

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2023-64-3-174-193

М.А. Лопухова

**«АЛЛЕГОРИЯ МУЗЫКИ» ФИЛИППИНО ЛИППИ.
ГЕНЕАЛОГИЯ ОБРАЗА**

M.A. Lopukhova

**THE “ALLEGORY OF MUSIC” BY FILIPPINO LIPPI.
GENEALOGY OF IMAGE**

Аннотация. Женский образ, представленный на небольшой картине Филиппино Липпи «Аллегория Музыки» (Берлин, Картинная галерея), скорее всего, связан с сюжетом театрализованного действия, разыгранного в 1475 г. в Пезаро по случаю свадьбы Костанцо Сфорца и Камиллы Арагонской. На сходство атрибутов героини с атрибутами музы Эрато, приоткрывавшей новобрачных, указывал еще А. Варбург, разместив два изображения — доску Филиппино и иллюстрацию из ватиканской рукописи, содержащей текст свадебного представления, — рядом в своем атласе «Мнемосина». Обосновать эту версию документально нельзя, но флорентийский художник, который в формальном отношении решает сюжет не так, как анонимный североитальянский миниатюрист, мог быть знаком с описанием торжества, известным не только по иллюстрированным спискам, но и по печатным брошюрам. Появление «Аллегории Музыки» традиционно связывают со свадебным заказом — по случаю бракосочетания Джованни Веспуччи и Намичины Нерли в 1500 г., который как считается, также включал парные спаллиеры «История Лукреции» и «История Виргинии» Сандро Боттичелли и панно Пьеро ди Козимо с изображением вакханалий. В статье приведены

Лопухова Марина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Lopukhova Marina Aleksandrovna, PhD Candidate in Art History and Criticism, Associate Professor, Department of General History of Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

marina.lopukhova@gmail.com

ORCID 0000-0002-1889-946X

В основе статьи лежит доклад, прочитанный автором на научной конференции «Даниловские чтения. Античность — Средневековье — Ренессанс» в 2022 г. Исследование выполнено в рамках Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

Благодарю моих дорогих коллег Ольгу Назарову и Елизавету Титову за ценные подсказки, данные во время работы над этим текстом, который я посвящаю памяти моего учителя Наталии Михайловны Никулиной (1938–2023).

аргументы в пользу этой версии, которые основаны на других эпизодах сотрудничества Боттичелли и Филиппино Липпи как между собой, так и с двумя породнившимися флорентийскими семействами. Рассматриваемая картина содержит элементы, которые могут указывать на ее связь со свадебным ритуалом. Установить, как все перечисленные панно располагались в интерьере, невозможно. Однако в целом этот предполагаемый ансамбль, решенный во вкусе *all'antica*, мог мыслиться как прославление возвышенной и целомудренной любви. Тема, традиционная для убранства супружеской спальни, раскрывается одновременно в брутальных сюжетах из римской истории, которые во флорентийской художественной культуре обладают выраженным республиканским подтекстом, и в небольшой мифологической «поэзии», которая смягчает политические акценты и к тому же может ассоциироваться с пышной княжеской свадьбой, прославляя благородство новобрачных.

Ключевые слова: флорентийская школа живописи, мифологические сюжеты в искусстве, свадебный ритуал в искусстве, искусство итальянского Возрождения, Леонардо да Винчи, Сандро Боттичелли.

Abstract. The female image presented in the small painting “Allegory of Music” by Filippino Lippi (Gemaeldegalerie, Berlin) is most likely associated with the plot of a theatrical performance played out in 1475 in Pesaro on the occasion of the wedding of Costanzo Sforza and Camilla of Aragon. The similarity of the attributes of the heroine with the attributes of the muse Erato, who greeted the newlyweds, was pointed out by A. Warburg, who placed two images, the Filippino board and an illustration from the Vatican manuscript containing the text of the wedding performance, next to each other in his “Mnemosine Atlas”. It is impossible to substantiate this version with documents, but the Florentine artist, who nominally interprets the plot differently from the anonymous northern Italian miniaturist, could be familiar with the description of the celebration, known not only from illustrated lists, but also from printed brochures. The origins of the “Allegory of Music” are traditionally traced to a wedding commission — on the occasion of the marriage of Giovanni Vespucci and Namicina Nerli in 1500 — which also included paired spalliers depicting “History of Lucretia” and “History of Virginia” by Sandro Botticelli and a panel by Piero di Cosimo displaying bacchanalia. The present article advances arguments in favor of this version, building on other episodes of cooperation between Botticelli and Filippino Lippi, both between the two of them and with the two intermarried Florentine families. The painting in question contains elements that may indicate its connection with the wedding ritual. It is impossible to establish how all the listed panels were arranged in the interior. However, on the whole, this alleged ensemble, designed in the *all'antica* style, could be thought of as a glorification of sublime and chaste love. The theme, traditional for the decoration of the matrimonial bedroom, is elaborated simultaneously in brutal scenes from Roman history, which in Florentine artistic culture were laden with explicit republican connotations, as well as in small-scale mythological “poetry”, that softens political accents and, moreover, can be associated with a magnificent princely wedding, glorifying the nobility of the newlyweds.

Keywords: Florentine school of painting, mythological scenes in art, wedding ritual in art, art of the Italian Renaissance, Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli.

Небольшая доска из Картинной галереи в Берлине принадлежит к поздним работам Филиппино Липпи (рис. 1). Сегодня ее принято относить к 1500 г., хотя в литературе ее датировка колебалась между 1500 и 1503 гг. На первый взгляд не вызывает сомнений, что она написана на мифологический сюжет, поскольку образ трактован последовательно во вкусе *all'antica*. На островке, в тени ветвей миртового дерева героиня в развевающихся античных одеждах — светло-пурпурном хитоне и лиловом гиматии — и увенчанная миртовым же венком, набрасывает драгоценный пояс на лебедя, с которым играют два крылатых путто. За ее спиной лежат лира, сделанная из оленьей головы, и две флейты; в воде плещутся еще три птицы.



Рис. 1. Филиппино Липпи. Эрато. 1500 г. Берлин, Картинная галерея

Археологические источники Филиппино угадываются безошибочно, поскольку пластическое решение главной фигуры и другие детали обнаруживают несомненную связь с античной скульптурой. Пластическое решение фигуры Эрато отсылает к классической скульптуре. Винтообразная поза музы, по-видимому, была навеяна двумя античными мраморами — статуей Эрота, натягивающего тетиву (Рим, Капитолийские музеи), восходящей к греческому оригиналу Лисиппа, и одной из фигур с саркофага из коллекции Джустиниани (Вена, Музей истории искусства). Она была разработана Филиппино в графике (Британский музей, Лондон, инв. 1946-7-13-1258), однако в картине резкий контрапост, присущий антикам, смягчен широкой моделировкой одежд. Мотив развевающихся на ветру одежд восходит к рельефам с изображением Ор или пляшущих вакханок, которые повсеместно служили мастерам Ренессанса образцом для моделировки «летающих» драпировок. Поза путто, обнимающего крыло лебедя, напоминает фигуру играющего на флейте амура с античной камеи с изображением Гермафродита (И в., Национальный археологический музей, Неаполь).

Неоднократно подчеркивалась и связь, которая существует между этой доской и «Ледой» Леонардо да Винчи¹. Многочисленные рисунки Леонардо, относящиеся к работе над «Ледой», датируются первой половиной 1500-х гг., а живописные варианты, выполненные его учениками, относят к 1505–1520 гг. (рис. 2). Собственно, с дискуссией по поводу этой связи сопряжены разночтения в датировке берлинского панно. Фигура, написанная Филиппино, гораздо ближе к античным образцам, чем постановка Леды у Леонардо, что выдает в нем прямоту мышления, свойственную художникам раннего Ренессанса. При этом, как отмечал М. Кемп, Филиппино жертвует пластикой человеческой фигуры в пользу экспрессии драпировок², в то время как Леонардо интересуется в первую очередь именно поза героини, которую он представляет то стоящей, то присевшей на корточки. Дж. Нельсон следом за М. Кемпом не без восторга предполагал, что Леонардо, которого занимала отнюдь не мифологическая тема, а мотив спирально закручивающегося тела, мог подсмотреть его решение одновременно в античной скульптуре³ и у Филиппино.

¹ Nelson J.K. Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria. Firenze, 2007. P. 21.

² Kemp M. Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man. Cambridge, Mass., 1981. P. 273.

³ Об археологических источниках Леонардо см.: Testaferrata E. La Leda di Leonardo: compendio di un'invenzione // Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione / A cura di G. Dalli Regoli. Cinisello Balsamo, 2001. P. 65–71.



Рис. 2. Франческо Мельци. Леда. 1508–1515 гг. Флоренция, Уффици

Леонардо, действительно, упоминает Липпи в своих записях 1503–1505 гг. Гипотетически два художника, младший из которых предыдущие 20 лет завершал за старшим практически все его оставленные флорентийские заказы, могли общаться и обмениваться идеями, в том числе, по поводу изображения человеческой фигуры в контра-

Заметим, что изображения младенцев в живописных вариантах «Леды», созданных учениками Леонардо, гораздо ближе к эллинистическим и римским мраморным путо, чем на его подлинных рисунках, разрабатывающих эту тему.

посте. У Леонардо этот интерес наблюдался уже в начале 1480-х гг. в «Святом Иерониме» (Ватикан, Пинакотека), позу которого А. Натали связывает с будущей «Ледой» и к которому не остался равнодушным Филиппино, исполняя взамен неоконченной картины Леонардо другую на тот же сюжет (Флоренция, Галерея Уффици)⁴. Тем не менее, говорить о зависимости «Аллегии Музыки» от рисунков Леонардо, по-видимому, не стоит.

Еще одна деталь берлинской картины, которая сближает два имени, отсылает к их общему увлечению музыкой⁵. Лютня упомянута среди вещей Филиппино в посмертной инвентарной описи его дома⁶, а музыкальные инструменты разной степени правдоподобности он часто изображал в своих работах. Глядя на лиру, сделанную из головы оленя, на берлинском панно, трудно не вспомнить рассказ Вазари о музыкальных способностях Леонардо и о серебряной лире в форме конской головы, отвезенной им Лудовико Моро в Милан в качестве дипломатического подарка⁷. Именно с присутствием лиры и флейт связано одно из названий берлинской картины — «Аллегория Музыки». Вторым и более точным мы обязаны Аби Варбургу.

В таблице № 53 атласа «Мнемозина» Варбург сопоставил героиню панно с изображением музы Эрато на одной из 32 анонимных миниатюр 1480 г., иллюстрирующих описание представления, которое было разыграно в честь бракосочетания Костанцо Сфорца и Камиллы Арагонской в 1475 г. в Пезаро (Ватикан, Апостолическая библиотека, Urb.lat.899, fol. 59r⁸). Празднество длилось два дня. В первый день состоялся триумфальный въезд невесты в сопровождении олимпийских божеств в Пезаро, во второй — явление планетарных божеств на свадебном пиру. Здесь, в части, посвященной «святой Венере», богиня любви призывала музу Эрато как музу супружеского согласия, и та появлялась в драгоценном платье, с лирой в руках, в венке из мирта, плюща и лавра, в сопровождении серебристого

⁴ Другим наглядным примером является «Поклонение волхвов» для монастыря Сан Донато в Скопето (ок. 1496 г., Флоренция, Уффици), где Филиппино отчасти опирается на неоконченную работу Леонардо, но есть и другие точки соприкосновения. Подробнее см.: *Natali A. Le pose di Leda // Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione / A cura di G. Dalli Regoli. Cinisello Balsamo, 2001. P. 48–51; Nelson J.K. Leonardo e la reinvenzione ... P. 21–24.*

⁵ *Zambrano P., Nelson J.K. Filippino Lippi. Milano, 2004. P. 49.*

⁶ *Carl D. Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1987. Bd. 31. P. 388, n. 220.*

⁷ *Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / Ed. G. Milanesi. Vol. 4. Firenze, 1906. P. 28.*

⁸ Цифровую версию кодекса см.: https://spotlight.vatlib.it/selected-manuscripts-from-the-polonsky-foundation-digitization-project/catalog/Urb_lat_899 (дата обращения 15.03.2023).

лебеда, которого она вела на золотом поясе с надписью CESTUM (лат. пояс). Опутавший птицу, он символизировал брачный пояс, который служил знаком целомудрия и воздержания: «...одетая в белоснежное платье, затканное золотыми звездами, с распущенными волосами, в венке из плюща, лавра и мирта, в золотых башмачках *all'antica*. <...> В руке ее была лира, изготовленная из посеребренной черепахи, с лапами и хвостом; хвост посредине был перехвачен золотым кольцом с алмазами. И как знак она вела лебеда, всего в серебре, который держал ветку мирта, привязанную к его шее, на золотом поясе, именуемом брачным, что есть пояс целомудрия и воздержания»⁹.

Э. Барфуччи, приведя фрагмент ватиканской рукописи в своей книге о художественном окружении Лоренцо Великолепного, даже датировал картину 1475 г., полагая, что она была написана по случаю бракосочетания в Пезаро. Этому совершенно противоречит стиль живописи, никак не соотносимый с ранней манерой Филиппино. Исторически картина, написанная в 1500-е гг. во Флоренции, тоже едва ли могла быть связана с прославленным празднеством в Пезаро 1475 г. Но с текстом его «сценария», несмотря на некоторые различия (вид и местоположение лиры, цвет одежд героини), она согласуется настолько очевидным образом, что оспорить эту связь невозможно.

К миниатюрам из ватиканского кодекса берлинская «Эрато» имеет гораздо меньшее отношение, чем к его тексту — как и само свадебное действо, при всём его антикварном флёре, имело гораздо меньше общего с классической образностью, чем со средневековой космогонией и куртуазной поэтикой Северной Италии. Безымянный ломбардский миниатюрист действовал, как назвал бы это Варбург, *alla francese*, сохраняя за планетарными божествами следы их средневекового переосмысления. Для Филиппино же знание античной пластики подкрепляло «подлинность» того изображения *all'antica*, которое он мог создать и без опоры на миниатюры. Текст, их сопровождавший, художнику вполне мог быть знаком, поскольку сразу после бракосочетания он был напечатан, и именно печатная версия легла в основу последующих рукописных списков, драгоценного ватиканского и двух других, хранящихся в Пезаро и во Флоренции¹⁰. Похожие пышные празднества с мифологическими «живыми

⁹ Перевод наш по тексту: *Barfucci E. Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo. Firenze, 1964. P. 161. См. также: Zambrano P., Nelson J.K. Op. cit. P. 493.*

¹⁰ Подробную дискуссию, в том числе ссылки на сравнительные текстологические исследования, см.: *Passera C. "In questo piccolo libretto". Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento. Firenze, 2021. P. 21–37. О празднестве в Пезаро, в том числе полный перевод эпиграмм и описания представ-*

картинами» разыгрывались и по случаю других княжеских свадеб, оставляя зрителей под сильным впечатлением. Благодаря свидетельствам очевидцев и печатным *libretti* известны детали этих торжеств¹¹, и ясно, что их мифопоэтический язык был общим. Так, планетарные божества приветствовали новобрачных Джан Галеаццо Сфорца и Изабеллу Арагонскую в 1490 г. в миланском «Рае» Леонардо¹². Принципиальное изменение, внесенное художником в фигуру Эрато по сравнению с текстом и упростившее композицию, заключается в том, что Муза держит в руках только пояс, которым опутывает лебедя.

Образ Музыка, олицетворяющей гармонию небесных сфер, тем более был широко распространен и в аллегорической литературе, и в визуальной культуре XV в. Не прослеживая его эволюцию целиком, отметим только, что любопытную иконографическую параллель ватиканской рукописи и берлинскому панно составляет миниатюра с изображением Музыка в «Нравоучительной книге о шахматах любви», иллюминированной Робине Тестаром в 1496–1498 гг. (Париж, Национальная библиотека Франции, Département des Manuscrits. Français 143, fol. 65v; рис. 3), которая иллюстрирует ключевой раздел книги¹³ и, как предполагают, основана на гравюре «Музыка» из так называемых «Таро Мантеньи»¹⁴ (карта С 26; рис. 4). Во всех четырех случаях атрибутами Музыка служат лебедь и музыкальные инструменты, но только в двух — в *tarocchi* и у Филиппино — образу придано отчетливо гуманистическое звучание.

ления, см.: *Bridgeman J.A. Renaissance wedding: the celebrations at Pesaro for the marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano D'Aragona, 26–30 May 1475. London, 2013.*

¹¹ Хорошо документировано торжество в Болонье по случаю свадьбы Аннибале Бендивольо и Лукреции д'Эсте 1487 г. См.: *Passera C. Op. cit.; Pyle C.M. Per un'iconologia dello spettacolo: dalle nozze sforzesche del 1489 alle favole mitologiche // Arte Lombarda. 1993. Vol. 105/107 (2–4). P. 84–87; Maurizzi A. Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487: il corteo trionfale e la fabula mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este // Engramma. N 86. Dicembre 2010. — URL: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=579 (дата обращения 15.03.2023)*

¹² *Angiolillo M. Leonardo: feste e teatri. Napoli, 1979. P. 47.*

¹³ *Margolis N. "Où céleste chimphonie chante...": voyage encyclopédique d'un terme musical devenu moral de Macrobie à Christine de Pizan // Cahiers de recherches médiévales. 1999. Vol. 6. P. 36. — URL: <http://journals.openedition.org/crm/935> (дата обращения 15.03.2023).*

¹⁴ Две серии гравюр, которые появились на севере Италии между 1465 и 1485 гг. и содержат, в том числе, изображения аллегорий Свободных искусств с устоявшимися к тому времени атрибутами, иногда рассматриваются исследователями как своего рода иконографический справочник для изображения абстрактных понятий и мифологических образов (см.: *Suite d'estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du gouvernement du monde au Quattrocento vers 1465. Vol. 1 / Ed. F. Trojani. Postf. aux estampes L. Beaumont-Maillet; Prés. d'histoire de l'art G. Lambert. Garches, 1985. P. 42–43).*

Et ar de vng seul soy ouyr: De
 plusieurs' mesmes en vng con-
 sonance se poueroit confor-
 mance faire sicomme dit boec. L'autre
 que ces sons soient no' obstru-
 leur diuersite' bien aduenans
 et bien sans ensemble ou

regard de souer et de ce scilicet
 il que la conforance en la-
 quelle les deux extremités/so-
 plus diuerses et mixtes sans
 ensemble doit par nature et
 aussi par raison la plus doul-
 ce estre et la meillie de toutes



De n'est il nuy' doute que
 ces deux choses sont en d'ua-
 son mixte ordonnees et par
 meilleur mesure que en nul-
 le autre. Et se nous consi-
 derons les deux extremités
 ou les deux sons qui font
 ceste conforance nous trou-
 uerons premierement vne

diuersite' grant et notable
 pour ce qu'ils sont entre eulx
 de proportion double et par ai-
 si ils sont moult grandement
 distans et estloignes l'un de
 l'autre et par consequent moult
 diuers. Et pour ce dit aristote
 que ceste conforance est effi-
 caulx et forte pour la diu-
 sion

Рис. 3. Робине Тестар. Музыка. «Нравоучительная книга о шахматах любви», 1496–1498 гг. Париж, Национальная библиотека Франции, Département des Manuscrits. Français 143, fol. 65v.

Соответствующий литературный источник для берлинской картины предлагал А. Шастель, включив его в круг памятников, навеянных философией неоплатонизма. Он отмечал, что в языке гуманистической поэзии лебедь олицетворял поэтический полет, и сопоставлял ее с эклогой Лоренцо Великолепного «Аполлон и Пан»¹⁵. От этого текста панно, однако, отстоит гораздо дальше, чем от описания праздника в Пезаро, и гипотезу вряд ли можно считать состоятель-

¹⁵ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.: СПб., 2001. С. 395.



Рис. 4. Ганс Ладеншпельдер. Музыка.
Копия с «Таро Мантеньи». 1530–1561 гг. Лондон,
Британский музей

ной (не исключая, правда, возможности, что образ, воспринятый из придворной культуры Северной Италии, во Флоренции мог быть наделен дополнительными философскими аллюзиями)¹⁶.

¹⁶ В сторону проблематики флорентийского платонизма увело бы и искушение соотнести картину с общепринятым в эпоху раннего Возрождения аллегорическим прочтением образов Муз и Свободных искусств: мотив возвышения души и обретения добродетели через знание — устойчивый мотив итальянских студиоло и мемориальных ансамблей XV в. Искушение это тем более сильно, что пластически «Эрато» восходит к тем же античным прототипам, что и одновременные фрески Филиппино в капелле Строцци, в программе которой отчетливо звучит эта тема (см.: *Лопухова М.А. Sacris superis initiati canunt: идея избранности в декорации капеллы Строцци в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2012. Вып. 2. С. 241–246*). Но по этому пути, к счастью, не пустился ни один исследователь, хотя в атласе «Мнемозина» ватиканская миниатюра 1480 г., берлинская картина Филиппино и его же Аллегория Музыки с алтарной стены капеллы Строцци приколоты на планшет бок о бок (см.: *Warburg A. Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg / Materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti. Roma: Artemide Ed., 1998, Tav. 53, fig. 1–3*).

Брачные коннотации этого образа, напротив, вполне убедительны, и не только в контексте прославленного торжества 1475 г. Драгоценный пояс в руках Эрато — традиционный аксессуар ренессансной невесты, входивший в комплект свадебных подарков¹⁷. Более того, на празднестве в Пезаро кроме Венеры и музыки Эрато, которая набрасывала на лебедя пояс, напоминающий настоящий *chiavascioga* невесты (рис. 5), будто демонстрируя другие общепринятые атрибуты брачного ритуала, появлялись Гименей, который на миниатюре 1480 г. изображен рядом с гиперболизированным обручальным кольцом (fol. 56v), и Геба с кубком, напоминающим настоящие *corpe di nozze* (fol. 66r). Все эти атрибуты находят аналогии в современном прикладном искусстве¹⁸, а сами предметы могли украшаться сюжетами, сходными со сценарием торжества в Пезаро: таков, например, кубок из собрания Британского музея с изображением триумфа Венеры и Гименей¹⁹. Наконец, нравственно-аллегорическое истолкование образа музыки и лебедя как олицетворения любви «святой, а не похотливой» прекрасно вписывается в содержание тех *exempla*, которыми наполнялось живописное убранство брачного покоя.

Исходя из жанра берлинского панно, характера его героини и очевидного любовно-нравственного подтекста, его стало принято соотносить с неким живописным ансамблем, созданным, как и его литературный прототип, по случаю бракосочетания. Осталось, как гласит старая флорентийская искусствоведческая шутка, найти свадьбу.

Основная и единственная гипотеза на этот счет принадлежит ведущему специалисту по творчеству Филиппино Дж. К. Нельсону: он связывает «Эрато» с комплектом предметов, которые предназначались для брачных покоев Джованни Веспуччи и Намичины ди Бенедетто ди Танаи Нерли, чья свадьба состоялась в 1500 г.²⁰ Гипотеза основана на том, что среди работ, оставшихся в мастерской после смерти художника, согласно описи, находилось незавершенное большое тондо, предназначавшееся для Джованни Веспуччи²¹. Тондо, как правило, с изображением Богоматери с младенцем или жизнеутверждающего евангельского сюжета традиционно заказывали

¹⁷ *Musacchio J.M.* Art, marriage, & family in the Florentine renaissance palace. New Haven, 2008. P. 168–174.

¹⁸ *Art and Love in Renaissance Italy. Exhibition catalogue / Ed. A. Bayer.* New York: Metropolitan Museum of Art, 2008. Cat. 32a (кольцо), Cat. 36a (пояс невесты).

¹⁹ *Ibid.*, fig. 60.

²⁰ *Zambrano P., Nelson J.K.* Filippino Lippi. Milano, 2004. P. 602.

²¹ «...uno tomdo grande chominciato, di Giovanni Vespucci» (*Carl D.* Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* 1987. Bd. 31. P. 386 n. 79).



Рис. 5. Эрато. «Бракосочетание Костанцо Сфорца и Камиллы Арагонской». 1480 г. Ватикан, Апостолическая библиотека, Urb. lat. 899, fol. 59r

валось по случаю бракосочетания или — и даже чаще, как показала Р. Олсон²² — рождения ребенка.

Эта версия, неоднократно повторенная в литературе последних двадцати лет без пояснений, требует, на наш взгляд, комментария, особенно учитывая тот факт, что с женитьбой Джованни Веспуччи на Намичине Нерли традиционно связывают еще один, более значительный, живописный комплекс — спаллиеры Сандро Боттичелли «История Виргинии» (Бергамо, Академия Каррара) и «История Лукреции» (Бостон, Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер), на этом основании датируемые годом свадьбы²³, хотя существуют и альтерна-

²² Olson R.J.M. The Florentine tondo. Oxford, 2000.

²³ Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino / Ed. C. Paolini. Firenze, 2010. Cat. 21.

тивные суждения. Это отождествление — не более, чем допущение, ставшее конвенциональным, которое, в свою очередь, основано на известном, но весьма туманном пассаже Вазари²⁴. В этом случае берлинская «Эрато» превращается в часть вполне конкретного живописного ансамбля и многоуровневой смысловой конструкции, которая требует не только прояснения обстоятельств заказа, но и иконологического обоснования.

Некоторое сомнение вызывает ее формат. «Аллегория Музыки» (ее размер 61×51 см) существенно, на 25 см, меньше в высоту, чем доски Боттичелли. В этом контексте нельзя не упомянуть, что на рубеже XV–XVI вв. уже существовали малоформатные картины на аллегорические и мифологические темы, которые иногда сохраняли прикладную функцию²⁵, а иногда обретали статус самостоятельных «кабинетных» картин. Учитывая сходство размеров панно Филиппино с некоторыми версиями «Леды», вдвойне любопытно, чем мыслил свою мифологическую картину Леонардо, но ответить на этот вопрос едва ли удастся²⁶. Ближайший аналог берлинской картины в творчестве самого Липпи, «Раненый кентавр» (сер. 1490-х гг., Оксфорд, Картинная галерея Крайст-черч), который создан немногим ранее и относительно близок ей по формату (77×68 см), — и подавно двухстороннее панно. На нем изображен беспрецедентный в ренессансной живописи эпизод из «Мифологической библиотеки» Апол-

²⁴ «На Виа деи Серви, в доме Джованни Веспуччи, ныне принадлежащем Пьетро Сальвиати, он выполнил вокруг одной из комнат много картин в ореховых рамах в виде бордюра и шпалер, со многими весьма живыми и прекрасными фигурами» (*Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani / Ed. G. Milanesi. Vol. 3. Firenze, 1878. P. 312.*)

²⁵ Так, известная серия аллегорий Джованни Беллини (ок. 1490 г., Венеция, Галерея Академии) служила дверцами бюро.

²⁶ Предметный разговор о «Леде» в этом ключе практически невозможен. Б.Х. Мейер, проанализировав все упоминающие о ней источники, пришла к выводу, что ученики Леонардо при создании своих версий пользовались только идеями и рисунками учителя, а законченная им картина едва ли существовала (см.: *Meyer B.H. Leonardo's Hypothetical Painting of «Leda and the Swan» // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1990. Bd. 34. S. 279–294.*) При этом нельзя не отметить разницу в размерах этих версий. Так, вариант Франческо Мельци (131×78, 1508–1515 гг., Флоренция, Уффици) — это большое панно, которое косвенно может свидетельствовать о том, что «Леда», с ее ботанико-аллегорическим, как показала так же Мейер, подтекстом, задумывалась для некоего развернутого живописного ансамбля (см.: *Meyer B.H., Wilson Glover A. Botany and Art in Leonardo's Leda and the Swan // The MIT Press. 1989. Vol. 22. P. 75–82.*) По мнению Р. Нанни, она могла предназначаться для мантуанского студиоло Изабеллы д'Эсте (см.: *Nanni R. Leonardo nella tradizione di Leda // Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione / A cura di G. Dalli Regoli. Cinisello Balsamo, 2001. P. 40–44.*) В то же время, одна из реплик кисти Чезаре да Сесто (69,5×73,7, 1505–1510 гг., Лондон, Уилтон-Хаус) по формату близка рассматриваемым картинам Филиппино.

лодора (II, 5:4)²⁷. Добродушный кентавр Фол, принимавший в гостях Геракла, после пирушки, которая закончилась кровавой стычкой с другими кентаврами, с любопытством разглядывает колчан и отравленные стрелы и нечаянно ранит себя в ногу одной из них. Фигурка спящего Амура за его спиной, однако, намекает, что смертоносное оружие принадлежит вовсе не Гераклу, а богу любви, так что этот образ представляет собой предостерегающую любовную аллегию. На обороте намечена многофигурная композиция, которую определяли и как сцену рождения Венеры²⁸, и как задуманную в духе стойков аллегию Доблести и Верности²⁹. Первая версия представляется убедительной: хотя эта композиция не связана, как можно было бы ожидать, с самым известным флорентийским живописным произведением на этот сюжет — «Рождением Венеры» Боттичелли, она обнаруживает созвучие с картой «Венера» из уже упомянутых выше «Таро Мантеньи» (серия E, A 43)³⁰ и, соответственно, с известными мифографами³¹.

Будь оборот закончен, можно было бы выдвинуть стройную версию интерпретации, согласно которой богиня любви мыслилась виновницей гибели доверчивого кентавра. Далее следовало бы предположить, что обе стороны панно должны были быть доступны зрителю, т.е. картину легко можно было снять со стены, или она служила дверцей шкафчика. Но не стоит исключать, что оборот был попросту признан творческой неудачей, два сюжета не связаны между собой, и панно было вмонтировано в обшивку стены намертво без потери аллегорического смысла. Иными словами, не имея твердого представления о бытовании этих картин и только самые общие — об их размещении в интерьере³², мы вольны (или вынуждены) руководствоваться при реконструкции «свадебных заказов» аргументами другого порядка.

В случае берлинской «Эрато» они есть и выглядят довольно убедительными. Далеко не все записи о неоконченных работах Липпи в описи имущества, опубликованной Д. Карл, снабжены указанием

²⁷ *Lloyd-Jones H. Filippino Lippi's Wounded Centaur // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1969. Vol. 32. P. 390.*

²⁸ *Byam Shaw J. Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford. London, 1967. Cat. 41.*

²⁹ *Del Bravo C. Filippino e lo stoicismo / Del Bravo C. Intese sull'arte. Firenze, 2008. P. 53–54.*

³⁰ *Suite d'estampes de la Renaissance italienne... P. 60–62.*

³¹ *Ibid. P. 55–56.*

³² Суждения на этот счет (с библиографией) см.: *Nelson J.K. Filippino nei ruoli di discepolo, collaboratore e concorrente del Botticelli // Botticelli e Filippino: l'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento / A cura di D. Arasse, P. De Vecchi, J.K. Nelson. Milano, 2004. P. 7, note 11.*

на имя заказчика. Факт, что Джованни Веспуччи в ней упомянут, безукоризненно свидетельствует о том, что его имя было известно нотариусу или ближайшему окружению художника, возможно, фигурировало в расписках и т.п. Следовательно, он сам или его семья действительно могли сотрудничать с Филиппино неоднократно и доверить ему прежде загадочного «большого тондо» (которое, вероятно, было заказано уже по случаю пополнения семейства) оформление брачного покоя, т.е. комплект расписных досок, с которым берлинская «Эрато», учитывая ее матримониальные коннотации, вполне соотносима.

Что касается двух поздних панно Боттичелли, то их связь со свадьбой Джованни Веспуччи и Намичины Нерли периодически оспаривается в литературе в связи с их политическим подтекстом. Как известно, сюжеты, связанные с гибелью доблестных римлянок, матроны и девы, имели во флорентийской живописи двойственное прочтение. Безусловно, они соответствовали общему содержанию наставлений, адресуемых ренессансной невесте, и воспевали женскую добродетель — покорность воле родственников-мужчин, девическое целомудрие, супружескую верность и борьбу за незаблемость фамильной чести. Но во Флоренции их восприятие имело отчетливую политическую окраску и было связано с гражданственным, республиканским звучанием обоих образов, поскольку обе семейные драмы повлекли за собой свержение тиранической (или олигархической) власти в Древнем Риме. Первый всплеск интереса к этим сюжетам возник в конце треченто на волне восстания чомпи, второй — в конце кватроченто на волне антимедичейской риторики.

В картине Сандро, иллюстрирующей историю Лукреции, политическая подоплека очевидна. В центре изображено извятие Давида на колонне, а на рельефе, помещенном слева на триумфальной арке, предстает Юдифь с головой Олоферна, которую легко соотнести с «Юдифью» Донателло, перенесенной на площадь Синьории в 1495 г. в знак избавления от «тирании» Медичи. И Давид, и Юдифь были старыми символами флорентийского республиканства, и их появление, тем более в триумфальном контексте, намекало на конкретное историческое событие. О доминировании смыслов политических свидетельствуют и фигуры обнаживших оружие воинов, обступивших тело Лукреции и готовых выступить против рода Тарквиниев, и введенная в «Историю Виргинии» сцена восстания плебса против децемвиров. Таким образом, в живописи Боттичелли декларировались не столько семейные, сколько государственные, гражданские идеалы.

Гвидантонио Веспуччи, отец жениха и вероятный заказчик живописных композиций для комнаты новобрачных, по одной версии, находился в оппозиции к Пьеро ди Лоренцо деи Медичи, и в этом случае республиканская риторика была более чем уместна. Согласно противоположному суждению, он, наоборот, поддерживал Пьеро деи Медичи и союз Флоренции с Миланом, а после изгнания правящего семейства был поборником олигархического правления и противником Савонаролы. К аристократическому роду, некогда возвращенному Козимо Медичи из ссылки, принадлежала и невеста, Намичина Нерли. Впрочем, — и к 1500 г. это было очевидно — противостояния 1490-х гг., хотя и обошлись Флоренции дорого, всё же привели к восстановлению республики, которая теперь уже казалась неизбежной, и проявить к ней лояльность было бы политически дальновидным шагом³³.

Остается вопрос, зачем в этом ансамбле могло появиться маленькое панно с изображением добродетельной музы. Здесь важно вспомнить, что Филиппино, в отличие от Боттичелли, в целом мало занимался росписями кассоне и спаллиер. Многочастная «История Есфири», выполненная совместно с Сандро еще в 1470-е гг., и парные «История Виргинии» и «История Лукреции», датируемые около 1480 г., — единичные примеры его обращения к этому жанру в юности. К поздним годам относятся панно на сюжеты из истории Моисея (ок. 1500–1502 г., Национальная галерея, Лондон) и две малоформатные картины на мифологические темы — обсуждаемая нами берлинская «Эрато» и загадочный «Раненый кентавр».

Если верить Дж. Вазари, Филиппино не испытывал интереса к этому жанру: однажды он наотрез отказался повторить некую «историю с малыми фигурами», написанную по заказу Пьеро дель Пульезе, для другого гражданина Флоренции, восхищенного его работой³⁴. Востребованный как мастер монументальной живописи и больших алтарных картин, он, очевидно, работал в этом жанре нечасто. К «особым случаям», по-видимому, относилось сотрудничество с постоянными покровителями, будь то Пьеро дель Пульезе или Танаи деи Нерли, по заказу которого Липпи исполнил два алтаря во

³³ О вариантах истолкования политического подтекста этих спаллиер Боттичелли см.: Botticelli: de Laurent le Magnifique à Savonarole. Catalogue / Sous la dir. de D. Arasse. Milan, 2003. P. 152; Великие живописцы Ренессанса из Академии Каррара в Бергамо. М., 2014. С. 108.

³⁴ «...а для Пьеро дель Пульезе, своего друга, написал историю с малыми фигурами, выполненными с таким искусством и тщательностью, что, когда другой гражданин пожелал получить подобную же, он отказал ему в этом, заявив, что сделать это невозможно» (Vasari G. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Vol. 3. P. 467).

флорентийских фамильных капеллах. Один до сих пор находится в церкви Санто Спирито, второй, для церкви Сан Сальваторе аль Монте, не идентифицирован. Собственно, его внучка Намичина (возможно, та самая девочка, с которой Танаи, отправляясь в посольство ко французскому двору³⁵, прощается на пороге семейного дворца на дальнем плане алтарной картины из Санто Спирито) и выходила замуж в семью Веспуччи в 1500 г.

Здесь стоит задуматься: какое же прелестное панно «с малыми фигурами», созданное для Пьеро дель Пульезе, Филиппино не захотел повторять по просьбе господина, оставшегося Вазари неизвестным, если, конечно, весь пересказанный им эпизод — не анекдот и не очередная попытка воздать хвалу художнику? Не исключено, что подразумевалась под ним одна из созданных около 1480 г. историй доблестных римлянок, Лукреции (Флоренция, Палаццо Питти) или Виргинии (Париж, Лувр). Подобное предположение правомерно не только потому, что, как мы уже пояснили, выбор был невелик, но и потому, что эти юношеские работы Липпи действительно пользовались популярностью. В частности, они послужили образцом для Якопо Селлайо (Эдинбург, частное собрание), который, специализируясь на свадебных росписях, часто воспроизводил мотивы, восходящие к мастерским Боттичелли и Липпи, или работал по их рисункам³⁶. В пользу этой версии говорит факт, что Пьеро дель Пульезе был ярым республиканцем и наверняка симпатизировал обоим сюжетам.

Отдельная дискуссия развернулась о том, были ли панно молодого Липпи, посвященные Лукреции и Виргинии, его самостоятельным изобретением или восходят к утраченному прототипу или картону Боттичелли³⁷; вторая версия вероятна, в таком случае панно 1500 г. были не первым обращением Сандро к этим сюжетам. Так или иначе, в поздних панно Боттичелли ход повествования организован иначе, чем в юношеских работах Филиппино, и отчетливее тираноборческое послание. В то же время, сюжеты, характер их инсценировки и общая композиционная интенция совпадают, что может косвенно говорить о сознательном желании Боттичелли — или его

³⁵ *Bridgeman J.* Filippino Lippi's Nerli altarpiece a new date // *The Burlington Magazine*. 1988. N 9 P. 668; *Nelson J.K.* The place of woman in Filippino Lippi's Nerli altarpiece // *Italian history & culture*. 1995. Vol. 1. P. 73.

³⁶ Об этом см.: *Лопухова М. А.* Una storia di figure piccole, condotte con tanta arte e diligenza: «История Орфея» Якопо дель Селлайо и несколько рисунков Филиппино Липпи и мастерской из собрания галереи Уффици // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2017. Вып. 7. С. 532–541.

³⁷ *Zambrano P., Nelson J.K.* Op. cit. P. 162–163.

заказчика — повторить, хотя бы и с вариациями, прототип 1480 г., какому бы из двух художников он ни принадлежал.

Факт, что в 1500 г. имена Боттичелли и Липпи вновь оказались рядом, тоже не удивителен. Дж. К. Нельсон убедительно доказал на примере раннего свадебного ансамбля, «Истории Есфири», созданного мастерами совместно в конце 1470-х гг., что Филиппино даже в пору своего пребывания в мастерской Сандро был скорее его сотрудником, чем учеником³⁸. Вернуться к сотрудничеству они могли и спустя два десятилетия. Занятой, не питавший приязни к домашней живописи и не желавший повторять однажды сделанное Филиппино и его бывший наставник, менее востребованный в эти годы, вполне могли разделить между собой заказ, поступивший от дружественных им обоим семейств (Боттичелли, напомним, работал для семейства Веспуччи в 1480-е гг.). Оставляя за скобками гипотезу, что в этот цикл, целиком выдержанный в антикварном вкусе, входили еще и вакхические сценки, написанные Пьеро ди Козимо³⁹, заключим, что Сандро досталась экзальтированная «прокламационная» часть ансамбля, а Филиппино — маленький поэтический образ. Мифологическая картина *all'antica*, апеллируя не только к общим местам свадебного ритуала, но и к аристократической, княжеской величальной риторике, позволяла немного сбавить патетические гражданственные интонации и сместить акцент на тему любви и женского целомудрия — которым, впрочем, не были обделены и две другие героини этого ансамбля, если это и вправду был ансамбль, созданный по случаю свадьбы Джованни Веспуччи и Намичины Нерли в 1500 г.

References

Angiolillo M. *Leonardo: feste e teatri*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1979. 117 p.

Art and Love in Renaissance Italy. Exhibition Catalogue / Ed. by A. Bayer. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008. 376 p.

Barfucci E. *Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo*. Firenze: Gonnelli, 1964. 289 p.

Botticelli: de Laurent le Magnifique à Savonarole. Catalogue / Sous la dir. de D. Arasse. Milan: Skira, 2003. 248 p.

³⁸ См.: Nelson J.K. *Filippino nei ruoli di discepolo, collaboratore e concorrente del Botticelli // Botticelli e Filippino: l' inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento / a cura di D. Arasse, P. De Vecchi, J.K. Nelson*. Milano: Skira, 2004. P. 85–99; Nelson J.K. 'Botticelli' or 'Filippino'? How to Define Authorship in a Renaissance Workshop // *Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research / ed. R. Hatfield*. Florence, 2009. P. 137–150.

³⁹ *Zambrano P, Nelson J.K.* Op. cit. P.602.

- Bridgeman J.A. *Filippino Lippi's Nerli Altarpiece a New Date // The Burlington Magazine*. 1988. N 9. P. 668–671.
- Bridgeman J.A. *Renaissance Wedding: The Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano D'Aragona, 26–30 May 1475*. London [et al.]: Miller, 2013. 198 p.
- Byam Shaw J. *Paintings by Old Masters at Christ Church, Oxford*. London: Phaidon, 1967. 308 p.
- Carl D. *Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1987. Bd. 31. S. 373–391.
- Chastel A. *Iskusstvo i gumanizm vo Florentsii vremen Lorenzo Velikolepnogo. Ocherki ob iskusstve Rennanssa i neoplatonicheskom gumanizme [Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien]*. Moscow; Saint Petersburg: Universitetskaya kniga, 2001. 621 p.
- Del Bravo C. *Filippino e lo stoicismo // Del Bravo C. Intese sull'arte*. Firenze: Le lettere, 2008. P. 47–58.
- Kemp M. *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981. 384 p.
- Lloyd-Jones H. *Filippino Lippi's Wounded Centaur // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1969. Vol. 32. P. 390.
- Lopukhova M.A. *Sacris superis initiati canunt: ideya izbrannosti v dekoratsii kappelly Strozzi v tserkvi Santa Maria Novella vo Florentsii [Sacris Superis Initiati Canunt: The Idea of Chosenness in the Decoration of the Strozzi Chapel in the Church of Santa Maria Novella in Florence] // Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva*. 2012. Issue. 2. P. 241–246.
- Lopukhova M.A. *Una storia di figure piccole, condotte con tanta arte e diligenza: "Istoriya Orfeya" Yakopo del' Sellaio i neskol'ko risunkov Filippino Lippi i masterskoy iz sobraniya galerei Uffitsi [Una Storia di Figure Piccole, Condotte con Tanta Arte e Diligenza: "The Story of Orpheus" by Jacopo del Sellaio and Several Drawings by Filippino Lippi and the Workshop from the Collection of the Uffizi Gallery] // Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva*. 2017. Issue 7. P. 532–541.
- Margolis N. *"Où celestiel chimphonie chante...": voyage encyclopédique d'un terme musical devenu moral de Macrobe à Christine de Pizan // Cahiers de recherches médiévales*. 1999. Vol. 6. — URL: <http://journals.openedition.org/crm/935>
- Maurizzi A. *Bologna, 27 gennaio/2 febbraio 1487: il corteo trionfale e la fabula mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este // Engramma*. N 86. Dicembre 2010. — URL: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=579
- Meyer B.H. *Leonardo's Hypothetical Painting of "Leda and the Swan" // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1990. Bd. 34. P. 279–294.
- Meyer B.H., Wilson Glover A. *Botany and Art in Leonardo's Leda and the Swan // The MIT Press*. 1989. Vol. 22. P. 75–82.
- Musacchio J.M. *Art, Marriage, & Family in the Florentine Renaissance Palace*. New Haven: Yale University Press, 2008. 344 p.
- Nanni R. *Leonardo nella tradizione di Leda // Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione / A cura di G. Dalli Regoli*. Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 2001. P. 23–44.
- Natali A. *Le pose di Leda // Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione / A cura di G. Dalli Regoli*. Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 2001. P. 48–51.

Nelson J.K. "Botticelli" or "Filippino"? How to Define Authorship in a Renaissance Workshop // *Sandro Botticelli and Herbert Horne: New Research* / Ed. by R. Hatfield. Florence: SUF, 2009. P. 137–150.

Nelson J.K. *Filippino nei ruoli di discepolo, collaboratore e concorrente del Botticelli* // *Botticelli e Filippino: l'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento* / A cura di D. Arasse, P. De Vecchi, J.K. Nelson. Milano: Skira, 2004. P. 85–99.

Nelson J.K. *Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria*. Firenze: Giunti, 2007. 24 p.

Nelson J.K. *The Place of Woman in Filippino Lippi's Nerli Altarpiece* // *Italian History & Culture*. 1995. Vol. 1. P. 65–80.

Olson R.J.M. *The Florentine Tondo*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 376 p.

Passera C. "In questo piccolo libretto". *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*. Firenze: Firenze University Press, 2021. 294 p.

Pyle C.M. *Per un'iconologia dello spettacolo: dalle nozze sforzesche del 1489 alle favole mitologiche* // *Arte Lombarda*. 1993. Vol. 105/107 (2–4). P. 84–87.

Suite d'estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du gouvernement du monde au Quattrocento vers 1465. Vol. 1 / Ed. F. Trojani; postf. aux estampes L. Beaumont-Maillet; prés. d'histoire de l'art G. Lambert. Garches: Seuroux, 1985. 70 p.

Testaferrata E. *La Leda di Leonardo: compendio di un'invenzione* // *Leonardo e il mito di Leda: modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione* / A cura di G. Dalli Regoli. Cinisello Balsamo: Silvana Ed., 2001. P. 65–71.

Velikiye zhivopistsy Renessansa iz Akademii Carrara v Bergamo [The Great Painters of the Renaissance from the Accademia Carrara in Bergamo]. Moscow: Art-Volkhonka, 2014. 224 p.

Virtù d'amore: pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino / Ed. C. Paolini. Firenze: Giunti, 2010. 287 p.

Warburg A. *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg* / Materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti. Roma: Artemide Ed., 1998. 96 p.

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

Поступила в редакцию
18 февраля 2023 г.