадии» к иконографии *sacra conversazione* (Флоренция, Кабинет рисунков и эстампов галереи Уффици, инв. 175F).

Большое количество алтарных пределл и расписных палиотто, а также декоративных панно, предназначенных для домашнего интерьера, красноречиво свидетельствует о склонности второстепенных флорентийских художников позднего Кватроченто к воспроизведению в малом масштабе целостных композиционных решений, найденных ведущими мастерами города в их шедеврах. «Явление Богоматери св. Бернарду» кисти Филиппино можно отнести к числу востребованных в этом отношении живописных памятников, к которому локальные художники продолжали обращаться и спустя два десятилетия после его создания.

**Marina Lopukhova**

*Lomonosov Moscow State University, Russia*

#### **“VISION OF ST. BERNARD” BY FILIPPINO LIPPI AND ITS LEGACY IN THE FLORENTINE PAINTING OF THE EARLY 1500S**

The “Vision of St. Bernard”, now in the Florentine Badia, commissioned by Piero del Pugliese for the church of Santa Maria al Sepolcro (Le Campora) is one of the most important Filippino Lippi’s works of the 1480s and embodies the best qualities of his style of this period.

The appearance of Madonna to the St. Bernard of Clairveaux was a common subject for the Florentine art since the mid-Trecento. The iconography remains almost unchanged from the polyptych made by Matteo di Pacino (1360s, Galleria dell’Accademia, Florence) to the 1520s, when Domenico Puligo terminated a succession of the large altarpieces depicting this subject (Walters Art Museum, Baltimore). Filippino’s version seems to be added to this tradition; nevertheless, it contains some details which substantially shift focus of the theological interpretation of the vision and change emotional coloring of the scene to make it more intimate and lyrical.

Thanks to an abundance of outstanding narrative details, the citations made from the Lippi’s altarpiece by other painters are easy to discover. At least, twice its central group was reproduced on the predella panels created in the early 16th century by the artists close to Filippino: Maestro del Serumido (the main altarpiece of the Oratory San Sebastiano dei Bini in Via Romana, Florence) and Raffaellino del Garbo (“Madonna and Child Enthroned with Saints”, Santo Spirito, the Segni Chapel, Florence). The isolated figure of St. Bernard on the Segni altarpiece goes back to the Filippino’s work too, so it is incorporated in the *sacra conversazione*. Furthermore, among the workshop drawings there is a sketch, which combines the *sacra conversazione* scheme with the scene of the vision, and other remarkable elements of the Badia altarpiece (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence, inv. 175F).

The minor Florentine artists of the late Quattrocento often demonstrate a disposition to reproduce on altered scale the whole compositional solutions found in the master paintings of the city. Considerable quantity of the predella panels and painted paliotto, as well as cassone and spalliera paintings speak volumes for this phenomenon. One of them was “Vision of St. Bernard” by Filippino Lippi, which also remained relevant for the local tradition after a twenty-year period since it was finished.