

античные сооружения и их руины в живописи раннего итальянского возрождения

М. А. ЛОПУХОВА

Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова,
119991, Россия, Москва,
Ленинские горы, д. 1
marina.lopukhova@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-7-48-89

Аннотация

Изображение античных зданий или их руин было широко распространено в итальянской живописи второй половины XV века, что несомненно связано с усилением интереса к археологическим находкам, а также с заботой художника о выразительности образа и стремлением разнообразить живописное повествование. Однако, как и любая другая деталь *all'antica*, эти изображения не могли не наделяться специфическим содержанием, которое тем не менее было ограничено абстрактной природой архитектурной формы. Отталкиваясь от классической интерпретации, которую Аби Варбург дал руинам античного храма в алтарной картине «Поклонение волхвов», написанной Доменико Гирландайо для капеллы Сассетти в церкви Санта Тринита во Флоренции, и от сравнительно недавнего исследования Эндрю Хуэя об изображении руин в сценах Рождества, мы предлагаем проследить символику разрушающейся античной постройки на примере более широкого круга сюжетов, в первую очередь связанных с темой сокрушения язычества и триумфа христианства. Раннеренессансная живопись совершенно не подразумевала однозначно негативного отношения к изображению антиков, напротив, они ассоциировались не только с религией, но и с доблестью древних. Наиболее заметное место среди интересующих нас мотивов занимает образ триумфальной арки, обладающий выразительной и в то же время амбивалентной победной семантикой, а также богатыми композиционными и повествовательными возможностями. Пик интереса к такого рода сочиненным античным деталям пришелся на 1470–1490-е годы, а с расширением и систематизацией археологических знаний на рубеже столетий и особенно в XVI веке фантазии на тему руин постепенно были вытеснены в особую сферу антикварной деятельности, связанную с реконструкцией античных сооружений и жанром «воображаемых древностей».

Ключевые слова: классическая традиция в искусстве, итальянская живопись, Доменико Гирландайо, Андреа Мантенья, Сандро Боттичелли, Филиппино Липпи, Чима да Конельяно, Лудовико Маццолино

MARINA A. LOPUKHOVA

Lomonosov Moscow State University,
119991, Russia, Moscow, Leninskie Gory, 1
marina.lopukhova@gmail.com

Для цитирования: Лопухова М. А. Античные сооружения и их руины в живописи раннего итальянского Возрождения // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 7 (3/2025). С. 48–89

ancient buildings and
their ruins in the Italian early
renaissance painting

Abstract

The depiction of ancient buildings or their ruins was widespread in Italian painting in the second half of the 15th century owing to the growing interest in archaeological discoveries, as well as the desire of diversifying pictorial narratives through Albertian *varietas*. However, like any other *all'antica* detail, these images assumed specific symbolic functions, which were nevertheless limited by the abstract nature of architectural form. Resting on the classical interpretation that Aby Warburg gave to the ruins of an ancient temple in the Sassetti altarpiece by Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita Church in Florence, and the recent study by Andrew Hui on the depiction of ruins in Nativity scenes, we propose to trace the symbolic interpretation of images of collapsing ancient architecture through a broader range of subjects, primarily those related to the theme of the destruction of paganism and the triumph of the Christian faith. Yet such rhetoric did not imply an unequivocally negative attitude towards the depiction of antiquities, which were associated not exclusively with paganism, but rather with the virtues of the ancients. Among such motifs the triumphal arch keeps a prominent place, possessing expressive and ambiguously victorious semantics at the same time, as well as rich compositional and narrative functions. The peak of interest in these kinds of invented details falls on the 1470s–1490s. With the expansion and systematization of archaeological knowledge at the turn of the centuries and especially in the 16th century fantasies about ruins were gradually expelled into a specific sphere of antiquarian activity concerned with the reconstruction of antiquities and the depiction of “imagined antiquities”.

Keywords: classical tradition in art, Italian painting, Domenico Ghirlandaio, Andrea Mantegna, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cima da Conegliano, Ludovico Mazzolino

Принято считать, что изображения древностей в итальянской ренессансной живописи — в эпоху, увлеченную античным прошлым и стремившуюся возродить его величие, — в первую очередь были призваны продемонстрировать ученость художника или его заказчика, придав сцене разнообразие, приятное взору, и необходимый исторический антураж. Это утверждение, безусловно, верно: в некоторых живописцах страсть к археологии была столь сильна, что они с вниманием относились не только к величественным монументам и статуям, но даже к характеру стенной кладки¹. Однако, попадая в пространство библейского повествования, такие мотивы должны были занимать определенное место в смысловой конструкции образа, получать морально-дидактическую или символическую интерпретацию — как самого общего порядка, так и глубоко индивидуальную, связанную со спецификой программы конкретного живописного произведения или ансамбля. В наибольшей степени это суждение справедливо для изображенной скульптуры — рельефов и статуй, которые в силу своей фигуративной природы могли составлять полноценный визуальный ряд и обретать роль своеобразного «комментария», дополнявшего основной сюжет².

Архитектурные сооружения *all'antica*, лишенные фигуративного декора, очевидно, менее богаты повествовательными возможностями, однако было бы слишком смело предположить, что их изображения в живописи не удостоивались символической трактовки. Буквально на пороге рождения нового искусства — во фресках Верхней церкви в Ассизи — мы встречаем подобную «говорящую» деталь: горожанин оказывает почести юному святому Франциску на фоне древнего портика церкви Санта Мария sopra Минерва. Художник выбирает ее вовсе не для демонстрации высокой образованности всех участников художественного процесса, но как историческое свидетельство: храм — наиболее характерный элемент городского ландшафта, позволяющий опознать место действия как Ассизи, то есть детали поручена документальная, «доказывающая» миссия.

Всплеск интереса к изображению сооружений *all'antica* мы обнаруживаем в итальянской живописи во второй половине XV века, когда художники вслед за коллегами-зодчими уже в достаточной степени овладели словарем классической архитектуры. К середине века в Центральной Италии сложилась структура алтаря типа *sacra conversazione*, и элементы, которые формировали архитектурный задник, стали приобретать классические профили и декор. Нет нужды перечислять всех художников, обращавшихся к этому приему; наглядным примером могут служить многочисленные алтарные картины, вышедшие из мастерской Козимо Росселли (например, «Святая Варвара со святым Иоанном Крестителем и Матфеем», 1468–1470, Флоренция,

1 Об этом подробно см. [Esch, 2008].

2 Этой проблеме посвящена обширная литература, которую едва ли уместно приводить здесь целиком. Образцовыми по-прежнему следует считать работу Е. Борсука и Р. Офферхауса, посвященную капелле Саскетти во флорентийской церкви Санта Тринита [Borsook & Offerhaus, 1981], и неопубликованную диссертацию

Т. Томаса об изображении античных рельефов в живописи четырех художников раннего Возрождения, которые наиболее часто обращались к этому мотиву: Мантеньи, Джованни Беллини, Доменико Гирландайо и Филиппино Липпи [Thomas, 1980]. Избранную библиографию см. в нашей публикации [Лопухова, 2014].



Ил. 1

Фра Анджелико и фра Филиппо Липпи. Поклонение волхвов. Ок. 1440–1460. Дерево, темпера. Диаметр 137,3 см. Национальная галерея, Вашингтон

Ил. 2

Фра Диаманте. Рождество. 1465–1470. Дерево, темпера. 166×166 см. Лувр, Париж

Галерея Академии). А к 1470-м годам руины античного сооружения начали подменять — или теснить — полуразрушенную сельскую постройку или хижину в сцене Рождества (Ил. 1–2), где изображение скромного или ветхого здания традиционно служило указанием на бедность, сопровождавшую появление на свет Спасителя и его жизнь (Флп. 2:6–8).

Хрестоматийный и хорошо изученный пример такой подмены — «Поклонение пастухов» Доменико Гирландайо (Ил. 3), написанное в 1485 году для капеллы Сассетти во флорентийской церкви Санта Тринита — ансамбля, который считается эталоном антикварного вкуса зрелого Кватроченто. Во славу владельца капеллы Франческо Сассетти, главы медичейского банка, известного собирателя древностей и поклонника образа жизни *all'antica*, свои познания в археологии продемонстрировали и Гирландайо, только что побывавший в Риме, и архитектор усыпальницы Джулиано да Сангалло: он заменил традиционные пристенные надгробия на саркофаги, убранные в полуциркульные аркосолии, которые декорированы барельефами с сюжетами и орнаментами, заимствованными с древнеримских саркофагов.

Безусловно, присутствие разнообразных руин в религиозных композициях могло не иметь строгой символической коннотации, ни положительной, ни отрицательной, и лишь указывать на древность изображаемого события, служа абстрактным знаком прежнего, дохристианского, языческого или иудейского, мира. Однако в капелле Сассетти этот мотив получает более определенную иконографическую трактовку, которую впервые обосновал Аби Варбург в своей фундаментальной статье «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» [Warburg, 1932, pp. 156–157]. Он обратил внимание, что на внешней стене капеллы помещена фреска со сценой явления Сивиллы Тибуртинской императору Августу, описанная Иаковом Ворагинским в «Золотой легенде», и предположил, что беломраморные пилоны, поддерживающие кровлю хлева, символизируют Храм Мира (Templum Pacis), разрушенный до основания в момент, когда Дева родила Спасителя [Иаков Ворагинский, 2017, с. 74]. В то же время позади младенца Христа вместо яслей изображен щербатый античный саркофаг, наполненный сеном, — мотив, который позволяет толковать античность не только как погрязшую языческую эпоху, но и как колыбель христианства.

Здесь стоит сделать оговорку, что аллюзию на языческие саркофаги можно увидеть во флорентийской живописи уже в начале Кватроченто, причем не только в композициях, где сюжет оправдывал бы изображение гроба, — в сценах Воскресения Христа или Вознесения Богоматери. Вид рифленого саркофага придан подножию трона, на котором восседает Мадонна на Пизанском полиптихе Мазаччо (1426–1427, Лондон, Национальная галерея). Трудно судить, как именно осмыслялась эта деталь в столь раннем памятнике, в то время как в рассматриваемую нами эпоху, то есть к концу столетия, уподобление кресла Мадонны античному саркофагу или жертвеннику было уже вполне принято и в церковной живописи (Ил. 5), и в образах для частного благочестия (Ил. 4), но окрасилось скорее в драматические



Ил. 3

Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов.
1485. Дерево, темпера. 167×167 см. Санта Тринита,
Флоренция

тона из-за связи с темой евхаристии и Жертвы [Лопухова, 2011, с. 309]. Мы не исключали бы, что само по себе появление подобного мотива в живописи было связано с использованием римских споллий — прежде всего, мраморных карнизов или саркофагов — в храмовом интерьере в качестве престолов, что до сих пор можно наблюдать в итальянских церквях³.

Благодаря Варбургу толкование античных руин как метафоры разрушенного, поверженного в прах язычества прочно укрепилось в литературе⁴. С рождественских сцен, многочисленных и необыкновенно популярных во флорентийском искусстве⁵, оно было не без оснований перенесено на некоторые другие сюжеты, которые предполагали прославление истинной веры, сокрушившей язычество, — прежде всего, в сцены мученичеств. В этом ключе вполне справедливо интерпретировать обломки колонн и статуй и разрушенные триумфальные арки в изображениях святого Себастьяна у Андреа Мантеньи (Ил. 6) или руину античного сооружения на фреске Филиппино Липпи «Мученичество святого Филиппа» в капелле Строщи (1497–1502, Флоренция, Санта Мария Новелла; Ил. 7): подвиг христианской веры на глазах зрителя буквально не оставляет камня на камне от прежних религиозных заблуждений.

Несмотря на прозрачность этой трактовки и ее устойчивость в последующей литературе, сравнительно недавно Эндрю Хуэй предложил более развернутую и нюансированную систему интерпретации образа руин в сценах Рождества и Поклонения младенцу [Hui, 2015], которая заслуживает пристального внимания. Нам представляется уместным изложить ее, снабдив некоторыми комментариями, и показать, что она, с одной стороны, не универсальна, поскольку опровержима в отношении некоторых памятников, с другой — приложима не только к рождественским сюжетам и вполне может быть экстраполирована на искусство зрелого Кватроченто в целом, как церковное, так и светское, которое умело подходит к трактовке классических мотивов обобщенно и предельно конкретно одновременно⁶.

Хуэй сохраняет за мотивом руины то значение, которое было предложено Варбургом, но отмечает, что поражение язычества означает также триумф новой веры во временной перспективе [Hui, 2015, pp. 324–325]. Прежний мир уходит в прошлое не только в духовном измерении, но и вместе с архитектурным воплощением старой веры. Доказательство этой мысли обнаруживается в нидерландских рождественских сценах, прежде всего, в Мидделбургском алтаре Рогира ван дер Вейдена (ок. 1450,

³ В качестве примера приведем престолы церкви Санта Мария Ротонда в Альбано. О повторном использовании античных саркофагов в Средние века см. [Andreae & Settis, 1984].

⁴ Характерным образом только эту трактовку приводит Сальваторе Сеттис в программной статье об образе руин в европейской культуре [Settis, 2011, pp. 724–726], а также Кэмми Бразерс в недавней монографии о Джулиано да Сангалло и его рисунках с античности, обращаясь к алтарю Сассетти [Brothers, 2022, p. 196].

⁵ Причиной популярности этого сюжета во флорентийском искусстве исследователи единодушно называют особое расположение, которое к нему, как и к празднику Богоявления, питало семейство Медичи. О политическом подтексте «Поклонения волхвов» в медичейской Флоренции см. [Frosinini 2022], показательный частный случай разобран у Дж. Нельсона [Nelson, 2017].

⁶ Характерный пример такого подхода — предполагающее три уровня прочтения изображение античного саркофага во фреске Филиппино Липпи «Вознесение Богомате-

Берлин, Картинная галерея; Ил. 8), где тяжеловесные руины романского сооружения (то есть старая архитектура) символизируют дохристианскую эпоху, в то время как светоносный и стройный интерьер готического собора обыкновенно ассоциируется у ранних фламандцев с христианской современностью.

Действительно, такое прочтение вполне правомерно, когда художник сопоставляет античную руину с современным зданием или панорамой современного города. Однако попытка признать за ней универсальную живописную метафору порождает курьезы. Один из таких курьезов обнаружил А. Л. Близнюков, анализируя картины Лудовико Маццолино. Феррарский мастер, чья манера сложилась к концу XV века, бесконечно варьировал мотив величественного сооружения, сплошь покрытого рельефами *all'antica*, и иногда противопоставлял ему строящееся здание, помещенное вдали (Ил. 9), в чем действительно можно усмотреть противопоставление Ветхого и Нового Заветов [Близнюков, 2024, с. 361] или, скорее, язычества и христианства. Однако если следовать этой логике, в «Поклонении волхвов», хранящемся в частном собрании (Ил. 10), новая эра должна приобрести вид «романтической и живописной надстройки трущобного вида» [Близнюков, 2024, с. 362–363], что ставит под сомнение ликующе-созидательную трактовку — если только не принять во внимание, что во втором случае триумфальная арка не руинирована и, возможно, сама символизирует новую эру — современность, возрождающую античность *sub gratie*.

Появление триумфальной арки вместо абстрактной античной руины, как кажется, должно было привносить в иллюстрации евангельской истории более определенную победную риторику. На алтаре из капеллы Сассетти (Ил. 3) изображение арки присутствует наряду с полуразрушенным Храмом Мира: сквозь единственный ее пролет проезжает на среднем плане картины кавалькада волхвов, буквально воспроизводя ход римского триумфального шествия. Во фресках того же Доменико Гирландайо в капелле Торнабуони во флорентийской церкви Санта Мария Новелла (окончены к 1490) на фоне триумфальной арки разворачивается сцена Поклонения младенцу, и архитектурный мотив приобретает амбивалентную трактовку, подразумевающая одновременно крушение язычества и торжество христианства. Сохраняя такую двойственность, он вполне способен утрачивать бравурное звучание, сопровождая интимный, элегический образ, как это происходит у Мантеньи в «Мадонне Умилении» (1491, Падуя, Городские музеи; Ил. 11).

ри» в капелле Карафа (1488–1493, Рим, Санта Мария sopra Минерва). Первый уровень не требует от зрителя большой интеллектуальной сноровки и продиктован традиционной иконографией сюжета: это гроб возносящейся Богородицы; второй и третий продиктованы специфическим декором на стенках саркофага, где изображена сцена морского тиаса. С позднеантичных времен морской триумф ассоциировался с посмертным триумфом души, и в погребальном контексте ренессансное искусство охотно интерпретировало в подобном духе любую римскую триумфальную

иконографию. В то же время заказчик ансамбля, кардинал Оливiero Карафа, прославился как участник морских сражений. Таким образом, второстепенная, на первый взгляд, деталь в античном вкусе не только служит для украшения композиции и указания на эстетические предпочтения заказчика, но и отражает универсальное символическое прочтение, привнесенное эпохой Возрождения в античную иконографию, а также дополняет повествование биографическим элементом. Подробнее о программе капеллы и значении классических элементов см. [Geiger, 1986].



Ил. 4
Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1487.
Дерево, темпера. Диаметр 171 см. Галерея Уффици,
Флоренция



Ил. 5
Филиппино Липпи. Святое собеседование (Алтарь
Нерли). 1493–1495. Дерево, темпера. 180×160 см.
Санто Спирито, Флоренция



Ил. 6
 Андреа Мантенья. Святой Себастьян. 1478–1480.
 Холст, темпера. 255×140 см. Лувр, Париж



Ил. 7
 Филиппино Липпи. Мученичество святого
 Филиппа. 1497–1502. Фреска. Санта Мария Новелла,
 Флоренция

Здесь стоит обозначить несколько практических обстоятельств, способствовавших тому, что римские триумфальные арки стали популярной деталью раннеренессансной живописи и, в частности, религиозных композиций. Импозантные триумфальные сооружения и городские ворота и сегодня принадлежат к числу наиболее сохранных античных зданий Рима, Римини, Анконы, Фано; в эпоху Возрождения они составляли неотъемлемую часть городского ландшафта и были доступны для изучения и копирования. Благодаря этому их пропорции и формы ложились в основу новаторских архитектурных проектов, а в трактате Леона Баттисты Альберти триумфальная арка стала одним из ключевых элементов: она была взята за основу для схемы церковного фасада⁷. Таким образом, переосмысление этого мотива в христианском ключе было свойственно не только живописцам, но всей культуре в целом, и он вполне мог ассоциироваться не только с языческой древностью, но и с образом современного храма. Наконец, возвращаясь к иносказательному прочтению деталей *all'antica*, не будем забывать о богатых повествовательных возможностях рельефов, которые покрывали поверхность триумфальных арок. Монохромные скульптурные дополнения могли в общих чертах отсылать к античным образам и ритуалам, которые заново трактовались в христианском духе, как в случае с упомянутыми выше работами Маццолино. Но порой они настолько нарочиты, что можно заподозрить, будто именно они играют ключевую роль в программе живописного произведения. В качестве примера приведем «Встречу Иоакима и Анны» работы Филиппино Липпи (1497, Копенгаген, Государственный художественный музей; Ил. 12).

За спиной святой Анны и сопровождающих ее женщин помещено сооружение, не тронутое временем и напоминающее триумфальную арку, которое, по всей вероятности, играет роль Золотых ворот. Архитектурный элемент, оправданный сюжетом и освященный многовековой изобразительной традицией, занимает узкий левый край картины и, очевидно, противопоставлен первозданному пейзажу за спиной Иоакима и бредущего следом за ним оборванного пастуха. Несмотря на свой сравнительно небольшой размер, Иерусалимские врата сплошь «изрезаны» декором. Два из четырех рельефов обращены к зрителю фронтально и читаются разборчиво. На верхней панели представлена спящая нимфа в окружении трех путти — сцена, которую Трой Томас справедливо связывал с изображением гермафродита и трех купидонов на камее, хранившейся в коллекции Медичи, ныне утраченной [Thomas, 1980, pp. 119–121]. Нижний рельеф представляет собой довольно сложную композицию с развитым архитектурным фоном; на первом плане помещены три фигуры солдат, один из которых выливает вино из амфоры в стоящий на земле сосуд. Два других рельефа расположены под углом и читаются плохо; они были определены как сцена принесения присяги (изображены двое коленопреклоненных солдат перед императором) и сцена *adlocutio* — обращения императора к войскам. Наконец, ближе

7 Об этом подробно см. [Syndikus, 2008].



Ил. 8

Рогир ван дер Вейден. Мидделбургский алтарь (Триптих Бладлена). Ок. 1450. Дерево, масло. 91×89 см (средняя часть), 91×40 см (боковые створки). Картинная галерея, Берлин

всего к зрителю, на внутренней части арки, находится фигура попирающей врагов Виктории с пальмовой ветвью и венком в руках, чье изображение интерпретируется Томасом в универсальном ключе — как грядущая победа христианства над язычеством [Thomas, 1980, pp. 119–121]. Хотя этот мотив безусловно является характерным украшением триумфальных арок, мы бы не исключали, что одновременно он может отсылать к иконографии «Триумфа целомудрия» Петрарки, где аллегория Невинности победно возвышается над связанным Амуром⁸; тогда рельеф приобретает более определенное звучание в рамках изображенного сюжета, символизируя непорочность Богородицы и благочестие ее родителей.

Второе значение, которое Хуэй усматривает в изображении руин в сценах Рождества, связано с привычкой художников «прояснять» сложные богословские понятия с помощью линейной перспективы. Изображение здания (и всего видимого мира) в прямом перспективном сокращении в буквальном смысле помещало фигуру маленького Спасителя, расположенную в точке схода, в центр мироздания [Hui, 2015, p. 334]. Разумеется, это замечание справедливо только для живописных произведений с симметричной композицией, где руина выступает ключевым организующим элементом, например, для моленных образов Боттичелли, который в 1470-е годы пишет целую серию «Поклонений волхвов» (Ил. 13–14).

В подтверждение этой идеи стоит напомнить, что именно божественная перспектива помогала делать умозрительное осязаемым в итальянских Благовещениях, где чудо боговоплощения уподоблялось чуду изображения пространственной глубины на плоскости [Arasse, 2009, p. 21]. Характерным образом в сценах Благовещения перспектива, как правило, остается свободной и замыкается на дальнем плане оградой или воротами *hortus conclusus*, в то время как в рождественских сценах она сведена к фигуре младенца Христа. Не менее показательно, что Леонардо оставит от этой идеи только чистый математический расчет, оттеснив в неоконченном «Поклонении волхвов» (1481–1482, Флоренция, Галерея Уффици; Ил. 15) изображение руины на дальний план, хотя на подготовительном рисунке из Лувра ее композиционная роль была куда значительнее (Ил. 16).

Использование архитектурных мотивов в качестве организующего элемента композиции — общее место для итальянской живописи последней трети XV века, и среди них почетное место занимают именно императорские триумфальные арки, увиденные флорентийскими и умбрийскими художниками в годы работы в Риме, а для большинства североитальянских мастеров составлявшие часть повседневного визуального опыта. Они появляются на фресках (у Перуджино и Боттичелли в Сикстинской капелле, 1481–1482), в алтарных композициях и на спаллиерах (наиболее характерный

8 Ср., например, с панно «Триумф целомудрия» неизвестного флорентийского художника третьей четверти XV века из собрания Национальной пинакотекки Сиены (инв. 150) и книжной миниатюрой того времени [Шидловская, 2024]. Кроме того, в 1490 году Пьетро

деи Пиизи напечатал «Триумфы», проиллюстрированные гравюрами (те же иллюстрации были использованы в венецианском издании Петрарки 1492–1493 годов), которые широко популяризовали эту иконографию.



Ил. 9
Лудовико Маццолино. Святое семейство со святым Альбертом из Трапани. Частное собрание

пример — «История Лукреции» Боттичелли из коллекции Музея Изабеллы Стюарт-Гарднер) и в той или иной степени упорядочивают структуру живописной плоскости, что было особенно актуально при большой высоте, то есть в монументальной фресковой декорации⁹. Может даже возникнуть впечатление, что организующее значение триумфальной арки — в силу выразительности и ясности этого мотива — доминирует над иносказанием. Так, в росписях капеллы Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции Гирландайо в высоком регистре помещает на фоне триумфальной арки не только сцену Поклонения волхвов (Ил. 17), как было упомянуто выше, но и, непосредственно рядом с ней, сцену Избиения младенцев (Ил. 18). Однако в первом случае сооружение руинировано, а во втором — сохранно и, к тому же, щедро покрыто рельефами, восходящими к иконографии римского императорского триумфа. По всей вероятности, здесь сыграла свою роль двойственность символической окраски, которую мог принимать мотив. Вечный триумф новой веры, в первом случае, и временное, но весьма убедительное и кровавое утверждение язычества, во втором, художник сопоставляет предельно наглядно, метафорически обыгрывая не только соседствующие эпизоды евангельской легенды, но и волнообразное развитие всей христианской истории.

В этом контексте нельзя отказать архитектурным элементам *all'antica* в чисто орнаментальной функции. В. П. Головин отмечал, что в течение XV века в изображении античной скульптуры постепенно «ведущей стала не религиозно-символическая, а повествовательно-репрезентативная тенденция» [Головин, 1985, с. 62], поскольку деталь *all'antica*, как и любая другая занимательная деталь, тем более лестно характеризующая художника или заказчика как знатока древностей, давала возможность обогатить живописный рассказ. Это вполне соответствовало требованию приятного разнообразия, которое подпитывалось художественной теорией Леона Баттисты Альберти (впрочем, его *varietà* предполагала соответствие любой детали сюжету, что отчасти и заставляет искать в античных руинах символический подтекст). Кажется, замечание Головина справедливо не только для изображения античной скульптуры, но и для рассматриваемых нами архитектурных элементов: во всяком случае, в том же «Поклонении волхвов» Доменико Гирландайо из капеллы Сассетти задача оживить повествование решается всеми возможными способами, включая занятный пейзаж, портретные головы и цитаты из «Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса (1473–1478, Флоренция, Галерея Уффици), незадолго до этого, в 1483 году, привезенного во Флоренцию и произведшего фурор, так что зрительно античные сооружения всех сортов входят в этот перечислительный ряд.

Наконец, согласно последней — и, вероятно, ключевой — версии, которую предлагает Хуэй [Hui, 2015, pp. 339–344], присутствие классических

⁹ О композиционной роли триумфальной арки в живописи Центральной Италии рубежа XV–XVI веков и семантике ее скульптурного наполнения см. нашу статью [Лопухова, 2014].



Ил. 10

Лудовико Маццолоино. Поклонение волхвов.
Частное собрание

**Ил. 11**

Андреа Мантенья. Madonna della Tenerezza. 1491.
Пергамен, серебряный карандаш, темпера, золото.
Городские музеи, Падуя

**Ил. 12**

Филиппино Липпи. Встреча Иоакима и Анны
у Золотых ворот. 1497. Дерево, темпера.
113×124 см. Государственный музей искусств,
Копенгаген

**Ил. 13**

Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов.
Ок. 1470–1475. Дерево, темпера.
Диаметр 130,8 см. Национальная галерея, Лондон

**Ил. 14**

Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов. 1475–1476.
Дерево, темпера. 111×134 см. Галерея Уффици,
Флоренция



Ил. 15
 Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481–1482.
 Дерево, уголь, акварель, масло. 244×240 см. Галерея
 Уффици, Флоренция



Ил. 16
 Леонардо да Винчи. Подготовительный рисунок
 к «Поклонению волхвов». 1480–1481. Бумага,
 коричневые чернила. 28,4×21,3 см. Лувр, Париж

архитектурных форм в сценах Рождества наводит на мысль о новом рождении античности в современном мире, в новую эпоху, освященную, к тому же, присутствием Спасителя и способную примирить истинную веру и красоту классического идеала¹⁰. Это умозаключение, красивое и в высшей степени правомерное в контексте развития ренессансного зодчества, получает прямое подтверждение благодаря «Поклонению пастухов» Франческо ди Джорджо Мартини (1490–1495, Сиена, Сан Доменико; Ил. 19). Обращение к классическому архитектурному мотиву здесь знаменательно само по себе, поскольку редко для сиенской живописи Кватроченто и обусловлено не столько нараставшей модой на флорентийские новшества, но в большей степени — специфическими интересами художника, который известен в первую очередь как инженер, теоретик архитектуры и знаток древностей. Сам по себе мотив, занимавший мастера в его антикварных студиях [Nesselrath, 2014, Abb. 106], вопреки мнению Алена Шнаппа [Schnapp, 2017, p. 23], в картине предельно стилизован. Очевидно, что его декоративная функция и символическое звучание были важнее передачи подлинного образа антика, и как раз это различие между Франческо ди Джорджо-теоретиком и церковным художником прекрасно вписывается в общую интерпретацию картины, которую дает ученый. Руина предстает не просто случайным элементом ландшафта, не деталью, но торжественным театральным задником, который осеняет и защищает явление Спасителя; таким образом, из частного элемента христианского послания к концу Кватроченто руина превращается в полноценную метафору Откровения [Schnapp, 2017, p. 24]. Занимая центральное место в композиции, триумфальная арка — знак древности — характерным образом сопоставлена с центрическим храмом, эталоном современной архитектурной мысли, расположенным на дальнем плане, а на ее стене, разрушающейся на глазах, помещено два медальона с изображением римских республиканских героев, прославленных Титом Ливием, — Муция Сцевола (История Рима, II, 12; Ил. 20) и Марка Курция (История Рима, VII, 6; Ил. 21). Стойкость и жертвенность древних сопоставляются с новой, христианской, доблестью.

Тема доблести нового века, которая может быть выражена языком прошлого, отчетливо звучит и в упомянутых выше сценах мученичеств. Особенно показательна в этом отношении луврская картина Андреа Мантеньи (Ил. 6), где победоносное и живое, будто неуязвимое, тело святого Себастьяна, уподобленного античному атлету, противопоставляется бранным обломкам каменной статуи и руине триумфальной арки¹¹. Значение архитектурного мотива, как мы уже уяснили, может быть амбивалентным и указывать

¹⁰ Об этом см. [Хачатуров, 2025, с. 42]. Заметим, что эта идея, не чуждая еще Блаженному Августину, в различных формах питала гуманистическую мысль от Петрарки до Марсилио Фичино.

¹¹ Кэмми Бразерс чрезвычайно интересно рассуждает о том, как это сравнение разворачивается на нескольких семантических уровнях: сопоставлены живое и мертвое, неведимое и фрагментированное, древнее и новое, в то время как соседство человеческой фигуры и колонны очевидным образом отсылает к античной теории пропорций [Brothers, 2022, p. 193].



Ил. 17

Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция

одновременно на гибель язычества и на доблесть христианского героя, преодолевающего муки смерти. Поэтому кажется важным, что фрагмент триумфальной арки заменяет здесь более традиционную — как, к слову, и для сцены Бичевания Христа — отдельно стоящую колонну, усложняя программу образа. Представляется, что в подобном же двойственном ключе стоит трактовать этот мотив, когда он появляется, собственно, в «Бичеваниях» — например, на дальнем плане штандарта Луки Синьорелли (1475, Милан, Пинакотекка Брера). Совершенным воплощением этой идеи вневременной доблести становится, по Алену Шнаппу, окруженная руинами фигура мертвого Христа в двух картинах Карпаччо — «Размышлении о Страстях» (ок. 1500–1510, Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и «Мертвом Христе» (ок. 1520, Берлин, Картинная галерея) [Schnapp, 2017, pp. 24–27].

Возвращаясь к нашему эталонному памятнику, «Поклонению пастухов» Доменико Гирландайо (Ил. 3), можно распространить интерпретацию, связанную с темой доблести прошлых веков, на весь ансамбль капеллы Сассетти. В алтарной картине римский саркофаг обретал новую жизнь, служба колыбелью новорожденному Спасителю, точно так же на центральной фреске, «Утверждение устава францисканского ордена папой Гонорием», средневековый Рим — со всем его величием и статусом *caput Mundi* — представлял в архитектурном облике современной Флоренции: именно так (как новый Рим) мыслили свой город Лоренцо Медичи и лояльный ему заказчик (оба они изображены на правом краю композиции). С той же ликующей интонацией Флоренция и ее общество представлены во фреске Гирландайо «Благовестие Захарии» в капелле Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла (1490): реальный город просматривается в пазухах «сцены», задником для которой служит апсида храма, обрамленная массивной триумфальной аркой с рельефами *all'antica* и прославляющей город надписью.

До сих пор в нашем тексте мы мало задавались вопросом о том, каковы были подлинные археологические источники тех архитектурных мотивов, которые служили столь важным композиционным и смысловым элементом рассматриваемых нами живописных произведений. Почти ни для одного из них, кроме трехпролетной триумфальной арки, очевидно отсылающей к арке Константина в Риме, мы не найдем прямого прототипа¹². Все эти сооружения, как и их декор, как правило, выдуманы живописцами по мотивам живых впечатлений или чужих зарисовок. То же справедливо и для римского пейзажа, который обнаруживается в ряде живописных произведений Мантеньи, в том числе в луврском «Святом Себастьяне». От аналогичных пастишей, составленных из миниатюрных изображений реально существующих и выдуманных римских построек, которые просматриваются

¹² Археологические прототипы во многих случаях отыскиваются для элементов скульптурного декора, который составлялся из общепринятых орнаментальных форм и мотивов, почерпнутых из известных антиков, но иногда вовсе не имевших отношения к монументальной декорации. Впрочем, в последние десятилетия

требование археологической точности при определении источника той или иной антикварной детали заметно снизилось. В литературе отчетливо преобладает тенденция ставить вопрос иначе и обозначать в качестве прототипа, если тому нет очевидных подтверждений, не конкретный памятник, но круг возможных образцов.



Ил. 18

Доменико Гирландайо. Избиение младенцев. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция

на дальнем плане «Поклонения волхвов» Доменико Гирландайо, написанного для Ospedale della Innocenti (1488–1489, Флоренция, Музей детства), или «Похищения сабинянок» кисти его помощника Бартоломео ди Джованни (ок. 1488, Рим, Галерея Колонна)¹³, их отличает только иллюзия достоверности, которую им сообщает суховатая и строгая живописная манера Мантеньи. Она же делает подлинно древними в глазах зрителя сплошь сочиненные архитектурные декорации, в которых разыгрывается сцена казни святого Христофора на фресках капеллы Оветари в церкви Эремитани в Падуе (1448–1457).

Мы в праве предположить, что восприятие античных сооружений и их руин в раннеренессансной живописи было сродни отношению к подлинной античной архитектуре, созерцание которой, как мы уже отмечали, во многих итальянских городах составляло часть повседневного опыта. В архитектурной практике Возрождения обращение к классической норме или, по меньшей мере, к классическому декору было признаком просвещенности, благородства и политической дальновидности, и к концу Кватроченто эксперименты *all'antica*, хоть и казались порой экстравагантными даже искусственным зрителям, едва ли воспринимались как чуждые или враждебные. Ренессансные храмы и дворцы, которые мыслились как монументы во вполне классическом смысле слова, вкраплялись в средневековую застройку наравне с подлинными антиками, и рассматриваемый нами сюжет удивительным образом позволяет увериться в этом отождествлении. Так, на картине Чимы да Конельяно «Иоанн Креститель со святыми Петром, Марком, Иеронимом и Павлом» в венецианской церкви Мадонна дель Орто (1495; Ил. 22) святые стоят посреди колонн из цветного мрамора, поддерживающих остовы куполов и парусов с поблескивающими золотыми мозаиками.

Поросшая быльем изысканная романтическая руина напоминает венецианские церкви конца XV века, спроектированные Моро Кодусси с опорой на византийские образцы; и Чима (Ил. 23), и Джованни Беллини нередко помещают сцену святого собеседования внутри подобных пространственных ячеек, близких по пропорциям и духу венецианской современной архитектуре и одновременно воскрешающих ее греческое наследие. Иными словами, художник рушит и воссоздает именно те архитектурные формы, которые в глазах венецианца его времени ассоциируются с местной стариной, в силу отсутствия римских руин — с собственной *antichità*, которая возрождается после столетий господства «варварских» заальпийских стилей.

Итак, изображения античной архитектуры, руинированной и сохранный, в итальянской живописи второй половины Кватроченто вовсе не только отражают восторг эпохи Возрождения перед вновь открытой античностью. Вернее всего, на наш взгляд, было бы воспринимать как своего рода сполли — элементы, извлеченные из своего первоначального контекста и перемещенные в новый, зрительно инородные новому

13 О ней подробно см. [Махо, 2012].



Ил. 19

Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Дерево, масло. 239×209 см. Сан Доменико, Сиена



Ил. 20

Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.
1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена



Ил. 21

Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество.
1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена

окружению и подверженные потому целому комплексу разнообразных толкований: от буквального восприятия классической архитектуры или ее развалин как естественного элемента окружающего пейзажа до метафор разной степени сложности, когда руина становится частью сакрального ландшафта, мыслится как трофей сокрушенного язычества или же как символ хода времени¹⁴. Подобные детали часто обладают двойственным символическим значением и неразрывно соединяют в себе две функции — композиционную и смысловую. Превращаясь в ключевой элемент формальной структуры, в некоторых случаях они, в том числе средствами линейной перспективы, в буквальном смысле слова фокусируют внимание на важнейших богословских догматах. Будучи материальным воплощением новой эры, они воспринимаются одновременно как эстетический и этический эталон, напоминание о доблести древних, которая стоит того, чтобы возродить античность из руин, пусть даже ее новый образ будет полностью вымышленным или заимствованным не из подлинной древности, а из современной архитектуры. Парадоксальным образом на протяжении XV века — возможно, в силу инерции аллегорического мышления, свойственного Средневековью, — чем больше культура Возрождения узнавала об античности, тем большим количеством смыслов она стремилась наделять ее обломки.

Однако с 1480-х годов благодаря развитию археологического знания и в силу того, что художественная жизнь постепенно возвращалась в Рим, в искусство начал проникать реальный облик Вечного города, очищенный от избыточных иносказательных интерпретаций. Античность стала познаваться и обживаться в своем истинном масштабе и форме не изолированно, но как неотъемлемая часть городской среды, где средневековая застройка служила для нее естественным окружением. Наиболее важным и часто цитируемым в этом контексте примером является фреска Филиппино Липпи «Триумф Фомы Аквинского» в капелле Карафа в римской церкви Санта Мария sopra Минерва (1488–1493), на дальнем плане которой просматривается Латеранский дворец со стоящей у его стен бронзовой статуей Марка Аврелия. Еще лучше свидетельствует об этом архитектурная графика — например, ряд рисунков из Кодекса Эскуриаленсис (Эскориал, Королевская библиотека, RBME 28-II-12; например, fol. 27v, fol. 56v), который некогда приписывался мастерской Гирландайо, но скорее всего возник в римской художественной среде последних двух десятилетий Кватроченто, и некоторые зарисовки Джулиано да Сангалло. При этом, как неоднократно отмечает в своей новой монографии Кэмми Бразерс,

14 Об исторической, историко-художественной и метафорической интерпретации споллий в широкой перспективе см. статьи Арнольда Эша [Esch, 2016], Паоло Ливерани [Liverani, 2016] и Майкла Гринхальга [Greenhalgh, 2016] в сравнительно недавнем сборнике материалов тематической "Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture, from Constantine to Sherrie Levine" (2011).



Ил. 22

Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Святой Иоанн Креститель со святыми Петром, Марком, Иеронимом и Павлом. 1495. Дерево, масло. 305×205 см. Санта Мария дель Орто, Венеция

Сангалло намеренно подчеркивает руинированный, разрушающийся характер античных зданий, усиливая переживание хода времени, и это роднит его рисунки с живописью Мантеньи и Филиппино Липпи [Brothers, 2022, p. 2, pp. 193–199].

Следствием близкого знакомства с актуальным состоянием древностей могло стать не только рождение топографически точного римского пейзажа, но и непринужденное соседство условных трущоб и величественных древностей в религиозной живописи. Однако со всей определенностью именно накоплением знаний стоит объяснять тот факт, что на следующем этапе развития ренессансного стиля «сочиненная античность» второй половины XV века — наивно-нарядная, как у Гирландайо или Бернардино Пинтуриккьо, бравурная и бутафорская, как у позднего Филиппино Липпи, или величественно-строгая, пропитанная духом документальности, как у Мантеньи, но не обладающая оттого более правдивым обликом с точки зрения классической археологии, — довольно быстро была вытеснена из привычных живописных схем.

Преследуя композиционные задачи, художники классического толка все чаще отдавали предпочтение абстрактной форме: уже в зрелой живописи Пьетро Перуджино, вне зависимости от масштаба произведения, будь то большая алтарная картина или пределла, пространство организовано благодаря показанным в перспективном сокращении портикам, лишенным «опознавательных черт» и являющим собой торжество универсального идеала, то есть скорее «возрожденной» архитектуры, чем древней (Ил. 24). Наконец, Рафаэль, перенося в «Мадонну Эстерхази» (1508, Будапешт, Музей изобразительных искусств) узнаваемый подлинный фрагмент римского ландшафта, форум Нервы, превращает его во второстепенную деталь на дальнем плане и преследует, как отмечает Арнольд Нессельрат, исключительно композиционную цель — усиливает пространственную глубину благодаря архитектурному мотиву, показанному в перспективе [Nesselrath, 2014, S. 63]. В религиозной живописи зрелого XVI века воображаемые архитектурные мотивы и акцентированные детали *all'antica* с присущими им символическими коннотациями сохраняются только в рудиментарной форме — как архаизм или следствие намеренного обращения к старинной традиции.

Представляется, что с изобретением подлинно классического художественного языка во времена Браманте и Рафаэля¹⁵, а затем — с попытками собрать компендиум всех известных античных зданий и статуй, которые предпринимались итальянскими интеллектуалами и антикварами на протяжении всего XVI века, «сочиненная античность», характерная для искусства Кватроченто, оказалась вытеснена в специфическую сферу деятельности, связанную с реконструкцией утраченных сооружений и жанром «фантастических древностей» [Ефимова, 2015], а также в воображаемые пейзажи, наполненные узнаваемыми и выдуманymi антиками, вроде «Пейзажа

с руинами» Хермана Постумуса (1536, Вена, Музей Лихтенштейнов). В них мраморные обломки вновь обрели дидактическую функцию, уже не будучи носителем прямолинейного христианского или гуманистического послания, которое должно прочитываться в рамках заданного сюжета. Напротив, «поучительная руина» оказалась ценна сама по себе, как свидетель далекой древности, уступившей место новой эре и не подлежащей возрождению и осмысленной в ностальгическом ключе.

15 С исключительной точностью и должной патетикой это открытие недавно характеризовал В. М. Успенский [Успенский, 2024, с. 13–14].



Ил. 23

Джованни Баттиста Чима да Конельяно.
Мадонна со святыми Петром, Ромуальдом,
Бенедиктом и Павлом. 1495–1497. Дерево, масло.
206×135 см. Картинная галерея, Берлин



Ил. 24

Пьетро Перуджино. Полиптих Альбани-Торлония.
1491. Дерево, темпера. 174×88 см. Собрание
Торлония, Рим

Библиография

- Близнюков, А. Л. (2024).** *Лудовико Маццолино и античность* // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: материалы научной конференции. 2021–2022 / под ред. Э. С. Смирновой, А. В. Захаровой, М. А. Лопуховой. М.: «КДУ». С. 353–367.
- Ворагинский, И. (2017).** *Золотая легенда*. Т. 1. / Вступ. статья и коммент. И. В. Кувшинская. Пер. с лат. И. И. Аникьев, И. В. Кувшинская. М.: Издательство Францисканцев.
- Головин, В.П. (1985).** *Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияние и взаимосвязь*. М.: Издательство МГУ.
- Ефимова, Е. А. (2015).** *Архитектурные фантазии на тему античности в рисунке эпохи Возрождения* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т. 5. С. 442–451.
- Лопухова, М. А. (2011).** *Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т. 1. С. 307–313.
- Лопухова, М. А. (2014).** *Архитектурно-декоративные детали all'antica в живописи Центральной Италии конца XV — начала XVI веков* // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 4. С. 85–99.
- Махо, О. Г. (2012).** *«История сабинянок» Бартоломео ди Джованни (образ Рима в восприятии конца XV века)* // Историческая память в культуре Возрождения / отв. ред. Л. М. Брагина. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН). С. 81–89.
- Успенский, В. М. (2024).** *Рим. Конструируя вечность* // Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко. М.: Арт-Волхонка. С. 10–25.
- Хачатуров, С. В. (2025).** *Апология обломков. Руинная тема в контексте истории европейской культуры*. М.: Новое литературное обозрение.
- Шидловская, Е. В. (2024).** *«Триумфы» Петрарки в итальянской книжной миниатюре Кватроченто: от триумфальной тематики древнего Рима к ренессансному синтезу* // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. № 1. С. 172–197.
- Andreae B., Settis S. (Ed.) (1984).** *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*. Marburg/Lahn: Verl. des kunstgeschichtlichen Seminars.
- Arasse, D. (2009).** *L' Annunciazione italiana: una storia della prospettiva*. Firenze: VoLo.
- Borsook, E., Offerhaus, J. (1981).** *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: history and legend in a Renaissance chapel*. Doornspijk: Davaco Publ.
- Brothers, C. (2022).** *Giuliano da Sangallo and the ruins of Rome*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Esch, A. (2008).** *Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna: zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento* // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker / Hrsg. von J. Poeschke, C. Syndikus. Münster: Rhema. S. 123–164.
- Esch, Arnold (2016).** *On the reuse of Antiquity: the perspectives of the archaeologist and of the historian* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine / Edited by R. Brilliant, D. Kinney. London; New York: Routledge. Pp. 13–31.
- Frosinini, C. (2022).** *The Adoration of the Magi as political iconography* // Botticelli and Renaissance Florence: masterworks from the Uffizi. Edited by C. Frosinini, R. McGarry. Minneapolis: Minneapolis Institute of Art. Pp. 44–55.

- Geiger, G. (1986).** *Filippino Lippi's Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*. Kirksville, Mo.: Sixteenth Century Journal Publishers.
- Greenhalgh, M. (2016).** *Spolia: a definition in ruins* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine / Edited by R. Brilliant, D. Kinney. London; New York: Routledge. Pp. 75–95.
- Hui, A. (2015).** *The birth of ruins in Quattrocento adoration paintings* // I Tatti. 18, 2 (Fall 2015). Pp. 319–348.
- Liverani, P. (2016).** *Reading spolia in late Antiquity and contemporary perception* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine / Edited by R. Brilliant, D. Kinney. London; New York: Routledge. Pp. 33–51.
- Nelson, J. K. (2017).** *L'astrologo e il suo astrolabio: l'“Adorazione dei Magi” di Filippino Lippi del 1496* // Il cosmo magico di Leonardo: «l'Adorazione dei Magi» restaurata / a cura di E. Schmidt, M. Ciatti, D. Parenti, D. Dondi. Firenze; Milano: Giunti Editore. Pp. 75–91.
- Nesselrath, A. (2014).** *Der Zeichner und sein Buch: die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*. Mainz; Ruhpolding: Rutzen.
- Schnapp, A. (2017).** *De la topographie antiquaire à la peinture religieuse: image et signification des ruines au XVe siècle* // L' artiste et l'antiquaire: l'étude de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne / Ed. par E. Lurin, D. M. Burlot. Paris: Picard, Paris: Institut national d'histoire de l'art. Pp. 13–29.
- Settis, S. (2011).** *Nécessité des ruines: les enjeux du classique* // European Review of History: Revue europeenne d'histoire. Vol. 18 (5–6). Pp. 717–740.
- Syndikus, C. (2008).** *“Forum” e “arcus”*: Leon Battista Alberti e l'architettura nelle prime opere di Andrea Mantegna // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker / Hrsg. von J. Poeschke, C. Syndikus. Münster: Rhema. S. 257–278.
- Thomas, T. (1980).** *Classical reliefs and statues in later Quattrocento religious paintings*. Berkeley, Calif., Univ. of California, Phil. Diss.
- Warburg, A. (1932).** *Francesco Sassetti's letztwilige Verfügung* // Warburg A. Gesammelte Schriften. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner. Bd. 1. S. 127–158.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Фра Анджелико и фра Филиппо Липпи. Поклонение волхвов. Ок. 1440–1460. Дерево, темпера. Диаметр 137,3 см. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: <https://www.nga.gov/artworks/41581-adoration-magi> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 2.** Фра Диаманте. Рождество. 1465–1470. Дерево, темпера. 166×166 см. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Fra_Diamante_-_The_Nativity_-_WGA6328.jpg (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 3.** Доменико Гирландайо. Поклонение пастухов. 1485. Дерево, темпера. 167×167 см. Санта Тринита, Флоренция. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anbetung_der_Hirten.jpg (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 4.** Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1487. Дерево, темпера. Диаметр 171 см. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ghirlandaio_-_Adoration_of_the_Magi,_1487,_1890_no._1619.jpg (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 5.** Филиппино Липпи. Святое собеседование (Алтарь Нерли). 1493–1495. Дерево, темпера. 180×160 см. Санто Спирито, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://wikioo.org/ru/paintings.php?refarticle=8XZMVK&titlepainting=Madonna%20with%20Child%20and%20Saints&artistname=Filippino%20Lippi> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 6.** Андреа Мантенья. Святой Себастьян. 1478–1480. Холст, темпера. 255×140 см. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: https://www.arthistoryproject.com/site/assets/files/35446/andrea_mantegna-martyrdom_of_saint_sebastian-1480-obelisk-art-history-1.webp (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 7.** Филиппино Липпи. Мученичество святого Филиппа. 1497–1502. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://www.meisterdrucke.it/kunstdrucke/Filippino-Lippi/288318/Martyrium-des-Hl.-Philippus%2C-S%C3%BCdwand-der-Strozzi-Kapelle%2C-ca.-1497-1502.html> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 8.** Рогир ван дер Вейден. Мидделбургский алтарь (Триптих Бладлена). Ок. 1450. Дерево, масло. 91×89 см (средняя часть), 91×40 см (боковые створки). Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: <https://recherche.smb.museum/detail/871762> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 9.** Лудовико Маццолино. Святое семейство со святым Альбертом из Трапани. Частное собрание. Источник изображения — Близнюков, А. (2024). *Лудовико Маццолино и античность* // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: материалы научной конференции. 2021–2022 / под ред. Э. С. Смирновой, А. В. Захаровой, М. А. Лопуховой. М.: КДУ. С. 353–367.
- Ил. 10.** Лудовико Маццолино. Поклонение волхвов. Частное собрание. Источник изображения — Близнюков, А. (2024). *Лудовико Маццолино и античность* // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: материалы научной конференции. 2021–2022 / под ред. Э. С. Смирновой, А. В. Захаровой, М. А. Лопуховой. М.: КДУ. С. 353–367.
- Ил. 11.** Андреа Мантенья. Madonna della Tenerezza. 1491. Пергамен, серебряный карандаш, темпера, золото. Городские музеи, Падуя. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_-_Madonna_della_Tenerezza_-_ca.1491.jpg (дата обращения: 08.07.2025)

- [wikimedia.org/wiki/File: Mantegna_Madonna_and_Child.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantegna_Madonna_and_Child.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 12.** Филиппино Липпи. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. 1497. Дерево, темпера. 113×124 см. Государственный музей искусств, Копенгаген. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: The_Meeting_of_Joachim_and_Anne_outside_the_Golden_Gate_of_Jerusalem_by_Filippino_Lippi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Meeting_of_Joachim_and_Anne_outside_the_Golden_Gate_of_Jerusalem_by_Filippino_Lippi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 13.** Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов. Ок. 1470–1475. Дерево, темпера. Диаметр 130,8 см. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-the-adoration-of-the-kings> (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 14.** Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов. 1475–1476. Дерево, темпера. 111×134 см. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_%28Botticelli%29#/media/File: Botticelli_-_Adoration_of_the_Magi_\(Zanobi_Altar\)_-_Uffizi.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_%28Botticelli%29#/media/File:Botticelli_-_Adoration_of_the_Magi_(Zanobi_Altar)_-_Uffizi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 15.** Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481–1482. Дерево, уголь, акварель, масло. 244×240 см. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Leonardo_da_Vinci,_Adoration,_c1481,_Uffizi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci,_Adoration,_c1481,_Uffizi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 16.** Леонардо да Винчи. Подготовительный рисунок к «Поклонению волхвов». 1480–1481. Бумага, коричневые чернила. 28,4×21,3 см. Лувр, Париж, инв. RF 1978. Источник изображения — URL: https://www.mdpi.com/heritage/heritage-04-00123/article_deploy/html/images/heritage-04-00123-g002.png (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 17.** Доменико Гирландайо. Поклонение волхвов. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://it.m.wikipedia.org/wiki/ File: Cappella_tornabuoni,_06,_adorazione_dei_magi.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Cappella_tornabuoni,_06,_adorazione_dei_magi.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 18.** Доменико Гирландайо. Избиение младенцев. 1486–1490. Фреска. Санта Мария Новелла, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Cappella_tornabuoni,_07,_strage_degli_innocenti.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Cappella_tornabuoni,_07,_strage_degli_innocenti.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 19.** Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Дерево, масло. 239×209 см. Сан Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_05.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_05.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 20.** Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_06.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_06.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 21.** Франческо ди Джорджо Мартини. Рождество. 1490–1495. Деталь. Сан Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_13.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio,_adorazione_dei_pastori,_con_piet%C3%A0_di_matteo_di_giovanni_e_predella_di_bernardino_fungai,_13.jpg#mw-jump-to-license) (дата обращения: 08.07.2025)
- Ил. 22.** Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Святой Иоанн Креститель со святыми Петром, Марком,

Иеронимом и Павлом. 1495. Дерево, масло. 305×205 см. Санта Мария дель Орто, Венеция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Cima_da_Conegliano_-_San_Giovanni_Battista_tra_i_Santi_Pietro,_Marco,_Girolamo_e_Paolo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cima_da_Conegliano_-_San_Giovanni_Battista_tra_i_Santi_Pietro,_Marco,_Girolamo_e_Paolo.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)

Ил. 23. Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Мадонна со святыми Петром, Ромуальдом, Бенедиктом и Павлом. 1495–1497. Дерево, масло. 206×135 см. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cima_da_Conegliano#/media/Archivo: Cima_da_Conegliano_-_Enthroned_Madonna_with_Child_and_SS_Peter,_Romualdus,_Benedict_and_Paul_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cima_da_Conegliano#/media/Archivo:Cima_da_Conegliano_-_Enthroned_Madonna_with_Child_and_SS_Peter,_Romualdus,_Benedict_and_Paul_-_Google_Art_Project.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)

Ил. 24. Пьетро Перуджино. Полиптих Альбани-Торлония. 1491. Дерево, темпера. 174×88 см. Собрание Торлония, Рим. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Pietro_Perugino_cat28.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_cat28.jpg) (дата обращения: 08.07.2025)

References

Andreae, Bernard; Settis, Salvatore (Ed.) (1984). *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*. Marburg/Lahn, Verl. des kunstgeschichtlichen Seminars. [In Italian]

Arasse, Daniel (2009). *L' Annunciazione italiana: una storia della prospettiva*. Firenze: VoLo. [In Italian]

Blizniukov, Andrei (2024). *Ludovico Mazzolino and antiquity. Byzantine, Medieval Russian and Western European Art. Proceedings of the conference in memory of Victor Lazarev. 2021–2022*. Edited by Engelina Smirnova, Anna Zakharova, Marina Lopukhova. Moscow: “KDU” (University Book House). Pp. 353–367. [In Russ.]

Borsook, Eve; Offerhaus, Johannes (1981). *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: history and legend in a Renaissance chapel*. Doornspijk: Davaco Publ.

Brothers, Cammy (2022). *Giuliano da Sangallo and the ruins of Rome*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.

Efimova, Elena (2015). *Architectural Fantasies on Classical antiquity in the Renaissance Drawings* // Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 5. Pp. 442–551. [In Russ.]

Esch, Arnold (2008). *Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna: zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento* // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker. Edited by Joachim Poeschke, Candida Syndikus. Münster: Rhema. Pp. 123–164. [In German]

Esch, Arnold (2016). *On the reuse of Antiquity: the perspectives of the archaeologist and of the historian* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine. Edited by Richard Brilliant, Dale Kinney. London, New York: Routledge. Pp. 13–31.

Frosinini, Cecilia (2022). *The Adoration of the Magi as political iconography* // Botticelli and Renaissance Florence: masterworks from the Uffizi. Edited by Cecilia Frosinini, Rachel McGarry. Minneapolis: Minneapolis Institute of Art. Pp. 44–55.

Geiger, Gail L. (1986). *Filippino Lippi’s Carafa Chapel: Renaissance Art in Rome*. Kirksville, Mo.: Sixteenth Century Journal Publishers.

Golovin, Victor (1985). *Sculpture and Painting of the Italian Renaissance. Influences and Connections*. Moscow: MSU. [In Russ.]

Greenhalgh, Michael (2016). *Spolia: a definition in ruins* // Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine. Edited by Richard Brilliant, Dale Kinney. London, New York: Routledge. Pp. 75–95.

Hui, Andrew (2015). *The birth of ruins in Quattrocento adoration paintings* // I Tatti. 18, 2 (Fall 2015). Pp. 319–348.

Jacopo da Voragine (1995). *The golden legend: readings on the saints*. Princeton: Princeton Univ. Pr.

Khachaturov, Sergei (2025). *Apology of fragments. Theme of ruins in European culture*. Moscow: New Literary Observer. [In Russ.]

Liverani, Paolo (2016). *Reading spolia in late Antiquity and contemporary perception. Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Edited by Richard Brilliant, Dale Kinney. London, New York: Routledge. Pp. 33–51.

Lopukhova, Marina (2011). *Classical tradition in the later altarpieces by Filippino Lippi* // Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 1. Pp. 307–313. [In Russ.]

Lopukhova, Marina (2014). *Notes on the all’antica details in Central Italian painting of the late 15th–early 16th century* // Burganov House. The Space of Culture, Vol. 4. Pp. 85–99. [In Russ.]

Makho, Olga (2012). *The Rape of Sabine women by Bartolomeo di Giovanni (on the image of Rome in the late 15th century)* // Historical Thought in the Renaissance Culture. Edited by Lidia Bragina. Moscow: ROСПEN. [In Russ.]

Nelson, Jonathan K. (2017). *L’astrologo e il suo astrolabio: “l’Adorazione dei Magi” di Filippino Lippi del 1496* // Il cosmo magico di Leonardo: “l’Adorazione dei Magi” restaurata. Edited by Eike Schmidt, Marco Ciatti, Daniela Parenti, Dario Dondi. Firenze; Milano, Giunti Editore. Pp. 75–91. [In Italian]

Nesselrath, Arnold (2014). *Der Zeichner und sein Buch: die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*. Mainz: Ruhpolding, Rutzen. [In German]

Settis, Salvatore (2011). *Nécessité des ruines: les enjeux du Classique* // European Review of History: Revue europeenne d’histoire. Vol. 18 (5–6). Pp. 717–740. [In French]

Shidlovskaya, Evgenia (2024). *Petrarch’s “Trionfi” in Italian Book Illumination: from the Roman Triumph to the Renaissance synthesis* // HSE University Journal of Art & Design. № 1. Pp. 172–197. [In Russ.]

Schnapp, Alain (2017). *De la topographie antiquaire à la peinture religieuse: image et signification des ruines au XVe siècle* // L’ artiste et l’antiquaire: l’étude de l’antique et son imaginaire à l’époque moderne. Edited by Emmanuel Lurin, Delphine Morana Burlot. Paris, Picard, Institut national d’histoire de l’art. Pp. 13–29. [In French]

Syndikus, Candida (2008). *“Forum” e “arcus”: Leon Battista Alberti e l’architettura nelle prime opere di Andrea Mantegna* // Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker. Edited by Joachim Poeschke, Candida Syndikus. Münster, Rhema. Pp. 257–278. [In German]

Thomas, Troy (1980). *Classical reliefs and statues in later Quattrocento religious paintings*. Berkeley: Calif., Univ. of California, Phil. Diss.

Uspenski, Vasili (2024). *Rome. Building of the Eternity. Three eras of Rome. Antiquity. Renaissance. Baroque*. Moscow: Art Volkhonka. Pp. 10–25.