**Анализ живописных произведений флорентийской школы конца 15 - начала 16 веков**

**Введение.**

**Обоснование выбора темы.**

Данная курсовая работа посвящена анализу живописных произведений флорентийской школы конца XV – начала XVI веков из собрания Государственного Эрмитажа на примере работ Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли, написанных на сюжет «Поклонение младенцу Христу».

Немаловажной причиной выбора этих произведений стало нахождение их в собрании Государственного Эрмитажа, что дает возможность непосредственного контакта с оригиналами.

Произведения были созданы на распространенную в западноевропейском искусстве тему - «Рождество Христово». Являясь одним из важных событий текстов Евангелия, Рождество стало излюбленным сюжетом, как в православном, так и в католическом искусстве. Иконография его опиралась первоначально на Евангелие, а в последствии, на трактование Священных текстов и мистических откровениях различных святых. Постепенно происходит усложнение сцены Рождества в церковной литературе. Затем появляется новая трактовка и в изобразительном искусстве, выделяются в отдельные сюжеты: «Поклонение волхвов», «Поклонение пастухов», «Поклонение младенцу Христу» и другие.

Произведения, рассмотренные в данной курсовой, посвящены одной теме - «Поклонение младенцу Христу» - широко распространенной в Италии, писались мастерами одной школы и в небольшой хронологический период, охватывающий 1480-е - 1500-е годы, однако, различия их чрезвычайно велики. Если Филиппино Липпи изображает, кроме главных действующих лиц - Марии и младенца Христа, шесть фигур ангелов, то Пьеро ди Козимо ограничился двумя, но ввел еще коленопреклоненного ребенка - Иоанна Крестителя. Лаконично и просто решение композиции у Мариотто Альбертинелли. Он помещает на первом плане лишь три фигуры - Марию, лежащего младенца Христа и сидящего Иосифа. Таким образом, варьируя состав персонажей, художники создают различное смысловое и эмоциональное звучание композиций.

Если в картине Филиппино Липпи Поклонение происходит в окружении небесных ангелов, то, вероятно, что местом действия служит не бренная земля, а райский сад, прекрасный, но безлюдный пейзаж. Пьеро ди Козимо помещает героев в обветшалое сооружение, напоминающее хлев. В дверной проем видна уходящая вверх дорога, с пастухом, погоняющим двух волов, всадниками и другими фигурами. Здесь, кроме «небесных» уже присутствуют и земные персонажи (фигуры дальнего плана). Пьеро ди Козимо помещает «божественное» в реальное пространство земного мира. Мариотто Альбертинелли отказывается от изображения ангелов, делает нимбы еле заметными. Пейзаж в его произведении становится более похожим на реальный флорентийский ландшафт с пологими горными склонами и просторными равнинами. Архитектурное строение, на фоне которого изображена сцена Поклонения, напоминает античное сооружение. Пространство дальних планов «населено» фигурами. Вероятно, художник стремился изобразить идеальную семью в совершенном пространстве, но не небесном, а земном.

В средневековом искусстве большое внимание уделялось атрибутам, которые несли в себе скрытый смысл, раскрывая суть изображаемого. Они являлись одним из важных элементов построения композиций. Эта традиция сохранилась и в последующие столетия. Во второй половине XV- начале XVI веков в странах северной Европы все еще сильным оставалось влияние готического искусства и господство атрибутов - символов в алтарных произведениях. В Италии этого периода происходит все больший отход от прежних средневековых традиций, которые не имели такой значимости, как в других странах. Появляются новые символы и аллегории, основанные на античной мифологии. Однако художники Высокого Возрождения сохраняют и прежние традиционные атрибуты, и символы в своих работах.

Все три произведения, разные по размеру, имеют формат тондо, распространенный, в основном, в итальянском искусстве. Форма круга является наиболее совершенной геометрической фигурой. В эпоху Высокого Возрождения художники стремились к правильности, четкой выверенности, к идеалу композиционного решения, зависящего часто и от формата. Тондо ограничивало свободу действий и требовало особого композиционного мастерства. Вместе с тем, эта форма нейтральна по отношению к окружению и потому тондо является хорошим украшением интерьера. По сравнению с другими форматами, тондо “несерьезно”: оно не претендует на роль настоящей алтарной картины. С другой стороны эта форма наиболее приближена к человеческому видению мира. В отличие от прямоугольного формата, здесь отсутствует необходимость заполнять углы, которая является наиболее сложной задачей для живописцев. Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли идут в решении композиционных задач разными путями. Филиппино выделяет главное - фигуру коленопреклоненной Марии - центральным положением и масштабом. Пьеро ди Козимо акцентирует внимание на младенце Христе, к которому устремляются не только взоры и жесты, но и общее движение. У Мариотто Альбертинелли фигуры образуют некое общее круговое движение. Таким образом, художники применяют в своих произведениях разнообразные композиционные приемы, заключенные в формат тондо.

Создавая работы на одну тему, – «Поклонение младенцу Христу», Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли применяют разные способы для передачи эмоционального состояния, настроения. Липпи изображает праздничное, торжественное событие, используя приемы повествовательности, вводя в композицию многочисленные фигуры ангелов, решая колорит в светлых тонах, придавая ему лирический оттенок. Пьеро ди Козимо создает атмосферу таинственного и мистического спокойствия. Альбертинелли интерпретирует сюжет, внося мотивы из реальной жизни: умиления родителей младенцу.

Произведение Филиппино Липпи подчинено еще принципам кватроченто. В работе Пьеро ди Козимо присутствуют черты переходного, еще не выкристаллизовавшегося стиля. Творение Мариотто Альбертинелли воплощает в себе все основные принципы живописи Высокого Возрождения. На этих произведениях можно проследить, как последовательно происходила эволюция стиля флорентийской школы от кватроченто к Ренессансу.

Таким образам, эти произведения, являясь работами художников конца XV- начала XVI веков, посвященные одной теме - «Поклонению младенцу Христу», созданные в форме тондо, находящиеся в собрании Эрмитажа, интересны для более детального рассмотрения и анализа.

**Обзор используемой литературы.**

Искусствоведческой литературы, посвященной произведениям Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли, как на русском, так и на иностранных языках не много.

Наиболее ранние биографические сведения о жизненном и отчасти творческом пути художников представлены в «Жизнеописании» Дж. Вазари[[1]](#endnote-1). Однако, произведениях, рассматриваемых в данной курсовой работе у него нет. Все три «Поклонения младенцу Христу» упоминаются в каталоге Эрмитажа Т.К. Кустодиевой[[2]](#endnote-2), в котором автор обосновывает датировки работ и их атрибутацию.

Наиболее полно освещено в литературе «Поклонения младенцу Христу» Филиппино Липпи. Существует даже несколько изданий на русском языке. Например, Т.К. Кустодиева в книге, посвященной произведениям Филиппино Липпи в собрании Эрмитажа[[3]](#endnote-3), отмечает о связи Филиппино Липпи со средневековым искусством. Она пишет о том, что учителем Филиппо Липпи был его отец. Однако, Коноди[[4]](#endnote-4) считает, что Филиппо Липпи не был в буквальном смысле учителем своего сына, так как он умер, когда Филиппино был слишком юн. Так же Т.К. Кустодиева обращает внимание на то, что колорит не был ведущей проблемой. Прежде всего, Филиппино Липпи волновали композиционное построение и рисунок. Еще одна статья на русском языке, посвященная «Поклонению младенцу Христу» Филиппино Липпи, Г.Б. Забельшанского[[5]](#endnote-5). Он рассуждает о композиционном построении работы и восхищается техникой мастера.

В иностранной литературе практически нет упоминаний о “Поклонении младенцу Христу” из собрания Эрмитажа. В основном, исследования посвящены обзору всего творчества художника. Английский искусствовед П.Коноди[[6]](#endnote-6) разделяет работы Филиппино Липпи на три группы. Первая отличается влиянием на работы молодого художника предшествующих мастеров. Ко второй группе относятся произведения созданные в зените славы, когда стиль художника был уже сформирован. К третьей относятся произведения с элементами декоративных мотивов флорентийского Ренессанса. Следуя этому делению «Поклонение младенцу Христу» можно отнести к первой группе, когда влияния других мастеров еще довольно сильны. Время поиска собственной живописной манеры Филиппино Липпи. Вероятно, этим можно объяснить тот факт, что Филиппино создав эрмитажное «Поклонение младенцу Христу», больше не возвращался к подобному композиционному и живописному решению. К сожалению, Коноди не упоминает о петербургском произведении.

Литературы посвященной творчеству Пьеро ди Козимо на русском языке не много. Существует краткое описание основных элементов стиля художника в альбоме Всеволожской.[[7]](#endnote-7) Автор отмечает, что художника особенно интересовали проблемы света и тени. Всеволожская рассматривает проблему влияния творчества Гуго ван дер Гуса на ранние произведения Филиппино, в частности на «Поклонение младенцу Христу».[[8]](#endnote-8) Наиболее интересна книга немецкого исследователя Кнаппа,[[9]](#endnote-9) в которой автор, сравнивая произведения Пьеро ди Козимо «Поклонение младенцу Христу» из Эрмитажа и из собрания виллы Боргезе,[[10]](#endnote-10) приходит к выводу, что петербургское тондо написано раньше римского и является оригиналом. Кнапп отмечает, что различия между ранней работой и репликой незначительны. Однако, сохранность римского варианта лучше петербургского.

В другом исследовании, посвященном Пьеро ди Козимо, главным образом, его произведению «Огненный лес»[[11]](#endnote-11), к сожалению, нет даже упоминания о «Поклонении младенцу Христу», однако, автор выделяет два периода творчества художника. Первый определяется влиянием принципов кватроченто. Второй этап связан с изменением стиля, в связи с тем влиянием, которое оказывает на его развитие творчество Леонардо да Винчи. Условно он начинается после 1500-го года. Следуя этой периодизации, «Поклонение младенцу Христу» можно отнести к переходным произведениям художника, так как оно имеет черты как раннего, так и зрелого периода и датируется 1500 годом.

В прекрасно иллюстрированном альбоме Алана Жофрея[[12]](#endnote-12) также речь идет о творчестве Пьеро ди Козимо. Автор также не уделяет внимания эрмитажному тондо. В зарубежном искусствознании среди наследия Пьеро ди Козимо наибольший интерес вызывают монументальные работы, посвященные античным сюжетам. Произведениям на религиозные темы внимания уделено значительно меньше.

Литература, посвященная творчеству Мариотто Альбертинелли, на русском языке практически отсутствует.

Некоторые биографические факты можно почерпнуть из книги Б. Р. Виппера «Итальянский Ренессанс XIII-XVI века»[[13]](#endnote-13). Автор отмечает, что в 1504 году произошла встреча с Рафаэлем, влияние которого на творчество Альбертинелли было значительным.

В книге И. Тэна «Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов»[[14]](#endnote-14) автор рассуждает о влиянии географических и культурных аспектов на развитии искусства Италии, Нидерландов и отчасти Германии. Он помещает имя Мариотто Альбертинелли в один ряд с великими художниками Высокого Возрождения, отмечая значимость его творчества в утверждение принципов Ренессанса в живописи.

Несколько слов об этом произведении сказано в книге Н.Н. Никулина «Детали картин Эрмитажа»[[15]](#endnote-15). Автор еще раз подчеркивает общепринятое мнение, характеризуя эту картину как типичное произведение эпохи Ренессанса. Однако он не уделяет значительного внимания ни композиционным проблемам, ни живописной манере Альбертинелли, указывая основные приемы построения пространства и размещения в нем фигур.

Упоминаний о творчестве Мариотто Альбертинелли можно найти в еще нескольких изданиях[[16]](#endnote-16), однако, в них ничего не сказано о произведении «Поклонение младенцу Христу».

В иностранной литературе не уделено должного внимания творчеству Мариотто Альбертинелли. В книге посвященной творчеству Фра Бартоломео делла Порта и Мариотто Альбертинелли Густава Груера[[17]](#endnote-17), автор сожалеет о малом интересе к произведениям Альбертинелли. Он рассматривает фигуру Альбертинелли в непосредственной взаимосвязи с Фра Бартоломео, так как они долго совместно работали и их манеры во многом схожи. Однако и Густав Груер большее внимание уделяет Бартоломео. Он не упоминает о эрмитажном произведении, так как оно было атрибутировано как работа Альбертинелли, спустя несколько десятилетий, в 1911 году, Липгартом[[18]](#endnote-18).

Таким образом, круг литературы посвященной работам Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли «Поклонение младенцу Христу» не очень широк. Авторы не ставили своей задачей всестороннего анализа этих произведений, лишь вскользь отмечая основные проблемы, которые пытались решить художники.

**Иконография.**

Впервые сцена «Поклонения младенцу Христу» была изображена в произведении Робера Кампена, так называемого Флемальского мастера. В первой трети XV века он создает алтарный образ «Рождество Христово»[[19]](#endnote-19), изобразив коленопреклоненных Марию и Иосифа со свечой, лежащего на земле младенца в окружении пастухов с музыкальным инструментом - волынкой, двух женщин - повитух и ангелов. Впоследствии сюжет Поклонения обособляется и получает широкое распространение в итальянской живописи XV и XVI веков. Одним из первых обратившихся к этой теме в Италии был Джентиле да Фабриано в пределе своего знаменитого “Поклонения волхвов”[[20]](#endnote-20). Однако наибольшее влияние на последующих художников произвели произведения Филиппо Липпи. Он тщательно разрабатывал этот иконографический сюжет, создавая многочисленные вариации. Сцена «Поклонения младенцу Христу» претерпевает значительные изменения в творчестве последующих художников, которые отходят от композиционного решения Филиппо Липпи и в работе «Поклонение младенцу Христу» в Академии Художеств (Флоренция).

Работы Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли были созданы по иконографическому типу «Поклонение младенцу Христу». Во все трех произведениях Мария представлена коленопреклоненной с молитвенно сложенными руками. Такой образ восходит к рассказу Бригитты Шведской в ее «Откровении» о видении девы Марии[[21]](#endnote-21). Здесь происходит соединение сцены «Рождества» и «Поклонения». Однако, все три композиции представляют различные моменты этого события. Филиппино Липпи изображает сцену «Поклонения» на веранде, за которой располагается пейзаж. На парапете находятся четыре вазы с красными и белыми цветами, возможно, розами. Они символизируют кровь мученической смерти Христа и чистоту душевную и телесную Девы Марии. За парапетом изображены розовые кусты и лилии, символизирующие также непорочность Мадонны. Три белоснежные лилии являются одним из постоянных атрибутов Девы Марии в «Благовещении». В произведениях художников Италии на тему «Поклонению младенцу Христу» эти цветы встречаются крайне редко. Вероятно, автор поместил Марию, младенца и ангелов в райском саду. Такое изображение было характерным для позднего средневековья и раннего Возрождения. Однако, сад также символизировал и девственность Марии. За ее фигурой на скамье лежит книга. Возможно, Филиппино хотел подчеркнуть связь с важным событием, предшествующим Рождеству - Благовещением. Считается, что в момент появления архангела Гавриила Мария читала пророчество Исайи в Библии. Книга является еще одним атрибутом Святой Девы.

Подобные аксессуары не раз встречаются в творчестве Филиппино Липпи. Например, в произведении «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем»[[22]](#endnote-22). Художник изображает на первом плане парапет, на котором лежит раскрытая книга и стоит ваза с цветами, той же формы, что и в «Поклонении младенцу Христу». Филиппино повторяет и элементы пейзажа, например, деревья и очертания города, с возносящимся к небу шпилевидными башнями. Вероятно, художник решил развить этот мотив в более позднем произведении «Поклонении младенцу Христу». И в последствии Филиппино применял в своих работах мотив парапета, но решал его уже более строго, лаконично, без дополнительных элементов (ваз, книги), например, в «Поклонении младенцу Христу» из Уффици[[23]](#endnote-23). Филиппино уделяет большее внимание Марии, нежели младенцу. Для итальянского искусства XV- XVI веков характерен повышенный интерес к образу Богородицы. Разрабатывается даже несколько иконографических типов изображения Марии. Становятся распространенными сцены, в которых Святой Деве принадлежит главная роль, как, например Мадонна с младенцем, Поклонение, Коронование Марии и другие.

Мотив «Поклонения» в розовом саду несколько раз повторялся с небольшими изменениями в работах самого Филиппино Липпи, а, в последствии, был использован и другими мастерами. Так, например, в собрании галереи Питти находится произведение Франческо Боттичини «Поклонение младенцу Христу»[[24]](#endnote-24), приписываемая одно время к кругу работ Филиппино Липпи.[[25]](#endnote-25) Композиционное решение этого тондо во многом сходно с эрмитажным. Местом действия выбрана веранда в розарии. Она более детально проработана, чем у Филиппино. Вместо опор парапета, напоминающие пилоны, Боттичини изображает балясины. Им вторят вертикали стволов деревьев, которые разделяют пространство на несколько частей. На первом плане также располагаются фигуры Мадонны с младенцем в окружении шести ангелов. В произведении Боттичини тела более весомы, художник выверяет анатомические пропорции. Хотя Франческо и изображает ангелов, осыпающих младенца лепестками роз, довольно торжественную и необычную сцену, из этого тондо исчезает мистический оттенок. Оно наполняется тихой радостью, умилением. Подобные настроения были свойственны художникам того времени. Им проникнуто и произведение Мариотто Альбертинелли «Поклонение младенцу Христу». Сцена «Поклонения младенцу» не раз встречается и в творческом наследии самого Филиппино Липпи. В основном, это двухфигурные композиции с изображением Марии и Христа. Например, «Мадонна с младенцем»[[26]](#endnote-26) и «Поклонение Марии младенцу Христу»[[27]](#endnote-27). Другой вариант - изображение Богородицы с младенцем в окружении либо Иоанна Крестителя, либо святых. Встречается и третий вариант, когда художник размещает две группы ангелов по сторонам от Мадонны с Христом. Он представлен эрмитажным «Поклонением младенцу Христу». Стиль этого произведения также отличается от других работ Филиппино Липпи. Для Липпи характерно изображение довольно объемных фигур с верными анатомическими пропорциями, утяжеленными складками одежд. Персонажи первого плана пишутся в более крупном масштабе и придвинуты к нижнему краю работы. Вероятно, художник отходит от этих принципов для того, чтобы придать композиции «Поклонение младенцу Христу» лирическое настроение. Филиппино превращает фигуры в полупрозрачных, бестелесных призраков, в идеально-прекрасное видение, словно, пришедшее из сна. Однако, после создания этого произведения, художник не возвращается снова к композиционному решению, которое было воплощено в эрмитажном произведении.

В «Поклонении младенцу Христу» можно проследить влияние на молодого художника таких выдающихся итальянских мастеров как Фра Анжелико, его отца - Филиппо Липпи и Боттичелли. Творческая атмосфера в семье Филиппино Липпи сформировалась в сотрудничестве его отца и Фра Анжелико, итогом которого стало создание совместного произведения «Поклонение волхвов»[[28]](#endnote-28). Тесная связь этих двух художников нашла отражение в произведениях сына Филиппо - Филиппино. Влияние Фра Анжелико сказалось в удлиненных пропорциях фигур ангелов, в изысканности и утонченности. Под впечатлением от работ отца, живописец привносит миловидность ликам Мадонны и ангелов. В период становления художественного языка, Филиппино Липпи обучался у знаменитого флорентийского мастера - Боттичелли. Поэтому влияние последнего на стилистику Филиппино очевидно. Его пленяют полупрозрачные, воздушные одеяния, которые окутывают обнаженные тела. Он переносит этот мотив в свои произведения. Ангелы в «Поклонении младенцу Христу» Филиппино Липпи парят в пространстве, словно, невесомые Грации из «Весны» Боттичелли[[29]](#endnote-29).

Другой иконографический тип «Поклонения» представлен у Пьеро ди Козимо. Сцена «Поклонения младенцу Христу с Иоанном Крестителем», вероятно, впервые появляется в творчестве Филиппо Липпи. Пьеро ди Козимо несколько изменяет композиционное решение. Он вводит фигуры двух музицирующих ангелов. Иоанн представлен более юным. Пространство дальнего плана решено под влиянием нидерландской алтарной живописи. Пьеро отказывается от изображения второстепенных фигур, оставляя белого голубя, но не парящего расправив крылья, а сидящего на балке перекрытия. Впоследствии, сцена Поклонения с Иоанном Крестителем станет широко распространенной в XVI веке.

Следуя канону, Иоанн представлен во власянице из верблюжьей шерсти с молитвенно сложенными руками и коленопреклоненным. Такой тип изображения восходит к повествованию Псевдо-Бонавентуры, о том, что, возвращаясь из Египта, Святое семейство остановилось у Елизаветы и ее маленький сын выказал почтение младенцу Христу[[30]](#endnote-30). В руках Иисуса изображен тростниковый крест, который он прижимает к себе. Зачастую, этот атрибут присутствовал у Иоанна Крестителя, но в этом случае, вероятно, художник хотел внести ноту трагичности, напоминая о предстоящих муках Христа. На балке навеса изображен голубь - символ Святого духа, присутствующий при этом событии. Справа изображены два ангела с музыкальными инструментами. Такие фигуры нередко помещались в композициях итальянских мастеров, как, например, в работе из мастерской Лоренцо ди Креди «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и двумя ангелами»[[31]](#endnote-31), в произведении Фра Бартоломео «Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами»[[32]](#endnote-32) и других. Сцена «Поклонения» происходит в темном помещении - хлеву. Подобный интерьер не получил широкого распространения в итальянской живописи, но являлся очень популярным в нидерландском искусстве. Влияние последнего на Пьеро ди Козимо было значительным, особенно ощутимыми были параллели с творчеством Гуго ван дер Гуса. За фигурой Марии изображено седло, справа колосья, в дверном проеме видны очертания вола и осла. Вводя в композицию эти атрибуты, художник словно напоминает о чудесном событии - Рождестве Христовом. Изображение подобных атрибутов было распространено в живописи Нидерландов, например, в Алтаре Портинари[[33]](#endnote-33). Не характерным для итальянского искусства является помещение фигуры Марии в левой части композиции, а не в центре или справа. Немецкий исследователь Кнапп[[34]](#endnote-34) считал, что фигура мужчины на дальнем плане с посохом, погоняющий вола и осла - Иосиф. Вероятнее, это изображение пастуха. Подобные образы были излюбленным мотивом алтарных композиций нидерландских мастеров.

Произведение Пьеро ди Козимо «Поклонение младенцу Христу» было создано, вероятно, в последние годы XV века, так как в нем присутствуют черты, характерные для раннего этапа его творчества. Для первых работ Пьеро свойственно вертикальное членение пространства, резко очерченные контуры фигур. Пейзаж еще не становится единым пространством, которое объединяет все планы. Значительное влияние на Пьеро ди Козимо оказала нидерландская живопись, которую могли изучать итальянские мастера на примере алтаря Портинари кисти Гуго ван дер Гуса, выставленный в 1483 году в церкви Санта Мария Нуово во Флоренции. Впоследствии стиль художника изменяется, соответствуя принципам Высокого Возрождения, вероятно, под впечатлением Леонардо да Винчи. Эти черты проявляются в произведении Пьеро ди Козимо «Мадонна с младенцем и музицирующими ангелами»[[35]](#endnote-35). Многочисленные фигуры ангелов с музыкальными инструментами, целые оркестры были созданы фантазией Фра Анжелико. Вероятно, росписи этого мастера повлияли на последующих мастеров, и в частности, на Пьеро ди Козимо. Если в «Поклонении младенцу Христу» ангелы более телесны, нежели у Филиппино Липпи, но все еще сохраняют отстраненность, напоминающую об их божественной сущности, то в последующем произведение Пьеро ди Козимо «небесные посланцы» выглядят как игривые и шаловливые дети. Пьеро несколько раз обращался к теме «Поклонение младенцу Христу», избирая формат тондо. Примером могут служить произведения «Святое семейство»[[36]](#endnote-36) и «Поклонение младенцу Христу»[[37]](#endnote-37). На этих работах можно проследить, как происходит постепенное развитие пейзажа у Пьеро ди Козимо. Основными и неизменными элементами ландшафта художник избирает волнообразные дали со скудной растительностью и пологие горные склоны. В наиболее раннем лондонском тондо Пьеро изображает несколько отдельно стоящих деревьев. На следующем произведении из Дрезденской галереи они представлены без листвы, словно, безжизненные. На дальнем плане пасутся одинокие животные. Пейзаж приобретает трагический оттенок. В эрмитажном тондо Пьеро вообще отказывается от изображения отдельно стоящих деревьев, вводя на дальнем плане по сторонам дороги несколько шарообразных крон кустов. Пьеро ди Козимо тяготеет к несколько унылому пейзажу, лишенного обильной зелени.

В последующем тема «Поклонения младенцу Христу» не получила развития в творчестве Пьеро ди Козимо. Он также не возвращается и к форме тондо. Его увлекали многофигурные композиции на мифологические сюжеты «Битва кентавров»[[38]](#endnote-38), «Охота»[[39]](#endnote-39) и «Возвращение с охоты»[[40]](#endnote-40).

Отправной точкой в создании “Поклонения младенцу Христу“ Мариотто Альбертинелли, вероятно, послужило произведение «Поклонение младенцу со святым Илларионом»[[41]](#endnote-41) Филиппо Липпи. Композиционную схему расположения фигур первого плана Мариотто сохраняет почти без изменений. Он изображает Марию на фоне архитектурного сооружения со ступенями, однако, Альбертинелли придает ему античные черты и не превращает его в руины. Иосиф также представлен сидящим с посохом на фоне пейзажа. Но ландшафт у Мариотто более упорядоченный, построенный по законам линейной и свето - воздушной перспективы. Альбертинелли отказывается от изображения животных - атрибутов Рождества, ангелов и святых. Таким образом, Мариотто, отталкиваясь от произведения Филиппо Липпи, создает «Поклонение младенцу Христу» в духе своей эпохи.

Мариотто Альбертинелли значительно уменьшает количество изображаемых символов в тондо. Мария изображена коленопреклоненной, соответствуя типу «Madre Pia»[[42]](#endnote-42). Иосиф представлен с его атрибутом - посохом, который свидетельствует об избранности его владельца в мужья Марии. Вообще, культ Иосифа в Италии получил распространение в конце XV века. Если в средние века и в эпоху Раннего Ренессанса его изображали седобородым старцем, то впоследствии художники показывали его более молодым. В творчестве Рафаэля имеются композиции, где Иосиф изображен безбородым. Одним из примеров этого является эрмитажное произведение «Святое семейство»[[43]](#endnote-43). У Альбертинелли Иосиф изображен мужчиной средних лет, смотрящим на младенца в глубоком задумчивости.

Эта композиция может быть отнесена и к типу «Святое семейство», так как представлены Мария, младенец и Иосиф. Такие произведения были широко распространены в Италии второй половины XV - XVI веков. В XVI столетии «Святое семейство» приобретает символическое значение земной троицы, которая соответствовала небесной.[[44]](#endnote-44) Мария изображена на фоне архитектурного сооружения, напоминающего античное. На ступенях, под сенью аркады и на балюстраде наверху расположены фигуры людей. Этот элемент композиции получил свое развитие в произведении Андреа дель Сарто «Благовещение»[[45]](#endnote-45), созданном несколькими годами позже. В нем архитектурное сооружение занимает большее место, наиболее приближено к первому плану и тщательнее проработано. Иосиф изображен на фоне пейзажа, который имеет сходство с флорентийским ландшафтом.

Во всех трех произведениях одежда Марии соответствует традиционному изображению. Мадонна облачена в плащ синего цвета, символизирующего небо и служащего напоминанием о том значении, которое Дева Мария имела как Царица Небесная[[46]](#endnote-46). Платье Богородицы красное. Различие присутствует только в трактовке покрывала. В откровении святой Бригитты говорилось, что в момент рождения Христа Мария была с распущенными волосами. Итальянские художники отходят от этого текста и изображают Мадонну с покрытой головой, как замужнюю женщину. Мастера создают варианты этой детали одеяния. Если у Мариотто Альбертинелли и Пьеро ди Козимо покрывало показано длинным, почти во весь рост Марии, из плотного материала, то у Филиппино Липпи оно легкое, полупрозрачное, словно вуаль. Еще одной общей деталью является орнаментальное изображение золотой звезды на плече Марии, только Мариотто Альбертинелли вводит ее в узор платья на груди. Подобный мотив встречается и в русской иконописи.

**Аналитическая часть.**

**1. Композиция.**

Филиппино Липпи совмещает в своих работах некоторые композиционные приемы Средневекового искусства и Возрождения. Художник избирает форму тондо, характерное для произведений эпохи Ренессанса. В период создания Липпи «Поклонение младенцу Христу» Сандро Боттичелли написал «Мадонну с гранатом»[[47]](#endnote-47) и «Магнификат»[[48]](#endnote-48) также в форме тондо. Влияние этого художника сказалось на творчестве Филиппино Липпи, который наполняет свои работы символами, отходит от пропорционального канона, достигает изысканности и декоративизма. Однако, Филиппино Липпи избирает сравнительно небольшой размер. Вероятно, «Поклонение младенцу Христу» было предназначено не для огромного церковного пространства, а рассчитано на более интимную обстановку частной домашней церкви или покоев патриция, представителя медичейского круга Флоренции, к которому принадлежал и сам Филиппино. Необходимо еще раз подчеркнуть, что тондо сама по себе уже является эффектной и декоративной. Вся система ренессансной орнаментики была подчинена мягким круглящимся линиям. Фигура человека с ее плавными очертаниями главенствовала в любой композиции. Естественно, что форма тондо избиралась художниками, когда им хотелось достичь впечатления особой гармоничности.

Отходя от возрожденческой традиции, диктующей господство в композициях человеческой фигуры, выделенной размером, которой подчинялось все пространство, Филиппино отодвигает группу Марии с ангелами от нижнего края вглубь. В отличие от Сандро Боттичелли, художник так размещает фигуры, что они изображены почти в полный рост. Кромка не срезает края драпировок или частей тела. Это достигается за счет уменьшения их размеров. Фигуры гармонично сливаются с окружающей средой, не доминируя в ней. Вероятно, этим приемом Филиппино хотел еще раз подчеркнуть, что Поклонение совершается не на земле, а в раю.

«Поклонение младенцу Христу» Филиппино Липпи - это центрическая композиция, стремящаяся к симметрии относительно вертикальной оси. Главным сосредоточением всех силовых линий является фигура Марии. Художник разделяет пространство произведения по горизонтали на три почти равные зоны, планы. Верхняя - небо. Она отделена дугообразной линией горизонта. В среднюю зону Филиппино Липпи помещает фигуры Марии и ангелов, выделяя Мадонну масштабом. Таким образом, художник подчеркивает ее главенствующее положение, как Царицы Небесной. Фигуры ангелов расположены вокруг, акцентируя ее центральное положение. Граница нижней части совпадает с очертаниями ступеней парапета. В этой зоне светлым пятном на темной траве выделяется фигура младенца. Она отделена от остальных. Очертания младенца не соприкасаются с другими фигурами. Вероятно, художник хотел сосредоточить внимание на исключительном положении Христа, его значении, божественной сущности и обреченности на страдания. Связующим элементом горизонтальных членений является пробивающийся сквозь облака золотой луч, который падает на младенца. Вертикальное разделение также подчиняется принципу трехчастности. Граница правой зоны соответствует направленности движения сверху вниз от башни на дальнем плане и проходит от плеча к локтю ангела в красном одеянии. В этой части изображены фигуры двух ангелов: держащего подол плаща Марии и парящего в пространстве. Центральная зона отделена от левой воображаемой линией вторящей вертикали ствола дерева дальнего плана и проходящей, слегка касаясь очертаний крыла, локтя и складок одежды коленопреклоненного ангела. В средней части изображена Мадонна с младенцем, а в боковой - группа из трех ангелов. Филиппино применяет прием вертикального разделения пространства для концентрации внимания на главном - Марии и младенце. Этой цели подчинены и еще несколько горизонтальных линий, как, например, перила веранды, которые являются средней линией, берег моря, парапет с лежащей на нем книгой. Они напоминают П-образную форму, обращенную на зрителя, направляющая взоры к Мадонне. В центре построения находятся сложенные в молитвенном жесте руки Марии. Здесь концентрируется смысл всего произведения.

Основное композиционное движение кругообразное, вторящее форме тондо. Начинаясь с кроны дерева, проходя от плеча к локтю левого ангела, затем, касаясь кистей рук стоящего на коленях в зеленом одеянии, по линии спины младенца, повторяет изгибы складок плаща Марии и завершается, скользя по руке правого «небесного посланца». Центром этого кольца является фигура Мадонны. Ее доминирующее положение выделено как символически, так и композиционно. Еще одну воображаемую дугу можно провести, касаясь голов фигур ангелов. Это движение получает экстраверсивный характер. Оно выдвигает на первый план фигуры Марии с младенцем, выделяя из общего сонма ангелов. Филиппино Липпи изображает довольно широкое пространство на первом плане, устанавливая дистанцию между зрителем и Мадонной с Христом. Художник подчеркивает их недосягаемость, словно это видение.

Объединяющим элементом всего композиционного решения является система, образованная двумя правильными треугольниками. Первый - большой, вершиной которого является солнечный диск, образуется линиями, совпадающими с очертаниями фигур двух парящих ангелов. Нижняя сторона проходит от левого конца ступеней парапета к правому. Вершиной второго треугольника, меньшего по размеру, является голова фигуры Марии. Сторона его совпадает с очертаниями плеча левого коленопреклоненного, затем, касаясь, проходит по руке второго и заканчивается у его ноги. Другая сторона - проходит по нижним краям одежд Мадонны и «небесных посланников». Третья - поднимается по линии фигуры правого ангела через шлейф Марии, который он держит в руках, и плечо другого к вершине. Этот ритм треугольников не только соединяет всю композицию, но и придает ей общую направленность вверх к «божественному» свету, который пробивается сквозь облака.

Несколько иначе решена композиция «Поклонения младенцу Христу» Пьеро ди Козимо. Художник отказывается от кругообразного движения, предпочитая вертикальное разделение, как и в первом произведении, но объединяющим элементом служит условный треугольник, соответствующий расположению кисти рук персонажей. В этой работе разделяющие линии соответствуют очертаниям стен дверного проема. В правой части находятся две фигуры ангелов. В левой - коленопреклоненная Мария. В центре представлен сидящий младенец Христос. Иоанн Креститель изображен между Мадонной и Иисусом, находясь в промежуточной зоне; соединяя их, он сохраняет целостность композиции.

Жесты персонажей первого плана образуют воображаемый равносторонний треугольник. Одна вершина находится в молитвенно сложенных ладонях Марии, затем спускается к кистям рук Иоанна и направляется к младенцу. Вторая берет свое начало у рук Христа и заканчивается у кончиков пальцев крайнего правого ангела. Третья линия проходит, касаясь кистей «божественных посланцев», и возвращается к жесту Марии. Этим воображаемым треугольником художник словно соединяет три части композиции. Козимо отказывается от четкого выделения смыслового центра, не обозначая его ни масштабом, ни пространственным положением, ни сосредоточивая устремленные взгляды персонажей на нем. Он изображает коленопреклоненную Марию в одном масштабе с фигурами ангелов, однако она слегка отодвинута вглубь. На первом плане представлен младенец Христос. Его взгляд отведен в сторону от Мадонны и Иоанна Крестителя. Посланцы небес изображены в отдалении, задумчиво глядящими на Христа, в отличие от ангелов, которые непосредственно принимают участие в сцене Поклонения в произведении Филиппино.

Композиционная схема в «Поклонении младенцу Христу» Мариотто Альбертинелли представляет собой треугольник, вписанный в окружность, смещенный чуть влево. Круговое движение, касаясь линии затылка Иосифа, спускается по спине, вторит очертаниям фигуры Христа, переходит по складкам плаща Марии и силуэту ее головы и возвращается в исходную точку. Этот мотив, словно эхом, повторяется в архитектурных аркадах. Художник вводит несколько вертикальных линий - колонны и архитектурные членения фасада здания второго плана. В круг заключен треугольник, вершинами которого являются кисти рук Марии, младенца и Иосифа. Персонажи ведут «безмолвную беседу». В этом произведении появляется крепкая связь между главными фигурами. Композиция целостна. Центральное место Христа акцентировано расположением в пространстве тондо между Марией и Иосифом. Он является средоточием взоров склоняющихся к нему родителей. Младенец, в свою очередь, объединяет фигуры Мадонны и Иосифа в единое целое и композиционно, и сюжетно.

Для создания иллюзии глубины пространства художники используют различные приемы. В «Поклонении младенцу Христу» Филиппино и Мариотто изображают пологие склоны гор, уходящих вдаль с очертанием города. Пьеро ди Козимо изображает извилистую дорогу, поднимающуюся к холму, благодаря чему создается ощущение непрерывности пространства. Подобный мотив был распространен в нидерландской живописи XV века. Во флорентийской школе, например, у Альбертинелли существует некоторая дробность планов.

**2. Светотеневое решение.**

Говорить о светотеневом решении «Поклонения младенцу Христу» Филиппино Липпи довольно сложно. Художник не стремился к созданию иллюзии объемности фигур. Он помещает источник света в нижней части слева. Филиппино Липпи отказывается от контрастных теней. Свет рассеянный, мягко окутывает фигуры, создавая впечатление легкости и эфемерности. Художник изображает золотой луч, направленный на младенца. Живописец прибегает к введению света не реального, природного, а символического, трансцендентного, который не подчиняется логическим земным законам. Филиппино Липпи наполняет произведение обилием тонких золотых линий - ассистов вокруг фигуры младенца Христа и в одеждах ангелов и Марии. Подобные приемы применялись художниками Средневековья, в отличие от мастеров Высокого Возрождения волновали проблемы светотени. Они становятся наиболее значимыми для творцов Ренессанса после композиционного построения, отодвигая на второй план колористическое решение.

Так, например, Пьеро ди Козимо в «Поклонении младенцу Христу» под влиянием нидерландских художников создает необычное для мастеров флорентийской школы освещение. Он размещает фигуры первого плана в темном интерьере, выхватывая их направленным довольно ярким светом, источник которого расположен в верхней части справа. Однако художник не прибегает к контрастным теням, мягко моделируя фигуры, придавая округлость формам и создавая иллюзию объемности. Второй источник света расположен на дальнем плане, справа. Он создает контраст между темным помещением и ярко освещенным пейзажем, который виден в дверном проеме. Таким образом, Пьеро ди Козимо стремился к созданию впечатления глубины пространства.

Светотеневое решение у Мариотто Альбертинелли является характерным для флорентийской школы. Он изображает персонажей первого плана на фоне ровно освещенного пейзажа. Здание и фигуры людей, расположенные в глубине не имеют падающих теней. Он совмещает в произведении два способа освещения: рассеянный и направленный. Источник света первого плана находится в верхней части тондо слева. Художник изображает падающие насыщенные тени, отбрасываемые фигурой младенца, выделяя его более интенсивным освещением по сравнению с Марией и Иосифом. Альбертинелли подчеркивает светоносность Христа, но, не вводя золотое свечение, как у Филиппино Липпи, а с помощью светотеневой моделировки.

**3. Колористическое решение.**

В эпоху Возрождения основное внимание уделялось решению чисто композиционных задач, построению пространства и размещению в нем фигур. Колориту же придавалось второстепенное значение. Он был, как бы, заранее определен и подчинялся рисунку. Так, например, в «Поклонении младенцу Христу» Мариотто Альбертинелли и Фра Бартоломео[[49]](#endnote-49) размещение основных цветовых пятен первого плана совпадает. Незначительные различия в насыщенности красок появляются только из-за использования Мариотто смешанной техники. Темпера дает возможность делать световое пятно более локальным и насыщенным. Поэтому так выделяется желтый плащ Иосифа. У Фра Бартоломео, который писал маслом, цвет более приглушенный и сложный.

Сохраняется и иконографическая обусловленность цвета в одеянии персонажей, например Марии. Во всех трех произведениях Мадонна облачена в синий плащ и красное платье. Филиппино Липпи решает колорит в соответствии с каноном. Пьеро ди Козимо изображает плащ с довольно сильными рефлексами зеленого и синего, проникающими друг в друга так, что довольно сложно установить основной его цвет. Альбертинелли привносит в свою работу небольшое изменение. Он решает мафорий у Марии двухцветным: синим и зеленым. Таким образом, основные колористические различия, в основном, объясняются использованием различных техник живописи. Цвет применялся как «иллюминация рисунка. Он при всей своей значимости ничего не решал в картине, только усиливая выразительность рисунка»[[50]](#endnote-50)

Колорит «Поклонения младенцу Христу» у Филиппино Липпи строится на сочетании зеленоватых и жемчужно-серых тонов. Основой цветового ритма служат синие и красные вертикали одежд фигур ангелов, а Марии, которые придают звонкое «музыкальное» звучание всей композиции. Художник погружает их в зеленовато- оливковую дымку пейзажа. Насыщенность его постепенно ослабевает, приближаясь к линии горизонта. Так у нижней кромки произведения темно-зеленый, почти черный, цвет травы, на котором прорисованы тонкой кистью желтые стебли. Этим же тоном написаны кусты и деревья, смотрящиеся силуэтами на светло-голубом фоне неба или пологих склонов. Филиппино почти не использует богатство гаммы охр, столь любимую его современниками. Он применяет ее холодные оттенки в решении лиц и ладоней рук, одеяний парящий ангелов и в моделировке обнаженного тела младенца. Коричневатой охрой пишет волосы и совсем прозрачные крылья. В решении парапета Филиппино Липпи к охре добавляет белила и приглушенный желтый. Но все цвета подчинены зеленым оттенкам, которые определяют общее колористическое решение.

О колористическом решении “Поклонения младенцу Христу” Пьеро ди Козимо судить довольно сложно, так как на сегодняшний день произведение не представлено в постоянной экспозиции музея. Цветные воспроизведения эрмитажного тондо, которые позволили бы говорить о его красочном решении, отсутствуют. Однако существуют хорошие репродукции «Поклонения младенцу Христу», находящегося в собрании галереи Боргезе, являющегося аналогом эрмитажного, только написанное несколько суше и сильно пострадавшее от реставрации[[51]](#endnote-51). Лишь на основании этого материала можно рассматривать колорит эрмитажного произведения. Пьеро ди Козимо решает тондо в теплых тонах. Наиболее светлое пятно - светло-голубая, почти белая, пелена, которая перекликается с изображением голубя и вставками на рукавах одеяния Марии. Обнаженная фигура младенца Христа также создает впечатление мягкого сияния, но уже более теплого по тону. Немного дальше располагается изображение Иоанна Крестителя в охристой власянице. У Пьеро ди Козимо проявляется интерес к обнаженному телу. Не случайно художник показывает неприкрытыми, почти до середины бедра ноги ангелов, в то время как Липпи и Альбертинелли “одевают” ангелов в длинные одеяния, оставляющие открытыми лишь ладони рук и ступни ног. Колористическое решение строится на господстве трех основных цветов: красного, синего и желтого, которые составляют основу палитры любого художника. В чистом виде она представлена у Мариотто Альбертинелли. В «Поклонении младенцу Христу» Пьеро ди Козимо не использует зеленого цвета в чистом виде, так как он является производным синего и желтого. Например, в решении мафория фигуры Марии происходит смешение синего и зеленого. Довольно сложно определить, какой цвет был взят за основу или выбран для изображения рефлексов. Эта неопределенность, вероятно, символизировала двойственность сущности Марии, ее небесное и земное начало. Одежды ангелов решены открытыми локальными пятнами краплака и синего. Соединение этих двух цветов повторены в одеянии Мадонны с добавлением теплых оттенков в трактовке освещенных участков складок. Возможно, подобным решением художник хотел подчеркнуть божественную природу Марии. Пьеро ди Козимо вводит между фигурами изображение дверного проема, в котором виден лазоревый небосвод. В отличие от Мариотто Альбертинелли, художник отказывается использования в общем, цветовом решении локальных пятен желтого. Он наполняет произведение разнообразными оттенками охр, применяя их в трактовке обнаженных тел, подушке, на которую опирается Христос, власянице Иоанна Крестителя и пейзажа дальнего плана. Он решает детали интерьера в красновато- коричневых тонах, доходя в некоторых затемненных частях стен до черного. По сравнению с произведениями Филиппино Липпи и Мариотто Альбертинелли, живопись Пьеро ди Козимо наиболее богата оттенками. Это достигается за счет масляной техники, которую в чистом виде использует художник.

Колорит “Поклонения младенцу Христу” Мариотто Альбертинелли основан на сочетании трех основных цветов. Самое ярое пятно всего произведения - это желтое одеяние Иосифа. Художник пытается уравновесить этот цвет светлой полосой на земле, решенной менее локально и насыщенно. Контрастным смотрится синее одеяние Иосифа в верхней части. Оно перекликается с внутренней стороной плаща Марии, и пеленой, на которой лежит младенец. Синий цвет первого плана, словно эхо, повторяется, становясь более прозрачным в изображении холмов и неба. Внешняя часть мафория Мадонны нейтрального темного синевато-зеленого цвета согласуется с прозрачными, написанными в один слой этого же тона холмами дальнего плана. Еще два акцента, уравновешивающие друг друга - красная внутренняя сторона плаща Иосифа и алое платье Марии. Мариотто Альбертинелли вводит маленькое пятно краплака в решение полупрозрачной драпировки сидящей на ступенях фигуры дальнего плана, которая находится между Мадонной и Иосифом. Однако в колорите работы заметно преобладание коричневого и охр. Значительное место в пространстве произведения занимает архитектура. Оно изображено коричневой охрой монохромно. Объемность достигается за счет увеличения количества слоев в тенях и уменьшения, до прозрачности в свету. В деталях ступеней и в основании колонн живопись настолько тонка, что можно заметить темные линии карандашного рисунка. Коричневой охрой написаны и фигуры дальнего плана. Написанные более плотно с добавлением белил и синего, они сохраняют прозрачность. Совмещая техники масляной и темперной живописи, Альбертинелли применяет два способа передачи теней. Первый - так называемые «цветные тени». Впоследствии они будут использованы Микеланджело в Сикстинской капелле[[52]](#endnote-52) и в живописном тондо «Святое семейство»[[53]](#endnote-53). Наиболее ярко этот способ представлен в трактовке складок желтого плаща Иосифа, тени которых изображены кирпично-красными. Верхняя часть его одеяния и пелена младенца решены синим с высветлением почти до розовато-белого. Подобный прием Альбертинелли применял и в триптихе «Благовещение», «Рождество» и «Введение во храм».[[54]](#endnote-54) Этот способ был связан с особенностями темперной живописи. Впоследствии прием «цветных теней» будет применен Понтормо[[55]](#endnote-55) и Андрея дель Сарто[[56]](#endnote-56) - учениками Мариотто Альбертинелли.

Другой способ- «сгущение» цвета в тенях. Подобный прием применяли в основном в масляной живописи. Так трактуется одеяние Марии. Прозрачно, словно акварелью написаны удаляющиеся склоны, цвет постепенно становится менее насыщенным. Нежнейшие переходы от темно зеленого с добавлением охр через более светлые с синими тенями к светло голубому, настолько прозрачного, что просвечивается грунт. Подобный прием повторяется в написании небосвода. Следует отметить виртуозность художника в изображении обнаженных частей тела. Мариотто Альбертинелли по-разному трактует нежную, словно из фарфора, кожу Марии с розовыми рефлексами от красного платья на руках и лице. Фигура обнаженного младенца решена в более теплой гамме, основанной на градациях охр. Кожа Иосифа наиболее темная, с добавлением умбры в тенях. Фигуры расположены на темно-коричневой, почти черной поверхности земли.

**4. Техника и материалы.**

В отличие от произведений Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли, Филиппино Липпи в “Поклонении младенцу Христу” не использует в своей работе локальных пятен. Филиппино не стремится к тщательной моделировке лиц, рук, волос. Их очертания размыты. Создается впечатление, что фигуры помещены в туманную дымку, которая отделяет их от зрителя и подчеркивает нереальность, эфемерность происходящего события. Однако, одеяния, линии холмов и веранда решены довольно четко и плотно. Можно заметить, как просвечиваются их очертания под тончайшими слоями, которыми написаны крылья и волосы ангелов. Благодаря этому контрасту, Филиппино Липпи добивается еще большего впечатления нежности ликов.

Художник применяет приемы книжной миниатюры. Тонкой кистью с золотом он «прочерчивает» узоры на одеяниях, крыльев ангелов, нимбов, ваз, луча и других деталей. Его линия виртуозна. Рука Филиппино тверда. Он так же прорабатывает складки одежд, вводя белила в наиболее освещенные места. Таким образом, создается ощущение графичности манеры Филиппино Липпи.

На светлом фоне неба выделяется темный силуэт деревца. Небосвод решен в сероватой гамме, постепенно высветляясь к линии горизонта. Живопись этого участка прозрачна, в некоторых местах можно заметить светлый грунт. Контрастным смотрится изображение дерева, написанного в несколько слоев. В этом участке, вероятно, живопись наиболее плотная. Она немного выступает над плоскостью холста.

Мазок художника довольно тонкий, слегка удлиненный. Настоящую виртуозность своего мастерства Филиппино Липпи демонстрирует в тончайших лессировках на одеждах ангелов и в еле заметных переходах цвета в трактовке тела младенца Христа. Удивительно, но такого эффекта Филиппино Липпи достигает, используя темперные краски. Он в совершенстве овладел этой техникой, подводя своеобразный итог в ее развитии. Постепенно художники осваивают новую для Италии масляную живопись, поначалу работая в смешанной технике, как, например Альбертинелли. Пьеро ди Козимо, находясь под влиянием нидерландских мастеров, пишет свою работу маслом.

О его манере говорить довольно сложно. Следует отметить некоторую сухость живописи. ”Поклонение младенцу Христу” сильно пострадало от реставрации и записей других мастеров. Исследователи отмечают, что непосредственно кисти Пьеро ди Козимо принадлежит изображение пейзажа, который виднеется в дверном проеме.

Мариотто Альбертинелли в «Поклонении младенцу Христу» применяет смешанную технику. Основные цветовые пятна он решает темперой, а затем, используя масло, завершает произведение тончайшими лессировками. Довольно корпусно написаны фигуры первого плана.

Живописная манера Мариотто Альбертинелли отличается тщательно прорисовкой деталей первого плана, беглостью кисти и изменением размера и характера мазка при трактовке различных деталей. Например, изображая фигуры и деревья дальнего плана, они тонкие, почти точечные. В решении больших плоскостей, одежд Марии и Иосифа, Альбертинелли использует широкие, ложащиеся по форме мазки. Виртуозность владения кистью художника проявляется в четких завитках кудрей младенца. Таким образом, Мариотто Альбертинелли использует все основные приемы, как темперной, так и масляной живописи, добиваясь наибольшей выразительности.

**Выводы.**

Произведения, созданные представителями флорентийской школы Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли представляют собой развитие темы Поклонения и процесс постепенного перехода от принципов кватроченто к Высокому Возрождению. Наиболее раннее - «Поклонение младенцу Христу» Филиппино Липпи содержит в себе элементы соприкосновения со средневековым искусством: отказ от телесности в изображении фигур, анатомически верной передачи пропорций. У Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли фигуры становятся более весомыми. Пропорции становятся близки к реальным. Появляется объемность.

Присутствие в композиции шести фигур ангелов у Филиппино Липпи так же свидетельствует об архаичности работы. Поскольку в работах его предшественников (Фра Беато Анжелико и другие) присутствуют подчас «сонмы» ангелов, а в дальнейшем художники Ренессанса постепенно отказываются от их изображения. Их больше занимают проблемы построения анатомически верных пропорций человека, показ его в движении и размещение в пространстве. В произведении Пьеро ди Козимо количество ангелов сокращается до двух, а Альбертинелли отказывается совсем. На примере этих трех произведений можно проследить изменение в понимании и в восприятии самой темы «Поклонения». Если у Филиппино Липпи создается впечатление абсолютно нереального мистического сна – миража с фигурами-призраками, то Пьеро ди Козимо трактует этот сюжет как мистическое видение человеку, донатору, поэтому возникает довольно реальное изображение интерьера, одежд и пейзажа, что скорее характерно для нидерландского мировосприятия. Мариотто Альбертинелли представляет идеальную семью в совершенном пространстве. Такое понимание было типичным для творцов эпохи Высокого Возрождения. Различны и ориентиры художников. Филиппино Липпи, словно оглядывается на опыт своих предшественников Филиппо Липпи, Фра Анжелико, создает произведение, следуя принципам кватроченто. Переходность “Поклонения” Пьеро ди Козимо объясняется влиянием на стиль художника как нидерландских мастеров, так и Леонардо да Винчи. Мариотто Альбертинелли пишет произведение по законам Высокого Возрождения, ориентируясь на работы Рафаэля и Фра Бартоломео. Существуют и значительные изменения в пространственном решении. Здесь проявляется тенденция к упрощению построения, сведения его к четким геометрическим фигурам, выделению смысловых и композиционных центров. При сравнении трех произведений можно отметить стремление художников к передаче объемности. Особенно, это проявляется у Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли. Филиппино Липпи менее других обращал свое внимание на проблему передачи объемности фигур. Вопросы светотеневой моделировки в наибольшей степени волновали Пьеро ди Козимо. Филиппино Липпи и Альбертинелли создали произведения в духе флорентийской школы, расположив фигуры в пространстве пейзажа. Колористическое решение Филиппино Липпи несколько обособлено от работ других художников. Очертания размыты, нет локальных пятен. Колорит основан на сочетании зеленовато-сероватых тонов с включением участков краплака и синего. Цветовое решение произведений во многом сходны. Различие заключается в насыщенности тонов. В период кватроченто основной техникой являлась темпера. Именно ее использует Филиппино Липпи в создании “Поклонения младенцу Христу”. В последствии под влиянием Нидерландов в Италию проникает масляная техника. Пьеро ди Козимо уже работает маслом, а Мариотто Альбертинелли, как и многие его современники, предпочитает смешанную технику.

Исследование трех произведений показывает, что итальянские художники рубежа XV-XVI веков интенсивно преодолевают традиции средневековой живописи, все более, используя колоссальный опыт в изучении законов перспективы, анатомии, химии, математики, что было характерно для этой эпохи. Огромное значение имело более тесное сближение с мастерами северных школ, в частности – с Нидерландскими художниками. Это помогло окончательно утвердиться в Италии техники масляной живописи. На примере трех работ «Поклонения младенцу Христу» Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Мариотто Альбертинелли можно отчетливо проследить эти тенденции. Если в творчестве Филиппино Липпи еще очень много реминисценций средневековья, то в работах Пьеро ди Козимо отчетливо просматривается их постепенное преодоление. И окончательную победу новых принципов демонстрирует работа Альбертинелли.

В дальнейшем мировая художественная культура пойдет по этим путям, развивая и утверждая те принципы, которые впервые демонстрируют эти мастера.

1. Дж. Вазари Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих - М: Терра, 1994, т.3-4. [↑](#endnote-ref-1)
2. Т.К. Кустодиева Итальянская живопись XIII-XVI веков - Искусство, 1994. [↑](#endnote-ref-2)
3. Т.К. Кустодиева Произведения Филиппино Липпи в Эрмитаже Л: Издательство ГЭ, 1962. [↑](#endnote-ref-3)
4. P.G. Konody Filippino Lippi- London: George Newnes Limited. [↑](#endnote-ref-4)
5. Г.Б. Забельшанский Картины Филиппино Липпи в Государственном Эрмитаже - В сб. ст. Итальянское Возрождение- Л: Издательство ЛГУ, 1966. [↑](#endnote-ref-5)
6. P.G. Konody. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-6)
7. Всеволожская, Григорьева, Фомин Итальянская живопись XII- XVIII веков в собрании Эрмитажа- Л: Советский художник, 1964. [↑](#endnote-ref-7)
8. Ук.соч. стр. 215. [↑](#endnote-ref-8)
9. Knapp. ук .соч . стр. 215. [↑](#endnote-ref-9)
10. Пьеро ди Козимо «Поклонение младенцу Христу», после 1500, Галерея Боргезе, Рим. [↑](#endnote-ref-10)
11. Piero di Cosimo’s «The Forest Fire» - Oxford: Ashmolean museum, 1984. [↑](#endnote-ref-11)
12. Alain Jouffroy Piero di Cosimo - Paris: Editions Robert Laffont, 1982. [↑](#endnote-ref-12)
13. Б. Р. Виппера Итальянский Ренессанс XIII-XVI века- М: Искусство,1977. [↑](#endnote-ref-13)
14. И. Тен. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов - М: Изобразительное искусство,1995. [↑](#endnote-ref-14)
15. Никулин Н.Н. Детали картин Эрмитажа. Западноевропейская живопись XV-XVI века- Л: ГЭ, 1970. [↑](#endnote-ref-15)
16. Г. Вельфлин Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л: ИЗОГИЗ, 1934, cтр.191.

    А. Бенуа Путеводитель по картинной галереи императорского Эрмитажа –С-Пб, Издание общины св. Евгении, 19…, Стр. 44. [↑](#endnote-ref-16)
17. Gustave Gruer Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli - Paris - London, 1886. [↑](#endnote-ref-17)
18. Т.К. Кустодиева Итальянская живопись XIII-XVI веков - Искусство, 1994, стр.29. [↑](#endnote-ref-18)
19. Робер Кампен (Флемальский мастер). «Рождество Христово», 1414 -1418, д. м., 87х70, Городской музей, Дижон. [↑](#endnote-ref-19)
20. Джентиле да Фабриано “Поклонение волхвов”, 1423, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-20)
21. «Когда пришло время ей родить, сняла она свою обувь и белый плащ, сняла она свое покрывало, и золотистые волосы упали ей на плечи. Тогда она приготовила пеленки и положила их рядом с собой. Когда все было готово, она опустилась на колени и стала молиться. Пока она так молилась, воздев руки, младенец неожиданно родился в таком ярком сиянии, что оно полностью поглотило слабый свет свечи Иосифа». (Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве - М: Крон - Пресс, 1996, стр. 484). [↑](#endnote-ref-21)
22. Филиппино Липпи «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» Национальная галерея, Лондон. [↑](#endnote-ref-22)
23. Филиппино Липпи «Поклонении младенцу Христу», Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-23)
24. Франческо Боттичини «Поклонение младенцу Христу», Питти, Флоренция. [↑](#endnote-ref-24)
25. Галерея Питти. Флоренция. Сост. Смирнова - М: Изобразительное искусство, 1971, стр. 8. [↑](#endnote-ref-25)
26. Филиппино Липпи «Мадонна с младенцем», частное собрание Вернера. [↑](#endnote-ref-26)
27. Филиппино Липпи «Поклонение Марии младенцу Христу», Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-27)
28. Филиппо Липпи и Фра Анжелико «Поклонение волхвов» ок. 1452-1453, Национальная галерея, Вашингтон. [↑](#endnote-ref-28)
29. Сандро Боттичелли «Весна», 1478, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-29)
30. Дж. Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве - М: Крон - Пресс, 1996, стр. 204. [↑](#endnote-ref-30)
31. Мастерская Лоренцо ди Креди «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и двумя ангелами», 1510-1520г., Государственный Эрмитаж, Санкт- Петербург. [↑](#endnote-ref-31)
32. Фра Бартоломео «Мадонна с младенцем и четырьмя ангелами», 1515г., Государственный Эрмитаж, Санкт- Петербург. [↑](#endnote-ref-32)
33. Гуго ван дер Гус «Поклонение пастухов», 1476-1478, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-33)
34. Knapp Piero di Cosimo- Halle AS, 1899, стр. 56. [↑](#endnote-ref-34)
35. Пьеро ди Козимо «Мадонна с младенцем и музицирующими ангелами», ок. 1510, Коллекция Чини, Венеция. [↑](#endnote-ref-35)
36. Пьеро ди Козимо «Святое семейство», между 1490-1500, Картинная галерея, Дрезден. [↑](#endnote-ref-36)
37. Пьеро ди Козимо «Поклонение младенцу Христу», между 1480-1492, частное собрание Стрита, Лондон. [↑](#endnote-ref-37)
38. Пьеро ди Козимо «Битва кентавров», ок. 1505, Национальная галерея, Лондон. [↑](#endnote-ref-38)
39. Пьеро ди Козимо «Охота», ок. 1505, Метрополитен музей, Нью-Йорк. [↑](#endnote-ref-39)
40. Пьеро ди Козимо «Возвращение с охоты», ок. 1505, Метрополитен музей, Нью-Йорк. [↑](#endnote-ref-40)
41. Филиппо Липпи. «Поклонение младенцу со святым Илларионом», 1455, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-41)
42. Дж. Холл. Ук.соч., стр. 195. [↑](#endnote-ref-42)
43. Рафаэль «Святое семейство» (Мадонна с безбородым Иосифом), 1506, Государственный Эрмитаж, Санкт- Петербург. [↑](#endnote-ref-43)
44. Дж. Холл. Ук. соч., стр. 205. [↑](#endnote-ref-44)
45. Андреа дель Сарто «Благовещение» 1512-1514, Галерея Питти, Флоренция. [↑](#endnote-ref-45)
46. Дж. Холл. Ук. соч., стр.195. [↑](#endnote-ref-46)
47. Сандро Боттичелли «Мадонна с гранатом», ок.1482, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-47)
48. Сандро Боттичелли «Магнификат», ок.1482, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-48)
49. Фра Бартоломео «Поклонение младенцу Христу», Вилла Боргезе, Рим. [↑](#endnote-ref-49)
50. Н.Н. Волков Цвет в живописи- М: Искусство, 1984, стр.194-195. [↑](#endnote-ref-50)
51. З.Борисова Галерея Боргезе. Национальная галерея – М: Изобразительное искусство, 1971, стр17. [↑](#endnote-ref-51)
52. Росписи Микеланджело в Сикстинской капелле в Ватикане были созданы между 1508-1512 годами. [↑](#endnote-ref-52)
53. Микеланджело «Святое семейство», так называемый Медальон Дони, 1504, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-53)
54. Мариотто Альбертинелли «Благовещение», «Рождество» и «Введение во храм», Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-54)
55. Якопо Каруччи, по прозвищу Понтормо « Вечеря в Эммаусе», 1525, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-55)
56. Андреа дель Сарто «Святой Михаил, святой Иоанн Гвальберто, святой Иоанн Креститель, святой Бернард дельи Уберти, Уффици, Флоренция. [↑](#endnote-ref-56)