

Глава 44. Филиппо Липпи (1406 – 1469)

Современник Жака Дарэ, итальянский художник Филиппо Липпи и, так же как и он, младший современник Микелино да Безоццо, Стефано да Верона, Робера Кампена, Мазолино да Паникале, Яна ван Эйка, Пизанелло, Анджелико, Джованни ди Паоло, Уччелло, Рогира ван дер Вейдена, Сассетты, Якопо Беллини и Доменико Венециано, работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. К его высшим достижениям можно отнести изображение женских лиц, отличающиеся удивительной тонкостью и пронзительностью, а также дикие лесные романтические пейзажи. Он первым в итальянской живописи создал парный портрет, в котором, возможно впервые, запечатлел сцену любовного свидания.

44.1. Биографические сведения о Филиппо Липпи

Итальянский художник Филиппо ди Томмазо Липпи родился в 1406 году во Флоренции. Он рано остался сиротой, и тетка, которой было нечем кормить мальчика, продала его монастырю кармелитов. Поэтому в годы, когда Мазаччо работал над фресками в капелле Бранкаччи ([илл. 41.5](#)), Липпи был монахом флорентийского монастыря Кармине. Настоятель монастыря, поняв, что имеет дело с талантом, велел купить мальчику кисти и краски. Затем настоятель послал юного художника в капеллу церкви дель Кармине срисовывать фрески Мазаччо. Но вскоре юноша сбежал из монастыря и начал жизнь, полную приключений (правда, рассказ Вазари о его пленении «шайкой мавров» и обращении в рабство в Берберии, является, скорее всего, плодом воображения автора «Жизнеописаний»). Вместе с тем Вазари совершенно прав, сообщая о пребывании Липпи в Неаполе, где он познакомился с фламандской культурой, произведения которой были завезены сюда голландскими и итальянскими купцами. В 1456 году, когда художник работал в Прато, он влюбился в монахиню монастыря Санта-Мargarита Лукрецию Бути и похитил ее; от их брака, разрешенного затем папой Пием II по ходатайству Козимо Медичи, родился сын Филиппино, ставший впоследствии художником. Липпи был хорошо знаком с росписями в капелле Бранкаччи, причем не только с фресками Мазаччо, но и с фресками Мазолино. К ранним его произведениям относятся созданная в 1432-1433 годах фреска, прежде находившаяся в клуатре монастыря Кармине, и картина «Мадонна Тривульцио» ([илл. 44.20](#)) из Кастель Сфорцеско в Милане.

В 1434 году Липпи работал в Падуе, а относительно его деятельности в Венето до нас не дошло никаких достоверных сведений. По возвращении во Флоренцию, Липпи написал в 1437 году «Мадонну Тарквиния» ([илл. 44.13](#)) из Национальной галереи Барберини в Риме. С этого момента Липпи все больше стал интересоваться творчеством Анджелико. В 1437 году по заказу Барбадори Липпи исполнил алтарный образ «Мадонна с Младенцем в

окружении ангелов, со св. Фреддиано и Августином» ([илл. 44.8](#)) из Лувра в Париже, пределла которого хранится в галерее Уффици во Флоренции. В это время он также познакомился с творчеством Андреа дель Кастаньо и Донателло. Важнейшими произведениями Липпи того периода были «Коронование Марии» ([илл. 44.47](#)) из галереи Уффици во Флоренции, созданное в 1441 году, и два «Благовещения» из церкви Сан-Лоренцо во Флоренции ([илл. 44.36](#)) и Национальной галереи в Риме ([илл. 44.35](#)). В 1452 году Липпи получил заказ на фрески в хоре собора Прато – «Сцены из жизни Иоанна Крестителя и св. Стефана», которые были закончены в 1464 году. В том же 1452 году он создал «Тондо Бартолини» ([илл. 44.7](#)) из Палаццо Питти во Флоренции, на котором изображена Мадонна с Младенцем и сцены из жизни св. Анны. Это произведение впоследствии внимательно изучал Боттичелли, будущий ученик Липпи. К произведениям, исполненным после 1455 года, относятся «Мадонна с Младенцем и ангелами» ([илл. 44.6](#)) из галереи Уффици во Флоренции и «Мадонна с Младенцем и св. Бернардом», написанная для Лоренцо Торнабуони и хранящаяся там же. В конце своей жизни художник познакомился с работами Гуго ван дер Гуса и Ганса Мемлинга, появившимися при дворе Лоренцо Великолепного.

Липпи умер внезапно в 1469 году в Сполето, куда он отправился вместе со своим сыном Филиппино для создания фресок в хоре собора – «Сцен из жизни Марии» ([илл. 44.39](#)). Среди современников ходили слухи, что его отравили. Якобы Липпи загляделся на очередную красотку, и ее родственники расправились с ним. В создании фресок в Сполето принимали участие многочисленные помощники, среди которых был и Диаманте.

Сохранились некоторые рисунки художника ([илл. 44.1-44.4](#)). Кроме того, Филиппо Липпи выполнил проект витража ([илл. 44.5](#)) площадью 44 кв м в соборе Прато. Этот витраж в 1452-1465 годах исполнил флорентийский мастер витражей, монах Лоренцо д'Антонио да Пелаго. Он заменил пришедший в негодность более ранний витраж, выполненный по проекту Лоренцо Монако в 1416 году [17, 18].

44.2. Религиозные портреты

В этом разделе будут рассмотрены работы художника на традиционный сюжет «Мадонна с Младенцем», а также (впервые) групповой портрет святых.

44.2.1. Мадонна с Младенцем

Анализируемые произведения. Филиппо Липпи создал несколько произведений на этот сюжет. В данном разделе будут обсуждаться три из них.

Картина «Мадонна с Младенцем и ангелами» ([илл. 44.6](#)) размером 92×63 см была создана в 1465 году и хранится в галерее Уффици во Флоренции.

Исследователи неоднократно высказывали предположение, что эту работу художник подарил Джованни Медичи, и что в образах Мадонны и Младенца он изобразил портреты своей жены Лукреции Бути и сына – маленького Филиппино [26].

«Тондо Бартолини» ([илл. 44.7](#)) диаметром 135 см, созданное в 1452 году для Леонардо Бартолини, ныне хранится в Палаццо Питти во Флоренции. На заднем плане на нем нарисованы сцены из жизни св. Анны [28].

Картина «Мадонна с Младенцем в окружении ангелов, со св. Фреддиано и Августинном» ([илл. 44.8](#)) размером 208×244 см, созданная в 1437-1438 годах для алтаря капеллы Барбадори в церкви Святого Духа во Флоренции, ныне хранится в Лувре в Париже. Она попала в Лувр в 1814 году в составе коллекции картин раннего Ренессанса, вывезенной бароном Виван-Деноном из Тосканы [24].

Действующие лица. На [илл. 44.6](#) и [44.7](#) в качестве модели для Девы Марии выступает жена художника Лукреция Бути, причем портретное сходства этих двух изображений очень заметно. Стройная и грациозная, с длинной шеей, тонким и нежным лицом (особенно на [илл. 44.6](#)), голубыми глазами, длинными ресницами, высоким лбом, чуть вздернутым носом, пухлыми губами и слегка выступающим подбородком, она одета в сине-зеленое платье (нарисованное исключительно мастерски) на [илл. 44.6](#) и красное – на [илл. 44.7](#), где поверх этого платья на ней сине-зеленая накидка. На [илл. 44.6](#) ее светлые, зачесанные назад волосы украшает диадема из крупных и мелких жемчужин, чепец из полупрозрачной материи и почти прозрачная вуаль, спадающая ей на плечи и спину. На [илл. 44.7](#) ее волосы уложены в довольно сложную прическу. Здесь она левой рукой придерживает Младенца, сидящего у нее на коленях, а в правой держит наполовину съеденный плод граната (это впервые). На [илл. 44.8](#) у нее несколько другой, более приземленный тип (хотя вполне возможно, что разница объясняется лишь ракурсом изображения), она очень высокого роста, причем одета примерно, как [илл. 44.7](#) (накидка имеет не зеленый, а фиолетовый оттенок), а на голове у нее чепец, почти такой же, как на [илл. 44.6](#). Здесь она также правой рукой поддерживает за ножку Младенца, висящего на перевязи и сидящего у нее на бедре, а левой – за ручку. На всех трех картинах за ее головой расположен прозрачный нимб, граница которого отмечена лишь белой линией. Кроме того, на [илл. 44.7](#) Дева Мария нарисована также и в младенчестве, завернутая по горло в белую пеленку.

Младенец, по видимому, на всех трех картинах имеет один и тот же прототип (маленький Филиппино). Он, довольно крупный, крепкий и толстенький, наиболее приятный на [илл. 44.8](#), с темными глазками, высоким лобиком, густыми светлыми курчавыми волосиками, носиком-пуговкой, толстыми щечками, почти голенький на всех трех картинах. Его бедра и ножки обернуты светлой пеленкой, особенно прозрачной на [илл. 44.8](#). У Него прозрачный нимб на [илл. 44.6](#), имеющий форму золотого диска на двух других картинах. На [илл. 44.7](#) левой рукой Он держит все тот же плод граната, а в правой двумя пальчиками – семечку от этого плода.



Илл. 44.1. Филиппо Липпи. Святая. Рисунок.



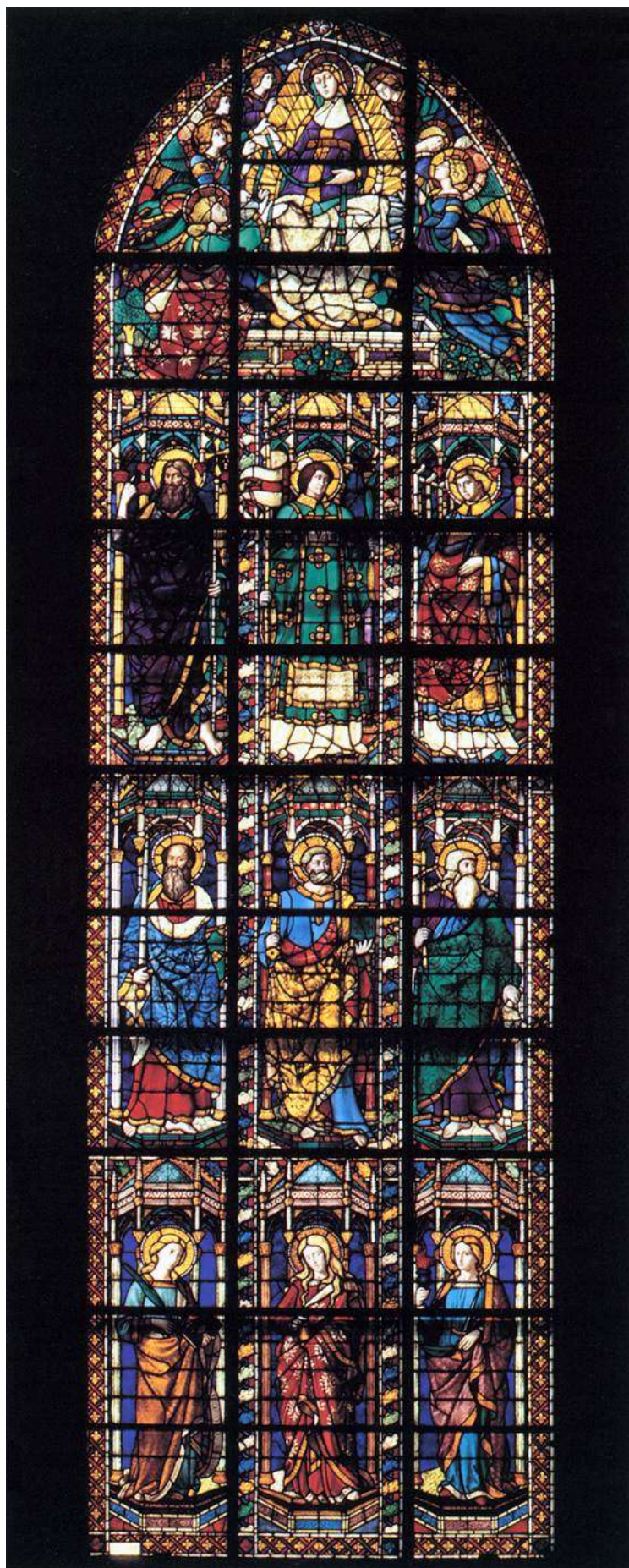
Илл. 44.2. Филиппо Липпи. Два наброска ноги, драпировки для коленопреклоненной фигуры и зарисовка юноши, сидящего на стуле. Рисунок.



Илл. 44.3. Филиппо Липпи. Женская фигура. Рисунок.



Илл. 44.4. Филиппо Липпи. Штудия фигуры. Рисунок.



Илл. 44.5. Филиппо Липпи. Витраж собора Прато.



Илл. 44.6. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем и ангелами.



Илл. 44.7. Филиппо Липпи. Тондо Бартолини.



Илл. 44.8. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем в окружении ангелов, со св. Фреддиано и Августинном.

Ангелы присутствуют на [илл. 44.6](#) и [44.8](#). В первом случае это похожие друг на друга два мальчика пяти-семи лет, с красивыми озорными широкими личиками, крупными темными глазками, светлыми выющимися волосами, носом картошкой, со светло-коричневыми крыльями, одетые в короткие белые туники с золотой каймой на подоле. Оба двумя руками поддерживают Младенца. На [илл. 44.8](#) их много, это серьезные красивые юноши, с большими светло-коричневыми или почти черными в золотую крапинку крыльями, в белых туниках и разноцветных (красных, зеленых) плащах, обернутых вокруг ног. В руках они держат цветущие ветки белых лилий. По краям картины – это очаровательные толстенькие ребятишки со светлыми кудрявыми волосиками.

Св. Анна, мать Девы Марии, присутствует на [илл. 44.7](#) и нарисована там дважды – третья слева и вверху справа. Она, некрасивая, пожилая, с деревенского типа лицом, одета в белую ночную рубашку и чепец (слева) и в темно-синюю накидку и белый головной платок (справа).

Иоаким, отец Девы Марии, нарисованный на [илл. 44.7](#) справа (левее Анны), седой, бородатый старик, одет в красную тунику, красные сапоги и черную шапочку.

Св. Августин и Фреддиано изображены на [илл. 44.8](#) на переднем плане. Первый из них, св. Августин Гиппонский (справа), средних лет, с волевым, загорелым, безбородым лицом римского типа с крупными чертами, короткими седыми волосами, одет в зеленую мантию с золотой вышивкой. В левой руке он держит епископский посох. Св. Фреддиано, итальянская форма имени Фригдиана Орака (слева), христианский святой, был сыном короля из Ольстера в Ирландии. Он поехал в Италию, где стал священником, а затем первым епископом Лукки в Тоскане. Там он основал церковь св. Винсента, мученика из испанской Сарагосы. Когда в 588 году Фреддиано умер и был похоронен в этой же церкви, церковь в знак уважения к епископу нарекли именем св. Фреддиано и Винсента. Его существование доказывает упоминание о его чудесах у Григория Великого, а почитание распространялось канониками-августинцами, к которым принадлежал Фреддиано. В 1061 г. они из Лукки явились в Рим. На картине Фреддиано, тоже пожилой, с более мелкими чертами лица, одет в красную мантию с золотой вышивкой. Свой более длинный, чем у Августина, епископский посох он держит в правой руке. Оба святых отмечены нимбами.

Другие действующие лица нарисованы на [илл. 44.7](#). Это женщины, так или иначе связанные со св. Анной. Они все достаточно молоды и стройны, имеют разнообразные типы лиц и одежд. Среди них одна держит на руках запеленатую новорожденную Деву Марию, другие несут на голове корзины с подарками. Здесь же мы видим и маленькую девочку с красивым личиком, светлыми кудрявыми волосиками и в коротком светлом платье.

Взаимодействие персонажей. Взаимодействие персонажей на [илл. 44.6](#) не совсем обычно для этого сюжета. Два ангела держат на руках и плечах Младенца, который по размеру не меньше их. Дева Мария, сидя в кресле перед этой группой, опустила голову и, глядя мимо Младенца и ангелов,

молитвенно сложила руки. Ее лицо удивительно печально и серьезно. Выражение лица Младенца мало выразительно, а ангелы позируют зрителю, озорно поглядывая на него, чтобы узнать его реакцию на их проказы.

На [илл. 44.7](#) на переднем плане в кресле сидит Мадонна, на ее левом колене лежит красная подушечка, на которой сидит Младенец. Мадонна печальна и задумчива, вся ушла в свои невеселые мысли и машинально кормит Младенца плодом граната. Он выковыривает из плода по одной косточке и подносит их ко рту, улыбаясь и поглядывая на мать снизу вверх. На заднем плане нарисовано две сцены из жизни св. Анны. В правой части наверху представлена встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. Иоаким поднимается к Анне по крутой лестнице и готов встать перед ней на колени, чтобы вымолить себе прощение. Анна, взяв его за руки и наклонившись к нему, прощает и поднимает его. В левой половине представлена сцена рождения Девы Марии. Св. Анна лежит на кровати после родов. Вокруг хлопочут служанки, родственницы и соседки. Одна из них показывает Анне новорожденную запеленатую Марию. В правой половине тондо соседки и родственницы спешат навестить роженицу и несут ей подарки.

На [илл. 44.8](#) взаимодействие персонажей напоминает композиции произведений Анджелико на этот сюжет. В центре стоит Дева Мария, глядя вниз и влево на св. Августина. На перевязи, перекинутой через ее левое плечо, сидит Младенец, опирающийся о ее правое бедро. Младенец со страхом поглядывает направо вниз на св. Фреддиано. Оба святых стоят на переднем плане на коленях. С обеих сторон от Девы Марии стоят ангелы, причем в сравнительно маленькое пространство их помещено довольно много. Ангелы с интересом поглядывают на святых и друг на друга.

Строения и интерьер. На [илл. 44.7](#) в правой верхней его части нарисованы Золотые Ворота. К ним ведет крутая каменная лестница, а сами ворота представляют собой высокий и узкий проем в сером каменном обрамлении. Ближе к зрителю рядом с воротами расположено каменное здание с закрытой деревянной дверью. Перед воротами и зданием видна мостовая, мощенная светлой плиткой. В левой части тондо нарисован интерьер спальни св. Анны. Его центр занимает широкая кровать, где сидит Анна, прислонившись к белым подушкам, причем ее ноги укрыты красным одеялом. Красный полог (другой конструкции, чем в произведениях Рогира ван дер Вейдена) раздвинут в обе стороны. Гладкие стены и уложенный квадратной плиткой потолок комнаты находятся в глубоком мраке, лишь слева под самым потолком имеется небольшое окошко, почти не дающее света. Тем не менее, действующие лица, находящиеся в этой комнате, довольно ярко освещены. Интерьер на [илл. 44.8](#) разделен арками на три части. Помещение тесновато для такого большого числа персонажей. Ниша, в которой стоит Дева Мария с Младенцем, наверху имеет рельеф, напоминающий раковину (как и у Анджелико). Стены отделаны светлыми деревянными панелями, а слева имеется довольно большое окно, в которое видно темное вечернее небо. Само помещение заполнено металлическими украшениями.

Кресло. На [илл. 44.6](#) и [44.7](#) Мадонна сидит не на троне (как у предшественников), а в светлом деревянном кресле с резной спинкой и подлокотниками (особенно изощренными на [илл. 44.6](#)).

Пейзаж. На [илл. 44.6](#) на заднем плане нарисован романтический пейзаж с крутыми каменными скалами, похожими на мегалиты и поросшими наверху кустарником (справа), башнями призрачного города на горизонте левее них, лесистым берегом морского залива в левой части. По берегу извивается дорога, а над всем этим простирается тревожное облачное небо.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма и композиция всех трех произведений различна. На [илл. 44.6](#) холодные и прозрачные тона сине-зеленого платья, неба и зеленого пейзажа согреваются теплыми светлыми тонами лиц персонажей, тельца Младенца, рубашечек ангелов, их крыльев и подлокотников кресла. Тондо ([илл. 44.7](#)) является более пестрым, где контрастируют тона красных и синих одежд, но эту пестроту скрадывает желто-серый фон. Картина ([илл. 44.8](#)) характерна наиболее темными и плотными тонами, где контрастируют цвета фиолетовой, красной и зеленой мантий на темно-желтом фоне.

Картина ([илл. 44.6](#)) окружена нарисованной серой рамой, но композиция ее построена так, что Мадонна, ее кресло и ангелы находятся перед этой рамой и частично закрывают ее. Тем более далеким кажется пейзаж на заднем плане. Фигуры Мадонны и ангелов, держащих на руках Младенца, образуют верх немного асимметричного овала. Композиция [илл. 44.7](#) напоминает крест, одна перекладина которого представляет собой сцену рождения Девы Марии с идущими к св. Анне женщинами, а концы другой – сидящую Мадонну и сцену встречи у Золотых Ворот. Дополнительную асимметрию вносит интерьер на заднем плане. В основе же композиции [илл. 44.8](#) лежит треугольник, составленный из фигур стоящей Мадонны с Младенцем и двух коленопреклоненных святых. Вертикально эта композиция расчленена на три неравные части арками и колоннами, а ангелы на заднем плане образуют горизонтальную линию. Картина ([илл. 44.6](#)) создает впечатление, что Мадонна молится Богу, а еще ничего не понимающий Младенец и шаловливые ангелы пытаются отвлечь ее от этого занятия. На [илл. 44.7](#) задумчивая Мадонна погружена в воспоминания о своей матери, пока Младенец ест плод граната, причем эти воспоминания проходят на заднем плане тондо. На [илл. 44.8](#) запечатлен торжественный выход королевы с маленьким Принцем, при виде которых святые пали на колени, а ангелы встали.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Сохранился эскиз Филиппо Липпи ([илл. 44.9](#)) к картине из Уффици ([илл. 44.6](#)), где лица Мадонны и Младенца имеют даже более эмоциональное выражение, а ангелы кажутся более взрослыми. Кроме того, сохранился эскиз лица Мадонны ([илл. 44.10](#)) к картине из Палаццо Питти ([илл. 44.7](#)), где она более печальна и серьезна. Отметим некоторые другие варианты этого сюжета, созданные художником.



Илл. 44.9. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами.
Рисунок.



Илл. 44.10. Филиппо Липпи. Голова женщины. Рисунок.

На картине из Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции ([илл. 44.11](#)) размером 155×71 см, заказанной Козимо Медичи, где присутствуют только Дева Мария и Младенец, Иисус нежно прижимается к матери. Эффектно нарисована ниша в форме раковины, соединенная с балконом, на перилах которого стоит Младенец.

Картина из Старой пинакотеки в Мюнхене ([илл. 44.12](#)) размером 75×53 см, созданная в 1460-е годы, с теми же персонажами характеризуется горным пейзажем на заднем плане с извивающейся по ущелью рекой и ночным небом. Мадонна в чепце больше похожа на служанку, а Младенец нарисован довольно глуповатым.

На картине из Национальной галереи старинного искусства в Риме ([илл. 44.13](#)) размером 151×66 см, созданной в 1437 году по заказу монсиньора Виттеллески, архиепископа Флоренции, с теми же персонажами совершенно очаровательна красивая Мадонна. От этой очень интимной картины веет печальным настроением и особой материнской нежностью. Тщательно написан интерьер на заднем плане.

Картина из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 44.14](#)) размером 79×52 см создана около 1440 года. Печальная Мадонна с заплаканными глазами, склонив голову, смотрит на зрителя. Столь же задумчивый симпатичный Младенец, сидящий на парапете, устремил Свой взгляд куда-то вниз. Рукава накидки Мадонны имеют заметно отличающиеся оттенки синего цвета, а на правом плече нарисована ажурная золотая звезда.

Картина из Фонда Маньяни-Рокка в Корте ди Мамиано близ Пармы ([илл. 44.15](#)) размером 80×53 см исполнена около 1450 года. У Мадонны очень юное, почти детское красивое лицо. Общий печальный характер Мадонн этого мастера имеет место и здесь.

На картине из музея Метрополитен в Нью-Йорке ([илл. 44.16](#)) размером 123×63 см, кроме тех же персонажей, присутствуют еще два ангела. У красивой и томной Мадонны очень высокий лоб. Роза, которую она держит в правой руке, символизирует ее чистоту. Прелестный Младенец с волосиками, напоминающими лавровый венок, держит раскрытую Библию с текстом книги Экклесиаста и прямо в упор смотрит на зрителя. Симпатичные ангелы развесили бандеролы и стараются не мешать Мадонне, погруженной в свои думы. Обращают на себя внимание яркие краски картины. Эта картина являлась центральной панелью триптиха ([илл. 44.17](#)), боковые створки которого с изображением докторов Церкви, св. Августина, Амвросия, Григория и Иеронима, хранятся в Академии изящных искусств Альбертина в Турине.

На еще одной картине из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 44.18](#)) размером 196×196 см, исполненной около 1445 года первоначально для капеллы Медичи дель Новициато церкви Санта-Кроче во Флоренции, по обе стороны от Мадонны с Младенцем находятся по двое святых – Франциск, Дамиан, Косма и Антоний Падуанский. Косма и Дамиан одеты в красные мантии и шапки своеобразной (но обычной для них) формы, а Франциск и



Илл. 44.11. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем.



Илл. 44.12. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем.



Илл. 44.13. Филиппо Липпи. Мадонна Тарквинии.



Илл. 44.14. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем.



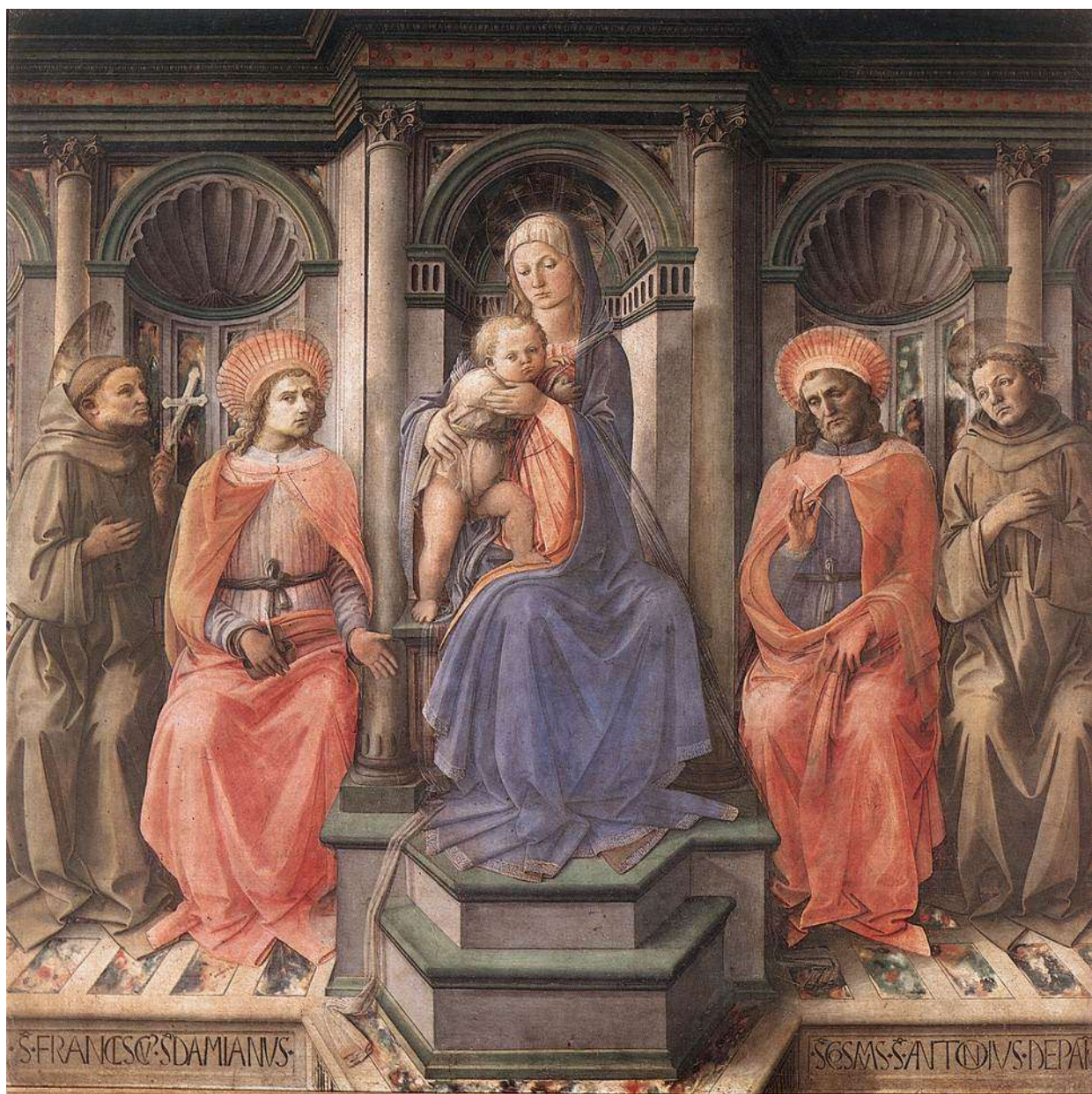
Илл. 44.15. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем.



Илл. 44.16. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем на троне с двумя ангелами.



Илл. 44.17. Филиппо Липпи. Триптих.



Илл. 44.18. Филиппо Липпи. Мадонна на троне со святыми.

Антоний - в серые монашеские рясы. Серьезная Мадонна пытается удержать непослушного Младенца, который вырывается у нее из рук. Красив интерьер, состоящий из трех ниш с верхом в виде раковин.

На картине «Мадонна дель Чеппо» ([илл. 44.19](#)) размером 187×120 см из Городского музея в Прато, исполненной в 1453 году, Мадонна с Младенцем в окружении Иоанна Крестителя с тонким крестом и св. Ансана со Стягом Воскресения и книгой принимает поклонение донатора – торговца из Прато Франческо ди Марко Датини и его сыновей. Мадонна в короне задумалась и не смотрит на них. Напротив, Младенец заинтересовался ими и пытается их благословить. Святые стоят с томными лицами. Франческо, в красном плаще и шапке, размером меньше Девы Марии и святых, но больше своих сыновей, подталкивает последних, стоящих на коленях и снявших шапки, к Иоанну Крестителю. Выражения их лиц довольно уморительны.

Картина «Мадонна смирения» ([илл. 44.20](#)) (также называемая «Мадонна Тревульцио» по имени прежнего владельца) из Кастелло Сфорцеско в Милане, созданная около 1430 года для монастыря кармелитов, где в то время жил художник, имеет выраженную горизонтальную композицию. Красивая Мадонна (чего не скажешь о Младенце) представлена в окружении святых. У большинства из них лица исполнены весьма гротескно. Святые представлены со своими атрибутами. Все окружение Мадонны облачено в шелковые белые одежды.

На картине из музея Коллегиата в Эмполи ([илл. 44.21](#)) размером 44×34 см, исполненной около 1430 года, золотые нимбы и крылья ангелов, окружающих Мадонну, создают своего рода два луча прожектора, идущие в разные стороны от нее и выделяющиеся на темном фоне арок. Эта игра золотого света продолжается на ступеньках лестницы, ведущей к ее трону. Один из ангелов с некрасивым лицом смотрит прямо на зрителя, словно вопрошая, заметил ли он этот эффект.

Картина из коллекции Витторио Чини в Венеции ([илл. 44.22](#)) размером 47×36 см, исполненная около 1437 года, напоминает многофигурные произведения Анджелико на этот сюжет. Младенец стоит у ног сидящей Мадонны (это впервые). Святые окружили мать и Сына плотной толпой. Впереди сидящие у подножия трона два ангела играют на музыкальных инструментах. На переднем плане монах поднимает с колен оробевшего донатора, забывшего даже снять шляпу перед Святым Семейством.

Сравнение с другими вариантами «Встречи у Золотых ворот». Отметим некоторые работы предшественников Филиппо Липпи на два сюжета, представленные на заднем плане «Тондо Бартолини» ([илл. 44.7](#)).

Этот сюжет представляет левая часть фрески Таддео Гадди ([илл. 44.23](#)) в капелле Барончелли церкви Санта-Кроче во Флоренции, исполненной в 1328-1330 годах. Иоаким и Анна устремились друг к другу, в то время как остальные персонажи выглядят довольно статичными. К сожалению, изображение города, на фоне которого разворачивается эта сцена, сильно попорчено. Хотя сама встреча происходит ночью, передний план освещен божественным светом.



Илл. 44.19. Филиппо Липпи. Мадонна дель Чеппо.



Илл. 44.20. Филиппо Липпи. Мадонна смирения.



Илл. 44.21. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем на троне в окружении святых.



Илл. 44.22. Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем в окружении святых, ангелов и донатора.



Илл. 44.23. Таддео Гадди. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот и Рождение Девы Марии.

Вариантом этого сюжета является картина Мастера жития Девы Марии ([илл. 36.174](#)). Иоаким и Анна представлены без свиты. Они стоят около небольших серых готических ворот, нежно обнимая друг друга. К воротам ведет извивающаяся и уходящая вдаль дорога. На ней разворачиваются две другие сцены – посещение Иоакимом пастухов и встреча ангела с Иоакимом. Пейзаж вдоль дороги отличается обилием пространства, разнообразием и мастерством исполнения.

Картина Филиппо Липпи из Музея Ашмолеан в Оксфорде ([илл. 44.24](#)) размером 21×48 см, созданная около 1445 года, представляет эту сцену при дневном освещении в прозрачной цветовой гамме. Золотые ворота едва видны. Над главными героями порхает ангел. Кроме него лишь одна служанка в белом платье является свидетельницей этого события. Зато здесь же без всякого страха находятся олени и цапли. В мирном пейзаже интересны мостики, перекинутые через потоки воды.

Сравнение с другими вариантами «Рождения Девы Марии». Сильно попорченная правая часть фрески Таддео Гадди ([илл. 44.23](#)) представляет вариант этого сюжета, созданный после Пьетро Лоренцетти ([илл. 7.1](#)). Его трактовка довольно традиционна.

Другой его вариант создал Джованни да Милано на фреске ([илл. 44.25](#)) в капелле Ринуччини ([илл. 44.26](#)) церкви Санта-Кроче во Флоренции, исполненной в 1365 году. Фреска, имеющая горизонтальную композицию, напоминает скульптурный рельеф. Удлиненные фигуры женщин несколько неловки, а их красивые лица исполнены благоговения, новорожденная же девочка толста и некрасива. Обращает на себя внимание скромный интерьер с большим традиционным тазом для омовения младенца на переднем плане.

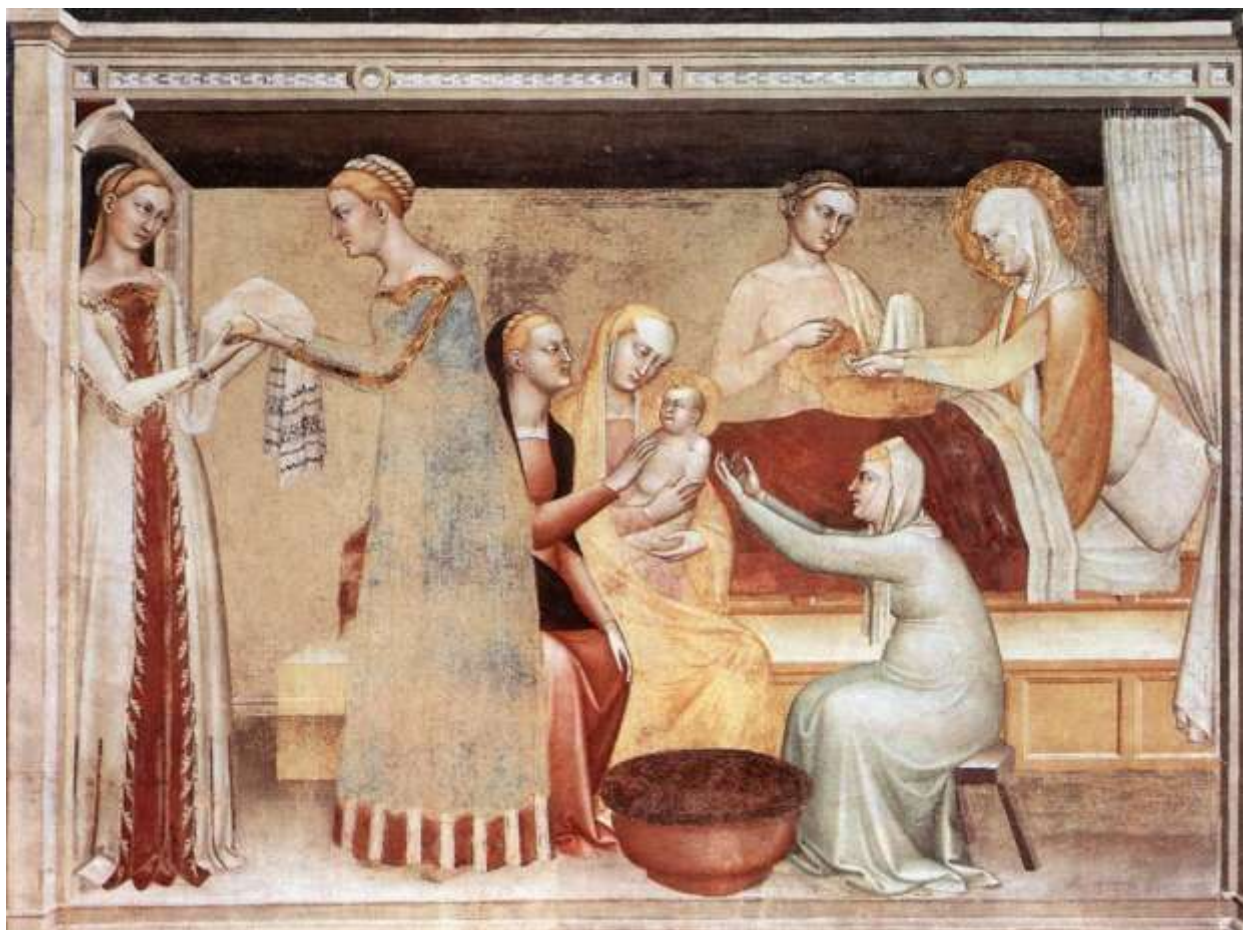
Еще один вариант этого сюжета исполнил Анджелико на картине ([илл. 44.27](#)) размером 23×14 см, исполненной в 1433-1434 годах и являющейся частью пределлы «Благовещения» ([илл. 35.88](#)). Здесь всего три персонажа – прекрасная св. Анна, сидящая на постели, не особенно удачно нарисованная запеленатая новорожденная, и повитуха, повернувшая девочку лицом к себе, а не к матери. Аскетический интерьер и мистическое освещение комнаты, где противоположная стена тонет во мраке, создают в этой лаконичной картине удивительное настроение.

Вариант Мастера жития Девы Марии ([илл. 36.175](#)) создан под впечатлением от произведений нидерландской живописи. Широкая кровать с красным покрывалом и пологом словно взята из произведений Рогира ван дер Вейдена, а медный таз и кувшин – из произведений Робера Кампена. Однако интерьер просторной комнаты, стройные и гибкие фигуры многочисленных женщин характерны для немецкой живописи и манеры этого художника. Вода, которую служанка наливает в таз, нарисована просто мастерски, а многочисленные предметы быта той эпохи производят трогательное впечатление.

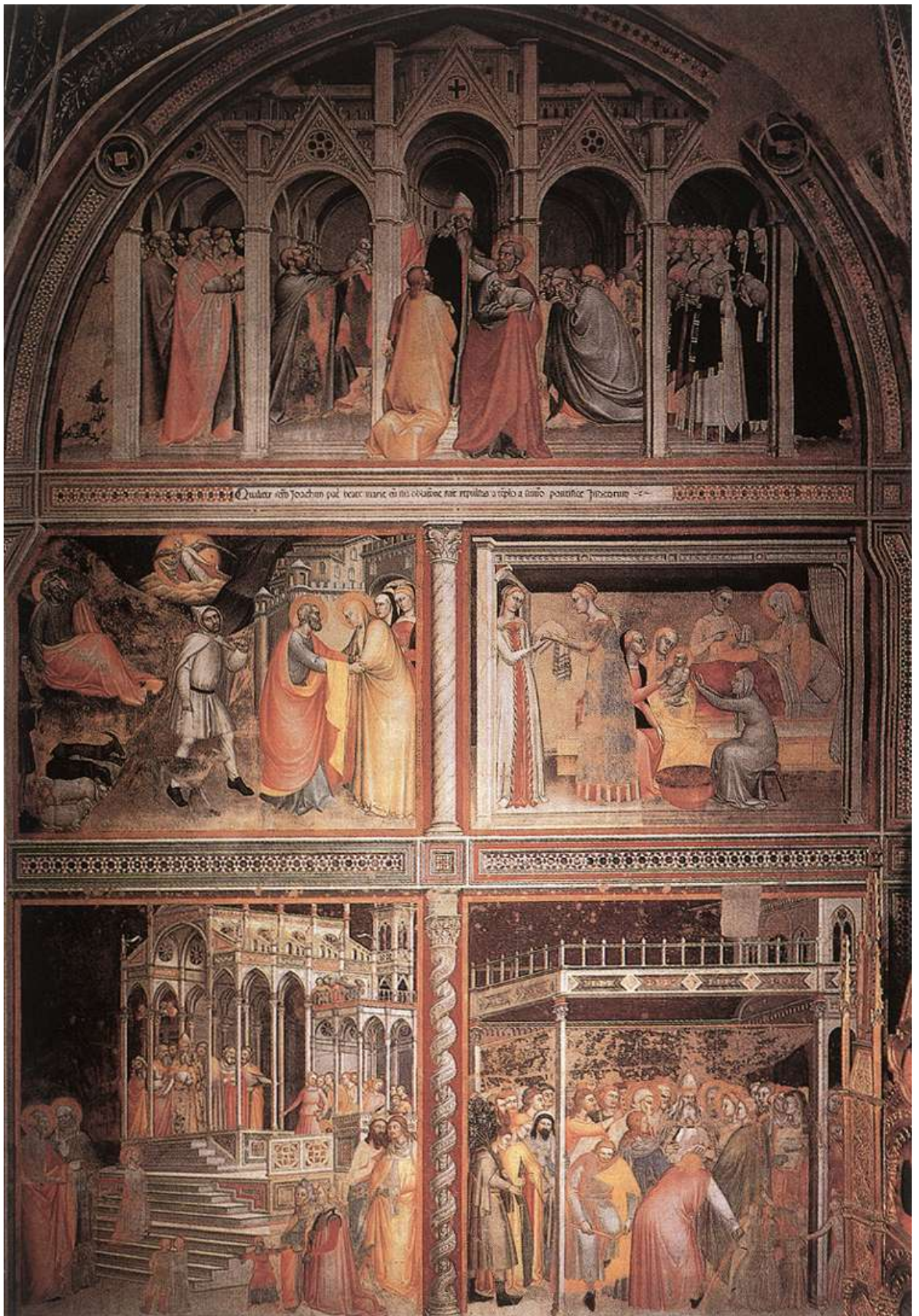
Паоло Уччелло на фреске ([илл. 44.28](#)) размером 302×361 см в соборе Прато, исполненной около 1435 года, прежде всего стремился передать глубину сцены, где происходит действие. Св. Анна с повитухами находится



Илл. 44.24. Филиппо Липпи. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот.



Илл. 44.25. Джованни да Милано. Рождение Девы Марии.



Илл. 44.26. Джованни да Милано. Сцены из жизни Девы Марии.



Илл. 44.27. Анджелико. Рождение Девы Марии.



Илл. 44.28. Паоло Уччелло. Рождество Марии.

на заднем плане. Передняя стена ее комнаты убрана художником, как у старых мастеров, а передний план находится на улице. На нем родственники и соседи восхищаются новорожденной. По белой лестнице, идущей с внешней стороны дома, спускается стройная девушка с дарами. Над красивым потолком нарисованы перила, окружающие крышу дома. Темный фон вместо неба указывает, что действие происходит ночью, но и комната, и пространство перед ней и вокруг нее ярко освещены.

Тондо Мазаччо ([илл. 44.29](#)) диаметром 56 см из Государственных музеев Берлина, исполненное в 1427-1428 годах, представляет этот сюжет наиболее помпезно. Герольды трубят в трубы со знаменами, за ними идет процессия с подарками. Группа женщин спешит в комнату св. Анны, в которой нет даже традиционного таза для омовения новорожденной. Впечатляют архитектурные сооружения и интерьеры, нарисованные яркими красками и в строгой перспективе.

44. 2.2. «Семь святых»

Картина «Семь святых» ([илл. 44.30](#)) размером 68×151 см, созданная в 1448-1450 годах, предназначалась для украшения спинки кровати во дворце Медичи. Ныне она хранится в Лондонской национальной галерее. На ней изображены семь Святых покровителей семейства Медичи [46].

Действующие лица. В центр композиции помещен Иоанн Креститель. Он молод, довольно худ, с длинной шеей, красивым лицом, темными глазами, изогнутыми бровями, низким лбом, густыми светлыми волосами, окруженными широким золотым нимбом, прямым носом, короткой бородкой и едва пробивающимися усиками. Вместо традиционной одежды на нем серая туника и обернутый вокруг тела почти такого же цвета плащ. Его ноги босы, а голова непокрыта. В левой руке он держит свой обычный атрибут – небольшой крест на длинном тонком древке.

По обе стороны от Иоанна Крестителя сидят св. Косма и Дамиан. Юные братья, чуть ниже Иоанна Крестителя ростом, с красивыми, сентиментальными и несколько женоподобными лицами, как и в произведениях Анджелико, они одеты в красные одежды и головные уборы врачей своего времени.

На левом краю расположился св. Франциск. Худой, с маленькой головой, обширной тонзурой, больше похожей на лысину, жалкими клочками темно-рыжих волос, ее окружающих, низким лбом, орлиным носом и скошенным подбородком, он одет в коричневую монашескую рясу с капюшоном. Его ноги босы, а голова непокрыта. На правом краю мы видим св. Петра Мученика. У него более крупная фигура, приятное безбородое лицо, низкий лоб, крупный нос, а обширная тонзура окружена короткими седеющими волосами. Он одет в нижнее белое облачение и серую рясу доминиканского ордена поверх него, а обут в коричневые сапоги. В левой руке он держит толстую книгу, стоящую у него на левом колене. Его обычный атрибут – большой черный нож вонзен ему в голову.



Илл. 44.29. Мазаччо. Рождение Девы Марии.



Илл. 44.30. Филиппо Липпи. Семь святых.

Св. Лаврентий рядом со св. Франциском, молодой выше него ростом, с красивым безбородым лицом, обширной тонзурой, окруженной короткими коричневыми волосами, одет в темно-серый дьяконский далматик, украшенный желтыми вставками. В левой руке он держит пальмовую ветвь мученика, а перед ним стоит орудие его мученичества – металлическая решетка. Антоний-аббат рядом со св. Петром Мучеником, старый более высокий, с небольшой лысой головой, добрым лицом, глубоко запавшими выразительными глазами, высоким сократовским лбом и длинной седой бородой в форме лопаты, одет в серое нижнее облачение и синюю рясу с капюшоном. В правой руке он держит страннический суковатый темно-коричневый посох.

Взаимодействие персонажей. В группе святых, сидящих в ряд, имеется три центра действия. Иоанн Креститель рассказывает Косме и Дамиану об Иисусе. Его лицо имеет просветленное выражение, а указательный палец правой руки он поднял к небу. Его поза с выставленной вперед правой ногой очень естественна. Святые братья умиляются, слушая его рассказ. Их молитвенные жесты и полные мистического восторга взгляды свидетельствуют об их религиозном экстазе, в который этот рассказ их привел. Две пары по краям заняты своей беседой каждая и не участвуют в разговоре центральной группы. Не исключено, что, изображая духовных покровителей Медичи, художник придал им портретное сходство с представителями этого семейства.

Скамья. Вся группа сидит на парковой скамье из светлого мрамора. Она имеет форму буквы «П» и нарисована в несколько утрированной перспективе. Пол перед скамьей украшен слоистыми коричневыми прямоугольниками. Сама скамья, идущая по его периметру, имеет невысокую спинку.

Пейзаж. Скамья помещена в растительное окружение. На переднем плане перед ней по всей ширине картины растут невысокие кустики, ажурные силуэты которых нарисованы очень тщательно. На заднем плане за скамьей и спинами святых видны силуэты южных хвойных деревьев на фоне серого вечернего неба, слегка окрашенного затухающим закатом. Ощущение тихого теплого вечера передано художником великолепно.

Цветовая гамма и композиция. Ярко-красные одежды Космы и Дамиана противопоставлены темным одеяниям остальных святых. Яркие силуэты всей группы четко выделяются на белом фоне скамьи. Темно-зеленые силуэты растений и почти потухшее вечернее небо образуют изящное обрамление всей сцены. С этим обрамлением контрастирует яркое освещение основной группы, что усиливает мистическое впечатление от картины. Ее горизонтальная композиция довольно симметрична, но художник вносит и элементы асимметрии: Иоанн Креститель повернулся влево и поднял правую руку; молитвенные жесты рук Космы и Дамиана различны; Лаврентий сложил руки вместе, а Антоний их развел и т.д. Сама идея оживленной беседы между святыми разных эпох, собравшимися вместе летним вечером в красивом парке, кажется замечательной.

44.3. Евангельские истории

В этом параграфе обсуждаются произведения Филиппо Липпи на уже встречавшиеся сюжеты, действие в которых происходит в периоды до рождения Христа, Его младенчества, а также Его Небесной жизни.

44.3.1. «Благовещение»

Анализируемые произведения. Картина «Благовещение» ([илл. 44.31](#)) размером 68×152 см, как и предыдущая, была создана в 1448-1450 годах и предназначалась для украшения спинки кровати во дворце Медичи. Ныне она хранится в Лондонской национальной галерее (вариант в Национальном музее Барджелло во Флоренции) [46].

Алтарная картина «Благовещение Марии» ([илл. 44.32](#)) размером 203×186 см, была написана для церкви монастыря Суоре Мурате («замурованных монахинь») во Флоренции около 1450 года. Ныне она хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене [51].

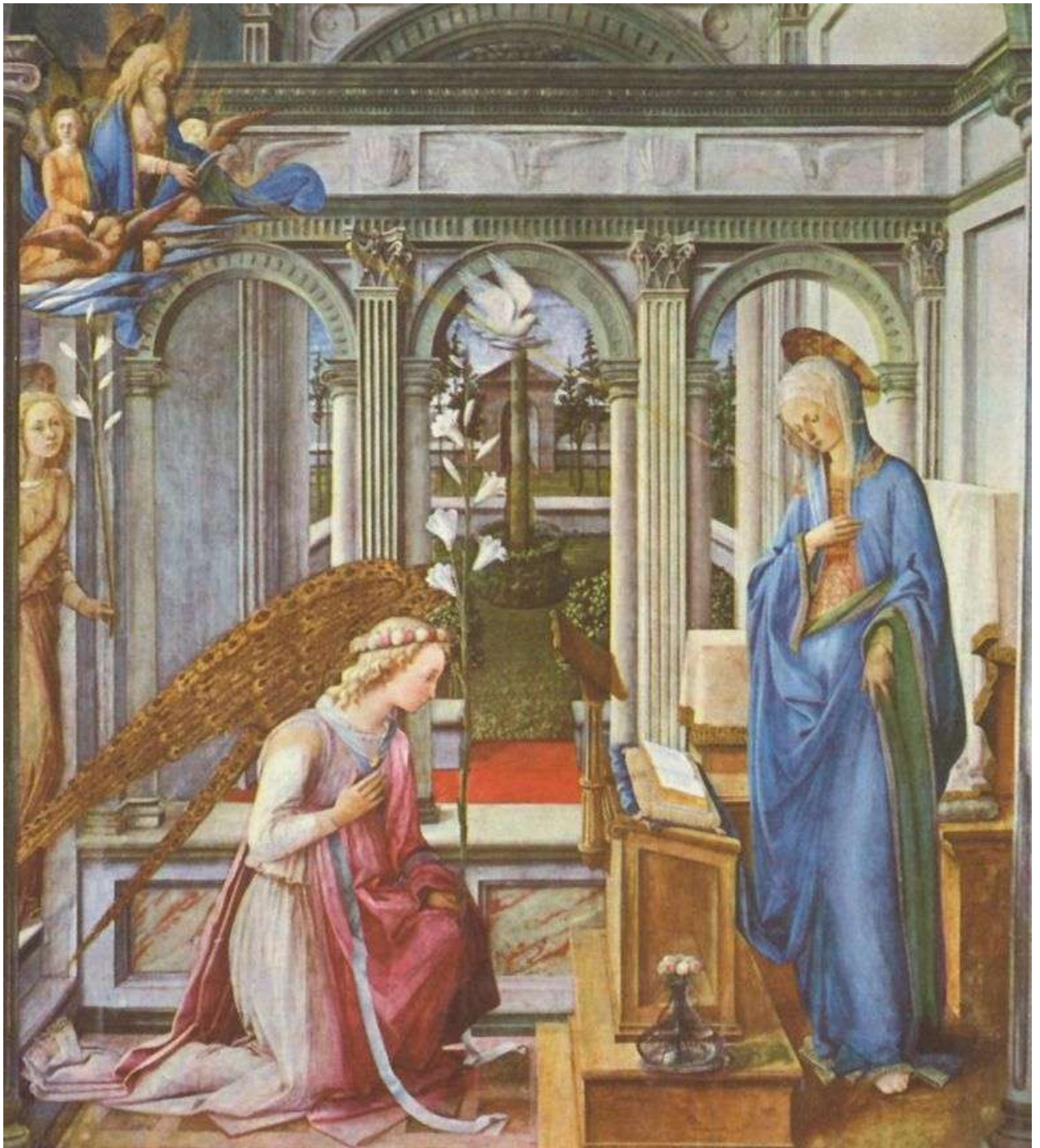
Действующие лица. Образы Девы Марии на этих двух произведениях мало похожи друг на друга. На [илл. 44.31](#) – это невысокая, худая и нежная девушка с длинной шеей, бледным лицом, словно светящимся изнутри, высоким лбом, светлыми волосами, маленьким носом и острым подбородком. Она одета в розовое платье, стянутое в талии поясом, и длинный голубой плащ. Большая часть ее прически закрыта туго стянутым белым головным платком, окруженным золотым нимбом. В левой руке она держит маленькую, но довольно толстую раскрытую книгу. На [илл. 44.32](#) Дева Мария, очень высокая, тонкая, с красивым, точеным лицом монахини, одета в более светлые платье и накидку, причем последняя частично закрывает ей голову, а из-под нее свободно спускаются на грудь длинные концы, большого, белого головного платка. Нимб же нарисован в виде золотого диска позади ее головы. Вероятно, заказчицы определили такой, в какой-то степени отрешенный, монашеский образ Девы Марии.

Архангел Гавриил, одного и того же типа на обеих картинах, более высокий и стройный на [илл. 44.32](#), с нежным лицом, причем на [илл. 44.32](#) – почти как у девушки и очень несчастным, с огромными крыльями, по форме напоминающими крылья ласточки с длинными острыми концами, а по окраске – крылья павлина (коричневые с многочисленными «глазками»), одет в длинную светло-голубую тунику и широкий розовый плащ, накинутый на левое плечо. На [илл. 44.31](#) плечи туники украшены узором из черных и желтых полос. На [илл. 44.32](#) на его голове надет венок из белых и красных роз, означающий невинность и чистоту, а также предвестие страданий Девы Марии. В левой руке он держит традиционную ветвь с цветущими белыми лилиями.

Бог-Отец присутствует лишь на [илл. 44.32](#), причем Его фигура значительно меньше основных персонажей. Это немного смешной, худой старец, с очень длинными седыми волосами и бородой и добрым лицом. Он



Илл. 44.31. Филиппо Липпи. Благовещение.



Илл. 44.32. Филиппо Липпи. Благовещение Марии.

одет в розовую тунику и развивающийся голубой плащ. За Его головой находится большой золотой нимб в виде диска, а Его фигура испускает вверх золотое сияние.

Небольшие ангелы, также присутствующие лишь на [илл. 44.32](#), меньше, чем фигура Бога-Отца, различного размера и довольно примитивно нарисованные, с небольшими серыми крыльями совсем другой формы, чем у архангела Гавриила, с детскими лицами, одеты в туники желтого и серого цветов.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 44.31](#) стремительный порыв архангела, только что прилетевшего, ставшего на одно колено и слегка склонившего голову, противопоставлен покорности Мадонны, сидящей на скамеечке для молитвы и склонившейся перед ним. Не ясно, кто из них выражает кому большее почтение – архангел Мадонне, или она ему. Гавриил не смеет поднять глаз на Деву Марию и смущенно подобрал полы своего плаща. Она же не только опустила взор и голову перед ним, но и сделала необычайно почтительный жест правой рукой. Бог-Отец представлен на этой картине лишь белой рукой, указующей из черного облака в верхней части Святому Духу в виде маленького белого голубя, куда Ему лететь. Голубь уже подлетел к самой Мадонне.

На [илл. 44.32](#) взаимодействие персонажей несколько сложнее. Архангел не столь стремителен и более смиренен (даже несчастен), хотя также стоит на одном колене, склонив голову и для большей убедительности приложив правую руку к сердцу. Мадонна стоит перед ним во весь рост, благоговейно внимая ему и также приложив правую руку к груди. Ее взор опущен, а лицо ничего не выражает. Из левого верхнего угла картины на все это смотрит Бог-Отец, окруженный ангелами. Святой Дух, летящий к Деве Марии в виде крупного белого голубя, находится на половине пути к ней. Слева из боковой двери на сцену выходит загадочная фигура (женщины или ангела), держащая в левой руке ветку с цветущими белыми лилиями (причем цветы на ней не столь сильно распустились, как на ветке, которую держит архангел). Позади ее головы виден золотой диск нимба. Для св. Анны она слишком молода. Если предположить, что это – второе изображение архангела Гавриила, спускающегося на сцену по лестнице, то здесь у него другой цвет одежд и нет венка на голове. Для служанки нимб и цветущая ветка являются непонятными атрибутами. Христианские святые, атрибутом которых является лилия, не могли присутствовать в этом сюжете.

Архитектурные сооружения. На [илл. 44.31](#) видны только основания колонн и стен в каменном доме Девы Марии. На [илл. 44.32](#) нарисованы три соединенные вместе арки с пилястрами из серого камня, на которых лежит мощный антаблемент. За ним можно разглядеть еще одну крупную арку. На обеих картинах присутствует низкая мраморная ограда «замкнутого сада», причем на [илл. 44.31](#) на этой ограде стоит каменная ваза с растущим из нее кустом цветущих лилий. Кроме того, на заднем плане [илл. 44.32](#) помещены Врата Рая, больше похожие на серый каменный склеп с нишей на фасаде.

Интерьеры. На [илл. 44.31](#) интерьер, где сидит Дева Мария, включает красный пол, украшенный прямоугольной сеткой линий, желтый ковер под ногами Мадонны, закрытые темно-желтыми покрывалами предметы мебели за спиной Девы Марии и узкий резной деревянный шкаф позади нее, нарисованный в несколько ином ракурсе, чем вся сцена. На [илл. 44.32](#) перед Девой Марией стоит низенькая кафедра с лежащей на ней раскрытой книгой. Спереди к кафедре привинчен высокий медный пюпитр, на котором ничего не лежит. На основании кафедры стоит стеклянная ваза (нарисованная в лучших традициях нидерландской живописи, с бликами света на поверхности и стеблями цветов внутри) с букетом роз – символом невинности и чистоты Мадонны и предвестия ее страданий.

Пейзаж. Пейзаж на обеих картинах представлен «замкнутым садом», полным темной зелени и мелких светлых цветов. Кроме того, на [илл. 44.32](#) в центре на заднем плане помещен окруженный клумбой ствол засохшего дерева познания добра и зла, закрывающий Врата Рая. Рядом с этими Вратами растет несколько тощих хвойных деревьев. Светло-голубое небо над ними покрыто легкими белыми облачками.

Цветовая гамма и композиция. На фоне розового колорита [илл. 44.31](#) резко выделяется голубой плащ Мадонны. Некоторые цвета картины повторяются: розовые одежды архангела, платье Девы Марии, пол интерьера и отсветы, отбрасываемые им на стены; коричневые крылья архангела и занавеси за спиной Мадонны; золотые нимбы и желтый ковер. Картина на [илл. 44.32](#) написана в холодных синих, зеленых и серых тонах. Лишь розовые одежды архангела и платье Мадонны, да желтые одежды ангелов несколько оживляют холодную торжественность сцены.

Композиция [илл. 44.31](#), напоминающая композиции произведений Анджелико на тот же сюжет, удивительна своей симметрией – архангел и Мадонна, примерно одной высоты в похожих позах склонили друг к другу головы. Архангел наступает, Мадонна отступает. Элементы асимметрии, которые вносит архитектурный фон, лишь усиливают это впечатление. Напротив, на [илл. 44.32](#) архитектурный фон подчеркнуто симметричен. Фигуры архангела и Мадонны образуют своего рода треугольник. Еще одна линия идет от Бога-Отца через голубя, летящего к голове Девы Марии. Дополнительную асимметрию вносит интерьер. В обоих случаях художник подчеркивает полное смирение Девы Марии перед внезапно появившимся архангелом. Возможно, возлюбленная и будущая супруга Лукреция вела себя так же перед напором влюбленного художника.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Филиппо Липпи создал еще несколько вариантов этого сюжета.

Необычайно яркая картина из коллекции Фрика в Нью-Йорке ([илл. 44.33](#)), состоящая из двух панелей размером 64×23 каждая, создана в 1437-1439 годах. Особенно замечательны цвета плащей Девы Марии и архангела. Архитектурное обрамление придает картине особую торжественность. Художник уделил особое внимание освещению сцены и теням, отбрасываемым фигурами. Цвет пола на разных панелях немного различен.



Илл. 44.33. Филиппо Липпи. Благовещение.

Картина из Национальной галереи искусств в Вашингтоне ([илл. 44.34](#)) размером 100×161 см была создана в 1435-1440 годах. Низко склоненная фигура архангела и стоящая на коленях почти прямо прекрасная Мадонна с удивительно тонким лицом образуют диагональ картины. Замечателен глубокий цвет накидки Девы Марии, а также ее нимб, нарисованный в форме 16-конечной золотой звезды. И здесь художник уделил значительное внимание освещению сцены, теням и интерьеру. Как и предыдущая, картина разделена надвое серой колонной.

На картине из Национальной галереи старинного искусства в Риме ([илл. 44.35](#)) размером 155×144 см, исполненной около 1440 года для церкви Сант'Эджидио во Флоренции, за событием наблюдают два донатора. Они были недавно идентифицированы как Фолько Портинари и Фольгоначчио. Две служанки, напуганные появлением архангела, убегают по лестнице в дверь в правой стене. Дева Мария в знак покорности берет у него ветвь с цветущими лилиями (такой жест встречается впервые). Крылья архангела нарисованы довольно неестественно. Великолепен интерьер спальни Мадонны с большой инкрустированной кроватью красного дерева, покрытой красным покрывалом и наполовину занавешенной желтым пологом. Сквозь арку в задней стене комнаты виден вечерний сад с хвойными деревьями.

Совсем другой является трактовка этого сюжета на картине ([илл. 44.36](#)) размером 175×183 см, созданной около 1445 года для капеллы Мартелли церкви Сан-Лоренцо (семейной церкви Медичи) во Флоренции. Дева Мария только выходила из внутренних покоев своего дома, как вдруг перед ней появился архангел Гавриил, да еще в сопровождении двух других ангелов. Она, конечно, испугалась, всплеснула руками и резко остановилась, но не потеряла самообладания. Вся сцена освещена яркими лучами заходящего солнца при вечернем небе на заднем плане картины. Части домов, куда не падает свет, находятся в глубокой тени. Интересно, что стеклянная ваза на переднем плане, мастерски нарисованная, наполовину полна водой, но в ней нет цветов. Краски картины великолепны.

На картине из Галереи Дориа Памфилия в Риме ([илл. 44.37](#)) размером 117×173 см, созданной в 1445-1450 годах, доминируют оттенки красного цвета. Архангел, согнув колени, наклонился к Мадонне, а она, сидя на деревянной скамейке, отпрянула от него. Здесь, как и в некоторых других вариантах этого сюжета, Бог-Отец представлен лишь Своими руками. Великолепно нарисован интерьер и вечерний пейзаж в окне.

На фреске ([илл. 44.38](#)) из кафедрального собора в Сполето ([илл. 44.39](#)), исполненной в 1467-1469 годах, прелестны и воздушная Мадонна, и столь же очаровательный архангел. В небе на облаке расположился Бог-Отец с ангелами. Художник явно упражнялся в перспективе и немного хватил через край, когда рисовал великолепный по архитектуре дом Девы Марии. То же относится и к извивающейся дорожке, выходящей из-под арки в стене «замкнутого сада». Прекрасно нарисован горный склон, поросший хвойными деревьями и мутное, тревожное небо, окружающее Бога-Отца.



Илл. 44.34. Филиппо Липпи. Благовещение.



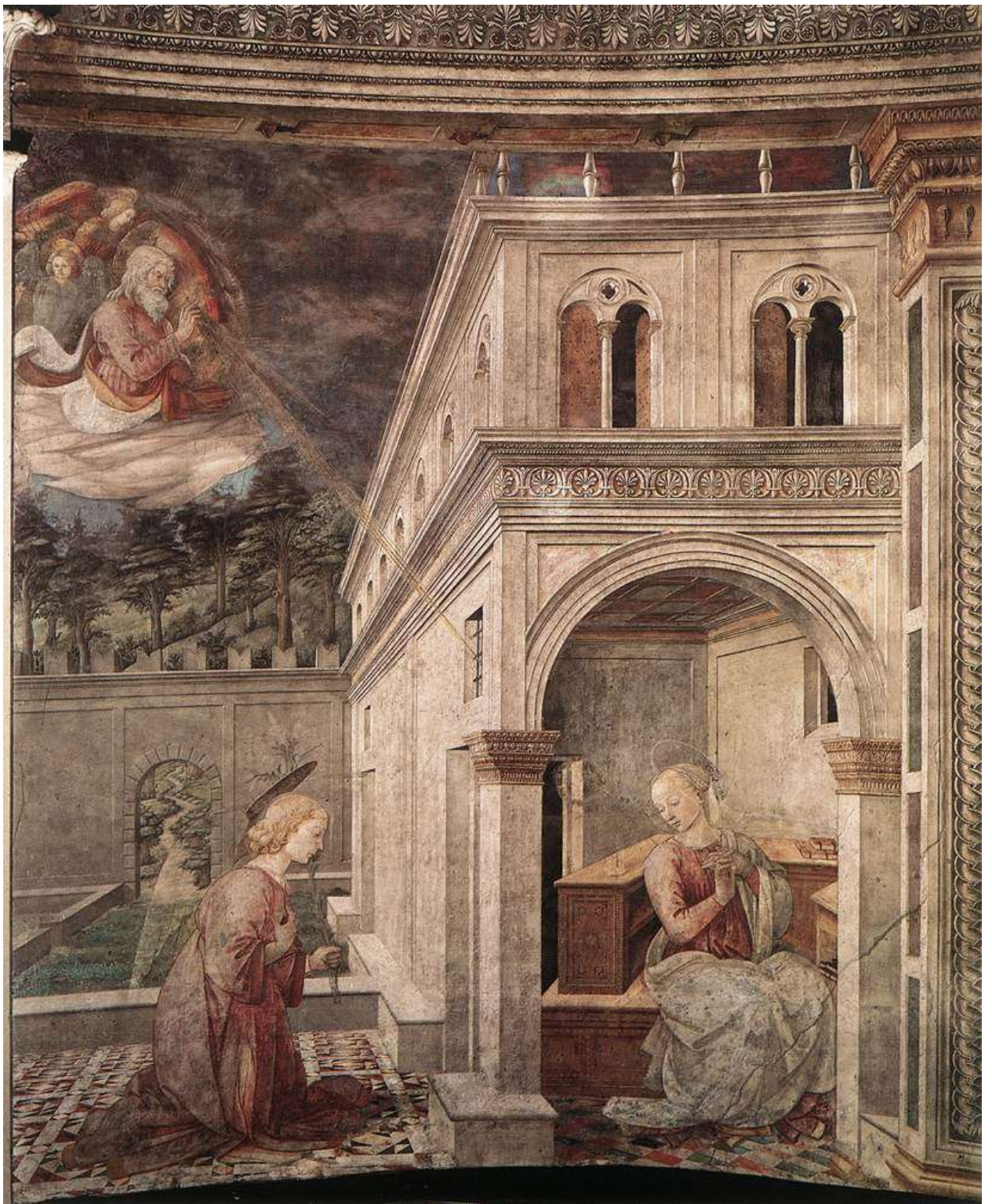
Илл. 44.35. Филиппо Липпи. Благовещение с двумя коленопреклоненными донаторами.



Илл. 44.36. Филиппо Липпи. Благовещение.



Илл. 44.37. Филиппо Липпи. Благовещение.



Илл. 44.38. Филиппо Липпи. Благовещение.



Илл. 44.39. Апсида кафедрального собора в Сполето.

44.3.2. «Поклонение Младенцу со св. Иосифом, Иеронимом, Марией Магдалиной и Илларионом»

Картина «Поклонение Младенцу со св. Иосифом, Иеронимом, Марией Магдалиной и Илларионом» ([илл. 44.40](#)) размером 137×134 см написана около 1455 года по заказу монастыря св. Аннелены, а ныне хранится в галерее Уффици во Флоренции [26].

Действующие лица. Дева Мария (справа на переднем плане), видимо, имеющая портретное сходство с женой художника Лукрецией, в длинном и широком тонком розовом платье и синем плаще с золотым краем, снова поражает своим изяществом и нежностью. Ее волосы закрыты белым головным платком, спускающимся ей на плечи.

Младенец, толстый и некрасивый, с большой головой, выпуклым лбом с залысинами и редкими светло-желтыми волосиками, почти полностью обнажен. Лишь нижняя часть Его туловища обернута телесного цвета пеленкой, из-под которой видны Его голые ножки.

Иосиф (слева на переднем плане), довольно худой, с добрым и задумчивым лицом, глубоко запавшими черными глазами, высоким черепным сводом с большой лысиной и клоками черных, едва начавших сесть волос вокруг нее, окладистой почти совсем седой бородой, с маленьким носом, одет в синюю тунику и розовый плащ, обернутый вокруг туловища. В правой руке он держит длинную и довольно тонкую дорожную палку с развилкой на конце.

Мария Магдалина (справа, позади Мадонны), с худым, аскетическим и страдальческим лицом, темными глазами, невысоким лбом, прямым носом и острым подбородком, с длинными светлыми волнистыми волосами, струящимися по плечам, одета в светло-коричневое платье с длинными рукавами.

Пять небольших ангелов (вверху) с красивыми лицами, светлыми волосами, уложенными в красивые прически, с крупными красными и коричневыми крыльями, одеты в разноцветные туники. Головы ангелов украшают венки из белых цветов. В руках они держат длинную белую бандероль с латинской надписью, славящей рождение Младенца Иисуса. Все вышеперечисленные персонажи, знавшие Иисуса (хотя Мария Магдалина не могла присутствовать при Его рождении), отмечены золотыми нимбами.

Илларион (слева внизу), христианский святой, родился в 291 году в селении Тавифа близ города Газа на юге Сирии. Родители послали его учиться в центр ученого мира того времени, в Александрию в Египте. Здесь он познакомился с христианами и с радостью принял их учение. Познакомившись со св. Антонием Великим, он стал его учеником. С его благословения он отправился в Палестину, где основал несколько монастырей. Свои дни он окончил на Кипре. На картине он нарисован молодым, с волевым, безбородым, худым лицом, высоким лбом и острым носом. Считается, что в трактовке его образа имеется портретное сходство с



Илл. 44.40. Филиппо Липпи. Поклонение Младенцу со св. Иосифом, Иеронимом, Марией Магдалиной и Илларионом.

братом настоятельницы монастыря Анналены отшельником Малатестой. Святой (без нимба) одет в коричневую рясу с капюшоном на голове.

Св. Иероним (слева, выше Иллариона) был человеком могучего интеллекта и огненного темперамента. Он много путешествовал, и в молодости совершил паломничество в Святую Землю. Позже он удалился на четыре года в Халкидскую пустыню, где предался подвигам аскетизма. Здесь он изучал еврейский язык, а его спутниками были, по его собственным словам, «лишь скорпионы и дикие звери». Подобно св. Франциску Ассизскому, Антонию Великому и другим, кто исповедовал суровый аскетизм в своей каждодневной жизни, он переживал яркие сексуальные галлюцинации и описал в одном из писем, как должен был бить себя в грудь, пока эта лихорадка не отпускала его [19]. На картине он, высокий, худой и старый, с добрым лицом, выразительными темными глазами, высоким лбом, носом чуть с горбинкой, густыми курчавыми седыми волосами и бородой лопатой, одет в длинную сероватую тунику, рукава которой слегка засучены. В левой руке он держит крупный золотой крест, а в правой – камень.

Пастух (ниже ангелов на заднем плане) с круглым безбородым лицом, одетый в светло-серую одежду, нарисован довольно схематично. Фигуры других пастухов (левее и выше первого) также в светлых одеждах едва видны из-за деревьев.

Взаимодействие персонажей. Основное действие происходит на первом плане. Младенец лежит на подоле платья Марии, а под голову Ему подложена вязанка хвороста. Дева Мария, стоя перед Ним на коленях, молится на Него, склонив голову и сложив руки перед собой. Иосиф сидит на выступе скалы справа от Младенца, подпирая голову левой рукой и задумчиво глядя в землю. Ангелы наверху развернули свою бандероль, порхая в воздухе и опираясь на облака. Но на них никто не обращает внимание. На заднем плане пастух, выглядывая откуда-то снизу, пытается издали рассмотреть Младенца (но маловероятно, что из-за многочисленных нагромождений он сможет Его увидеть). По тропе, спускающейся между деревьями по горному склону, бегут другие пастухи, чтобы посмотреть на чудо. Из-под земли в левом нижнем углу картины возник Илларион, который тоже пытается увидеть Младенца, но фигура сидящего перед ним Иосифа не позволяет ему это сделать (хотя вид у Иллариона такой, словно он все-таки видит Младенца). Справа появилась Мария Магдалина и мечтательно смотрит вверх на звезды, опираясь локтями о руины стены. Иероним же, стоя на коленях, молится перед крестом, бия себя в оголенную грудь камнем (камень – изобретение художников, в письме Иеронима он не упоминается). Он полностью увлечен борьбой со своими сексуальными видениями и не участвует в происходящем.

Животные. В центре композиции, позади Святого Семейства, из-за скал и руин высунули головы вол и осел. Вол сонным взглядом смотрит на Младенца, а осел – на Иосифа. Позади пастуха довольно схематично нарисовано стадо, состоящее из нескольких белых овец, которые пасутся в лесу.

Строения. Архитектурные сооружения нарисованы в виде руин. Справа находятся развалины высокого каменного дома, ко входу в который ведет высокая каменная лестница, разрушенная внизу. Эффектно нарисованы кирпичи в разломе стены (из-за этого разлома и выглядывает Мария Магдалина). Другая разбитая стена находится за сидящим Иосифом (из-за нее выглядывает вол). Слева от разбитого дома за этими руинами стоит традиционный навес. Видна только его коричневая крыша, крытая дранкой. Крышу подпирают искривленные стволы деревьев, с которых не удалена даже кора. Перед этой крышей и растянули свою бандероль ангелы.

Пейзаж. Действие происходит ночью, о чем свидетельствует почти черное небо. Однако сцена довольно ярко освещена. Святое Семейство расположилось на зеленой лужайке, напоминающей лужайки Анджелико. Между лужайкой и руинами видны невысокие пологие скалы. Из-за одной из них выглядывает Илларион. Иероним расположился за ним дальше от зрителя на каменной площадке. Слева позади него видны крутые голые скалы, уступами поднимающиеся к небу. Между ними и руинами дома в проеме под крышей навеса виден горный склон, поросший лесом и кустарником (и нарисованный очень романтично), где пасутся овцы и бегут пастухи. Отдельные деревья (но непропорционально маленькие) и кустарник видны и между руинами. Ангелы парят над твердыми, серыми облаками, нарисованными в стиле Мазолино да Паникале.

Цветовая гамма и композиция. Одежды Марии и Иосифа выступают двумя яркими пятнами на переднем плане, причем в них повторяются парные цвета – розовый (платье Мадонны и плащ Иосифа) и синий (плащ Марии и туника Иосифа). Третье пятно переднего плана – это голенький Младенец. Этот прямоугольник наверху замыкает ряд ангелов. По обе стороны от него находятся Мария Магдалина и св. Иероним, а в его центре – светло-серые руины лестницы и фантастический лес. Края картины погружены во мрак (с которым сливается и св. Илларион). Во всем этом можно увидеть странное сочетание мистики, романтической таинственности и абсурда.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Филиппо Липпи создал еще несколько вариантов этого сюжета.

На картине из Государственных музеев Берлина ([илл. 44.41](#)) размером 126×116 см, созданной около 1460 года, нет Иосифа, но присутствуют Бог-Отец, Святой Дух, Иоанн Креститель и св. Бернард Клервосский. Первоначально картина находилась в капелле Медичи ([илл. 44.42](#)) Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции ([илл. 36.25](#)). Эта капелла позднее была расписана Беноццо Гоццолли (в настоящее время на месте картины Липпи находится ее копия). У Младенца великолепно нарисована нежная кожа и вьющиеся волосики, но слишком коротки ручки и ножки. Мария поражает своей тонкостью и красотой. Бог-Отец (вверху) выглядит очень добрым и совсем не старым. Его нимб окружен вторым эффектным нимбом из звезд, испускающим золотое лучистое сияние. Еще более мощное сияние, лучи которого падают на Младенца, испускает Святой Дух (ниже Бога-Отца). Иоанн Креститель (слева) нарисован большим мальчиком (хотя он был почти



Илл. 44.41. Филиппо Липпи. Мадонна в лесу.



Илл. 44.42. Капелла Медичи в Палаццо Медичи-Риккардо во Флоренции.

одного возраста с Иисусом), и уже в своей традиционной шкуре и красной мантии. Он держит золотой (а не тростниковый) крест и бандероль. Св. Бернард Клервосский (слева, выше Иоанна), родившийся в 1090 году и умерший в 1153, цистерцианский монах и теолог, ярый противник использования скульптуры и орнаментальных украшений в местах отправления религиозных обрядов, нарисован старым бородатым монахом в светлой рясе с капюшоном. Действие происходит на лужайке среди погруженного во мрак таинственного леса. Эта картина по композиции напоминает произведение Мастера Франке на тот же сюжет ([илл. 38.51](#)).

Картина из галереи Уффици во Флоренции ([илл. 44.43](#)) размером 140×130 см была заказана около 1463 года Лукрецией Торнабуони, женой Пьетро Медичи, для монастыря Камальдоли в Аппенинах недалеко от Ареццо. Она является вариацией предыдущей картины с той разницей, что св. Бернард Клервосский заменен на ней на св. Ромуальда (в правом нижнем углу). Св. Ромуальд родился около 952 года и умер в 1027 году. Он был бенедиктинским монахом. Его вступление в орден было актом искупления отцовской вины после того, как тот убил одного из своих родственников. Будучи убежденным в том, что современная ему монашеская жизнь нуждается в радикальной реформе, он основывал общины, члены которых посвящали себя уединенной и молчаливой жизни. Наиболее известным из основанных им был монастырь Камальдоли.

На картине из Городского музея в Прато ([илл. 44.44](#)) размером 146×157 см, созданной в 1460-1465 годах, у Иосифа (справа от Младенца) удивительно доброе и умиленное лицо. Св. Георгий (у левого края) со знаменем Воскресения очень юн, а св. Доминик (у правого края) с раскрытой книгой довольно полон. Среди ангелов, нарисованных в виде деревенских ребятишек и исполняющих музыку, один играет на волынке (это впервые), а другой – на трубе. Поющие ангелы расположены вверху и левее музицирующих.

Фреска ([илл. 44.45](#)) из собора в Сполето ([илл. 44.39](#)), исполненная в 1467-1469 годах, поражает обширным пространством, заполненным руинами, нарисованными с большим мастерством.

44.3.3. Коронование Марии

Анализируемые произведения. Триптих «Коронование Марии, ангелы, святые и донаторы» ([илл. 44.46](#)), центральная панель которого имеет размеры 170×95 см, а боковые створки - 164×83 см, был выполнен для капеллы св. Бернарда в Ареццо по заказу Грегорио Марсуппини в 1441-1445 годах. Ныне он хранится в Пинакотеке Ватикана [36].

Картина «Коронование Марии» ([илл. 44.47](#)) размером 200×287 см, созданная около 1447 года, хранится в галерее Уффици во Флоренции [33]. В ней использован вариант этого сюжета, отличный от рассмотренного ранее: Дева Мария получает корону от Бога-Отца (а не от Иисуса).



Илл. 44.43. Филиппо Липпи. Поклонение Младенцу со святыми.



Илл. 44.44. Филиппо Липпи. Поклонение Младенцу со святыми.



Илл. 44.45. Филиппо Липпи. Рождество.



Илл. 44.46. Филиппо Липпи. Коронование Марии, ангелы, святые и донаторы.



Илл. 44.47. Филиппо Липпи. Коронование Марии.

Действующие лица. Бог-Отец присутствует на [илл. 44.47](#) вверху. Величественный старец с красивым, благородным лицом, высоким лбом, длинными седыми волосами и бородой, чуть раздвоенной внизу, Он одет в красную тунику, вокруг которой обернут синий плащ с золотой каймой. Его голову украшает золотая корона, зубцы которой имеют форму крестов. В руках Бог-Отец держит похожую корону, несколько широковатую для головы Девы Марии.

Иисус присутствует на [илл. 44.46](#) справа на центральной панели. Худой и высокий, с грустным лицом, глубоко посаженными глазами, невысоким лбом, крупным носом с небольшой горбинкой, длинными рыжими волосами, окруженными золотым нимбом, и короткой бородой, Он одет в красную тунику и голубой плащ безо всяких украшений. Его голова непокрыта, а в руках Он держит золотую корону с широким обручем и высокими зубцами с шариками на концах.

Дева Мария, присутствующая на обеих картинах, чуть полнее на [илл. 44.47](#). У нее бледное лицо и длинные волосы почти такого же цвета, как на [илл. 44.46](#) волосы Иисуса. На [илл. 44.46](#) ее фигура закутана в широкий красно-коричневый плащ, а на [илл. 44.47](#) на ней розовое платье с длинными рукавами, широкими и в мелкую складку у плеч, и узкими ниже локтя, поверх которого вокруг тела обернут широкий и длинный голубой плащ.

Ангелы также присутствуют на обеих картинах. У них широкие детские лица и светлые волнистые волосы, окруженные золотыми нимбами (на [илл. 44.46](#)) или украшенные венками из белых цветов (на [илл. 44.47](#), где нимбов нет ни у кого), мощные крылья коричневого ([илл. 44.46](#)) или серого ([илл. 44.47](#)) цвета. На [илл. 44.46](#) они играют на музыкальных инструментах – коротких и длинных трубах, бубне, тарелках и волынке, а на [илл. 44.47](#) держат ветви с цветущими белыми лилиями. На этой же картине два ангела по обе стороны от Бога-Отца держат ритуальные полотенца.

Святые также присутствуют на обеих картинах. На [илл. 44.46](#) на переднем плане их четверо, все мужского пола, среднего или пожилого возраста, двое гладко выбриты, двое других – с недлинными седыми бородами, трое одеты в монашеские рясы, а четвертый – в красную кардинальскую мантию. Голова одного из святых закрыта капюшоном, у остальных видны тонзуры. На [илл. 44.47](#) можно видеть большое число святых, мужчин разного возраста, молодых женщин и детей, служителей церкви, королей, воинов и представителей других сословий, соответствующим образом одетых и имеющих при себе необходимые для их профессий предметы – посохи, пики и т.п.

На [илл. 44.47](#) в нижней левой ее части помещены двое монахов в рясах с капюшонами. Один из них, стоящий на коленях и подпирающий голову рукой, согласно преданию, является автопортретом Филиппо Липпи.

Донаторы помещены на боковых створках [илл. 44.46](#). Слева мы видим Грегорио Марсуппини, толстого, пожилого, с выбритым лицом и головой, крупными, черными глазами, одетого в красный кафтан с широкими

рукавами. Справа находится его сын Карло, также с выбритым лицом и головой (бритые головы мы здесь встречаем впервые), одетый в черное.

Взаимодействие персонажей. На [илл. 44.46](#) на центральной створке Дева Мария молитвенно сложила руки перед собой и преклонила одно колено перед Иисусом, Который, сидя на правом краю скамейки и наклонившись к ней, уже надел ей на голову корону. По обе стороны от возвышения, где находятся Иисус и Мария, на коленях стоят донаторы. Двое святых покровительственно подталкивают их ближе к этому возвышению. Двоим другим святым нет дела до донаторов, и они, благочестиво сложив руки, погрузились в свои мысли. Ангелы в заднем ряду развлекают публику своей игрой. Все выглядит вполне буднично: обрядом коронования заняты только Иисус и Мария, двое святых ждут окончания обряда, чтобы представить своих протеже, двое других отбывают свой номер, присутствуя на церемонии по необходимости, а оркестр выполняет свою работу. Мистика и религиозный восторг, еще недавно потрясавшие в грандиозных интерпретациях этого сюжета у Анджелико, начали постепенно исчезать у его последователей.

Более впечатляющим является многофигурный вариант на [илл. 44.47](#). Бог-Отец сидит вверху на троне, а по обе стороны от него два ангела в белых одеждах, склонив головы, держат ритуальные полотенца. Дева Мария, стоя на коленях почти в профиль к зрителю, обращается с молитвенным жестом к правому ангелу (а не к Богу-Отцу). Бог же рассматривает корону, которую Он собирается надеть на голову Мадонне. Эту центральную группу с трех сторон окружает множество ангелов, святых и монахов, стоящих плотной толпой. Большая их часть смотрит на зрителя, а не на церемонию (например, епископ в зеленой мантии на переднем плане стоит спиной к зрителю, но повернулся к нему лицом). Те, кто стоит позади трона, не могут видеть обряд и явно скучают, а те, кто расположен впереди и могут его видеть, им не интересуются. Возникает тягостное ощущение, что всех этих людей собрали по необходимости для совершения обряда, и они с нетерпением ждут окончания официальной части.

Интерьеры. Интерьер на [илл. 44.46](#) особенно прост. К длинной скамейке, на которой сидит Иисус, ведут три высокие ступени. Позади скамьи находится неглубокая ниша, верх которой имеет форму раковины. Ниша обрамлена невысокими плоскими пилястрами коринфского ордера. На боковых створках можно видеть продолжение ступеней. На заднем плане простирается вечернее небо.

Интерьер на [илл. 44.47](#) более сложен. На возвышении, покрытом зеленым сукном, расположен серый трон, на котором сидит Бог-Отец. У трона широко расставлены подлокотники, нарисованные в утрированной перспективе, а спинкой ему служит почти такая же ниша, как и на предыдущей картине. Концы подлокотников поддерживаются низкими колоннами ионического ордера и имеют форму небольших раковин. От возвышения к зрителю идут два ограждения (как в церкви), которые разделяют всю толпу на три части. Участники этой толпы стоят на разной

высоте, в том числе двое на переднем плане стоят на плоскости, находящейся ниже нижнего края картины. За спинами ангелов справа и слева находится синий фон, испещренный более темными косыми полосами.

Цветовая гамма и композиция. Цветовая гамма картины на [илл. 44.46](#) довольно скромна. В центре яркими пятнами выделяются фигуры Иисуса и Девы Марии. Красные цвета их одежд повторяются в цвете мантии кардинала и одежды донатора. Синий цвет плаща Иисуса повторяется в цвете одежд двух ангелов и неба на заднем плане. Остальные фигуры мягко сливаются с неярким фоном.

Цветовая гамма картины на [илл. 44.47](#) более разнообразна. Красный цвет одежды Бога-Отца повторяется в цвете платья Мадонны и одежд некоторых святых. Голубой цвет плаща Девы Марии также имеет повторение в цвете одежд некоторых святых и фоне на заднем плане. Это же относится и к цвету плаща Бога-Отца. Белый цвет лилий и венков ангелов повторяется в одеждах детей и некоторых ангелов. У подножия трона мы видим пестроту из различных ярких цветов, но толпа по бокам погружена в тень и не выглядит столь нарядно.

Композиция обеих картин обладает определенной симметрией. Каждая разделена арками на три части. Расположение пары главных персонажей вносит определенную асимметрию в центре. Незначительная асимметрия имеется и между боковыми частями. От этих двух картин создается впечатление, что художник не чувствовал в себе вдохновения, чтобы подняться на уровень творений Анджелико, а потому отнесся к выполнению этих заказов несколько формально.

Сравнение с другими произведениями на тот же сюжет. Еще один вариант этого сюжета Филиппо Липпи создал в 1467-1469 годах в виде фрески ([илл. 44.48](#)) в соборе в Сполето ([илл. 44.39](#)). Здесь обряд коронования производится Богом-Отцом на Небе, на фоне стилизованного изображения солнца с лучами в виде извивающихся щупалец осьминога. Центральная группа окружена кольцевой радугой, что придает всей композиции мятущийся, романтический характер. Вдохновение снова вернулось к художнику.

44.4. «Видение блаженного Августина»

Картина «Видение Блаженного Августина» ([илл. 44.49](#)) размером 29×51.5 см, созданная между 1452 и 1465 годами как часть алтаря, хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, куда она поступила из коллекции принцессы Ольденбургской в 1917 году [44].

Литературная программа. Литературной программой картины послужила легенда об Аврелии Августине (Гиппонском). Однажды, когда гуляющий Августин размышлял о сущности Троицы, он увидел маленького мальчика, который сделал в песке лунку и с помощью ракушки безуспешно пытался наполнить ее водой из моря. Августин сказал ему, что это тщетное занятие, на что младенец ответил: «Не более тщетное, чем пытаться



Илл. 44.48. Филиппо Липпи. Коронование Девы Марии.



Илл. 44.49. Филиппо Липпи. Видение Блаженного Августина.

человеческим разумом постичь тайну того, над чем ты сейчас размышляешь» [19]. Филиппо Липпи был, возможно, одним из первых художников, использовавших этот сюжет в живописном произведении.

Действующие лица. Младенец символизирует Христа. Довольно взрослый, лет пяти, с круглым приятным лицом, черными глазами, высоким лбом с залысинами, желтыми кудрявыми волосами, окруженными золотым нимбом, носиком пуговкой, полными щеками и мягким подбородком, Он одет в длинный темно-синий кафтанчик, подпоясанный в талии. В правой руке Он держит маленькую ложку (а не ракушку, как в легенде).

Св. Августин, невысокий, но крепкий, с крупными чертами лица, большими выразительными глазами, прямым носом, с длинной седеющей волнистой бородой, изображен в епископском облачении, нижнем из белого шелка и верхнем из розовой парчи, закинута за плечи, в епископской митре, окруженной большим золотым нимбом с лучами внутри, и в мягких туфлях.

Взаимодействие персонажей. Августин, прислонившись к каменному склепу, слегка насмешливо сверху вниз наблюдает за игрой Младенца. Младенец, стоя спиной к Августину на одном колене перед лункой и наполовину повернув к нему Свое задорное и немного насмешливое лицо, показывает левой рукой на символ Святой Троицы – трехликое солнце с лучами в виде извивающихся огненных языков в правом верхнем углу картины.

Пейзаж. Художник поместил это событие среди холмов своей родной Тосканы, причем пейзаж нарисован как вид сверху, а действующие лица – в прямом ракурсе. Море из легенды он заменил потоком с мутной водой, бегущим со склона горы. Поток окружают песчаные берега и пологие холмы, поросшие редкими хвойными и лиственными деревьями и кустарником. Сверху между холмами к потоку спускается уютная долина, отмеченная рядом деревьев. Склеп, о который опирается Августин, вытесан из красно-коричневого камня. В левом верхнем углу между холмами вьется голубая лента реки, на берегу которой видны башни небольшого города. Над высокой линией горизонта едва виднеется темное небо.

Цветовая гамма и композиция. Картина написана в коричневых и зеленых тонах. На фоне пейзажа выделяются синие одежды Младенца, белые и розовые одежды Августина, их лица и золотые нимбы. Композиция картины асимметрична – огромная фигура Августина нависает над небольшой фигурой Младенца, причем обе фигуры сдвинуты немного влево от центральной оси, чтобы освободить место потоку. Кустарник позади Младенца образует своего рода ореол вокруг Его головы. Диспропорции между огромными человеческими фигурами и маленькими холмами и деревьями рядом с ними подчеркивают символический смысл произведения. Картина имеет явно пропагандистский характер – Церковь была обеспокоена смелыми идеями богословов относительно религиозных вопросов и стремилась ограничить их определенными рамками. Картина, вслед за легендой, обращала внимание на то, что даже такие великие богословы, как блаженный Августин, были бессильны перед тайнами Бога.

44.5. «Мужчина и женщина у окна»

Картина «Мужчина и женщина у окна» ([илл. 44.50](#)) размером 64×42 см, созданная около 1440 года, хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Это первый парный портрет в итальянской живописи [56].

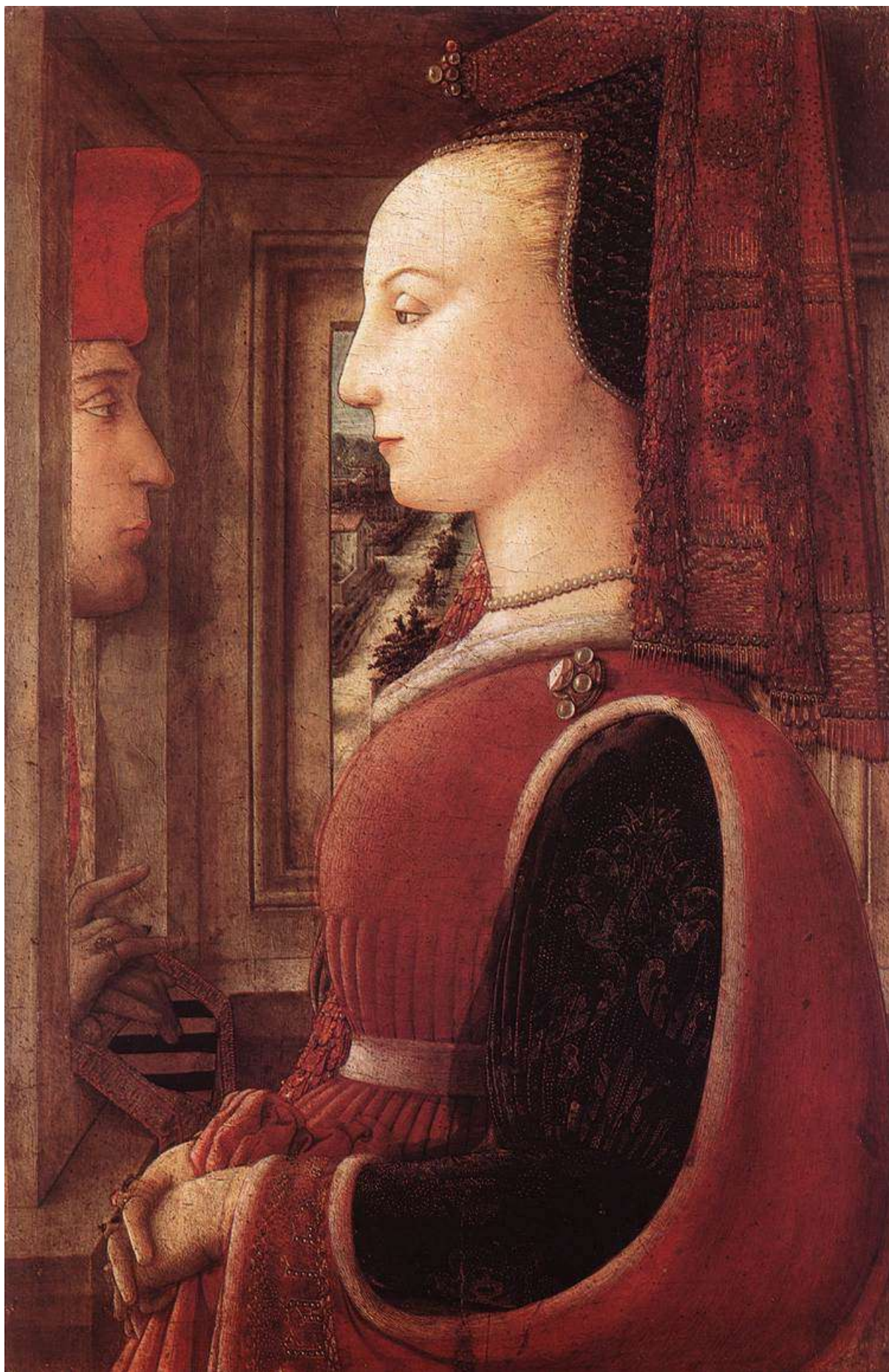
Действующие лица. У мужчины видно только лицо и руки. Он ниже ростом, чем женщина (либо он согнулся, опершись об окно), молод, с безбородым, немного нахальным и маловыразительным лицом, его голову украшает высокая красная шапка с высокой тульей. Мизинец его правой руки украшен большим кольцом.

Женщина, несколько старше и выше его ростом, с длинной шеей и большой головой, с не слишком красивым, но чувственным, чуть отечным бледным лицом, небольшими глазами, тонкими бровями, низким, покатым лбом, рыжеватыми волосами, туго стянутыми на затылке, крупным, приплюснутым носом, тонкими губами и массивным подбородком, одета в темное сине-зеленое платье (от которого видны только рукава) и красную безрукавку со складками на талии, перетянутую поясом, с оторочкой из белого меха (такие безрукавки и кафтаны мы видели и на картинах нидерландских художников). Ее голову украшает весьма замысловатая темно-красная (почти черная) шляпка, отделанная (как и душегрейка на плечах) жемчугом, шею – жемчужное ожерелье, а пальцы – кольца с драгоценными камнями (по мастерству изображения жемчуга и драгоценных камней Филиппо Липпи приближается к Яну ван Эйку). В сложенных руках женщина держит длинный конец своей душегрейки.

Взаимодействие персонажей. Возможно, это первая в истории живописи сцена любовного свидания. Женщина стоит перед открытым окном и с воодушевлением смотрит на мужчину, который стоит у этого же окна с другой стороны, опершись об него руками. Они не касаются друг друга и не говорят ни слова. Только их долгие взгляды устремлены друг на друга. Поэзия любовных отношений мужчины и женщины представлена здесь с удивительной силой и тактом.

Интерьер и вид из окна. Женщина находится в интерьере напротив еще одного окна в стене за ней, в которое видна улица, нарисованная в утрированном ракурсе сверху вниз. По ее обеим сторонам расположены красные черепичные крыши домов, а с правой стороны улица обсажена деревьями. Городской вид из окна, к тому же почти закрытый лицом женщины, не столь поэтичен, как у нидерландских мастеров. Сверху за спиной женщины спускается плотная красная ткань.

Цветовая гамма и композиция. На картине доминируют красные и коричневые тона. На этом фоне резко выделяются бледные лица персонажей, особенно женщины. В центре композиции находится женщина, мужчина же еле виден через окно. Оба персонажа нарисованы в профиль, как это было принято на большинстве итальянских портретов того времени. Этот первый в итальянской живописи парный портрет исполнен не столь мастерски, как парный портрет Яна ван Эйка ([илл. 33.86](#)), но с большим настроением.



Илл. 44.50. Филиппо Липпи. Мужчина и женщина у окна.

Филиппо Липпи работал в жанрах религиозного и светского портрета, евангельских историй и сцен из жизни святых. По духу (но не по стилю) он развивал романтические традиции Пизанелло. Он достиг удивительной тонкости в изображении женских лиц, особенно своей жены в образе Мадонны. В этом отношении он является прямым предшественником достижений своего великого ученика Сандро Боттичелли. Многие его лесные пейзажи отличаются таинственностью и еще большей дикостью, чем у Пизанелло. В некоторых случаях его мастерство исполнения вызывает восхищение. Он создал первый в итальянской живописи парный портрет мужчины и женщины, в котором, возможно, впервые в истории живописи, запечатлел сцену любовного свидания.

Джорджо Вазари писал о нем: «Он исполнял свои произведения с чудесной непосредственностью и добивался их цельности при величайшей законченности, за что всегда ценился художниками того времени и заслуживал высших похвал и у современных мастеров, да и впредь будет почитаться во все века, пока ненасытное время будет щадить достижения столь великих его трудов» [47].

А.Н. Бенуа писал о его творчестве: «Липпи до известной степени и в жизни, и в живописи представляет контраст истинно святому Беато Анджелико. Все его искусство пропитано чувственностью; но, разумеется, в первой половине XV века чувственность могла выразиться лишь в мистической нежности и в восхитительной, хотя и робкой «светскости». И естественно, что у «чувственника» сценарий должен был играть более значительную роль, нежели у более отвлеченных художников... Липпи трактует свои пейзажи несколько более архаическим образом, чем другие его сверстники... Но в чем Липпи все же выказывает себя особенным и передовым мастером, так это в том, что пейзаж у него оживает, одушевляется, принимает непосредственное участие в создании требуемого настроения. Липпи придал пейзажу характер какой-то «идиллической молитвы», чего-то уютно замкнутого... Во всяком случае, искусство Липпи отнюдь не ангельское, а насквозь человеческое, и вот именно уютность и делает его человеческим, близким и теплым» [32].