

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ  
ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ  
XIII—XV ВЕКОВ



*КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ*

75(45)  
и 92

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

**ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ  
XIII—XV ВЕКОВ**

*Каталог выставки*

ЛЕНИНГРАД  
1989

5/11  
МГХИ им. В.И. Сурикова  
БИБЛИОТЕКА

В 1922 г. в Эрмитаже открылась выставка итальянской живописи раннего Возрождения. Хранитель картинной галереи А. Н. Бенуа писал во вступительной статье к небольшому каталогу: «Обилие и разнообразие предметов, составляющих недоступный посетителям «запас» Эрмитажа, позволяет избежать в этих выставках характер случайного набора, и, напротив, дает возможность группировать их по признакам, отвечающим то известному моменту истории искусств, то определенным техническим приемам, то отдельному мастеру. Первая из подобных выставок посвящена первоначальному периоду итальянского Возрождения и обнимает эпоху с начала XIV и до конца XV века»<sup>1</sup>.

В путеводителях и каталогах Эрмитажа середины XIX в. не упоминаются произведения, предшествующие Ренессансу. Недаром в 1859 г. А. И. Сомов отмечал: «Древняя флорентинская школа, родоначальница всех местных школ Италии, не существует в нашем Эрмитаже»<sup>2</sup>.

Так обстояло дело не только с флорентинской, но и с другими итальянскими школами. Объяснялось это тем, что до начала XX в., то есть на протяжении приблизительно 150-летнего существования музея, официальное руководство почти не проявляло интереса к так называемым «примитивам».

Термин «примитивы» употребляют по отношению к наиболее ранним произведениям итальянской живописи. Определение это условное и не вполне удачное; в данном случае оно не означает элементарность, простоту. Скорее следует обратиться к иному значению итальянского слова — коренной, первоначальный. Тогда станет понятно, что надо иметь в виду ту основу, те истоки, откуда постепенно возникало искусство Возрождения.

Эрмитаж обладает примитивами в первую очередь благодаря русским собирателям, особенно графам Строгановым — Павлу Сергеевичу и Григорию Сергеевичу. Любовь братьев к искусству была наследственной: их предок А. С. Строганов, меценат и страстный коллекционер, помогал Екатерине II комплектовать Эрмитаж.

П. С. Строганов еще в середине прошлого столетия увлекся произведениями раннего Ренессанса. Описывая его собрание в Петербурге, директор Берлинского музея профессор Г. Ф. Ваген подчеркнул, что П. С. Строганов «принадлежит к числу тех редких коллекционеров, которые... ценят духовное содержание картин XIV и XV веков»<sup>3</sup>. После смерти

П. С. Строганова в 1912 г. в Эрмитаж было передано «Поклонение младенцу» Филиппино Липпи, которое занимает достойное место на постоянной экспозиции итальянского искусства.

Собрание Г. С. Строганова находилось в Риме, где он прожил долгие годы. Григорий Сергеевич прекрасно разбирался в живописи: он сам определил автора „Мадонны из сцены «Благовещение»”, назвав имя Симоне Мартини. Эта створка диптиха, так же как реликварий фра Анджелико, были подарены Эрмитажу в 1911 г. наследниками Г. С. Строганова, который предполагал завещать музею большую часть принадлежавших ему вещей.

В 1910 г. образованию небольшого раздела примитивов способствовало то, что из Русского музея в Эрмитаж перешли некоторые картины, купленные по инициативе князя Г. Г. Гагарина в 60-е гг. XIX в. для музея при петербургской Академии художеств. Теперь уже можно было сказать: «В VI зале, ... три или четыре примитива, из коих один — типа Джотто, действительно замечательный... У нас эта эпоха итальянской живописи совсем не была представлена... отныне педагоги, читающие историю искусств по нашим образцам, могут начинать ее не с Беато Анджелико, а с самого возникновения итальянской живописи»<sup>4</sup>.

Однако до настоящего заполнения существовавшего пробела было далеко: больше половины картин данной выставки поступило в музей уже после Октябрьской революции.

Советская власть приняла безотлагательные меры для сохранения художественных памятников. Инициатива и руководство в этих начинаниях принадлежали В. И. Ленину. В 1918 г. был издан декрет о приеме на учет и хранение произведений искусства, в 1921 г. создан Государственный музейный фонд. Здесь не только учитывали национальные ценности, но и распределяли их по музеям. В результате в Эрмитаж влились многие работы итальянских мастеров, принадлежавшие ранее русской знати.

После революции собрания аристократических семейств — Юсуповых, Шуваловых, Строгановых — преобразовали в музеи, существование которых в 1920-е гг. сочли нецелесообразным, их упразднили, пополнив тем самым Эрмитаж и Музей изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) в Москве.

Для итальянского раздела очень важна была передача картин из Строгановского дворца-музея (1922—1926 гг.). Отсюда происходят подписное «Распятие» Уголино ди Тедиче, «Мадонна с младенцем» Мастера из Фучеккьо, «Вознесение Христа» Андреа Ванни, «Распятие с Марией и Иоанном» Никколо ди Пьетро Джерини и многие другие.

С 1930-х гг. Эрмитаж начал приобретать произведения искусства у частных лиц. К числу наиболее интересных покупок относятся двусторонняя икона Антонио да Фиренце, «Мадонна с младенцем и святыми» Биччи ди Лоренцо, «Чудо с гостией» итальянского художника конца XV в. и др.

Чем было вызвано желание организовать настоящую выставку? Во-первых, тем, чтобы дать возможность посетителям познакомиться с очень интересным этапом итальянской культуры, на примере, в основном, перво-

классных произведений, которые хранятся в фондах из-за отсутствия свободной экспозиционной площади. Сопоставленные с четырнадцатью картинами постоянной выставки, эти работы расширяют и дополняют представление о первоначальной стадии итальянского Ренессанса. Во-вторых, чтобы поделиться результатами научной работы. Многие произведения поступили в музей как анонимные, другие сменили атрибуцию в процессе их исследования. Есть картины, приписываемые пока так называемым «условным» мастерам, что во многом отражает состояние изучения итальянской живописи на сегодняшний день. По стилистическим признакам выделяется группа работ, которую определяют либо по месту деятельности их создателей (например, Мастер из Фучеккьо), либо по месту нахождения картины или фрески (например, Мастер цеха шерстянщиков), либо по произведению, дающему возможность сравнить с ним другие, близкие к нему (например, Мастер Мадонны Штрауса).

В Каталог выставки 1922 г. вошло 60 произведений, в данный — 67. Но только 22 картины экспонировались на обеих выставках. В 1920-е гг. некоторые работы эпохи раннего Возрождения были переданы в Москву, в свою очередь после 1922 г. эрмитажная коллекция памятников этого времени значительно обогатилась. Таким образом, по составу данная выставка отличается от предыдущей. Ведущее место на ней занимают флорентинская, сьенская и венецианская школы. Мы сознательно отказались от показа картин ф-ра Анджелико, ф-ра Филиппо Липпи, Боттичелли, Филиппино Липпи, Перуджино (их имена есть на страницах каталога 1922 г.). С творчеством этих наиболее типичных мастеров XV столетия посетители Эрмитажа хорошо знакомы. Напротив, если и представлены живописцы, деятельность которых протекала в XV в., то это либо менее известные художники, либо такие, в искусстве которых черты нового проступают не столь ощутимо: ведь даже во Флоренции — самом передовом центре кватроченто — переход от старого к новому осуществлялся постепенно.

Основоположниками гуманизма, уходящего корнями в XIII в., были Франческо Петрарка (1304—1374) и Джованни Боккаччо (1313—1375). Опираясь на античность, новое мировоззрение обратило свой взгляд на человека. Тем самым гуманизм выступил против церковно-богословского отношения к миру. Однако для XIV в. характерен определенный разрыв между гуманистической мыслью и искусством, еще не сделавшимся светским. Здесь гуманизм пожнет плоды лишь с наступлением раннего Ренессанса (XV в.).

XIV в. проходил под знаком борьбы городов против феодалов; именно города стали очагами новой культуры. В раздробленной Италии, каковой она оставалась на протяжении многовековой истории (вплоть до середины XIX в.), в период треченто<sup>5</sup> передовая роль в политической, экономической сфере и в сфере культуры принадлежала Флоренции.

Отцом западноевропейской живописи часто называют Джотто (1267—1337). Порой в сравнении с его творчеством рассматривают любого флорентинского живописца XIV в., иногда этих мастеров вообще называют «джоттистами», хотя влияние одного, даже самого гениального, худож-

ника не может стать решающим для целого столетия. Но трудно переоценить новаторство Джотто, решительно порвавшего с произвольностью связей и условностью места действия византийской живописи. Между произведениями Джотто и зрителем возникают новые взаимоотношения, отличные от предыдущего периода искусства, когда икона, мозаика или фреска заключали в себе идею величия, непостижимости божества и тем самым образное воплощение существовало согласно собственным законам, не основанным на конкретных реалиях.

Джотто первым сумел придать религиозным сюжетам жизненную убедительность. В его лаконичных росписях, созданных во Флоренции, Падуе, Ассизи повествование разворачивалось не на плоскости, а в глубине, и действующие лица скорбели или радовались как простые смертные. Такая живопись не могла не потрясти современников.

И когда более 200 лет спустя после эпохи Джотто Дж. Вазари создаст свои «Жизнеописания...», он отдаст ему должное: «Мы должны... быть обязанными Джотто... именно тем, чем художники-живописцы обязаны природе, которая постоянно служит примером для тех, кто... всегда стремится воспроизвести ее и ей подражать... И поистине чудом величайшим было то, что век тот грубый и неумелый возымел силу проявить себя через Джотто столь мудро...»<sup>6</sup>

После Джотто можно было наполнять новыми деталями и развивать предложенные им решения, отступать от его исканий, находить забвение в готических ретроспекциях, как это произойдет на грани XIV—XV вв., но изменить коренным образом генеральную линию развития живописи было уже нельзя.

Джотто в первую очередь монументалист, станковых произведений его сохранилось чрезвычайно мало. Только немногие музеи мира могут гордиться их обладанием. Эрмитаж, к сожалению, не принадлежит к этому числу.

В нашем музее флорентинская живопись представлена, начиная с середины XIV в. Это тот момент, когда после ряда пережитых катастроф — экономического кризиса, восстаний, страшной эпидемии чумы 1348 г. — происходит переоценка ценностей: возросшая религиозность продиктовала возврат к «иконе». Джоттовская человечность на какое-то время вновь уступила место отвлеченной торжественности и скованности святых, в которых мастера стремились подчеркнуть значительность и высокое иерархическое положение, занимаемое ими в небесных сферах. Ни один флорентинский мастер XIV в. не может быть сравним с Джотто. Лишь в начале кватроченто появится новый реформатор Мазаччо (1401—1428), один из основоположников раннего Ренессанса. И тем решительнее переворот, произошедший на рубеже двух столетий — XIV и XV, если вспомнить, что наряду с живописью Мазаччо существовал стиль интернациональной готики, рафинированный и утонченный, пришедший из придворно-рыцарских кругов северной Европы, что в одном городе с этим художником продолжали работать поздние последователи Джотто, а такой мастер как Биччи ди Лоренцо (1373—1452), намного переживший Мазаччо

что, словно не замечал сдвигов, произошедших во флорентинском искусстве, все еще уподобляя плоские фигуры святых нарядной аппликации на фоне узорчатых тканей.

При всей самостоятельности флорентинской школы, она и сама воспринимала импульсы из других художественных центров, и становилась для них источником воздействия.

Тесные взаимосвязи существовали между Флоренцией и вторым крупным городом Тосканы — Сьеной. В определенном смысле эти две школы были антиподами. Во Флоренции с ее постоянным стремлением к демократическим свободам складывалось монументальное искусство, говорящее языком простым и четким, здесь преобладал интерес к пространству и объему. В условиях аристократической Сьены монументальным росписям предпочитали станковые произведения, стремились к эlegантности, декоративности, цветовой гармонии. Сьена легче Флоренции усваивала уроки готики.

Крупнейший мастер сьенской школы первой половины XIV в. — Симоне Мартини (около 1284—1344) по своему темпераменту был проникновенным лириком в живописи. Как никто другой, Симоне сумел сделать линию выразительным средством передачи не только форм, но и настроений. В работах Мартини цвет отмечен богатством тонко подобранных сочетаний и типично сьенской праздничностью.

На выставке демонстрируется створка диптиха с изображением мадонны из сцены «Благовещение» Симоне. По словам В. Н. Лазарева, «... эта драгоценная икона, являющаяся одной из жемчужин эрмитажных собраний, по чистоте своего лирического звучания и по певучести своих линий может быть сопоставлена только с лучшими сонетами Петрарки»<sup>7</sup>.

Наряду с Симоне Мартини выдающуюся роль в развитии сьенской живописи сыграли братья Лоренцетти, Пьетро (работал с 1306—1348) и Амброджо (упом. 1324—1348). Возможно, оба они стали жертвами «черной смерти», унесшей более половины жителей Тосканы. Существует предположение, что братья возглавляли большую мастерскую, произведения которой пользовались в Сьене широкой известностью. Опираясь на достижения флорентинцев, Лоренцетти направили внимание на перспективное расширение пространства, на точный способ выражения мыслей в художественных образах; обоим отличало умение вести лирический рассказ, создавать увлекательное повествование на основе впечатлений от окружающей жизни. Стоит отметить, что Амброджо продемонстрировал в «Аллегории доброго правления», одной из знаменитых фресок в Палаццо Пубблико, не столь частый для живописцев того времени интерес к античности.

Во второй половине треченто Сьена не выдвинула ни одного художника масштаба Симоне Мартини или братьев Лоренцетти. В этот период работал Никколо ди Сер Соццо (1340—1360-е), творчество которого «открыли» лишь в 30-е гг. нашего века. Произведений этого мастера немного, и тем важнее, что в фондах Эрмитажа сравнительно недавно была обнаружена «Мадонна с младенцем» работы Никколо. Испытав влияние Мартини и Лоренцетти, Сер Соццо, несомненно, имел контакты с флорентинской

культурой, что подтверждает вещь, находящаяся в нашем собрании. В ней пластичность, уравновешенность композиции, монументальность фигур органично сочетаются с чисто сьенской цветовой гаммой, нежной и яркой.

Один из первых представителей интернациональной готики в Сьене — Бартоло ди Фреди (работал с 1353—1410) — руководил активно работавшей мастерской. Характеризуя особенности этого общеевропейского стиля грани двух столетий, А. Эрши писала: «Тоска знати по прошлому отражалась не только в тематике заказываемых картин, но и в стиле живописи, поскольку воскрешалась находящаяся уже в упадке готика. От искусства ждали восхваления романтического (в первоначальном смысле этого слова) восприятия жизни, обращенного в прошлое — к рыцарским романам; ждали компенсации, вознаграждения за утерянные в реальной жизни позиции, и это нередко приводило к необузданным преувеличениям. В результате возник культ потрясающей роскоши, идеализация, сознательно искажавшая действительность, и стилизованный язык, — то есть все то, что характеризует интернациональную готику»<sup>8</sup>.

Типичным примером интернациональной готики на выставке служит полиптих, выполненный, возможно, в ближайшем окружении одного из самых значительных приверженцев этого стиля, Джентиле да Фабриано (около 1370—1427), работавшего в разных центрах Италии. Ломкая хрупкость контуров выделяет на сияющем фоне фигуры пяти утонченно-элегантных святых, а цветовая гамма алтаря великолепна неожиданностью цветовых сочетаний.

После деятельности Джотто византийская традиция превратилась в одно из самых консервативных слагаемых треченто. Но именно ей упорно следовала венецианская живопись XIV в.

Богатая патрицианская республика, «жемчужина Адриатики», благодаря торговым путям соединяла Запад с Востоком. Ее постоянные контакты с Византией привели к тому, что эстетику византийской живописи Венеция восприняла легко и органично, как нечто свое, а не привнесенное извне. В городе постоянно работали греческие мастера, в частности, они преимущественно трудились над мозаичными украшениями собора Сан Марко.

Среди венецианских художников творчески истолковывал византийское наследие Паоло Венециано (работал 1333—1358). Возможно, кем-то из последователей Паоло выполнен «Отрок Христос в Иерусалимском храме». Если сравнить этот фрагмент с произведениями флорентинской и сьенской школы, то чувствуется, насколько мы вновь погружаемся в средневековые образы и представления. Именно это произведение, на наш взгляд, служит наглядной иллюстрацией к точной характеристике средневекового мышления М. Дворжака. «Нам не легко представить себе мир, который все ценности действительности, все воспринимаемое чувствами или рассудком, все конечное, все ограниченное, видел только в зеркале абсолютного, вечного, бесконечного и смотрел на конечное только как на проявление чувственно и рационально непостижимой мысли, находящейся... надо всем, под всем, вне всего, во всем»<sup>9</sup>. Таким воплощением «непо-



стижимости божественной мысли» является в картине отрок Христос, что выражено в его соотношении с окружающими людьми и зданием храма. Оценивая это соотношение, понимаешь, что именно Христос находится «надо всем, под всем, вне всего, во всем».

Экспрессия эрмитажной иконы была по достоинству оценена в искусствоведческой литературе: «В настоящее время я не знаю другой такой работы, которую можно было бы сравнить с маленькой доской, единственной частью сохранившегося полиптиха с изображением «Христа среди мудрецов», хранящейся в запасах Эрмитажа: фрагмент уникальный в своем роде по выразительной силе, почти чимабуэвской», — писал Р. Паллук-кинн<sup>10</sup>.

Когда знакомишься с произведениями венецианской школы, экспонируемыми на выставке — а все они в основном относятся ко второй половине XIV — началу XV вв., — то приходится удивляться тому, как быстро — к концу XV — началу XVI столетий — Венеция догнала, а во многом и перегнала передовую школу кватроченто — Флоренцию.

Очевидно, в настоящее время еще не до конца выявлены особенности и значение пизанской школы живописи XIV в. Продолжает существовать мнение, что Пиза тяготела в это время к искусству других городов. Но основной расцвет живописи Пиза пережила в предыдущем, XIII столетии. Именно к этому периоду относится один из наиболее ранних памятников на выставке — крест с изображением «Распятия» Уголино ди Тедиче (работал во второй пол. XIII в.). Этот крест подтверждает, что на почве Тосканы Пиза впитывала и трансформировала проникающие сюда византийские формы.

Начало раннего Ренессанса справедливо связывают с опорой, обретенной итальянскими мастерами в античном искусстве. Но далеко не одна античность была истоком Возрождения. Без подготовки, пройденной в XIV столетии, возникновение новой системы мышления, нового искусства было бы невозможно. Ренессанс впитал в себя не только античность, но и натурализм готики и традиции византийской живописи. Как бы ни трансформировала Византия различные формы, «фигура человека, стоявшая в центре интереса античных художников, осталась и для византийцев главным предметом изображения»<sup>11</sup>.

Треченто отнюдь не было «неумелым», как представлялось Вазари. Италия должна была пройти через это столетие, чтобы открыть новую страницу в истории искусства, которая ассоциируется у нас с высшими достижениями человеческого гения.

Данная экспозиция не могла быть осуществлена без огромной работы, проделанной реставраторами Эрмитажа. Пользуюсь случаем, чтобы выразить им всем, особенно Т. Д. Чижовой, свою глубокую признательность. Они, сняв старые записи и многослойный лак, вернули картинам там, где это было возможно, первозданную свежесть и блеск красок.

- <sup>1</sup> 1922 Петроград, с. 6
- <sup>2</sup> Сомов А. Картины императорского Эрмитажа. Спб., 1859, с. 7
- <sup>3</sup> Waagen 1864, S. 407
- <sup>4</sup> Липгарт Э. Императорский Эрмитаж. Приобретения и перевески.— Старые годы, 1910, январь, с. 5
- <sup>5</sup> Для периодизации итальянского искусства пользуются итальянской терминологией: треченто (XIV в.), кватроченто (XV в.)
- <sup>6</sup> Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956, т. I, с. 233
- <sup>7</sup> Лазарев 1959, т. 2, с. 170
- <sup>8</sup> Эрши А. Живопись интернациональной готики. Будапешт, 1984, с. 9
- <sup>9</sup> Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. Л., 1934, с. 88
- <sup>10</sup> Pallucchini 1964, p. 56
- <sup>11</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986, с. 19

## КАТАЛОГ

АЛЬВАРО ПОРТОГЕЗЕ (АЛЬВАРО ДИ ПЬЕТРО, АЛЬВАРО ПИРЕЗ Д'ЭВОРА ДИ ПОРТОГАЛЛО)

ALVARO PORTOGHESE (ALVARO DI PIETRO, ALVARO PIREZ D'EVORA DI PORTOGALLO)

Художник португальского происхождения, Альваро Пирез упоминается в 1421—1434. Тосканская школа. Его творчество формировалось под влиянием сьенской школы и Лоренцо Монако. Работал в основном в Пизе, Никозии, Вольтерре. В 1411 вместе с флорентинскими мастерами расписывал фасад палатцо дель Чеппо в Пизе.

### 1. Св. Георгий

Дерево, темпера. 53,5×20\*. ГЭ 2473. Фрагмент полиптиха.

В этом сильно пострадавшем фрагменте неизвестного полиптиха живопись в нижней части практически не сохранилась. В фигуре святого ясно ощутимы черты интернациональной готики: элегантность, изящество и грация белокурого рыцаря, одеяние которого выдержано в светлой цветовой гамме, соче-

тающейся с празднично звучащим золотым нимбом.

В Кат. 1922 святой назван Михаилом. На самом деле изображен св. Георгий, который опознается по одному из его атрибутов — знамени с красным крестом на белом фоне.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного североитальянского художника XIV в. В Кат. 1922 включена как работа тосканского мастера XIV в. Настоящая атрибуция была предложена М. Лаклотом (устно) и подтверждается сравнением с другими работами Альваро.

Можно предположить, что «Св. Георгий» и два небольших фрагмента с фигурами св. Стефана и св. Винченца (Национальная Пинакотека, Болонья; см.: Zeri F. Qualche appunto su Alvaro Pirez.— *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1973, 2—3, p. 361—370) являются частью одного полиптиха. Совпадает форма их обрамления, закругленного внизу и наверху, а также высота.

По аналогии с болонскими створками, которые Ф. Дзери датирует 1423—1430, та же датировка может быть принята и для «Св. Георгия».

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ

Выставки: 1922 Петроград, № 20

Литература: Воннов 1922, с. 76; Кустодиева Т. Новые атрибуции двух итальянских примитивов.— СГЭ, 1980, [вып.] 45, с. 3

\* Размеры даны в сантиметрах.



АНДРЕА ВАННИ  
ANDREA VANNI

Родился около 1332 в Сьене, умер в 1414 (?) там же. Сьенская школа. Следовал традиции, сложившейся в сьенской живописи начала XIV в. в искусстве Симоне Мартини и Липпо Мемми. Работал в Сьене, между 1383—1385 — в Неаполе и в качестве художника и в качестве представителя Сьенской республики.

## 2. Вознесение Христа

Дерево, темпера. 68×28. ГЭ 290. Верх стрельчатый. Фрагмент полиптиха.

На свитке в руках пророка: *Jeremias: Ascendit ante eos radens iter (Ascendet enim radens iter ante eos)* (Иеремия: Перед ними пойдет стенорушитель). Кн. пророка Михея. 2, 13; Евангелие от Марка, 16, 19; от Луки, 24, 51.

В верхней части композиции изображен возносящийся по диагонали (а не по вертикали, как это было принято в подобных сценах) Христос. Такое положение фигуры Бернсон (1930/31) объяснял чисто пространственным решением. Мис (1951) увидел в картине проявление типичной тенденции живописи второй половины XIV в., когда многие художники ориентировались на ставшие уже архаическими приемы искусства начала столетия. В «Вознесении Христа» это сказывается в строгом однообразии фигур апостолов (их двенадцать, а не одиннадцать, согласно евангелиям от Марка и от Луки), располо-

женных в ряд, в отказе от индивидуальности лиц и поз.

С точкой зрения Миса согласился Дзери (1961). Он же высказал предположение, что «Вознесение Христа» было частью редкого пятичастного полиптиха, посвященного теме страстей Христа, и что в тот же полиптих входило «Воскресение Христа» (настоящее местонахождение неизвестно, ранее: собр. графа Ингенхейма, воспр.: Berenson 1968, pl. 389).

В коллекции графа Г. С. Строганова «Вознесение Христа» считалось произведением Бартоло ди Фреди. Под этим именем включено в Кат. 1916. В Кат. 1958 вошло как произведение сьенской школы второй половины XIV в. Бернсон (1930/31) приписал картину Андреа Ванни. Настоящая атрибуция была сделана Мисом, поддержана Лазаревым (1959) и Дзери (1961). Дзери датировал «Вознесение Христа» 1350—1360, Бернсон — 1383.

Происхождение: пост. в 1911 в дар от наследников графа Г. С. Строганова. Ранее: собр. Г. С. Строганова в Риме.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1916, № 1979; Кат. 1958, с. 141; Кат. 1976, с. 89.

Литература: Врангель Н., Трубников А. Картины собрания графа Строганова в Риме.— Старые годы, 1909, март, с. 117; Berenson V. *Quadri senza casa*.— *Dedalo*, 1930/31, 11, p. 274; Meiss 1951, p. 31, note 71; Лазарев 1959, с. 290, прим. 283; Zeri F. *Appunti nell'Ermitage e nel Museo Puskin*.— *Bollettino d'Arte*, 1961, luglio—settembre, p. 223—226; Berenson 1968, p. 441; Boskovits 1975, p. 115; De Benedictis 1979, p. 97; Vsevolozhskaya 1981, № 2



АНТОНИО ДА ФИРЕНЦЕ  
ANTONIO DA FIRENZE

Работал в первой половине XV в. Флорентинская школа.

**3. Мадонна с младенцем, святыми и ангелами.**  
На обратной стороне доски: Распятие с Марией и Иоанном

Дерево, темпера. 151×85. ГЭ 8280. Верх заострен.

На ступенях трона подпись: ANTONIVS DE FLORENTIA. На нимбе Марии: AVE MARIA GRATIA (Радуйся, Мария, благодатная). Евангелие от Луки, 1, 28.

На нимбе Крестителя: S IOVANES BAT... На свитке в руке св. Иоанна: ECCE ANGN... (Се агн[ец]). Евангелие от Иоанна, 1, 29, 36. На нимбе св. епископа (неразборчиво): S LIE...VS...PIS. На обороте доски: на кресте: INRI. На нимбе Марии: VIRGO MARIA. На нимбе Иоанна: IOVANES VANG... В треугольном завершении в сцене благовещения: AVE. MARIA. GRATIA. PLENA (Радуйся, Мария, благодатная).

Картина является хоругвью, которую верующие несли во время религиозных процессий.

На лицевой стороне в треугольном завершении — благословляющий Христос в окружении серафимов. На обратной стороне у подножия распятия кроме традиционных фигур — Марии и Иоанна — представлены еще два монаха в белых одеяниях с капюшонами, закрывающими лица так, что в прорези видны только глаза. На плечах у каждого из них — плетка для самобичевания. Дзери

(1960), основываясь на изображении монахов, считал, что хоругвь принадлежала ордену капуцинов.

Над распятием в треугольном завершении помещена сцена благовещения, композиция которой целиком повторяет работу фра Анджелико на тот же сюжет из приходской церкви Монте Карло в Тоскане.

Несмотря на наличие подписи, остается неясным, кто был автором эрмитажной хоругви. Существовало несколько художников, носивших имя Антонио да Фиренце. Щербачева (1957) предположила, что автором иконы был Антонио да Фиренце, работавший в конце XV — начале XVI вв. (умер около 1504—1506). В 1472 этот флорентинский мастер переехал в Венецию. Пребыванием на севере Италии Щербачева объясняла сочетание черт, идущих от Мазаччо, Мазолино, фра Анджелико, Кастаньо с чисто венецианским пристрастием к богатству орнаментальных мотивов, звучной красочной палитре, золотому фону.

Фюкко (1957) считал, что характер живописи не позволяет относить хоругвь далеко за пределы 1440. Он видел в Антонио да Фиренце художника, испытавшего влияние Кастаньо и работавшего как мозаичист в середине XV в. в Венеции.

Дзери (1960) сопоставил эрмитажную икону с триптихом «Мадонна с младенцем, св. епископом и св. Екатериной» (собр. Бернсона, Флоренция), отождествляя Антонио да Фиренце с Антонио ди Якопо, упоминавшимся в списках гильдии св. Луки в 1415, а затем в документах 1416, 1433, 1442. Точка зрения Дзери представляется наиболее убедительной. Она была поддержана Гуковским (1961). Происхождение: пост. в 1936 через ЛГЗК. Ранее: собр. М. П. Боткина в Петербурге.

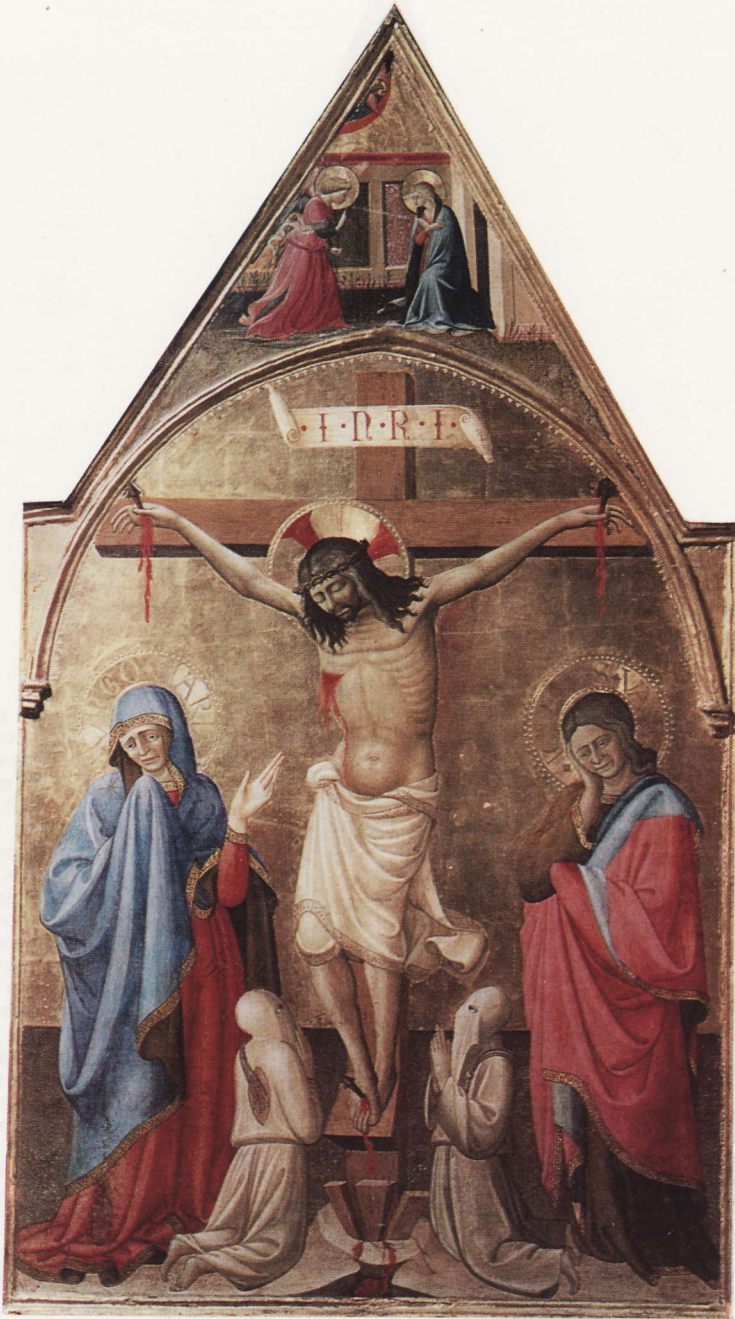




МГХИ им. В.И. Сурикова  
БИБЛИОТЕКА

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 70, Кат. 1976, с. 70.

Литература: Scerbaciova M. Un dipinto di Antonio da Firenze all'Ermitage.— *Arte Veneta*, 1957, 11, p. 29—34; Fiocco G. Chi fu Antonio da Firenze? — *Arte Veneta*, 1957, 11, p. 35—38; Zeri F. Antonio da Firenze: un'aggiunta e un ridimensionamento. — *Paragone*, 1960, 123, p. 50—57; Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Т. 2. Италия 1380—1450 годов. Л., 1961, с. 216, 240, прим. 118; Berenson V. Italian pictures of the Renaissance. A List of the principal artists and their works with an index of places. London, 1963, 1, p. 16; Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964, № 10—13; Furlan C. Presenze toscane in Friuli: Antonio da Firenze.— *Paragone*, 1976, 321, p. 47—48, 50; Vsevolozhskaya 1981, № 19—22



БАРТОЛО ДИ ФРЕДИ БАТТИЛОРИ  
BARTOLO DI FREDI BATTILORI

Упоминается с 1353, умер в 1410. Сьенская школа. Испытал влияние Симоне Мартини и братьев Лоренцетти. Работал в Сьене, Сан Джиминьяно, Вольтерре. Возглавлял большую мастерскую, в которой работал и его сын Андреа ди Бартоло.

**4. Ангел**

Дерево, темпера. 33×11,5. ГЭ 2472. Обрамление готическое.

Этот сильно пострадавший фрагмент полиптиха поступил в музей как работа круга Дуччо ди Буонинсеня. Атрибуция справедливо вызвала сомнения, и на выставке 1922 «Ангел» экспонировался как произведение неизвестного мастера XIV в. без указания школы. В Кат. 1958 и 1976 был приписан школе Лоренцетти. Лазарев (1959) и позднее независимо от него М. Лафлот (устно) выдвинули имя Бартоло ди Фреди.

Согласно сведениям, любезно предоставленным Г. Фрейлером, до 1964 в собр. Пардо в Париже, а до этого в Риме хранился фрагмент с изображением ангела (настоящее местонахождение неизвестно; 34,5×15,6), являющегося точным повторением эрмитажного. Аналогичны посадка головы, тип лица с пухлыми губами и длинным носом, волосы, спускающиеся с головы отдельными прядями на крепкие плечи, жест скрещенных рук, одежда, богато украшенная у выреза ворота, на обшлагах и на рукавах ниже плеча.

По мнению Фрейлера, то, что ангелы смотрят в одну сторону, свидетельствует, что они служили украшением верхней правой части одного полиптиха. Фрейлер относит оба фрагмента к позднему периоду деятельности Бартоло ди Фреди — ок. 1390, допуская возможное участие мастерской в выполнении фрагментов.

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ. Ранее: МАХ в Петербурге. Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 123; Кат. 1976, с. 107.

Выставки: 1922 Петроград, № 14. Литература: Прохоров 1879, № 22; Воинов 1922, с. 76; Лазарев 1959, с. 290, прим. 287



## БАРТОЛО ДИ ФРЕДИ БАТТИЛОРИ

### 5. Мадонна с младенцем и ангелами

Холст (перев. с дерева в 1860 Табунцовым), темпера. 94,5×82,5. ГЭ 276.

На нимбе мадонны: AVE MARIA GRATIA PLENA DO... (Радуйся, Мария, благодатная, [господь с тобой]). Евангелие от Луки, I, 28. На нимбе младенца: VERE FILIO AISUM AVE (Истинный сын, слава). На свитке в руках младенца: Ego s/um lux/ mundi/ veritas/ et vita (Я свет миру... истина и жизнь). Евангелие от Иоанна, 8, 12; 14, 6.

В типе лиц мадонны и ангелов, в ритмическом строе композиции, несомненно, ощущается влияние Симоне Мартини. Однако понимание формы иное, объемы моделируются не столь мягко, контур становится более четким и преобладающим. Картина была намечена для Кат. 1916 (под № 1999) как работа неизвестного флорентинского художника XIV в., но не вошла в этот каталог.

Щербачева (1941) правильно определила, что произведение создано съенским мастером XIV в. Его автором она считала Надо Чеккарелли и датировала «Мадонну с младенцем и ангелами» 1350-ми. Более убедительным представляется мнение М. Лаклота и М. Лонжон, которые (устно) считают картину работой Бартоло ди Фреди.

Атрибуция Бартоло ди Фреди подтверждается сравнением с такими работами художника как «Св. Лючия» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) и «Поклонение волхвов» (Национальная Пинакотека, Сьена). По стилю может быть датирована ок. 1390.

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ. Ранее: МАХ в Петербурге, приобретена для МАХ вице-президентом АХ князем Г. Г. Гагариным в 1860-х.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 207—208; Кат. 1976, с. 149.

Литература: Щербачева М. И. Картина Надо Чеккарелли в Эрмитаже.— ТГЭ, 1941, т. 2, с. 5—8; Итальянская живопись XIII—XVIII вв., 1964, № 4



БАУДО ДА НОВАРА, ЛУКА  
BAUDO DA NOVARA, LUCA

Родился в 1460/1470 в Новаре, умер в 1509/1510 в Генуе. Генуэзская школа. Переселился в Геную в 1491 (?) и работал преимущественно в этом городе.

#### 6. Мадонна из сцены «Благовещение»

Дерево, темпера. 122×41. ГЭ 5521. Парная к ГЭ 5522. Верх закруглен.  
Внизу на постаменте подпись: LVCE OPVS

#### 7. Ангел из сцены «Благовещение»

Дерево, темпера. 122×41. ГЭ 5522. Парная к ГЭ 5521. Верх закруглен.  
Евангелие от Луки, I, 26—38.

По всей видимости, картины являлись створками триптиха. Такой вывод можно сделать на основании композиции: сопоставленные вместе, створки не совпадают по перспективному решению, заставляя тем самым

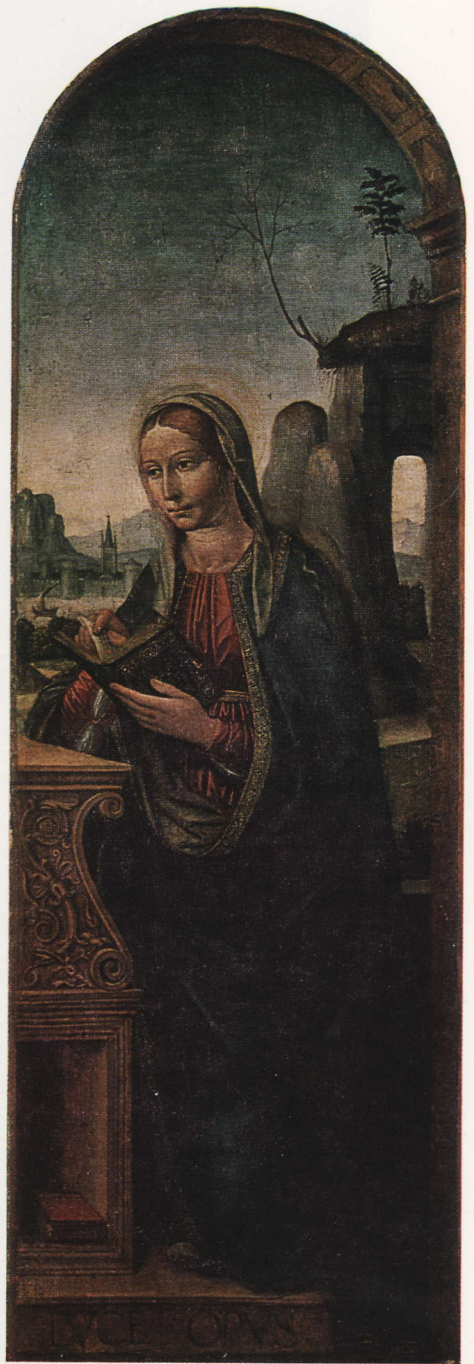
предполагать наличие соединяющего звена, то есть центральной части алтаря.

При поступлении картины числились работой неизвестного итальянского художника XV в. Затем подпись пытались расшифровать как имя ломбардского мастера Луки Чиверкьо. Ныне существующая атрибуция была сделана Всеволожской (1972) на основании стилистического сходства с такими произведениями Луки Баудо, как «Поклонение младенцу» (Городской музей, Савона), «Рождество Христа» (Музей Польди Пеццолли, Милан). «Рождество Христа» датировано 1501 и снабжено такой же краткой подписью, как и эрмитажная створка. Подобной подписью художник пользовался в поздний период творчества. По аналогии с миланской картиной эрмитажные произведения также могут быть датированы 1500—1501.

Происхождение: пост. в 1925 из Шуваловского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графов Шуваловых в Петербурге.

Литература: Всеволожская С. Картины Луки Баудо в Эрмитаже.— СГЭ, 1972, [вып.] 34, с. 46—48; Vsevolozhskaya 1981, № 31—32





БЕРГОНЬОНЕ (БОРГОНЬОНЕ) (АМБРОДЖО  
ДИ СТЕФАНО ДА ФОССАНО)  
BERGOGNONE (BORGOGNONE) (AMBROGIO  
DI STEFANO DA FOSSANO)

Родился около 1481 в Фоссано, близ Милана, умер около 1523 в Милане. Миланская школа. Работал преимущественно в Милане и Павии. Испытал влияние Фоппы, наряду с которым был наиболее крупным художником Ломбардии. Влияние Леонардо да Винчи, распространившееся в ломбардской школе в конце XV — начале XVI вв., практически не коснулось искусства этого достаточно консервативного мастера.

#### 8. Св. Иаков младший

Дерево, масло. 68,7×43. ГЭ 4109. Часть полптиха.

На нимбе: SANCTVS IACOBVS

В бытность картины в собрании графа Г. С. Строганова, Ваген (1864), описывая ее, назвал изображенного святого Иаковом старшим. Однако у него нет одного из основных атрибутов Иакова старшего — раковины, символа паломника. Скорее, представлен Иаков младший, который по типу уподоблялся Христу; таков он и на эрмитажной картине. Атрибуты — посох и книга — типичны для Иакова младшего.

Ваген (1864) писал, что ему не известен

художник Никколо Орвьетани — под таким именем картина числилась в собр. Г. С. Строганова — и добавлял, что передача инкарната напоминает Никколо Алунно. Немецкий исследователь отметил одаренность автора «Св. Иакова» и как рисовальщика и как колориста.

Харк (1896) приписал картину Бергоньоне и отнес ее к позднему этапу творчества мастера. Он полагал, что имя Никколо Орвьетани могло быть именем заказчика, а не художника.

Атрибуция Бергоньоне подтверждается сравнением с такими картинами мастера как «Св. Елизавета со св. Франциском» и «Св. Петр мученик со св. Христофором» (Амброзиана, Милан). Тип лица св. Иакова тот же, что у св. Франциска, а кудрявые волосы и орнамент по краю плаща повторяются в изображении св. Христофора. Эрмитажная створка может быть датирована ок. 1500.

Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее: собр. графа Г. С. Строганова в Петербурге.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 69; Кат. 1976, с. 76.

Литература: Waagen 1864, S. 399; Harck F. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen.— Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, 19, S. 432; Бенуа А. Строгановский дворец и Строгановская галерея в Санкт-Петербурге.— Художественные сокровища России, 1901, 9, с. 170



## БИЧЧИ ДИ ЛОРЕНЦО VICCI DI LORENZO

Родился в 1373 во Флоренции, умер в 1452 там же. Флорентинская школа. Учился у своего отца Лоренцо ди Биччи. Испытал влияние Лоренцо Монако, позднее — Джентиле да Фабриано и Мазолино. Сотрудничал с Доменико Венециано.

### 9. Мадонна с младенцем, св. Иаковом младшим, Иоанном Крестителем и ангелами

Дерево, темпера. 85×49 (в готическом обрамлении 121×58). ГЭ 8463.

На нимбе мадонны: AVE MARIA GRATIA (Радуйся, Мария, благодатная). Евангелие от Луки, 1, 28. На нимбе св. Иакова младшего: SCS IACOPVS AP...VS На нимбе Крестителя: SCS IOVANVS BA... На свитке Крестителя: ECCE AGNVS (Се агнец). Евангелие от Иоанна. 1, 29, 33

В четырехлистниках в завершении рамы изображен бог-отец. В нижней части рамы — три медальона. В центральном — страдающий Христос, в левом — скорбящая Мария, в правом — скорбящий Иоанн.

Эрмитажная картина, поступившая как работа неизвестного умбрийского художника — типичное произведение Биччи ди Лоренцо. Атрибуция сделана М. И. Щербачевой. Картина составляет близкую аналогию к ряду работ художника, созданному примерно по одной схеме. Мастер, не затронутый новыми ренессансными веяниями, часто повторял в разных комбинациях типы, детали, композиционные приемы, используя формулы позднего готического стиля. Во многих произведениях Биччи ди Лоренцо встречается один и тот же орнамент ткани, на основании которого Клессе (см.: Klesse 1967, S. 241, Kat. N° 131) датирует примерно второй четвертью XV в. такие картины как «Мадонна с младенцем и святыми» (Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон), «Мадонна с младенцем и святыми» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Обручение св. Екатерины» (Академия, Флоренция). Эрмитажное произведение, близкое выше-названным, также может быть датировано около 1430.

Происхождение: пост. в 1941 через ЛГЗК. Ранее: собр. С. М. Майкапара в Ленинграде. Каталог Эрмитажа: Кат. 1958, с. 67—68; Кат. 1976, с. 77



БИЧЧИ ДИ ЛОРЕНЦО, приписывается

**10. Мадонна с младенцем на троне и четырьмя ангелами**

Дерево, темпера. 147,5×75 (в обрамлении 190×83). ГЭ 8458. Верх стрельчатый.

Произведение создано кем-то из поздних последователей Джотто, работавших во Флоренции в начале XV в., возможно, Биччи ди Лоренцо. Определенное сходство можно усмотреть между эрмитажной картиной и центральной створкой полиптиха с изображением мадонны на троне и четырех ангелов (Национальная галерея, Парма, дат. 1433).

Мария напоминает мадонну из табернакля «Мадонна с младенцем», находящегося на углу улиц Аретино и Сен Сальви во Флорен-

ции, при этом не столько в живописной версии, сколько в синопии этой фрески, оставленной на том же первоначальном месте. В свою очередь, Иисус по типу, позе, движению рук близок младенцу на фреске «Мадонна с младенцем, св. Лаврентием, Иоанном Крестителем, Антонием аббатом и св. Петром» (виа Пизана в Понте а Треве, близ Флоренции; воспр.: Fremantle 1975, fig. 985, 986).

В целом творчество Биччи ди Лоренцо, чрезвычайно продуктивного мастера, наводнившего Тоскану своими работами, эклектично и не отличается стилистической цельностью. Эрмитажная картина может быть приписана ему лишь предположительно. Возможная датировка — начало 1430-х.

Происхождение: пост. в 1925 через ГМФ. Ранее: собр. графини Е. В. Шуваловой в Петербурге



ГАНДОЛЬФИНО ДА РОРЕТО (ГАНДОЛЬФИНО Д'АСТИ)

GANDOLFINO DA RORETO (GANDOLFINO D'ASTI)

Родился, вероятно, в Асти. Работал между 1493 и 1510. Пьемонтская школа. Первые произведения несут готический характер, поздние отмечены чертами ренессансной культуры.

#### 11. Рождество Христа

Холст (перев. с дерева в 1909 И. Васильевым), темпера. 213×102. ГЭ 4153.

На нимбе мадонны: QVIA EX TE ORTVS EST SOL IVSTICIE CRIST (ибо от тебя возшло солнце справедливости). На отвороте платья: ET BENEDICTVS FRV (благословен плод). На отвороте рукава: TVI IHS [чрева] твоего — Иисус). Евангелие от Луки, 1, 42. На свитке в руках ангелов: GLORIA IN EXCSIS DEO (Слава в вышних богу). Евангелие от Луки, 19, 38; Евангелие от Луки, 2, 8—20.

В Описи Строгановского дворца 1922 (№ 409) картина числилась произведением неизвестного немецкого художника. Очевидно, на эту мысль навела сказочная атмосфера, в которой происходит действие, и несколько жесткая в отдельных случаях (одежда Иосифа) трактовка складок, напоминающих по форме резьбу по дереву.

При поступлении в Эрмитаж картина была отнесена к североитальянской школе конца XV — начала XVI вв., а в Кат. 1958 включена как приписываемая Спанцотти, художнику пьемонтской школы. Наконец Д. Романо (1970) назвал имя подлинного создателя про-

изведения — Гандольфино да Рорето — и дал картине высокую оценку.

Следуя традиции, сложившейся в пьемонтской школе, Гандольфино трактует рождество Христа как сцену, происходящую среди руин в присутствии маленьких ангелов.

Полуразрушенная архитектура с античными элементами, возможно, символизирует язычество, на смену которому приходит христианство. Латинские надписи, включенные в орнамент платья Марии и начертанные на свитке в руках парящих ангелов, прославляют новорожденного. Художник проявляет большой интерес к деталям (в частности, наполненный кошель на поясе св. Иосифа), многие из них наделены символическим значением. Иосиф держит посох с набалдашником в виде саламандры — одного из символов Христа (Евангелие от Луки, 12, 49). Античное представление о неуязвимости саламандры в огне и ее бесполости привело к тому, что в искусстве Ренессанса ее стали воспринимать как олицетворение целомудрия (см.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1972, 4, S. 11). Репейник — намек на первородный грех, который суждено искупить Христу.

По решению композиции, образам и архитектуре эрмитажная картина близка произведению на тот же сюжет из церкви Санта Мария Нуова в Асти.

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 181; Кат. 1976, с. 83.

Выставки: 1984 Ленинград, № 2

Литература: Romano G. Casalese del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana. Torino, 1970, p. 22





ДЖЕНТИЛЕ ДА ФАБРИАНО, круг  
GENTILE DA FABRIANO

12. Евангелист Матфей (?), св. Николай (?), св. Виктор (?), св. Людовик Тулузский, евангелист Марк

Дерево, темпера. 94×29 (размер каждой створки). ГЭ 5501.

Пятичастный полиптих. Все пять досок имеют один инвентарный номер.

Неизвестно, как в первоначальном виде выглядел полиптих, и все ли створки дошли до нас. В этом произведении — в постановке фигур, в изяществе, с каким передаются движения голов и рук, в пристрастии к богато орнаментированным тканям, в чрезвычайно изысканной цветовой гамме — ясно ощутимы черты интернациональной готики.

Бенуа в предисловии к Кат. 1922 писал о принадлежности пяти святых «какому-то первоклассному мастеру из круга влияния Джентиле да Фабриано (не исключена возможность, что перед нами работа самого мастера)». Это мнение кажется вполне убедительным, особенно после недавно произведенной реставрации, в результате которой открылось хроматическое богатство и тонкость колорита.

Джентиле да Фабриано (около 1370—1427) был одним из крупнейших представителей стиля интернациональной готики. Работал в области Марке, Венеции, Бреше, Флоренции, Сьене, Рима.

В Кат. 1922 приводятся мнения разных исследователей об авторстве эрмитажного произведения. Жарновский высказался в пользу самого Джентиле, Айналлов — умбрийца Бонфильди. Липгарт полагал, что полиптих мог быть создан Пьетро ди Доменико Монтепульчано. Войнов (1922) отнес картину к кругу Джентиле да Фабриано.

В Кат. 1958 и 1976 полиптих включен как произведение неизвестного художника далмато-венецианской школы XV в., с указанием, что эта работа близка кругу венецианского мастера Микеле Джамбоно, также испытывавшего влияние Джентиле да Фабриано.

Очевидно, на мысль о близости к Джамбоно навел полиптих этого художника из Городского музея в Фано или створка полиптиха с изображением св. Иакова (подписная) из собр. Академии в Венеции. В этих работах есть определенное сходство с эрмитажной в постановке фигур на своеобразной по конфигурации подставке и в трактовке складок, однако иной тип лиц, а сами фигуры — приземистые и тяжелые.

Имена двух изображенных святых не вызывают сомнений: это св. Людовик Тулузский (или Анжуйский) — французский епископ в мантии, украшенной королевскими лилиями, и с короной у ног, а также евангелист Марк, около которого виднеется маленький лев.

Определение остальных святых спорно. Святой с жерновом в руках в Кат. 1958 и 1976 назван Виктором. Но ни один из итальянских святых с этим именем не имел в качестве атрибута жернова. С жерновом мог быть представлен редкий французский святой — Виктор Марсельский, однако его изображали в виде рыцаря со знаменем, напоминающего своим обликом св. Георгия. Среди святых, почитаемых в Италии, с жерновом мог быть представлен Пантелеимон. Но обычно подчеркивалось, что он в первую очередь целитель, и в руках этот темноволосый юноша держал коробочку с пилюлями, как св. Косьма и св. Дамиан.

По композиционной логике, пару св. Марку должен составлять кто-то из евангелистов. Поскольку, кроме пера и книги, у святого нет других атрибутов, это, скорее всего, — Матфей: когда изображались все четыре евангелиста, Матфей, как правило, держал книгу.

Святой епископ назван в Кат. 1958 и 1976 Николаем, что вполне возможно, хотя для полной уверенности не хватает обычных для Николая золотых шаров.

Происхождение: пост. в 1919. Ранее: собр. А. А. Воейкова в Петербурге.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 142; Кат. 1976, с. 117.

Выставки: 1920 Петроград, с. 5; 1922 Петроград, № 23—27.

Литература: Войнов 1922, с. 76



ДЖЕРИНИ, ЛОРЕНЦО ДИ НИККОЛО (?)  
GERINI, LORENZO DI NICCOLO (?)

Упомянуты с 1392 по 1411. Ученик своего отца, Никколо ди Пьетро Джерини, работал в его мастерской. Испытал влияние Спинелло Аретино, с которым сотрудничал, и Лоренцо Монако. Работал, в основном, во Флоренции и Сан Джиминьяно, а также в Кортоне.

### 13. Мадонна с младенцем

Дерево, темпера. 130,5×69,5 (вместе с авторской рамой). ГЭ 4045.

По нижнему краю рамы: MDM (?) AVE MARIA GRATIA PLENA DOMI (?) TESCVM (?) (Радуйся, Мария, благодатная, господь с тобой). Евангелие от Луки, 1, 28.

Картина считалась произведением Аньоло Гадди. Лазарев атрибуировал ее Лоренцо ди Никколо (1928) на основании сравнения с центральной створкой полиптиха «Мадонна с младенцем», находящегося в церкви Сан Мартино в Теренциано близ Флоренции (дат. 1402). По мнению Лазарева, эрмитажная «Мадонна с младенцем» — одна из лучших работ мастера раннего периода (последние буквы в надписи на раме Лазарев расшифровал как СССР — 1400). Датировка 1400—1402 кажется вполне убедительной, но, на наш взгляд, последнее слово в надписи следует расшифро-

вывать как продолжение цитаты из Евангелия от Луки.

Близость манеры Лоренцо ди Никколо к манере живописцев мастерской его отца не позволяет с абсолютной уверенностью утверждать, что картина выполнена самим Лоренцо ди Никколо, на что справедливо указала Всеволожская (1981).

Между витыми колонками готической рамы мастер изобразил ангелов, в стрельчатом завершении над головой Марии — семь херувимов.

Внизу рама украшена тремя медальонами; в центральном — Христос, в левом — св. Екатерина, в правом — святая, определенная как Варвара (Лазарев 1928, 1959; Всеволожская 1981). Однако, судя по атрибутам — букету цветов и венку — это, скорее, св. Доротея.

В эрмитажной картине отзвуки готического стиля (в решении и росписи обрамления) сочетаются с традициями Джотто и Орканья (группы мадонны и младенца).

Происхождение: пост. в 1924 через ГМФ из Юрьева монастыря близ Новгорода. Была подарена в Юрьев монастырь графиней А. А. Орловой-Чесменской.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 88; Кат. 1976, с. 88.

Выставки: 1922 Петроград, № 16

Литература: Воинов 1922, с. 76; Lasareff 1928, p. 35—39; Лазарев 1959, с. 199, 226, прим. 313; Vsevolozhskaya 1981, N° 6



ДЖЕРИНИ, НИККОЛО ДИ ПЬЕТРО  
GERINI, NICCOLO DI PIETRO

Упомянут с 1368, умер в 1415 во Флоренции. Флорентинская школа. Испытал влияние Таддео Гадди, Андреа Орканья, Нардо ди Чионе. На раннем этапе творчества сотрудничал с Якопо ди Чионе, на позднем — с Лоренцо ди Никколо и Спинелло Аретино. Работал во Флоренции, Пизе, Прато.

#### 14. Распятие с Марией и Иоанном

Дерево, темпера. 85,5×52,7 (в готическом обрамлении — 103×57,7). ГЭ 4131

На табличке креста: I.N.R.I. Внизу на раме: PATER · NOSTER · QUIES · INCIE LIS · SAN · TIFI (Отче наш, сущий на небесах). Евангелие от Матфея, 6, 9

В рукописном каталоге собрания графа П. С. Строганова (1864) «Распятие» числилось произведением неизвестного последователя Джотто XIV в.

М. И. Щербачева (устно) приписала картину Джованни даль Понте; эта атрибуцияшла отражение в Кат. 1958 и 1976.

Однако автором «Распятия» является не Джованни даль Понте, испытавший сильное влияние Лоренцо Монако и развивший готические традиции в живописи Флоренции, а Никколо ди Пьетро Джерини. Этот художник, по словам Лазарева, «заносит традицию джоттесков в XV в. как никто другой, способствуя ее вырождению в академическую систему,

безжизненную и схематическую» (Лазарев 1959, с. 92).

Именно ограниченность репертуара художника в области композиции, типов и жестов облегчила определение имени автора эрмитажного произведения, являющегося прямой аналогией к «Распятию с Марией и Иоанном и св. Франциском» (Национальная пинакотека, Сьена, инв. № 607, 122×64).

Наиболее существенное различие между ленинградской и сьенской картинами сводится к тому, что в последней мадонна и Иоанн не стоят, а сидят у подножья креста и между ними помещена фигура св. Франциска, обнимающего распятие.

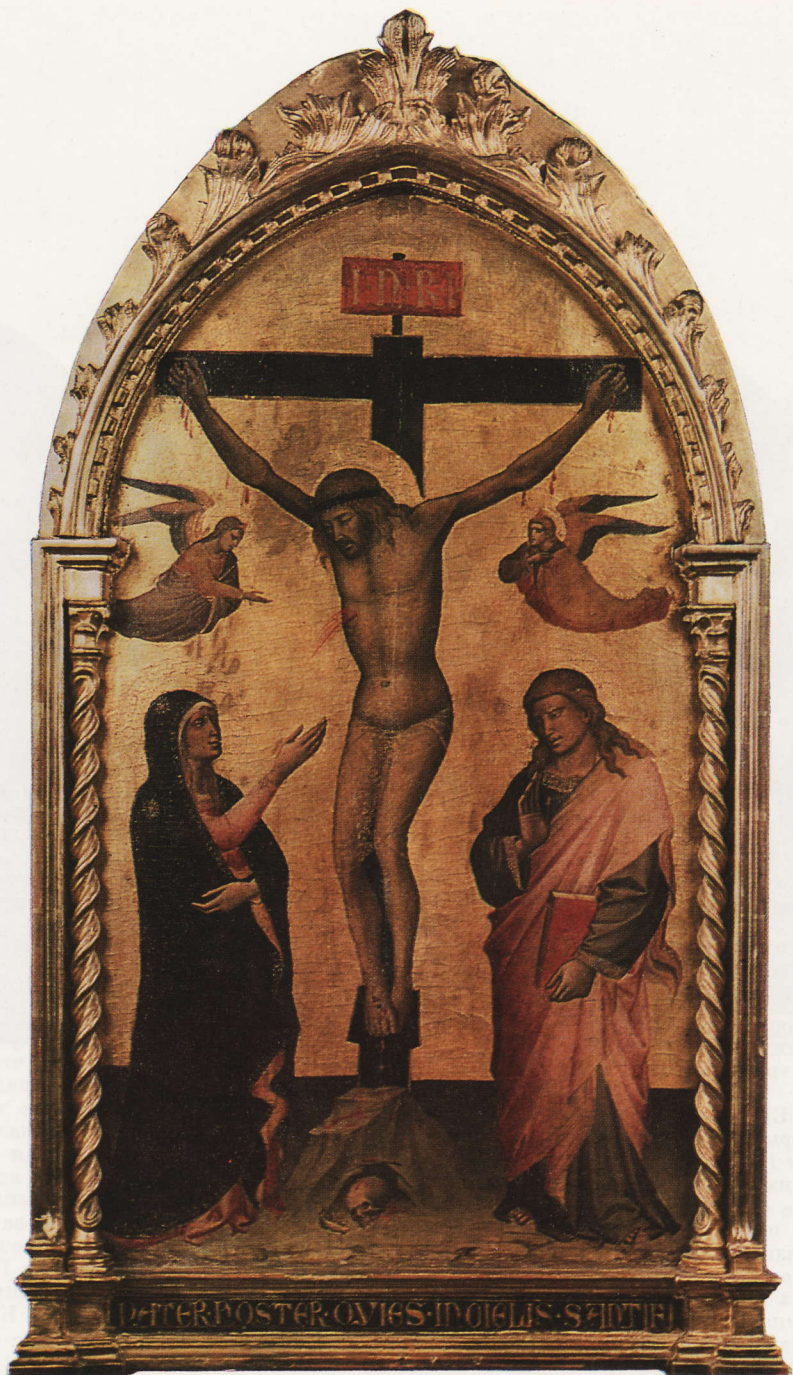
Никколо ди Пьетро Джерини выступает как поздний последователь Джотто. Условность пространства и золотого фона у него особенно отчетливо контрастирует с подчеркнутым решением объемов.

Боскович датировал сьенскую картину 1390—1395 (Boskovits 1975, p. 415). Та же датировка может быть принята и для эрмитажного произведения, относящегося к зрелой манере мастера, отличающейся тонкой разработкой цвета и четким рисунком.

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея. Ранее: собр. графа П. С. Строганова, приобретена в 1855 в Риме у Труа за 200 франков.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 90; Кат. 1976, с. 89.

Литература: Кустодиева Т. «Распятие с Марией и Иоанном» Никколо ди Пьетро Джерини. — СГЭ, 1984, [вып.] 49, с. 4—5



**ДЖОВАННИ ДИ БАРТОЛОМЕО КРИСТИАНИ  
GIOVANNI DI BARTOLOMEO CRISTIANI**

Работал в 1367—1398, родился в Пистойе. Флорентинская школа. Испытал влияние Мазо ди Банко и Нардо ди Чione.

**15. Мадонна с младенцем на троне, св. Николаем, св. Лаврентием, Иоанном Крестителем и св. Иаковом младшим**

Дерево, темпера. 132×162. ГЭ 6443. Пятичастный полиптих.

На ступени трона подпись: IONAS B. .THOL FESIT. На свитке Иоанна Крестителя: ECCE/AGN/DEI/qui/toli. . ./рес. . ./ (Се агнец божий, который берет на себя грех [мира]). Евангелие от Иоанна, 1, 29

Несмотря на подпись, автор полиптиха был определен не сразу; выпад краски на трещине, проходящей по середине подписи, затрудняли ее прочтение. Ясно читаются только первое слово — Джованни и последнее — сделал (fecit).

При поступлении в музей полиптих был определен как произведение тосканского ма-

стера XIV в., затем — Джованни Менабуон.

Существуют три подписных произведения Джованни ди Бартоломео: полиптих «Евангелист Иоанн и восемь сцен из его жития» (церковь Сан Джованни Фуоричивитас, Пистойя, дат. 1370); «Мадонна с младенцем и шестью ангелами» (Городской музей, Пистойя), «Мадонна с младенцем» (собр. Риветти, Бьелла, дат. 1390).

В настоящее время к этой группе работ можно прибавить и эрмитажный полиптих, обнаруживающий стилистическую близость с рядом работ Кристини, но что особенно важно — подпись на нем совпадает с подписью художника на полиптихе из Пистойи. Стилистическое сравнение показывает, что эрмитажный полиптих создан несколько позднее пистойского, возможно, во второй половине 1380-х. Художник стремился к строгому равновесию геометризованных форм и к чистым звучным цветовым сочетаниям. Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ. Литература: Кустодиева Т. Подписной полиптих Джованни ди Бартоломео Кристини.— СГЭ, 1979, [вып.] 44, с. 3—5





## ДЖОВАННИ ДИ БАРТОЛОМЕО КРИСТИАНИ

### 16. Св. Ромуальд

Дерево, темпера. 122,5×42,5. ГЭ 271, парная к ГЭ 274. Часть полиптиха.

### 17. Апостол Андрей

Дерево, темпера. 122×42. ГЭ 274, парная к ГЭ 271. Часть полиптиха.

В 1910 из ГРМ в Эрмитаж поступили три фрагмента, которые в Кат. 1912 были включены как произведения неизвестного флорентинского мастера XIV в.

Две доски — «Апостол Андрей» и «Св. Ромуальд» — остались в Эрмитаже, третья — «Мадонна с младенцем и ангелами» — в 1924 была передана в ГМИИ (инв. № 176, 164×92).

Хотя в Кат. 1912 все три части полиптиха были воспроизведены рядом, неизвестно, было ли признано, что они составляют единый алтарный образ. В дальнейшем Лазарев (1928, р. 31), определивший московскую картину как произведение Кристиани, не рассматривал створки с изображением святых как относящиеся к тому же полиптиху. Позднее (1959) он приписал их школе Нардо ди Чione, возможно, Джоттино. В соответствии с атрибуцией Лазарева, створки включены были в Кат. 1958 как работа Нардо ди Чione с вопросом.

К небольшому *oeuvre* Кристиани Офнер (Offner R. A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso. — *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1956, 7, S. 192.) добавил две картины — «Св. Варфоломей» и «Св. Доминик» из музея Бандини во Фьезоле (122×42,6 каждая).

Наконец, Дзери (1961) правильно атрибуировал Кристиани эрмитажные произведения и на основании статьи Офнера полностью реконструировал пятичастный полиптих, центральная часть которого находится в ГМИИ,

две левые створки в Эрмитаже, две правые — в музее Бандини. То, что они составляют единое целое, доказывают не только формальные моменты — одинаковые размеры боковых створок, орнамент ткани под ногами святых, трехчетвертной разворот фигур к центру, — но и стилистические особенности искусства Джованни ди Бартоломео. Слегка вытянутые фигуры, в которых, однако, нет ничего от хрупкости готики, отличаются скульптурной четкостью объемов и почти целиком заполняют пространство. Складки одежд ложатся в геометрически выверенном ритме. Логическим равновесием отмечено не только композиционное построение, но и цветовое решение полиптиха. Одежды св. Ромуальда и св. Доминика, замыкающих алтарь, — яркobelые (у Доминика еще оттенены черным плащом), а нарядная парча плаща св. Варфоломея гармонирует с зеленовато-розовым одеянием св. Андрея.

Дзери (1961) считал, что изображен не св. Ромуальд, а св. Бенедикт. Св. Ромуальд — основатель ордена камальдулов, следовавшего правилам ордена св. Бенедикта. Оба могли быть представлены в белом монашеском одеянии с посохом и книгой в руках.

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ. Ранее: МАХ в Петербурге, приобретены для МАХ вице-президентом АХ князем Г. Г. Гагариным в 1860-х.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912, № 1976, 1975; Кат. 1958, с. 140; Кат. 1976, с. 89—90

Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград, № 9, 10 (святые в каталоге выставки названы неправильно — св. Иаков и св. Бернардин).

Литература: Войнов 1922, с. 76; Лазарев 1959, с. 294, прим. 306; Zeri F. *Appunti nell'Ermitage e nel Museo Pusckin.* — *Bollettino d'Arte*, 1961, luglio — settembre, p. 219—233; Klesse 1967, S. 361; Boskovits 1975, p. 148, 317; Offner 1981, p. 65; Vsevolozhskaya 1981, N° 8



ДЖОВАННИ ДИ ФРАНЧЕСКО ТОСКАНИ  
(Мастер Распятия Григг)

GIOVANNI DI FRANCESCO TOSCANI  
(Maestro della Crocifissione Griggs)

Родился в 1372 (?), умер в 1430 во Флоренции. Флорентинская школа. Существует группа работ, выполненная каким-то одним флорентинским художником, который долгое время носил условное имя «Мастер Распятия Григг» (Григг — имя коллекционера, которому ранее принадлежало «Распятие», в настоящее время — Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Затем было установлено, что фрески в одной из капелл церкви Санта Тринита во Флоренции, приписывавшиеся также Мастеру Григг, согласно документам, создал в 1423 Джованни ди Франческо Тоскани. Таким образом была определена личность мастера, в ряде произведений которого ясно ощутимы черты интернациональной готики, как бы наслаивающиеся на навыки, полученные им у флорентинских мастеров последней четверти XIV в.

#### 18. Мадонна с младенцем

Дерево, темпера. 111×59. ГЭ 6707. Верх закруглен.

Внизу на обрамлении: AVE GRATIA PLENA (Радуйся, благодатная). Евангелие от Луки, 1, 28

Группа — мадонна, сидящая на подушке и прижимающая к себе младенца — располага-

ется не по центральной оси композиции, а слегка сдвинута в сторону, так что зритель смотрит на нее как бы сбоку. Фигура мадонны очерчена плавным, гибким контуром, ее лицо промоделировано очень мягко, характерна трактовка рук с длинными, широко расставленными пальцами. Все эти особенности композиции и форм позволяют атрибуировать картину, поступившую в музей как произведение неизвестного умбрийского мастера, Джованни ди Франческо Тоскани.

Существует ряд композиций Джованни ди Франческо, близких к эрмитажной, в них повторяются тип лиц, положение фигур в пространстве, трактовка форм. К их числу относятся «Мадонна с младенцем и ангелами» (в 1958 была собственностью антиквара Хейма в Париже, 80×55), «Мадонна с младенцем» (Пьеве ди Санта Мария Монтеминайо, 82×51), «Мадонна с младенцем» (церковь Сан Донато, Каленцано, 95×60). Все три картины воспр.: Bellosi L. Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani.— Paragone, 1966, 193, fig. 16.

Фигура мадонны почти полностью повторяется в «Мадонне с младенцем» (Галерея Альберта Нокса, Буффало, 114,2×55,8; воспр.: Fremantle 1975, fig. 1036).

Происхождение: пост. в 1931 из Антиквариата. Ранее: ГМИИ

Литература: Кустодиева Т. Новые атрибуции двух итальянских примитивов.— СГЭ, 1980, [вып.] 45, с. 3—4





КАТЕРИНО ВЕНЕЦИАНО (?)  
CATERINO VENEZIANO (?)

Работал в 1362—1386. Венецианская школа. Сотрудничал, начиная примерно с 1367, с Донато. Последний раз оба художника упоминаются в документе, относящемся к 1382. Индивидуальность каждого из двух мастеров остается не совсем ясной. Работы, приписываемые Катерино, обнаруживают знакомство с произведениями Паоло Венециано и Лоренцо Венециано, а также воздействие болонской школы.

**19. Коронование Марии**

Дерево, темпера. 120×75. ГЭ 6662.

Сюжет восходит к «Золотой легенде» Якопо да Вораджине (около 1230—1298). Сцена коронования Марии появляется в итальянском искусстве в 1270/80 и становится излюбленной темой венецианской живописи XIV в. Была выработана определенная композиционная схема: Христос и Мария восседают на троне, за которым часто изображали небо и ангелов. Все это есть и на эрмитажной картине, где, однако, Христос представлен без короны (редко встречающийся мотив), но со

скипетром в руках. Коронование мадонны одновременно воспринималось и как прославление ее. Молитвенный жест Марии вносит в сцену прославления тему заступничества.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XIV в. В Кат. 1958 и 1976 вошла как работа Катерино Венециано (?). Паллуккини (1964) допускал, что «Коронование мадонны» может относиться к ранней стадии деятельности Донато, еще подражающего Паоло Венециано.

Эрмитажная картина стилистически близка как работам, выполненным самим Катерино («Коронование Марии», Академия, Венеция; «Коронование Марии», триптих, Академия, Венеция), так и тем, которые были созданы совместно с Донато («Коронование Марии», Галерея Куэрини—Стампаля, Венеция). Однако типы лиц (особенно ангелов), более сильно отмеченные византийской традицией, заставляют предположить, что произведение скорее можно сблизить с работами Катерино Венециано.

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 109; Кат. 1976, с. 101

Литература: Pallucchini 1964, p. 197



ЛОРЕНЦЕТТИ, ПЬЕТРО  
LORENZETTI, PIETRO

Работал в первой половине XIV в. Возможно, умер во время чумы 1348. Сьенская школа. Испытал влияние Дуччо и Симоне Мартини. Наряду со своим братом, Амброджо Лоренцетти, Пьетро — крупнейший представитель сьенской живописи XIV в.

**20. Распятие с Марией и Иоанном**

Дерево, темпера. 62×31. ГЭ 277. В готическом обрамлении.

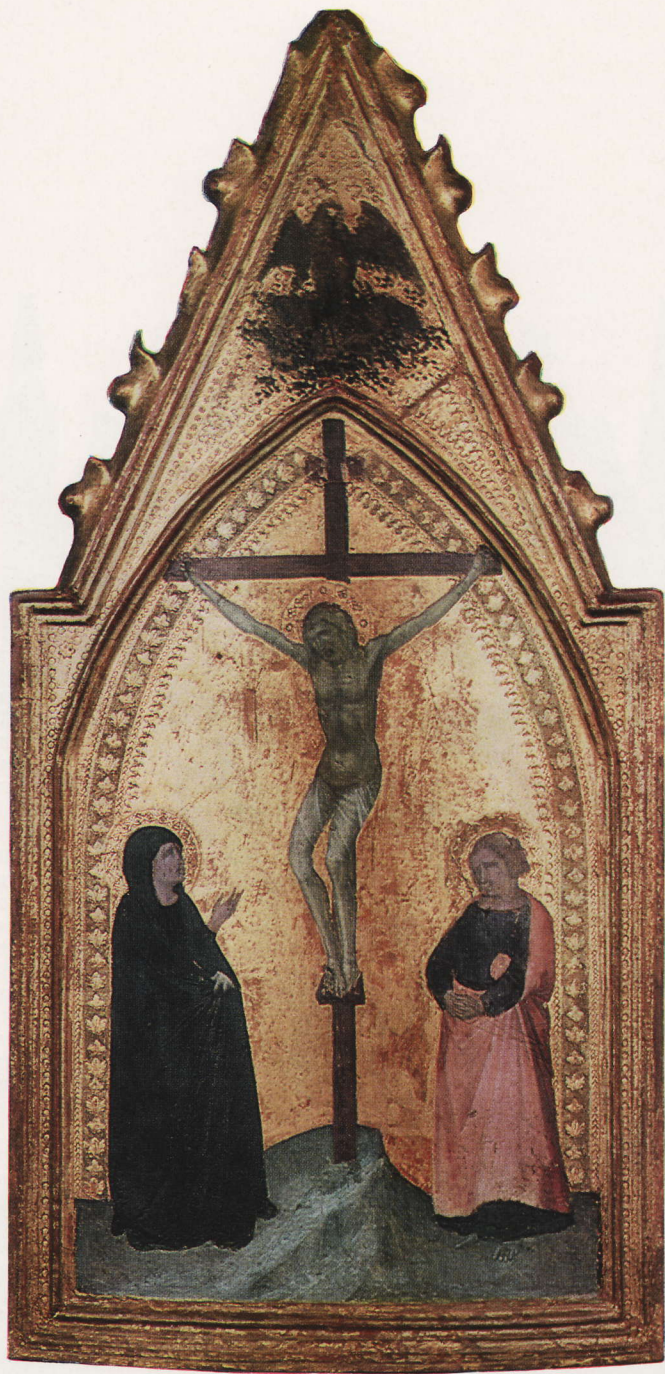
«Распятие» относится к сравнительно небольшому числу работ художника, выполненных с миниатюрной тщательностью. Несмотря на то, что фигуры представлены на золотом фоне, Пьетро добивается за счет их расположения определенной глубины пространства. Лаконичная композиция трактована эмоционально в передаче глубокой, но сдержанной скорби Марии и Иоанна. Отзвуки знакомства художника с росписями Джотто чувствуются в некоторой массивности фигур.

Над распятием, в треугольном завершении, изображен пеликан, кормящий птенцов своей кровью — символ искупительной жертвы Христа (см.: *Reau L. Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1955, 1, p. 95).

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного сьенского художника XIV в., в Кат. 1912—1916 включена с той же атрибуцией, в Кат. 1958 — школа Амброджо Лоренцетти. Авторство Пьетро Лоренцетти было установлено Всеволодской (1981) на основании стилистического сравнения с правой створкой триптиха (Музей, Дижон) и «Распятием» Пьетро (Музей Польди Пеццолли, Милан). «Распятие с Марией, Иоанном и Марией Магдалиной» (Национальная пинакотека, Сьена, инв. № 147, 82×42,5) по композиции, пропорциям является близкой аналогией к эрмитажной картине; фигура распятого Христа повторена в обоих случаях почти без изменений. В Кат. 1976 «Распятие» по аналогии с алтарем из Дижона датировано 1335—1340. На основании сравнения с «Распятием» из Национальной пинакотеки в Сьене представляется более убедительным датировать эрмитажную картину второй половиной 1320-х (см.: *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*. Genova, 1981, p. 47).

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ. Ранее: МАХ в Петербурге, приобретена для АХ вице-президентом князем Г. Г. Гагариным. Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912—1916, № 1944; Кат. 1958, с. 123; Кат. 1976, с. 106. Литература: *Vsevolzhskaya* 1981, № 3





ЛОРЕНЦЕТТИ, ПЬЕТРО, круг

**21. Мадонна с младенцем, святыми и ангелами**

Дерево, темпера. 52×36,5 (в готическом обрамлении — 92×54, обрамление покрыто новым золотом). ГЭ 5505

На свитке в руке Иоанна: ЕССЕ АГ... (See ag[нец]). Евангелие от Иоанна, 1, 29, 36

Мадонна изображена сидящей на троне с младенцем на руках, около трона в правой части композиции представлены св. Петр, архангел Михаил, св. Елизавета и ангел; в левой — св. Христофор, Иоанн Креститель, св. Екатерина и ангел. В верхней части — Христос на Страшном суде.

Картина, поступившая в музей как произведение неизвестного съенского мастера начала XIV в., обнаруживает сходство с произведениями, приписываемыми либо Пьетро Лоренцетти, либо так называемому Мастеру Дижонского алтаря. Под этим псевдонимом Дювалл (см.: Dewald E. T. Pietro Lorenzetti. — *Art Studies*, 1929, p. 154—158) сгруппировал ряд работ, стилистически близких триптиху из Музея в Дижоне (44×50). Ранее они в основном приписывались Пьетро Лоренцетти, и позднее многие ученые продолжали считать алтарь его работой (см.: Laclotte M. *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les Musées de France*. Mai — Juillet 2<sup>e</sup> ed. Editions

des Musées Nationaux, 1956, p. 11—12). В Кат. 1922 отмечено, что, по мнению Липгарта, автор эрмитажной картины — Пьетро Лоренцетти. Лазарев (1959) считал, что это ранняя работа Мастера Дижонского алтаря. В Кат. 1958 «Мадонна с младенцем, святыми и ангелами» включена как произведение Мастера Дижонского алтаря, а в Кат. 1976 — как принадлежащая кругу Пьетро Лоренцетти.

Уступая по качеству, эрмитажное произведение во многом (композиционно, по типуажу, пониманию пространства) напоминает, кроме Дижонского алтаря, «Мадонну с младенцем, святыми и ангелами» (Музей Польди Пеццолли, Милан, 55×26), «Мадонну с младенцем» (собр. Берсона, Флоренция) Пьетро Лоренцетти и «Мадонну с младенцем, святыми и ангелами» (Галерея искусств Уолтерса, Балтимор); большинство исследователей приписывают балтиморскую картину Пьетро Лоренцетти.

Представляется возможным отнести эрмитажную картину к кругу Пьетро Лоренцетти и датировать ее концом 1330-х — началом 1340-х.

Происхождение: пост. в 1920

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 134; Кат. 1976, с. 107

Выставки: 1922 Петроград, № 2

Литература: Лазарев 1959, с. 288, прим. 278



177-000  
ПЬЕТРО ЛОРЕНЦЕТИ  
1470-1480 гг.  
Мадонна с младенцем  
и святыми

ЛОРЕНЦО ДИ БИЧЧИ (?)  
LORENZO DI BICCI (?)

Упоминается с 1370. Умер в 1427 (?). Флорентинская школа. Испытал влияние Никколо ди Пьетро Джерини. Сотрудничал с Аньоло Гадди и Спинелло Аретино.

## 22. Св. Христофор

Дерево, темпера. 108×46. ГЭ 5504. Завершение стрельчатое. Створка полиптиха. На сфере в руке у младенца: ASIA/ AFRICA/ EUROPA.

Согласно легенде, св. Христофор перенес младенца Христа через реку. Художник проявляет к деталям интерес, характерный для поздних последователей Джотто: изображает разнообразных рыб, кишущих в воде (они символизируют злые силы), показывая, наряду с угрем и скатом, фантастическую зубастую рыбу с плавником, напоминающим крыло птицы. Младенец, чтобы удержаться на плече св. Христофора, ухватился за прядь его волос.

На выставке 1922 «Св. Христофор» экспонировался как произведение неизвестного (североитальянского?) художника середины XIV в. В каталоге этой же выставки приведено мнение Липгарта, считавшего фрагмент

работой круга Гадди. Воинов (1922) также отнес произведение к тосканской школе, приписав его кругу Джотто.

Возможно, права М. Грегори (устно, 1985), высказывая предположение, что автором этой створки полиптиха мог быть Лоренцо ди Биччи; это не противоречит атрибуции Липгарта.

Определенную стилистическую близость «Св. Христофор» обнаруживает со «Св. Михаилом» на створке алтаря из церкви Санта Мария Ассунта, Лоро Чуффенна (воспр.: Fremantle 1975, fig. № 848). Сходство можно отметить в постановке фигуры и в трактовке форм, особенно ног, слегка просвечивающих сквозь короткую одежду. В обоих случаях изображен короткий плащ со своеобразным рисунком складок в нижней части.

Эрмитажный фрагмент создан художником, хорошо знавшим свое ремесло: он умело добивается впечатления объемности фигур, несколько жестко, но четко моделирует лицо, волосы, одеяния. Все это не противоречит манере Лоренцо, но стилистическая нивелировка искусства поздних последователей Джотто не дает возможности окончательно настаивать на имени Лоренцо ди Биччи.

Происхождение: пост. в 1919 из Отдела охраны памятников. Ранее: собр. А. К. Рудановского в Петербурге

Выставки: 1922 Петроград, № 17  
Литература: Воинов 1922, с. 76



МАРИОТТО ДИ НАРДО  
MARIOTTO DI NARDO

Упомянут с 1394, умер в 1424 (?). Флорентинская школа. Продолжал развивать традиции искусства XIV в. На ранней стадии испытал влияние Аньоло Гадди. Близок к искусству Спинелло Аретино и Никколо ди Пьетро Джерини. На позднем этапе деятельности на Мариотто влиял Лоренцо Монако.

**23. Мадонна из сцены «Благовещение»**

Дерево, темпера. 47×36, овал, заостренный сверху и внизу. ГЭ 278. Фрагмент верхней части алтаря.

Во флорентинском искусстве полиптихи часто завершались сценой благовещения; на створке справа изображалась мадонна, слева — ангел, приносящий ей весть о будущем рождении Христа.

Мариотто ди Нардо, продолжая развивать наследие треченто и в начале XV в., стремился «смягчить» ту монументальность, которая была присуща Джотто и части его последователей. В эрмитажном фрагменте эта тенденция ощущается в том, что лицо мадонны наделено тонкостью нежных черт, а достаточно массивной фигуре придано грациозное движение.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного тосканского мастера XIV в. Липгарт (Кат. 1922) считал ее принадлежащей кругу Джотто и относил к началу XIV в. В Кат. 1958 и 1976 картина включена как работа неизвестного флорентинского художника XIV в.

Лазарев (1959) писал: «его же (Мариотто ди Нардо.— Г. К.) кисти принадлежит «Мадонна», хранящаяся в Эрмитаже», очевидно, имея в виду «Мадонну из сцены „Благовещение“». М. Лаклот (устно, 1968), не зная мнения Лазарева, также назвал имя Мариотто ди Нардо для эрмитажного фрагмента.

Атрибуция подтверждается близостью картины к другим работам мастера. Ближайшие аналогии фигуре Марии — мадонны из «Коронования мадонны» (собр. Актона, Флоренция), «Коронования мадонны» (Музей Чертозианского монастыря, Галлуццо) (воспр.: Fremantle 1975, fig. N° 956, 957, 958).

Фрагмент возможно датировать первым десятилетием XV в., когда в искусстве Мариотто преобладало влияние Лоренцо Монако.

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ. Ранее: МАХ в Петербурге

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 141; Кат. 1976, с. 116

Выставки: 1922 Петроград, № 21

Литература: Прохоров 1879, № 26; Воинов 1922, с. 76; Лазарев 1959, с. 300, прим. 334



МАСТЕР ИЗ МАППАДИ  
MAESTRO DI MARRADI

Работал в конце XV в. Флорентинская школа. Псевдоним был предложен Дзери на основании группы произведений в церкви Бадия дель Борго близ Марради (см.: Zeri F. La mostra "Arte in Valdesa a Certaldo".— Bollettino d'Arte, 1963, 48, luglio — settembre, p. 249, note 15). Мастер из Марради — художник круга Доменико Гирландайо, работавший около 1475 во Флоренции и ее окрестностях. Расписывал кассоны, обнаруживая при этом точки соприкосновения с искусством Бартоломео ди Джованни. На позднем этапе творчества (около 1490) испытал влияние Пьеро делла Франческа.

**24. Мадонна во славе**

Холст, темпера. 80×48. ГЭ 4129

Мадонна представлена во славе, в мандорле, в окружении херувимов. Иконографически подобный тип композиции тесно смыкается с «Вознесением мадонны», когда Мария часто изображалась также сидящей, в строго

фронтальной позе, с молитвенно сложенными руками, в мандорле, поддерживаемой ангелами (например, фреска Антонио Венециано «Вознесение мадонны», монастырь Сан Томмазо, Пиза).

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного флорентинского мастера второй половины XV в.

Ныне существующая атрибуция была предложена устно независимо друг от друга М. Лаклотом и Э. Фейем.

Ближайшей аналогией к «Мадонне во славе» является картина на тот же сюжет из собр. Института Курто в Лондоне (воспр.: Fahy E. Some Early Italian Pictures in the Gambier-Parry Collection.— The Burlington Magazine, 1967, March, p. 135, ill. 31). Сходство живописной манеры проявляется в трактовке лица мадонны, в передаче круглых, плотных облаков и мандорлы в виде тонких золотых лучей, в трактовке складок одежды. Однако поза Марии на эрмитажной картине отличается от позы мадонны лондонского собрания.

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде





МАСТЕР ИЗ ФУЧЕККЬО  
MAESTRO DI FUCECCHIO

Работал в середине XV в. Флорентинская школа. Псевдоним этому художнику, произведения которого чаще всего включали в список работ Франческо д'Антонио, был предложен ван Марле (см.: *Marle R., van. 1937, 16, p. 191—192*). Испытал на себе влияние ранних произведений Мазаччо и сьенских живописцев. Сотрудничал с Паоло Скьяво. Иногда Мастера из Фучеккьо ассоциируют с Мастером кассона дельи Адимари.

25. Мадонна с младенцем и двумя ангелами

Дерево, темпера. 49×35. ГЭ 4113

При поступлении в Эрмитаж картину вклю-

чили в инвентарь как произведение Джованни Боккати да Камерино.

«Мадонна с младенцем и двумя ангелами» составляет близкую аналогию работам, отнесенным к творчеству Мастера из Фучеккьо. В его картинах повторяется совершенно особый тип женского лица с прямым носом, маленьким, капризно очерченным ртом, и круглым, как яблоко, подбородком («Мадонна с младенцем и ангелами», местонахождение неизвестно, воспр.: *Fremantle 1975, № 1142*; «Мадонна с младенцем и ангелами», воспр. там же, № 1143; в последнем случае повторен жест младенца, держащего мать за шею). Фигуры ангелов, скрестивших руки на груди, своим изяществом и тонкостью контуров подтверждают соприкосновение мастера с образцами сьенского искусства.

Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде



**МАСТЕР КОРОНОВАНИЯ МАРИИ  
ИЗ КРАЙСТ ЧЕРЧ**  
**MAESTRO DELL'INCORONAZIONE CHRIST  
CHURCH**

Работал во второй половине XIV в. Флорентинская школа. Это условное имя было предложено Офнером (1981) для произведений неизвестного последователя братьев Ччоне, которые Офнер сгруппировал вокруг «Коронования Марии» из Крайст Черч в Оксфорде.

**26. Коронование Марии**

Дерево, темпера. 78,5×49,7. ГЭ 265. Верх закруглен

На свитке Иоанна: ECC/E/AG/NVS/VOX (Се агнец... глас [вопящего в пустыне]). Евангелие от Иоанна, 1, 29; от Матфея, 3, 3. В нижней части доски между гербами флорентинских семейств Серистори и Герардески: AVE. GRATIA. PLENA DOMIN... (Радуйся, благодатная! Господь...). Евангелие от Луки, 1, 28. На обороте доски надпись, которая в настоящее время читается только в инфракрасных лучах: Les armes... sont de la maison de Seristori... autres sont de Gherardeschi de florence. Ecole de Toscane (Это герб дома Серистори, другой Герардески из Флоренции. Тосканская школа).

Верхняя полукруглая доска, на которой изображено распятие с Марией, Иоанном, св. Франциском и св. Домиником, была соединена с основой более поздней накладной рамой.

Центральная композиция представляет коронование Марии по типу, который сложился во флорентинской живописи второй половины XIV в. Этому соответствует расположение фигур Христа и Марии, сидящих (без видимого трона) на фоне богато орнаментированной ткани, острое завершение короны, изолированность главных действующих лиц от святых неким условным обрамлением, к которому прикреплена драпировка.

Согласно Офнеру (1981) при сцене коронования присутствуют св. Павел, св. Матфей, неизвестная святая, св. Варфоломей, Иоанн Креститель, св. Людовик Тулузский (в левой части композиции); св. Андрей, св. Петр, св. Екатерина, два святых епископа, св. Иаков (в правой части композиции), два музицирующих ангела.

Картина поступила как произведение неизвестного флорентинского художника XIV в. Лазарев (1959) счел, что она может быть отнесена к школе Бьонде. Офнер (1981) приписал ее Мастеру Коронования Марии из Крайст Черч. Ближайшая аналогия эрмитажной картине — «Коронование мадонны» из бивш. собр. Луджи Беллини во Флоренции (воспр.: Offner 1981, fig. 53). В обеих картинах повторяются тип лиц, узоры ткани, музыкальные инструменты в руках ангелов.

Происхождение: пост. в 1899, дар бывш. директора Эрмитажа И. А. Всеволожского. Ранее: собр. барона П. К. Мейендорфа в Петербурге.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1900—1916, № 1851  
Литература: Лазарев 1959, с. 296, прим. 311; Offner 1981, p. 30



МАСТЕР МАДОННЫ ШТРАУСА  
MAESTRO DELLA MADONNA STRAUS

Анонимный художник, работал в конце XIV — начале XV вв. Флорентинская школа. Свое имя получил по картине из бывш. собр. Перси Штрауса «Мадонна с младенцем» (в настоящее время — Музей изобразительных искусств, Хьюстон). Псевдоним был предложен Оффнером (см.: Offner R. The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra.— The Burlington Magazine, 1933, 63, p. 169—170). Мастер Мадонны Штрауса испытал влияние Аньоло Гадди, Симоне Мартини, Лоренцо Монако.

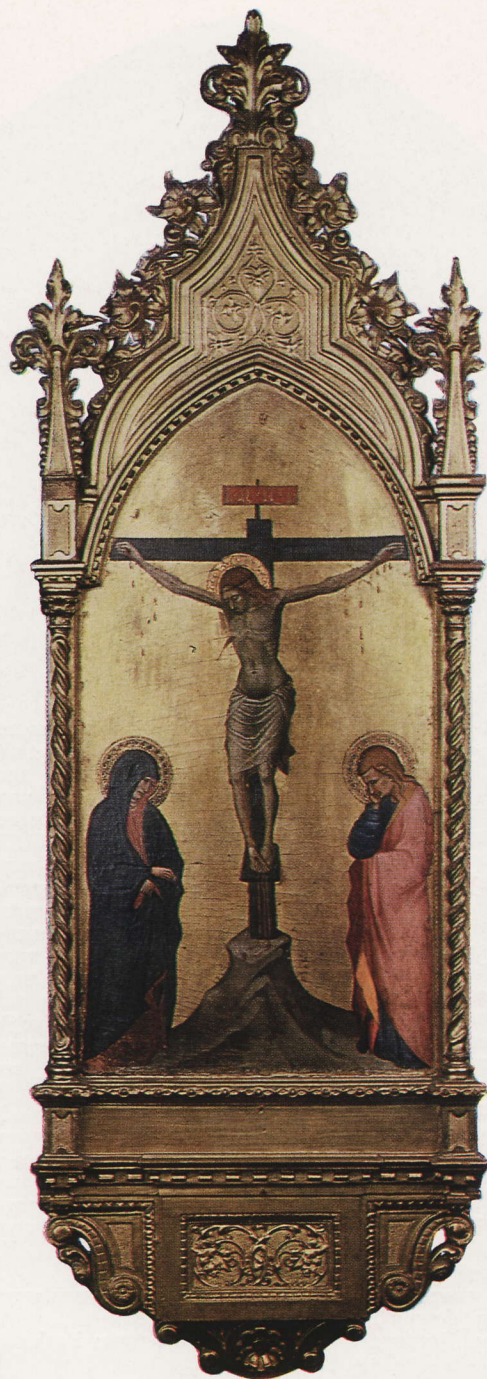
**27. Распятие с Марией и Иоанном**

Дерево, темпера. 64,5×33,5. ГЭ 5506. Верх стрельчатый

В эрмитажном произведении проявляются черты, характерные для Мастера Мадонны

Штрауса: отсутствие подчеркнуто пространственного построения композиции, элегантность контуров фигур, специфическая трактовка лиц, которые, по выражению Босковича, «превращаются в стилизованные гладкие поверхности» (см.: Боскович М. Музей изобразительных искусств в Будапеште. Христианский музей Эстергом. Ранняя итальянская станковая живопись. Будапешт, 1966, с. 32), нарочитое однообразие в передаче одежд.

При поступлении в музей картина была определена как произведение школы Джотто. С. О. Андросов (устно) высказал предположение, что автором «Распятия» мог быть Мастер Мадонны Штрауса. Это предположение кажется достаточно убедительным. Ближайшая аналогия эрмитажной картине — «Распятие», правая створка диптиха из Музея искусств, Питтсбург (ок. 1380). (Воспр.: Gazette des Beaux-Arts, 1971, février, p. 60 [supplement]). Происхождение: пост. в 1923 через ГМФ



МАСТЕР МИЛОСЕРДНОЙ МАДОННЫ  
MAESTRO DELLA MISERICORDIA

Работал в последней четверти XIV в. Флорентинская школа. Анонимный художник, имя которому было предложено Оффнером (Offner R. A Critical and Historical Corpus of the Florentine Painting. Sez. III, vol. VIII. New York, 1958, p. 203) по картине «Мадонна милосердия» из собрания Академии во Флоренции. Мастер Милосердной мадонны испытал влияние Таддео Гадди и Бернардо Дадди. Близок к искусству Джованни да Милано и в свою очередь оказал воздействие на многих флорентинских художников конца XIV в., которых в его творчестве привлекала монументальность фигур, их подчеркнутая телесность.

28. Мадонна с младенцем

Дерево, темпера. 69×45. ГЭ 7485. Верх стрельчатый

Белокурая мадонна изображена сидящей на низкой подушке. Игра светотени усиливает ощущение объемности фигур и в то же время смягчает их формы. Достаточно живо

художник изобразил младенца, тянущегося к матери, которая любуется им.

Картина была включена в каталоги Эрмитажа 1958 и 1976 как произведение Джованни да Милано. Настоящая атрибуция сделана Босковичем (1975). В качестве очень близкой аналогии эрмитажному произведению, подтверждающей атрибуцию, Боскович привел «Мадонну» из церкви Сан Лоренцо в Монтефьезоле (близ Понтассьева). В обоих случаях повторяются не только совершенно тот же тип лица Марии, но и пропорции фигуры, движение рук, поза мадонны, сидящей на низкой подушке. Такой же младенец, как и на эрмитажной картине, изображен художником в «Мадонне с младенцем» (Конгрегация св. Филиппо Нери (Галерея Стюарт), Парма). Боскович относит «Мадонну с младенцем» из Эрмитажа к позднему периоду деятельности Мастера Милосердной мадонны, отмеченному особой близостью к творчеству Джованни да Милано, и датирует ее 1365—1370.

Происхождение: пост. в 1934 из ГМИИ. Ранее: собр. князя Н. С. Щербатова (наклейка на обороте)

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 90; Кат. 1976, с. 89

Литература: Boskovits 1975, p. 63, 369





REVERENDISSIMO GREGORIO PALAZZO  
MAGISTRO S. MARCI  
S. MARCI S. MARCI S. MARCI  
S. MARCI S. MARCI S. MARCI

МАСТЕР СУПРУЖЕСКОЙ ЧЕТЫ ДАТИНИ  
MAESTRO DEI CONIUGI DATINI

Работал во второй половине XIV в. Флорентинская школа.

**29. Благословляющий Христос**

Дерево, темпера. Диам. 43 (тондо). ГЭ 270. Верхняя часть расписного креста.

В XIV в. в Тоскане и, в частности, во Флоренции были широко распространены расписные кресты с изображением распятия. Часто наверху они были украшены медальонами с полуфигурой благословляющего Христа. Такое назначение имело и эрмитажное тондо. Иконографически благословляющий Христос относится к типу Христа Пантократора (см.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1968, 1, S. 392—394).

Тондо поступило в Эрмитаж как произведение неизвестного тосканского мастера XIV в. круга Джотто. Согласно сведениям, приведенным в Кат. 1922, Айналов приписал тондо Томмазо Джоттино, а Липсгарт — Бернардо Дадди. Лазарев (1928) считал, что произведение выполнено под непосредственным влиянием Джотто, и датировал его 20-ми годами XIV в.

В Кат. 1958 и 1976 фрагмент вошел как работа школы Джотто: Амброджио ди Бондоне (?). Корти (1971) опубликовал эрмитажное тондо как произведение неизвестного флорентинского мастера второй половины XIV в. Боскович (1975) включил его в список картин Пьетро Нелли. С этой атрибуцией согласился Тартуфери (1984). В качестве аналогии он привел медальон с изображением благословляющего Христа, завершающий «Распятие» из церкви Сан Донато в Поджо, Пьева, школы Пьетро Нелли. Отметив гораз-

до более высокое качество картины из Эрмитажа, Тартуфери указал на сходство в трактовке волос, одежды и орнамента. На этом основании он предположил, что мастера исходили из одного прототипа, более того, возможно, из одного рисунка.

Беллози (1984) приписал эрмитажное тондо художнику, которого он условно назвал «Мастером Супружеской четы Датини» по картине «Троица» (Капитолийский музей, Рим), на которой имеется герб купца из Прато, Франческо Датини, а он сам, его супруга и приемная дочь изображены коленопреклоненными у подножья распятия. Для капитолийской картины Беллози предложил дату около 1400. По его мнению, «Мастером Супружеской четы Датини» мог быть либо Томмазо дель Маццо, сотрудничавший с Пьетро Нелли, а позднее — около 1391 — с Никколо ди Пьетро Джерини, либо Джованни ди Тано Феи, работавший для семьи Датини. Сходство между богом-отцом на капитолийской картине и благословляющим Христом на эрмитажном тондо столь велико, что принадлежность обеих произведений одному и тому же мастеру сомнений не вызывает. Гипотеза Беллози представляется вполне убедительной.

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ. Ранее: МАХ в Петербурге  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 93; Кат. 1976, с. 91

Выставки: 1922 Петроград, № 3

Литература: Прохоров 1879, № 2; Воинов 1922, с. 76; Lasareff 1928, p. 25—26; Corti G. Sul commercio dei quadri a Firenze verso la fine del secolo XIV.— *Commentari*, 1971, 22, p. 86; Boskovits 1975, p. 420; Tartuferi A. Due croci dipinte poco note del Trecento Fiorentino.— *Arte Cristiana*, 1984, gennaio — febbraio, p. 6; 12 nota 16; Bellosi L. Tre note in margine a uno studio sull'arte a Prato.— *Prospettiva*, Aprile 1983 — Gennaio 1984, 33—36, p. 46



МАСТЕР ТРИПТИХА ИМОЛЫ  
MAESTRO DEL TRITTICO DI IMOLA

Работал в первой половине XV в. Школа Эмиллии. Испытал влияние венецианских мастеров и ломбардских миниатюристов. Группа работ этого мастера, близкого по стилю к Антонио Альберти, была выделена Падовани на основании сходства с триптихом «Мадонна с младенцем, св. Кристиной и Петром мучеником» из собр. Пинакотекки Имолы (см.: Padovani 1976, p. 49—50).

**30. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и Антонием аббатом**

Дерево, темпера. 43,5×29,5. ГЭ 9751  
Внизу справа на плаще мадонны неразборчивая фальшивая подпись и дата МССС. В левом верхнем углу на свитке пророка Исайя: Iae. . . ppfte. В правом верхнем углу на свитке пророка Давида: Davt ppfte. На книге в руках бога-отца: Ego sum/lux mñ/di qui sequitñ/me n. . /ambu/lat i te/nebr'is. (Я свет миру, кто последует за мной, тот не будет ходить во тьме). Евангелие от Иоанна, 8, 12. На свитке в руках Иоанна Крестителя: Esee agnus dei (Се агнец божий). Евангелие от Иоанна, 1, 29, 36. На том же свитке остатки букв его имени: OGAh.

Подпись и дата относятся к XIX в., что доказывает наличие в краске цинковых белил. Внизу под слоем лака, на котором находятся подпись и дата, они не повторены.

Композиция построена так, что орнаментальное трехчастное обрамление отделяет пророков от остальных персонажей; тем самым показано, что пророки Исайя и Давид предшествуют Христу и одновременно предсказывают его появление в мир.

Бог-отец указывает на младенца, поясняя

жестом, к кому обращены евангельские строки, начертанные на книге.

Картина поступила как произведение неизвестного североитальянского художника XV в. Может быть определена как работа Мастера триптиха Имолы, так как обнаруживает близкое сходство с рядом картин, приписанных ему. Это «Рождество» (в 1910 находилось у антиквара Паолини в Риме; воспр.: Padovani 1976, fig. 38); «Поклонение волхвов» (собр. Кистера, Крейцлинген, воспр.: Padovani 1976, fig. 39); «Мадонна Смирения» (Касса ди Риспармио, Феррара, воспр.: Padovani 1976, fig. 33).

Повторяются не только отдельные детали, но, что гораздо важнее, во всех этих произведениях существует единое стилистическое начало. Провинциальный художник, каким был Мастер триптиха Имолы, работая уже в первой половине XV в., отдает предпочтение внеперспективному решению пространства. Фигурам присущ строгий вертикализм, слегка смягченный легким наклоном голов, лица прорисованы жестко и тщательно. Часто вводится рубиново-красное в качестве цветового акцента (в эрмитажной картине — это одеяния бога-отца и Крестителя).

Дата — 1430-е, — предложенная Падовани для «Рождества» и «Поклонения волхвов», по аналогии может быть принята и для «Мадонны с младенцем и святыми».

Происхождение: пост. в 1956 из отдела Востока ГЭ. Ранее: ГРМ

Литература: Kustodieva T. Due primitivi all'Ermitage.— Paragone, 1979, 357, p. 73—74; Padovani S. Qualche nuovo appunto sulla pittura emiliana del primo Quattrocento.— In: Cultura figurativa tra il XV e il XVI secolo. Venezia, [1981], p. 38; Кустодиева Т. К. Два произведения итальянской живописи XIV—XV веков в Эрмитаже.— ТГЭ, 1982, т. 12, с. 7—8



МАСТЕР ЦЕХА ШЕРСТЯНЩИКОВ  
MAESTRO DELL'ARTE DELLA LANA

Работал в конце XIV — начале XV вв. Флорентинская школа. Мастером цеха шерстянщиков художника назвал Бернсон (1963) по «Коронованию Марии» (Палаццо делла Лана, Флоренция). Он определил мастера как последователя Никколо ди Пьетро Джерини, возможно — Лоренцо ди Никколо Джерини на раннем этапе творчества.

**31. Мадонна с младенцем, четырьмя святыми и четырьмя ангелами**

Дерево, темпера. 62,5×37. ГЭ 269

Мадонну окружают ангелы и святые, среди которых в первом ряду два дьякона — св. Стефан и св. Лаврентий; святых во втором ряду из-за отсутствия атрибутов определить трудно. Согласно Офнеру (1981), это св. Иаков и св. Филипп.

В этом произведении с подчеркнuto пластическими тяжелыми фигурами, скованностью жестов, отсутствием пространства, замененного единой плоскостью, проявляются тенденции поздних последователей Джотто. Картина и поступила в Эрмитаж как произведение школы Джотто. Неизвестно по каким причинам была включена в Кат. 1907 как работа мастера съенской школы XIV в. В кат. 1908—1912 — неизвестный мастер флорентинской школы XIV в.

На выставке 1922 произведение экспонировалось как работа последователя Джотто (возможно, мастера севера Италии). Лазарев (1923) приписал «Мадонну с младенцем, святыми и ангелами» Якопо ди Чione, а позднее (1928, 1959) — последователю Никколо ди

Пьетро Джерини. Бернсон (1932) в своих списках в одном месте назвал автором Лоренцо ди Никколо, а в другом — Никколо ди Пьетро Джерини с вопросом и пометкой «ранняя». В списке Бернсона (1963) картина отнесена к числу работ Мастера цеха шерстянщиков, который определен как последователь Никколо ди Пьетро Джерини, но допускается возможность, что группа произведений, числящихся под этим псевдонимом, была создана Лоренцо ди Никколо на раннем этапе творчества. Фремантл (1975) также включил эрмитажную картину в число произведений Мастера цеха шерстянщиков.

Существует ряд картин, близких к эрмитажной. Все они приписаны Фремантлом (1975) Мастеру цеха шерстянщиков. Наиболее убедительная аналогия (на нее указал еще Лазарев в 1928) — «Мадонна с младенцем, четырьмя святыми и ангелами» (Ватиканская пинакотека, Рим).

У Офнера (1981) с пометкой «недоработанный материал» эрмитажное произведение отнесено к творчеству Никколо ди Пьетро Джерини.

Происхождение: пост. в 1904, дар бывш. директора Эрмитажа И. А. Всеволожского. Кataloги Эрмитажа: Кат. 1907—1912, № 1903; Кат. 1958, с. 88; Кат. 1976, с. 88—89. Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград, № 6

Литература: Воинов 1922, с. 76; Лазарев В. Новая мадонна Якопо ди Чione.— Среди коллекционеров, 1923, 6, с. 3—7; Lasareff 1928, p. 35; Berenson 1932, p. 302, 395; Лазарев 1959, с. 293, прим. 299; Berenson В. A list of the principal artists and their works with an index of places. Florentine School. London, 1963, p. 138; Fremantle 1975, p. 327; Boskovits 1975, p. 227, № 73, 410; Offner 1981, p. 82



МАТТЕО ДИ ДЖОВАННИ (МАТТЕО ДА СЬЕНА)  
MATTEO DI GIOVANNI (MATTEO DA SIENA)

Родился около 1430 в Борго Сан Сеполькро (?), умер в 1495 в Сьене. Сьенская школа. В начале творчества испытал влияние умбрийских мастеров, затем Доменико да Бартоло и Веккьетта, а также флорентинца Поллайоло. Работал преимущественно в Сьене.

**32. Мадонна с младенцем, св. Антонием Падуанским и св. Вильгельмом**

Дерево, темпера. 70,5×51. ГЭ 4114

В этой картине, созданной одним из ведущих сьенских мастеров XV в., художник обратился к излюбленному им типу мадонны, отмеченному благородной изысканностью. Пластичность фигур мадонны и младенца контрастирует с более плоскостным решением фигур святых, благодаря чему создается впечатление двух планов: первого — для главных действующих лиц и второго — для св. Антония и св. Вильгельма.

В Кат. 1922 святой в правой части композиции был назван неизвестным. Но по характерным атрибутам — железному головному убору крестообразной формы и оковам на руках — он опознается как св. Вильгельм (см.: Kaftal G. Saints in Italian art. Iconography of the saints in Tuscan Painting. Florence, 1952, p. 1031).

В каталоге той же выставки сказано, что атрибуция картины принадлежит Лингарту,

однако Ваген и Меффре еще в 1864 правильно определили автора — Маттео да Сьена.

Произведение может быть отнесено примерно к середине 1480-х, оно отличается от совсем поздних работ мастера, в которых появляется налет штампа и уделяется особенно большое внимание роскошно орнаментированным одеждам. Наиболее близкой аналогией является «Мадонна с младенцем, св. Иеронимом и Марией Магдалиной» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, инв. № 65.234, 63,2×46,7), которая датируется концом 1480-х.

Исследование картины в инфракрасном спектре выявило подготовительный рисунок и некоторые изменения, касающиеся положения мизинца на левой руке младенца и мизинца на правой руке Марии. Лица в рисунке тоньше и выразительнее, чем в окончательном варианте.

Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее: собр. графа П. С. Строганова в Петербурге, приобретена им в Риме у Куоко за 500 франков.

Выставки: 1922 Петроград, № 31

Архивные документы: Waagen, Meffre 1864, № 1a

Литература: Waagen 1864, S. 408; Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in Italy from the second to the fourteenth century. London, 1864, 3, p. 86; Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century. London, 1914, 5, p. 186; Губчевский П. Ф. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Альбом репродукций. М., 1957, I, № 17





МАТТЕО ДИ ДЖОВАННИ (МАТТЕО ДА СЬЕНА), мастерская

### 33. Мадонна с младенцем

Дерево, темпера. 40×25. ГЭ 9748. Верх закруглен.

В этой картине художник повторил композицию, типы лиц мадонны и младенца, характерные для Маттео да Сьена. Однако недостаточно высокий уровень живописи и сильное искажение в передаче детского тела заставляет предположить, что произведение выполнено не самим Маттео, а кем-то из его ближайшего окружения.

«Мадонна с младенцем» определена при поступлении в Эрмитаж как работа Маттео ди Джованни, но обнаруживает большее сходство с картинами, созданными в мастерской художника, например, с «Мадонной с младенцем, св. Бернардином Сьенским, св. Иеронимом и двумя ангелами» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, инв. № 41.100.7, 55,9×49,5). Датировка, предложенная Дзери для нью-йоркской картины, может быть принята и для эрмитажной (см.: Zeri F. Italian Paintings. Catalogue of the Metropolitan Museum of Art. Siense and Central Italian Schools. Vicenza, 1980, p. 49).

Происхождение: пост. в 1935 из ГРМ



НАРДО ДИ ЧИОНЕ, последователь  
NARDO DI CIONE

#### 34. Св. Иаков старший

Дерево, темпера. 123,5×47,5. ГЭ 273. Верх стрельчатый. Створка полиптиха.

Св. Иаков старший изображен со своими обычными атрибутами — посохом паломника и раковинами (символ пилигрима), которыми украшены книга и кошель.

Как бы ни атрибуировали «Св. Иакова старшего», картину в основном связывали со сферой искусства Андреа Орканьи и Нардо ди Чione.

На выставке 1922 произведение экспонировалось как работа круга Андреа Орканьи. Лазарев (1928) считал автором эрмитажного фрагмента Никколо ди Томазо на основании сопоставления с полиптихом этого мастера «Св. Антоний аббат со святыми и ангелами» (Музей Сан Мартино, Неаполь, дат. 1371). Позднее Лазарев (1959) еще раз упомянул об «Иакове старшем» как о работе Никколо ди Томазо. Арслан (1930) считал, что картина обнаруживает большую близость с работами Андреа Орканьи. М. Лаклот (устно) предположительно назвал автором Джованни дель

Бьондо. Самая убедительная аналогия для эрмитажной створки была приведена Оффнером (1960), указавшим на несомненную близость между «Св. Иаковом старшим» и Христом на фреске «Не прикасайся ко мне» в церкви Сан Миньято аль Монте, выполненной кем-то из последователей Нардо ди Чione. Совпадают не только типы лиц, но и постановка фигур, расположение складок плаща, жест, которым зажат посох, левая нога с пальцами, виднеющимися из-под одежды. Влияние Нардо ди Чione (1343—1366), одного из наиболее значительных флорентинских мастеров треченто в области монументальной живописи, было очень велико и являлось источником, к которому постоянно обращались художники Флоренции второй половины XIV в.

Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 145; Кат. 1976, с. 118

Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград, № 11

Литература: Воинов 1922, с. 76; Lasareff 1928, p. 31; Arslan W. Una Madonna di Niccolò di Tommaso.— *Dedalo*, 1930, 12, p. 470; Лазарев 1959, с. 295, прим. 309; Offner R. A critical and historical Corpus of Florentine Painting. New York, 1960, 2—4, p. 103



НЕИЗВЕСТНЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ХУДОЖНИК ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII В.

**35. Распятие с Марией, Иоанном, св. Франциском и св. Кларой**

Дерево, темпера. 21×17,5. ГЭ 6674.

К сожалению, такое редкое произведение, каким является эрмитажное «Распятие», дошло до нашего времени в виде сильно поврежденного фрагмента: доска обрезана со всех сторон, во многих местах живопись утрачена, например, почти не сохранились лица св. Франциска и св. Клары, в значительной степени пострадало золото фона. Но и в таком виде картина — интереснейший памятник итальянской живописи конца XIII в.

При всей условности, с какой трактовано тело Христа, формы его переданы очень убедительно, столь же выразительны жесты Марии и Иоанна — сдержанные, полные скорби. Композиция решена художником так, что распятый Христос доминирует над Марией и Иоанном, а тем более над крошечными фигурками св. Франциска и св. Клары, занимающими по отношению к остальным такое место, какое обычно отводилось донаторам,

что подчеркивало их принадлежность земному, а не небесному миру.

В Кат. 1958 и 1976 картина вошла как произведение неизвестного художника пизанской школы второй половины XIII в. Однако по поводу ее атрибуции существуют разные мнения. Так, Кур-Ахенбах (1953) считала «Распятие» работой школы Гвидо да Сьена и датировала около 1280.

С этим не согласился Гаррисон (1958), склонный отнести данное произведение к школе Эмильи, а сужая пространственные рамки, возможно, и самой Болоньи в последней четверти XIII в. Он мотивировал свое предположение тем, что в «Распятии» сильны черты, идущие от Джунта Пизано, которые могли быть восприняты и болонскими художниками, особенно после того, как Джунта создал свое «Распятие» для церкви Сан Доменико в Болонье (подписано, дат. между 1250 и 1255).

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 140; Кат. 1976, с. 116

Литература: Coor-Achenbach G. Notes on the Two Early Italian Paintings.— Gazette des Beaux-Arts, 1953, 42, p. 257—258; Garrison E. A. Studies in the History of Medieval Italian painting. Florence, 1958, 3, n. 4, p. 267—268



**НЕИЗВЕСТНЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ХУДОЖНИК ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV В.**

**36. Моление о чаше. Мадонна с младенцем, св. Лючией и неизвестной святой**

Дерево, темпера. 57,5×35,5. ГЭ 6314. Правая створка диптиха.

Над нимбом святой слева: S LUCIA. Евангелие от Матфея, 26, 36—46; от Марка, 14, 32—42; от Луки, 22, 39—46 (для сцены «Моление о чаше»)

Судя по сохранившейся металлической петле слева сверху, картина служила правой створкой диптиха.

В верхней части доски — сцена моления о чаше, в нижней — мадонна с младенцем и две святые. Художник изобразил младенца, прильнувшего к матери; подобный иконографический мотив был широко распространен в византийской живописи и известен под названием «взыграние» (см.: Lasareff 1938, p. 42—46).

Картина была впервые опубликована Лазаревым (1938), который писал о ней как о гру-

бой провинциальной работе первой четверти XIV в. Он затруднялся точно определить школу, но сравнивал створку диптиха с композицией «Мадонна с младенцем. Святые» школы Римини (Музей, Фаэнца).

В Кат. 1958 эрмитажный фрагмент был включен как произведение неизвестного художника венецианской школы.

Поуп-Хеннеси (1987) считает автором эрмитажной створки Мастера из Форли, художника, работавшего в Романье в первой половине XIV в.

Створка диптиха обнаруживает определенное сходство с работами мастеров Римини XIV в. Но сильно византизирующие черты и подчинение сложившимся канонам затрудняют определение школы.

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 141; Кат. 1976, с. 116

Литература: Lasareff V. Studies in the iconography of the Virgin.— The Art Bulletin, 1938, 20, p. 45; Pope-Hennessy J. The Robert Lehman Collection. 1. Italian Paintings. New York, 1987, p. 82





1832

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ХУДОЖНИК СЕРЕДИНЫ XV В.

37. Триумф Купидона

Дерево, темпера. 40,5×157,5. ГЭ 4774. Доска кассона

Сюжет заимствован из «Триумфов» Франческо Петрарки, которые были очень популярны в эпоху Возрождения и особенно широко использовались в живописи кассонов.

Описывая Купидона, Петрарка говорит о нагом «жестоком мальчике» с луком за плечами. Художник также изображает Купидона обнаженным, но лук он держит в руках, натягивая тетиву. Его голова увенчана нимбом и стоит он на золотой колеснице.

Назвать имена всех, кто представлен в этой сцене как жертвы Купидона, трудно. Среди толпы дам и кавалеров, одетых в костюмы XV в., можно узнать лишь Геракла, держащего в руках прялку (попав во власть чар Омфалы, герой вынужден был прясть).

Художник использовал вытянутый формат

доски, чтобы разместить длинное шествие сопровождающих огненную колесницу Амура.

Картина была впервые опубликована Губчевским (1957) с подписью: «тосканский мастер XV в.». В Кат. 1958 и 1976 включена как работа неизвестного итальянского художника середины XV в. Фаенсон (Italian cassoni 1983) отнесла эрмитажное произведение к кругу так называемого Мастера кассонов и привела в качестве аналогии доску с изображенным триумфом Купидона и Добродетели (частное собр. Нью Баттл, Шотландия), которую Шубринг приписал Мастеру кассонов (см.: Schubring P. Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1923, 1, S. 270, Cat. N° 204).

Происхождение: пост. в 1923 через ГМФ  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 142; Кат. 1976, с. 117

Выставки: 1987 Ленинград, № 815

Литература: Губчевский П. Ф. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Альбом репродукций. М., 1957, 1, № 26; Italian cassoni from the Art Collection of Soviet Museums. 1983, N° 1—4



The scene depicted in the painting is a public execution by guillotine. The guillotine is mounted on a large wooden cart, which is being pulled by a team of horses. A crowd of people, including men in military-style uniforms and women in long, dark dresses, surrounds the cart. The scene is set outdoors under a dark, draped canopy.

This painting is a reproduction of a historical scene, likely from the French Revolution or a similar period of public execution. The guillotine was a common method of execution during this time, and public executions were often held in a public square or a similar open area.

The painting captures a moment of public spectacle, with a large crowd of people gathered around the guillotine. The men in military-style uniforms suggest a military or official presence at the execution. The women in long, dark dresses represent the civilian population.

The guillotine is the central focus of the scene, and its presence on a cart indicates that it is being moved or set up for use. The horses pulling the cart suggest that the guillotine is being transported to a new location.

The dark, draped canopy above the scene suggests that the execution is taking place in a public square or a similar open area. The overall atmosphere is one of public spectacle and historical significance.

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ХУДОЖНИК КОНЦА XV — НАЧАЛА XVI ВВ.

38. Чудо с гостией

Дерево, темпера. 15×35. ГЭ 7657. Часть пределлы.

При поступлении в Эрмитаж сюжет картины был определен как жанровый, и под названием «Лавка» она была включена в Кат. 1958.

Правильная расшифровка сюжета принадлежит Гуковскому (1965, 1969). В качестве источника он обратился к «Изображению одного из чудес тела Христова» — книге, вышедшей во Флоренции в конце XV в. и известной в настоящее время в трех экземплярах (один — в библиотеке Корсини, Рим; два — в собр. Тривульцио, Милан). Книга состоит из шестнадцати страниц и является своего рода «сценарием» одного из тех представлений, которые нередко разыгрывались во Флоренции в эпоху Ренессанса.

На эрмитажной картине изображено три эпизода. В левой части Гулельмо Джамбеккари, выпив вина, проигрывает в остерии деньги. В правой части жена Гулельмо приходит к ростовщику-еврею выкупить платье, заложенное мужем. Ростовщик Мануэль требует, чтобы женщина принесла ему взамен гостию (облатку для причастия). Тут же представлено, как Мануэль жжет принесенную гостию на жаровне, протыкает ее мечом, и происхо-

дит чудо: облатка, символизирующая тело Христа, начинает кровоточить.

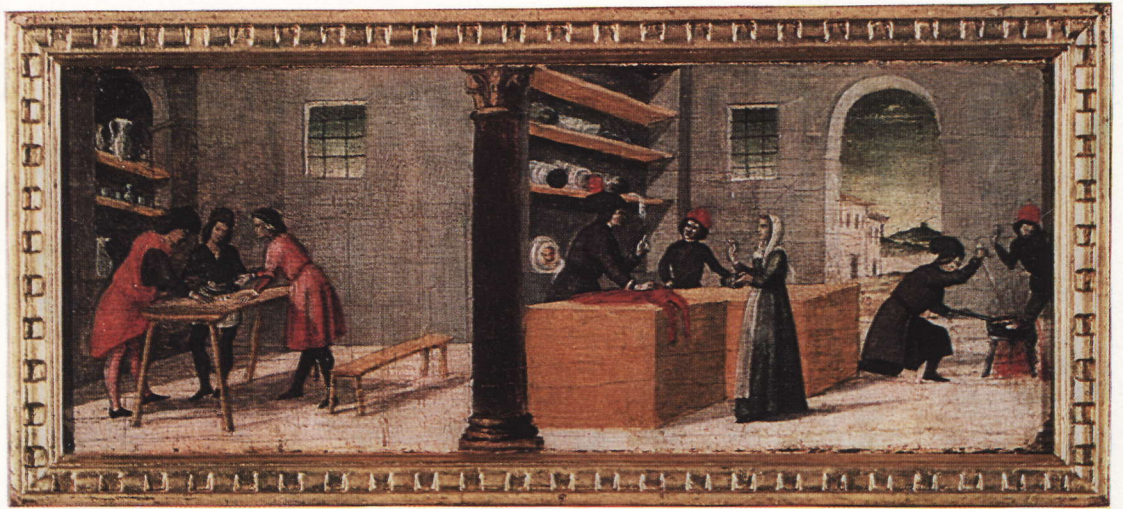
Гравюра на дереве, иллюстрирующая «Изображение одного из чудес тела Христова», которую Гуковский сопоставил с эрмитажным фрагментом, очень близка правой части картины, поэтому он предположил, что гравюра послужила прототипом живописного решения (воспр.: Goukovsky 1969, fig. 2).

Гуковский считал, что, в силу небольшого размера, это произведение могло быть пределлой маленького переносного алтаря, но скорее служило украшением мебели.

По мнению Гуковского, автором «Чуда с гостией» являлся либо Учелло, либо кто-то из художников его мастерской. Однако этому противоречит сравнение с пределлой Учелло на сюжет «Осквернение гостии» (Национальная галерея, Урбино). Четкость и новизна в построении пространства у Учелло сильно отличается от более консервативного решения пространства в эрмитажном произведении. Происхождение: пост. в 1933 из собр. Б. Н. Чичерина в Ленинграде.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 142; Кат. 1976, с. 117

Литература: Гуковский М. А. Так называемая «Лавка» Эрмитажа и ее вероятный автор.— Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1965 год. Л.— М., 1966, с. 39—41; Goukovsky M. A. A representation of the Host: a puzzling painting in the Hermitage and its possible author.— The Art Bulletin, 1969, 101, p. 170—173



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ XIV В.

**39. Мадонна с младенцем; четверо святых**

Дерево, темпера. 40×16. ГЭ 6665, парная к ГЭ 6666.

Левая створка диптиха.

На свитке в руках Иоанна полустертая надпись: ECI/ VOX/..NA/TI/ES/ RT.S (vox clamantis in deserto) (/Ce/ глас вопиющего в пустыне). Евангелие от Матфея, 3, 3.

**40. Распятие; четверо святых**

Дерево, темпера. 40×16. ГЭ 6666, парная к ГЭ 6665.

Правая створка диптиха.

Среди святых на левой створке диптиха могут быть идентифицированы св. Николай, св. Христофор, Иоанн Креститель. На правой — св. Франциск и св. Елена.

Лихачев (1911) считал диптих итальянской работой XIV в., Тальбот Риче (1940) — работой венецианской школы XIII в., Лазарев (1954, 1965) отнес складень к группе памятников, «занимающих обособленное место в венецианской живописи первой половины XIV в.» и связал его с произведениями мастеров, исходной точкой творчества которых явилась миниатюрная живопись. В диптихе соединяются византийские черты (тип мадонны с играющим на ее руках младенцем, ряд-

ное расположение фигур) с готическими (удлиненность пропорций). Лазарев сблизил эрмитажный складень с иконами со сценами из жизни Христа: одна из них хранится в Городском музее Триеста, другая в Государственном музее западного и восточного искусства в Киеве.

Паллуккини (1964), условно назвавший художника «Мастером ленинградского диптиха», не усматривал связи между эрмитажным произведением и иконой из Триеста, но согласился с тем, что диптих был создан в одном русле с картиной из Киева, так же как триптих из Археологического музея в Сполето.

В Кат. 1958 и 1976 диптих числился произведением неизвестного художника школы Римини XIII в.

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ. Ранее: собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 141; Кат. 1976, с. 116

Литература: Лихачев 1911, с. 209; Talbot Rice D. Italian and Bizantine Painting in the XIII century.— Apollo, 1940, April, p. 91—92; Lasareff 1954, p. 78, 80; Лазарев 1954, с. 300, 304; Pallucchini 1964, p. 69, 70, 72; Lasareff V. Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese (1).— Arte Veneta, 1965, 19, p. 29, nota 36



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV В.

41. Мадонна из сцены «Благовещение»

Дерево, темпера. 105×61,5. ГЭ 5597. Правая створка диптиха.

Над нимбом мадонны: ECCE ANCILA DNI... IA/M.SECONDVM/VERBVM/TVV (Се раба господня; да будет мне по слову твоему). Евангелие от Луки, 1, 38

Поскольку мадонна изображена в сцене «Благовещения», должна была существовать вторая, парная, доска с фигурой архангела Гавриила. О ней нет никаких сведений.

Мадонна представлена встающей с сиденья, чтобы выслушать обращенные к ней слова Гавриила. Позади Марии — храм, с которым часто ассоциировали богородицу. Композиционно вертикализм фигуры мадонны находит подтверждение в колонне, поддерживающей здание. В руках Марии — веретено с тянущейся от него нитью. Это намек на то, что мадонна как бы придет грядущую судьбу

Христа (см.: Lurker M. *Symbol Mythos und Legende in der Kunst*. Baden-Baden, 1974, S. 219).

Лихачев (1911), в собрании которого находилось произведение, считал его итальянской работой XIII—XIV вв., не уточняя принадлежности к определенной школе. Лазарев (1954) отнес «Мадонну» к числу произведений венецианского мастера, которые он сгруппировал вокруг «Страшного суда» (Музей искусств, Вустер, Массачусетс, 62×61; см.: Lasareff V. *Über eine neue Gruppe Byzantinisch-venezianischer Trecento Bilder*.— *Art Studies*, 1931, S. 3—31).

Лазарев датировал эрмитажную икону первой половиной XIV в., усматривая в ней венецианский вариант «греческой манеры».

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ. Ранее: собр. Н. П. Лихачева в Петербурге. КATALOGI Эрмитажа: Кат. 1958, с. 141; Кат. 1976, с. 116

Литература: Лихачев Н. П. *Материалы для истории русского иконописания*. Спб., 1906, табл. 55 (№ 32); Лихачев 1911, с. 24; Лазарев 1954, с. 300; Lasareff 1954, p. 77, nota





## НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV В.

### 42. Мадонна с младенцем, св. Франциском Ассизским и св. Винцентом Феррером

Дерево, темпера. ГЭ 6663. 180×169,5  
На книге св. Винченца: *Timet/ edeus/ etdat/ eillih/ nores./ quia/ venit/ horaim/dicii/ eius.* (Убойтесь бога и воздайте ему славу, ибо наступил час суда его). Откровение Иоанна, 14, 7. Над головой мадонны под накладной рамой остатки греческой надписи красной краской: ΜΡ ΘΥ (мать божия). Тут же мазки краски — пробная палитра художника, подбиравшего цветовые сочетания. В нижней части рамы — герб венецианца Маттео да Меджо; герб вписан в круг, на сохранившейся части поля — мотив «беличьего меха». В два круга по сторонам герба вписано имя Маттео да Меджо: ΜΤΤΥ ΔΜΟ. На ступени трона в правой части какой-то человек, отделенный от нас веками, процарапал рисунок парусника.

Подобный тип композиции — мадонна с младенцем на троне и святые, стоящие по сторонам его, получили название «святого собеседования» (*“sacra conversazione”*). Изображение давалось вне реальной ситуации, без конкретной мотивировки, как нечто вневременное, вечное. Центральная фигура (как на эрмитажной картине) могла быть выделена в размерах, что подчеркивало ее главенство и значительность; боковые (число их могло быть разным) — как равноценные. Подобный тип композиции, наполненный новым содержанием, будет существовать на всем протяжении эпохи Возрождения.

В Кат. 1958 святой в правой части картины был неправильно назван Домиником. Текст из «Откровения Иоанна» на книге и жест, указывающий на Христа в мандорле, свидетельствуют о том, что представлен св. Винцент Феррер (см.: Kaftal G. *Saints in Italian Art. Iconography of the saints in Central and South Italian Schools of Painting.* Florence, 1965; см. также: Kaftal 1978).

Лихачев (1911) считал икону редким образцом деятельности крито-венецианской школы XIV в. Швайнфурт (1930) склонялся к

тому, что картина может быть включена в число венецианских работ XIV в. В то же время он отмечал еще очень тесную связь между венецианскими художниками и итаलो-византийскими мастерскими на территории Венеции. Беттини (1933) добавил, что в иконе намечается разделение между венецианскими и критскими традициями.

Лазарев (1954, 1959) приписал картину мастерской Катерино и Донато, датируя 1370-ми. Паллуккини (1964) объяснял разницу, которую он видел в манере между центральными и боковыми фигурами, тем, что мадонна могла быть выполнена Донато, а святые, возможно, Катерино.

Дж. Фьокко (устно) приписал картину Якобелло ди Бономо. С этой атрибуцией картина включена в Кат. 1958, а в Кат. 1976 — как работа неизвестного венецианского художника XIV в.

В Музее Коррер в Венеции хранится икона с изображением мадонны с младенцем на троне (61×48), повторяющая композиционно центральную часть эрмитажного произведения. В каталоге музея приписана художнику крито-венецианской школы начала XV в. (см.: *Mariacher G. Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XV secolo.* Venezia, 1957, p. 131—132).

В собр. Уилламсена в Копенгагене находится «Мадонна с младенцем», композиционно близкая к центральной части эрмитажной картины. Датируется 1325 (см.: Willumsen J. E. *La jeunesse du peintre el Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre europeen.* Paris, 1927, 1, p. 75).

Паллуккини (1964) считал, что икона из Музея Коррер повторяет эрмитажную в более дробной и декоративной манере, а икона из собр. Уилламсена, в свою очередь, — повторение варианта из музея Коррер.

Картина из Эрмитажа вряд ли могла быть создана ранее первой половины XV в., как справедливо датировал ее Кафтал (1978). Основанием для такой датировки может служить изображение св. Винченца Феррера (1350—1419), канонизированного в 1455. Он мог быть изображен до канонизации, но вряд ли при жизни уже в образе святого, стоящего у трона мадонны.



IN  
CANTU  
CANTU  
CANTU  
CANTU  
CANTU

Таким образом, создатель эрмитажной иконы скорее повторил ранее сложившуюся композицию с изображением мадонны с младенцем, и произведения из Музея Коррер и собр. Уилламсена предваряют, а не повторяют центральную часть эрмитажного произведения.

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ. Ранее: собр. Н. П. Лихачева в Петербурге  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 68; Кат. 1976, с. 116

Выставки: 1945 Ленинград, с. 11

Литература: Лихачев Н. П. Материалы для русского иконописания. Спб., 1906, табл. 53, 54 (№ 89, 90, 91); Лихачев 1911, с. 30—31; Schweinfurth P. Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, S. 411—412; Bettini S. La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri. Padova, 1933, p. 59—60; Лазарев 1954, с. 313—314; Lasareff 1954, p. 89; Palucchini 1964, p. 199—200, 216; Лазарев 1959, с. 310, прим. 385; Kaftal 1978, p. 329, 1068

#### НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ XIV В.

##### 43. Св. Филипп и св. Елена

Дерево, темпера. 64×39. ГЭ 6704. Парная к ГЭ 6705

На золотом фоне около нимбов имена святых: S/F/I/LI/P SCA/LE/NA.

##### 44. Св. Лаврентий и св. Елизавета

Дерево, темпера. 64×39. ГЭ 6705. Парная к ГЭ 6704

На золотом фоне около нимбов имена святых: S/L/A/VR/EN/ CI/VS S/EL./BE/TA.

Фигуры святых выполнены художником, стремившимся к монументальности, чистому звучанию ярких красок. Резкие контуры подчеркивают жесткую трактовку складок.

Существует группа произведений, в число которых входят и «Святые» из собр. Эрмитажа. Они написаны, по всей видимости, худож-

ником, связанным с мастерской (мозаичной) при соборе Сан Марко (Лазарев 1954, 1965). К числу этих работ относятся «Страшный суд» (Музей искусств, Вустер, Массачусетс), «Франциск Ассизский, неизвестная святая, св. Екатерина, св. Николай» (Галерея Сабауда, Турин). Паллуккини (1964) условно назвал художника «Мастером Страшного суда», считая, что это одна из наиболее интересных индивидуальностей венецианской школы второй четверти XIV в.

Лазарев (1965) допускал возможность, что «Страшный суд» и «Святые» из Эрмитажа и Галерея Сабауда составляли первоначально единый алтарь. Девис (1974) не видел для подобного предположения достаточно оснований.

По аналогии со «Страшным судом» (см.: Devies 1974) эрмитажные фрагменты могли быть выполнены между 1325 и 1350.

Происхождение: пост. в 1923 из Антиквариата  
Литература: Лазарев 1954, с. 300 прим.; Lasa-



reff 1954, p. 77 nota; Pallucchini 1964, p. 66; Lasareff V. Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (1).—Arte Veneta, 1965,

19, p. 26—28; Davies M. Italian School. European Paintings in the Collection of Worcester Art Museum. Worcester (Massachusetts), 1974, p. 483



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV В.

45. Сцены из жития св. Джулианы ди Коллальто

Дерево, темпера. 73×64,5 (размер каждого клейма 28×30). ГЭ 6366. Часть полиптиха.

В левом верхнем клейме над головами монахинь: BEATA/GVLIANA. Над головой Христа: IC.XC. В правом верхнем клейме между ангелом и св. Джулианой: BEA/TA GVLI/ANA. Над группой, в которой находится Джулиана: BEATA/GVLIANA. В нижнем правом клейме над усопшей Джулианой: BEATA GVLIANA.

Паллуккини (1964) высказал предположение, что эрмитажный фрагмент являлся левой частью полиптиха, находившегося ранее в церкви св. Бьяджо и Катальдо на острове Джудекке, а центральной частью его была доска с фигурой св. Джулианы (частное собр., Венеция, воспр.: Pallucchini 1964, fig. 599).

Изображено несколько эпизодов из истории св. Джулианы. Джулиана ди Коллальто (1186—1262) — лицо историческое, основательница и первая настоятельница монастыря св. Бьяджо и Катальдо на острове Джудекке. Начало культа святой относится к концу XIII в.

В верхнем левом клейме святая принимает от Христа хлеб, избавивший монахинь от голода. В правом верхнем клейме фигура Джулианы повторена дважды: она молит ангела об исцелении монахини, сломавшей руку о

надгробную плиту, и здесь же сама исцеляет юношу. Художник изобразил его держащим уже здоровыми руками третью, сломанную. В нижнем клейме справа изображено строительство монастыря. Последний эпизод относится к посмертной истории святой. После того как ее тело было погребено в кладбищенской церкви монастыря, над гробницей стал виден таинственный свет. Саркофаг вскрыли в 1290 и обнаружили, что останки Джулианы не тронуты гнением, тело ее перенесли в монастырь, и люди, приходя к гробнице, стали исцеляться. Представлена супружеская пара с больным ребенком.

Сюжет фрагмента был правильно определен Паллуккини (1964), который приписал картину мастеру Донато — сравнительно консервативному художнику круга Паоло Венециано и датировал ее 1360-ми. До этого в Эрмитаже «Сцены из жизни св. Джулианы», поступившие как произведение неизвестного итальянского художника XIV в., были включены в Кат. 1958 как «Сцены из жизни св. Юлиты» работы падуанского мастера Джусто ди Джованни де Менабуои (?). В Лазарев (устно) считал, что эрмитажная картина должна быть исключена из круга Паоло Венециано. Этому же мнению придерживался Мураро (1970).

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ. Ранее: собр. Н. П. Лихачева в Петербурге. Католики Эрмитажа: Кат. 1958, с. 94; Кат. 1976, с. 116

Литература: Pallucchini 1964, p. 196—197; Muraro M. Paolo da Venezia. London, 1970, p. 154; Kaftal 1978, p. 578





**НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ПИЗАНСКОЙ ШКОЛЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII В.**

**46. Мадонна с младенцем**

Дерево, темпера, 114×77. ГЭ 4267

Мадонна принадлежит к типу одигитрии (путеводительницы). Художник, создавший это произведение, во многом следовал канонам, выработанным византийским искусством. Огромные глаза мадонны приковывают к себе внимание, подчеркивая духовность образа, непостижимую для рационального восприятия.

Высокое положение мадонны в небесной иерархии находит отражение в композиционном решении: фигура Марии почти целиком заполняет плоскость доски и кажется несоизмеримо большей по сравнению с двумя ангелами в верхних углах иконы.

В Кат. 1958 картина определена как произведение неизвестного художника римской школы XIII в. В Кат. 1976 — как произведение неизвестного художника пизанской школы второй половины XIII в.

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 141; Кат. 1976, с. 116



**НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК СЬЕНСКОЙ ШКОЛЫ СЕРЕДИНЫ XV В.**

**47. Св. Бернардин Сьенский**

Дерево, темпера. 41×31 (в готическом обрамлении 49×36). ГЭ 4767. Часть полиптиха. На свитке в руке св. Бернардина: *Pater manifestavi nomen tuum hminbs* (Отче, я открыл имя твое человекам). Евангелие от Иоанна, 17, 6.

В Кат. 1922 и в Кат. 1957 и 1976 святой не был идентифицирован. Изображен св. Бернардин Сьенский в одеянии ордена св. Франциска, членом которого он стал в 1402. Иконографически это тип пожилого монаха-аскета, в данном случае он опознается по одному из своих атрибутов: на свитке надпись со словами из Евангелия от Иоанна (см.: Kaf-

tal G. Saints in Italian Art. Iconography of the saints in Central and South Italian Schools of painting. Florence, 1965, p. 198).

В Кат. 1922 картина была приписана североитальянскому художнику (?) конца XV в. Представляется, что автором эрмитажного фрагмента мог быть сьенский мастер, работавший в середине XV в., и не только потому, что изображен один из самых популярных сьенских святых, но и потому, что трактовка образа и форм дает основание предполагать, что автор картины мог соприкасаться с кругом Сано ди Пьетро.

Происхождение: пост. в 1920  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 142; Кат. 1976, с. 116

Выставки: 1922 Петроград, № 15  
Литература: Воинов 1922, с. 76



in nomine domini Amen

**P**ater noster

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ФЛОРЕНТИНСКОЙ ШКОЛЫ КОНЦА XIV — НАЧАЛА XV ВВ.

48. Мадонна с младенцем и двумя ангелами

Дерево, темпера. 50,5×32,5 (в обрамлении 72×37,5). ГЭ 5503.

На нимбе мадонны: VIRGO MARIA MAT... (Дева Мария мать...).

Иконографически относится к типу «Мадонны смирения» (об этом типе изображения в XIV в. см.: Meiss 1951, p. 132—156).

На выставке 1908 картина экспонировалась как произведение Томазо да Модена. По словам Липгарта, атрибуция была сделана А. Вентури. И хотя как работа Томазо да Модена «Мадонна с младенцем» и вошла в Кат. 1958 и 1976, исследователи, как правило, не считали это определение верным. Так, ван Марле (1924) и Курт (1934) отнесли картину к школе Дадди. Мисс (1951) упомянул ее как работу флорентинского мастера конца XIV в. Колетти (1963) также отверг имя Томазо да Модена, поместив произведение в раздел «сомнительных или ошибочных атрибуций». Боскович (1975) приписал картину Лоренцо ди Биччи.

Наиболее убедительным представляется мнение Лазарева (1959): «Промежуточное место между «Мастером Мадонны Штрауса» и «Псевдо-Амброджо Бальдесе» занимает ав-

тор небольшой «Мадонны» в Эрмитаже, плущей под именем Томазо да Модена (sic!)».

Представляется, что автор эрмитажной картины, более архаичный, чем так называемый Псевдо-Амброджо Бальдесе (работал в 1410—1420, в основном под влиянием Биччи ди Лоренцо), и менее утонченный, чем Мастер Мадонны Штрауса, работал на грани XIV—XV вв. Подобно Мастеру Мадонны Штрауса, он являлся представителем позднеготических веяний во Флоренции, о чем свидетельствует хрупкость фигуры Марии, тонкая нарядность колорита, декоративная разработка нимба. Происхождение: пост. в 1923 через ГМФ. Ранее: собр. П. П. Воейкова, приобретено им у антиквара Б. Чеккато до 1908 в Петербурге. Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 119; Кат. 1976, с. 141.

Выставки: 1908 Петербург, № 38

Литература: Липгарт Э. К. Итальянская школа.— Старые годы, 1908, ноябрь—декабрь, с. 714—715; Schmidt J. Gemälde alter Meister in Petersburger Privatbesitz.— Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, Heft 4, S. 162; Liphart 1910, p. 35; Marle R., van. 1924, 4, p. 367, note 1; Kurth B. Das Gnadebild als Stilvermittler.— Belvedere, 1934/37, S. 10; Meiss M. The Madonna of Humility.— The Art Bulletin, 1936, 18, p. 447; Meiss 1951, p. 138, note 24; Лазарев 1959, с. 300, прим. 332; Colletti L. Tomaso da Modena. Venezia, 1963, p. 125; Boskovits 1975, p. 335



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ФЛОРЕНТИНСКОЙ ШКОЛЫ XV В.

**49. Сцены из жития Христа и Марии**

Дерево, темпера. 42×54 (в обрамлении 50×61,5). ГЭ 4158

Верхний ряд: Благовещение (Евангелие от Луки, 1, 26—38); Встреча Марии с Елизаветой (Евангелие от Луки, 2, 39—56); Рождество Христа (Евангелие от Луки, 2, 6—7); Принесение во храм (Евангелие от Луки, 2, 22—38); Отрок Христос в Иерусалимском храме (Евангелие от Луки, 2, 41—52); Моление о чаше (Евангелие от Матфея, 26, 36—44; от Марка, 14, 32—42; от Луки, 22, 39—46).

Средний ряд: Бичевание Христа (Евангелие от Марка, 15, 15; от Иоанна, 19, 1); Поругание Христа (Евангелие от Матфея, 27, 28—30; от Марка, 15, 17—19; от Иоанна, 19, 2—3); Несение креста (Евангелие от Матфея, 27, 31—32; от Марка, 15, 20; от Луки, 23, 26; от Иоанна, 19, 16—17); Распятие с Марией и Иоанном.

Нижний ряд: Воскресение Христа; Вознесение Христа (Евангелие от Марка, 16, 19; от Луки, 24, 51); Сошествие св. Духа (Деяния апостолов, 2, 1—4); Вознесение мадонны (LA CXVII, 1), Коронавание мадонны (LA CXVII, 1).

В пятнадцати сценах (по пяти в каждом ряду) художник в несколько наивной манере, с любовью к обстоятельному и занимательному рассказу представил различные эпизоды из истории Христа и Марии.

Судя по манере исполнения, этот второстепенный мастер работал во Флоренции в конце XV в. Он несомненно испытал влияние Бальдовинетти, Росселли, Доменико Гирландайо, Боттичелли. Например, стена с виднеющимися за ней кипарисами — мотив, восходящий к ряду произведений Бальдовинетти. Фигура Марии в общих чертах близка к мадонне в «Благовещении» Бальдовинетти (Уффици, Флоренция).

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде





НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ФЛОРЕНТИНСКОЙ ШКОЛЫ КОНЦА XV В.

50. Оплакивание Христа

Дерево, темпера. 71,5×44. ГЭ 9749

Автор картины создает выразительную и лаконичную сцену, ограничиваясь двумя фигурами — мертвым Христом, сидящим на краю саркофага в позе живого человека, и поддерживающей его сзади мадонной. Ее плащ нежно-лилового оттенка является фоном для фигуры Христа и по своим очертаниям вторит контурам скалы, которая, подобно раковине, как бы включает в себя группу.

Произведение поступило как работа неизвестного итальянского художника второй половины XV в. Судя по всему, мастер принадлежал к флорентинской школе. Это призна-

ют М. Боскович и Э. Фей; первый (устно, 1984) в качестве гипотезы выдвинул имя Бартоломео ди Джованни, второй (устно, 1985) — Якопо Селлайо.

Автор «Оплакивания Христа» испытал влияние, подобно Бартоломео ди Джованни, таких мастеров как Боттичелли, Гирландайо, Селлайо, но отличается от них, например, от Селлайо, у которого контур резче, экспрессия лиц выражена сильнее, живопись жестче.

Стилистически и композиционно к эрмитажному «Оплакиванию» близко «Оплакивание Христа с Марией и Иоанном», происходящее из церкви Сан Джироламо алла Коста во Флоренции (в настоящее время — Академия, Флоренция). Считается там работой неизвестного художника XV в. и датируется около 1480—1490.

Происхождение: пост. в 1935 из ГРМ



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК ШКОЛЫ РИМИНИ XIV В.

### 51. Распятие со святыми

Дерево, темпера. 44×58 (центральная часть), 44×29 (каждая из боковых). ГЭ 7076. Триптих, створки не скреплены между собой.

На средней створке на золотом фоне три креста с распятыми Христом и разбойниками, у подножья центрального из них — Мария и Иоанн.

На правой створке в верхнем ряду представлены св. Франциск, св. Людовик Тулузский, св. Антоний Падуанский; в нижнем ряду — св. монахиня, св. Клара (?), св. Лючия.

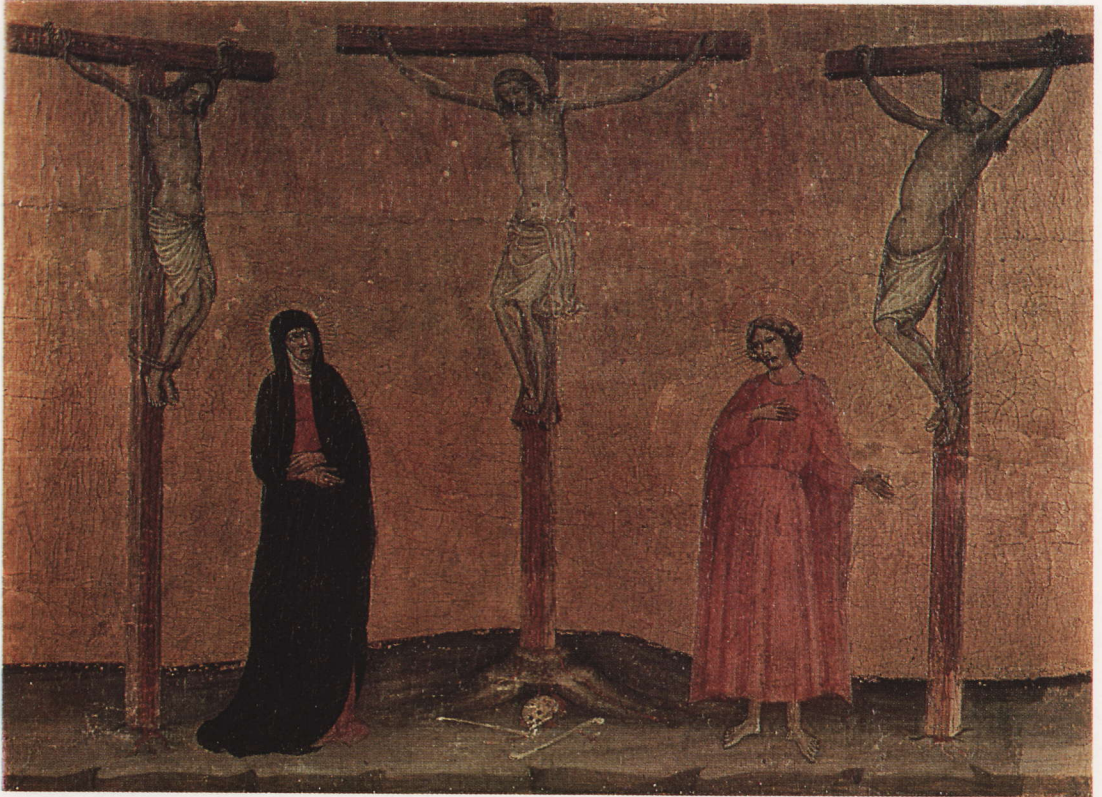
На левой створке в верхнем ряду представлены св. Иероним, Иоанн Креститель, св. епископ. В нижнем — св. Агнесса, св. Варвара, неизвестная святая.

Триптих поступил в Эрмитаж как работа неизвестного итальянского художника XIV в.

Сопоставление алтаря с произведениями мастеров Римини позволяет, как представляется, уточнить школу.

Лазарев писал: «Совершенно своеобразное место в истории итальянской живописи XIV в. занимает Римини... Эти мастера не сумели резко порвать с прошлым. Все флорентинские и сиенские новшества неизменно приспособлялись ими к старой полуроманской основе. Их примитивное, но полное глубокой искренности искусство подкупает наивной непосредственностью чувств. Им нравится украшать одеяния золотыми линиями, они предпочитают упрощенные, геометрические формы. Они отмечают сложные пространственные построения, их излюбленными композиционными приемами являются рядоположение... Они дают фигуры то торжественно застылыми, то преувеличенно экспрессивными, избегая «среднего пути» (Лазарев 1959, с. 219).

Боковые створки эрмитажного триптиха обнаруживают стилистическое сходство со



створкой диптиха из музея Стиберт во Флоренции (20×30,8). В верхнем ярусе композиции изображены мадонна с младенцем, в нижнем — св. Екатерина, св. Франциск и св. Клара. Вторая створка этого диптиха хранится в Национальной галерее в Дублине. Диптих датируется около 1340. Во всех этих работах можно отметить характерное для школы Римини решение пространства, разделенного по горизонтали на две зоны. Одинаково расположение фигур на золотом фоне, с ней-

ральной полосой внизу, ритмические интервалы между фигурами, нимбы с лучеобразным орнаментом. Есть некоторая близость в типе женских лиц с широкими лбами и высоко зачесанными волосами.

Эрмитажный триптих мог быть создан около середины XIV в.

Происхождение: пост. в 1933 из Антиквариата. Ранее: собр. Мусиной-Пушкиной в Петербурге



НИККОЛО ДА ВОЛЬТРИ (?)  
NICCOLO DA VOLTRI (?)

Упомянуется между 1385 и 1417. Генуэзская школа. Испытал влияние Барнаба да Модена, позднее — Таддео ди Бартоло.

#### 52. Мадонна с младенцем и ангелами

Дерево, темпера. 62×49. ГЭ 7707. Верх закруглен.

На нимбе мадонны рельефная надпись: AVE MARIA GRA(TI)A PLNA DNS (Радуйся, Мария, благодатная, господь...). Евангелие от Луки, 1, 28

В Галерее искусств Уолтерса в Балтиморе хранится картина, созданная, по всей видимости, тем же художником, что и «Мадонна с младенцем» из Эрмитажа.

На балтиморской картине, кроме мадонны с младенцем (фигура Марии срезана по пояс) и двух ангелов, изображены еще два донатора. Между картинами существует близкое стилистическое сходство, а что касается фигуры и лица младенца, то они повторены в обоих случаях почти полностью. Плотный младенец, одетый в длинную рубашку, из-под которой виднеются пальцы правой ноги, сосет грудь, придерживая ее рукой. Но на эрмитажной картине он держится правой рукой за руку мадонны, а на балтиморской — за пятку своей левой ноги. У Христа характерный разрез глаз и специфический рисунок кудрей, покрывающих голову ровными рядами.

Картина из Галереи искусств Уолтерса приписывалась разным художникам, преимущественно — Никколо да Вольтри. В последнем каталоге Галереи Дзери предположительно приписал ее Франческо ди Андреа Ангуилла (см.: Zeri F. Italian Paintings in the Walters

Art Gallery, Baltimore, 1976, 1, p. 54—55). В этом же каталоге приведены различные атрибуции балтиморского произведения. Мильорини, считающая балтиморскую картину работой Никколо да Вольтри, датирует ее после 1405 (Migliorini M. Aggiunte a Niccolò da Voltri.— In: Studi di storia delle arti Università di Genova. Istituto di storia dell'arte, 1977, p. 55—63).

Представляется, что эрмитажная «Мадонна с младенцем» обнаруживает сходство не только с произведением из Галереи искусств Уолтерса, но и с подписными работами Никколо да Вольтри, в частности, с «Мадонной с младенцем» (церковь Сан Донато, Генуя), с полиптихом из церкви делле Винье (Ватиканская пинакотека, Рим). Повторяются приемы художника в трактовке форм лиц и рук, подчеркнутость контуров.

Из двух художников, Барнаба да Модена и Таддео ди Бартоло, оказавших влияние на Никколо, в эрмитажном произведении больше ощущается воздействие Барнаба да Модена. Желтовато-розовые одежды младенца по цвету напоминают сочетания, используемые Барнаба да Модена. Ангелы держат орнаментированную ткань за спиной мадонны, зажимая концы в руках так, что ткань собирается в своеобразные пучки. То же самое можно отметить на центральной части подписного полиптиха, выполненного Барнаба да Модена в 1380 (Национальный музей св. Матфея, Пиза). Два ангела справа на пизанской и эрмитажной картинах одинаково касаются лицом драпировки и их профили кажутся вырезанными на ее фоне.

Преимущественное влияние Барнаба да Модена позволяет датировать эрмитажную картину концом 1380-х.

Происхождение: пост. в 1933 из Антиквариата. Ранее: ГМИИ, Москва





НИКОЛО ДИ МАЭСТРО АНТОНИО Д'АН-  
КОНА  
NICCOLÒ DI MAESTRO ANTONIO D'ANCONA

Работал во второй половине XV в. Падуанская школа. Известно одно подписное и датированное (1472) произведение художника — «Мадонна с младенцем и святыми» (ранее собр. Уотней, Корнбери Парк, около Оксфорда, в настоящее время — Институт Карнеги, Питтсбург). Из подписи явствует, что художника звали Никколо, и что он сын некоего мастера Антонио из Анконы. Очевидно, Никколо родился в Анконе. Возможно, учился у Франческо Скварчоне. Испытал влияние умбрийца Бартоломео ди Томмазо, работавшего в Анконе. Ряд произведений Никколо выдает знакомство с искусством Пьеро делла Франческа, а поздние работы — влияние Карло Кривелли.

Творчество мастера было реконструировано Бернсоном (см.: Berenson V. Nicola di Maestro Antonio d'Ancona.— *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, 1915, 2, p. 165—174).

**53. Распятие с Марией и Иоанном**

Дерево, темпера. 68×38,8. ГЭ 4137. Верх заострен.

На дощечке в верхней части креста; INRI.

Образы «Распятия» решены с подчеркнутой экспрессией, граничащей с гротеском. Жесты Марии, хватающей за голову, и Иоанна, вытирающего слезы, полны глубокого чувства. О пережитом страдании свиде-

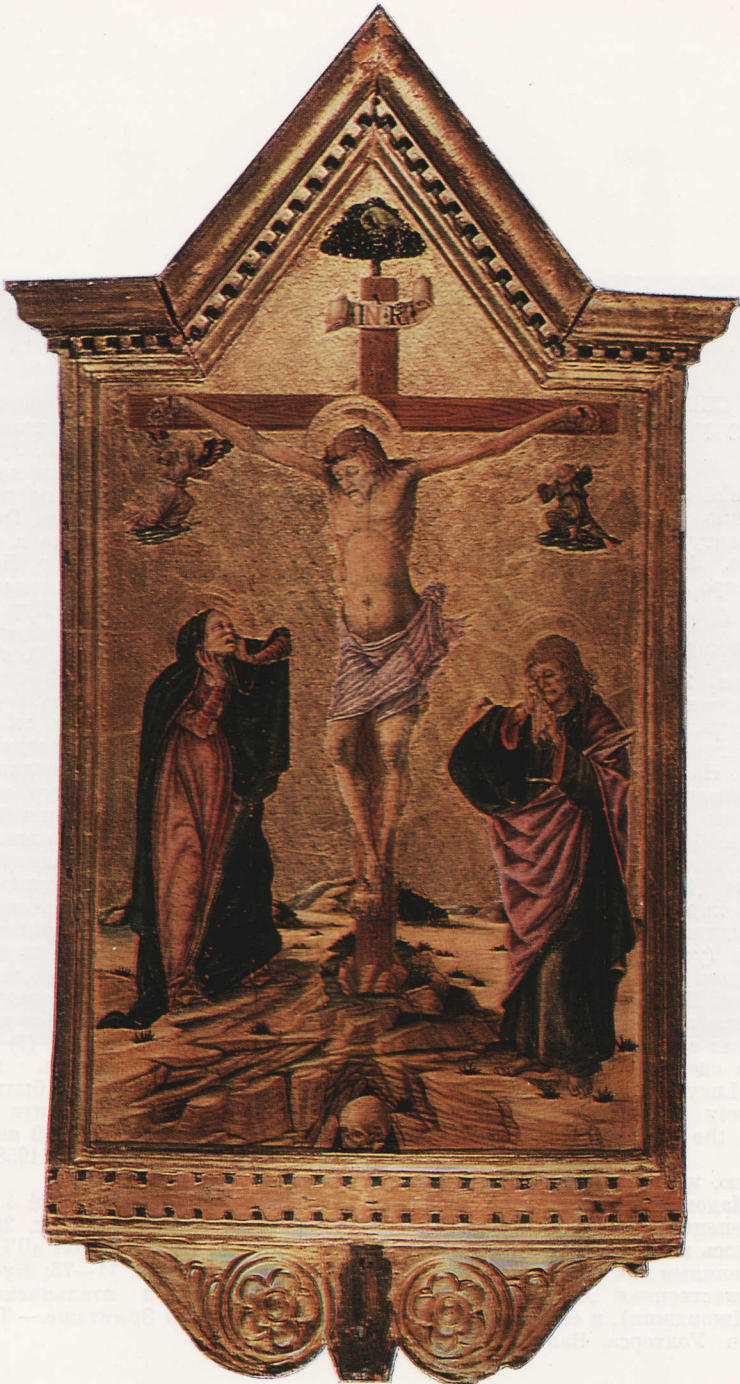
тельствуют мучительно полуоткрытые губы мадонны, резкие складки около рта, застывшее в гримасе лицо мертвого Христа. Каменистое плато, на котором высится крест, простирается далеко вглубь, создавая контраст к орнаментированному золотому фону, решенному как единая плоскость.

В Описи Строгановского дворца 1922 (№ 80) картина числилась произведением неизвестного художника начала XV в. Затем была правильно определена школа, и как работа неизвестного падуанского мастера XV в. «Распятие» включили в Кат. 1958 и 1976 с пометкой, что оно приписывалось также Бернардо Парентино и Буоно да Феррара.

Независимо друг от друга, М. Боскович и Э. Фей (устно, 1984, 1985) высказали мнение, что автором «Распятия» мог быть Никколо ди Маэстро Антонио д'Анкона.

Эта атрибуция представляется вполне убедительной. Эрмитажное произведение создано в период падуанских впечатлений мастера, когда он испытал влияние Франческо Скварчоне и еще не ощущал воздействия искусства Кривелли. Христос из «Распятия» по трактовке лица и тела близок к Христу в картине «Мертвый Христос и два ангела» (Городской музей, Джеси). Уходящая вглубь скалистая почва, усеянная пучками травы, и поросший растениями холм, — мотив, повторяющийся в «Распятии» и «Усекновении главы Иоанна Крестителя» (Музей, Бруклин; воспр.: Zeri F. *Qualcosa su Nicola di Maestro Antonio*.— *Paragone*, 1958, 107, fig. 6a).

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде



НИККОЛО ДИ СЕНЬЯ  
NICCOLO DI SEGNA

Работал в первой половине XIV в. Сьенская школа. Возможно, учился у своего отца Сенья ди Буонавентура; развивал традиции искусства Дуччо. Испытал влияние Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти.

**54. Апостол Павел (?) и св. Франциск**

Дерево, темпера. 28×41. ГЭ 2470, ГЭ 2471. Фрагмент полиптиха.

При поступлении в Эрмитаж фрагмент считался работой неизвестного флорентинского мастера XIV в. На выставке 1922 экспонировался как произведение неизвестного тосканского художника первой половины XIV в. В Кат. 1958 и 1976 включен под именем Уголино да Сьена. Очевидно, была учтена атрибуция Лазарева (1959), считавшего возможным приписать картину Уголино да Сьена.

Более справедливым представляется мнение М. Лаклота (устно): он назвал автором «Святых» Никколо ди Сенья. Более того, возможно, «Апостол Павел (?) и св. Франциск» входили в состав алтаря, части которого находятся в разных собраниях мира. Его реконструкция была сделана Кур (см.: Coor G. A. *Painting of St. Lucy in the Walters Art Gallery and Some Closely Related Representations.*— *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1955, 18, p. 78—909).

По ее мнению, центральной частью полиптиха была «Мадонна с младенцем» (Фондационе Чини, Венеция), по обеим сторонам которой помещалось по две доски с полуфигурными изображениями святых: слева «Св. Виталий» (Художественная Ассоциация галерей, Атланта, Джорджия), и «Св. Лючия» (Галерея искусств Уолтерса, Балтимор); спра-

ва — «Св. Варфоломей» (Национальная пинакотека, Сьена) и «Св. Екатерина» (Художественная Ассоциация галерей, Атланта, Джорджия). Над каждым святым во втором ряду находились соединенные по два небольшие полуфигурные изображения. О том, как выглядела отдельная створка в целом, можно судить по «Св. Варфоломею, Иоанну евангелисту и св. Николаю» (Национальная пинакотека, Сьена). По мнению Кур, «Св. Лючия» могла быть соединена с изображениями «Иакова старшего» (собр. ван Хекс Херенберга, Нидерланды) и «Иоанна Крестителя» (ранее собр. А. Келлера, Нью-Йорк), а «Св. Виталий» со «Св. Домиником» (ранее собр. А. Келлера, Нью-Йорк) и «Марией Магдалиной» (собр. ван Хекс Херенберга, Нидерланды).

Следуя реконструкции Кур, можно предположить, что со «Св. Екатериной» могли быть соединены эрмитажные святые. Эрмитажный фрагмент совпадает в размерах с другими досками: доска с полуфигурами двух святых — 28×20, эрмитажная доска с двумя полуфигурами — 28×41. Аналогична композиция, расположение фигур, их трактовка. Одну из характерных особенностей Никколо ди Сенья — изображение подчеркнутых складок на лицах вдоль крыльев носа и губ — можно отметить и на лицах Павла (?) и Франциска.

Дата создания алтаря, предложенная Кур, — около 1340 — может быть принята соответственно и для фрагмента из Эрмитажа. Происхождение: пост. в 1910 из ГРМ

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 200; Кат. 1976, с. 144

Выставки: 1922 Петроград, № 4, 5

Литература: Лазарев 1959, с. 285, прим. 264; Kustodieva T. *Due primitivi all'Ermitage.*— *Paragone*, 1979, 357, p. 71—73; Кустодиева Т. К. Два произведения итальянской живописи XIV—XV веков в Эрмитаже.— ТГЭ, 1982, т. 22, с. 5—7



НИККОЛО ДИ СЕР СОЦЦО  
NICCOLÒ DI SER SOZZO

Упомянут с 1334. Умер в 1363. Сьенская школа. Ранее ошибочно считали, что Никколо происходил из знатной фамилии Тельяччи. В настоящее время существует предположение, что он выходец из семьи миниатюристов. Испытал влияние Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти. Сотрудничал с Лукой ди Томме. Работал в области миниатюры.

55. Мадонна с младенцем

Дерево, темпера. 108×45,5. ГЭ 10448. Верх закруглен.

Центральная часть триптиха.

Это прекрасное произведение дошло до нашего времени, к сожалению, сильно разрушенным. Живопись сохранилась только фрагментарно. Сохранились голова, руки и частично верхняя часть торса Марии, почти целиком — фигура младенца, отдельные куски фона.

В 1908 «Мадонна с младенцем», считавшаяся произведением Липпо Мемми, экспонировалась на выставке «Старые годы». Она была воспроизведена в статье Липгарта (1910), и сравнение этого воспроизведения с современным состоянием картины показывает, что она за истекшее с момента выставки время пострадала еще сильнее.

Липгарт (1910) сообщал о «Мадонне с младенцем» следующее: «Художник Дурдин счастливый ее обладатель. Этот фрагмент принадлежал покойному Риццони, римскому художнику, который завещал центральную часть г-ну Дурдину, и двух святых, образующих створки, братьям Х., художникам, сделавшим мишень для стрельбы из пистолета. Это варварство заслуживает порицание со стороны собратьев» (с. 21).

Л. Вентури (1912) полагал, что картина могла быть создана Пьетро Лоренцетти. Впервые как произведение Никколо ди Сер Соццо «Мадонна с младенцем» была упомянута Мисом (1951). Впоследствии он подтвердил свою атрибуцию (1963) и сослался на письмо Г. Кур, также считавшей автором эрмитажной работы Никколо ди Сер Соццо.

Атрибуция сомнений не вызывает и подтверждается сравнением с другими работами мастера — центральной частью полиптиха (Национальная пинакотекка, Сьена) и особенно с «Мадонной с младенцем, держащим гранат» (Уффици, Флоренция, 85×55).

В картинах из Эрмитажа и Уффици сильно проявляется пластическое начало, которое Де Бенедиктис (1979) объясняет интересом художника к тосканской скульптуре. «Воздвигающая» фигуры с четкостью, с какой архитектор возводит здания, Никколо остается верен лирическому духу и любви к орнаментальности, столь свойственным сьенской школе живописи.

Клессе (1967) приводит «Мадонну с младенцем» в качестве аналогии к «Мадонне с младенцем» (Национальная пинакотекка, Сьена), указывая на сходство орнаментов ткани на одеяниях мадонны и св. Стефана в сьенском произведении и ткани за спиной Марии из собрания Эрмитажа. Клессе, как и другие зарубежные исследователи, считавшие картину утерянной, знала ее только по фотографии, и сходство узора, на которое она обратила внимание, весьма отдаленное. Гораздо ближе к орнаменту занавеса на эрмитажной картине узор, использованный Сер Соццо в украшении платья св. Екатерины в «Вознесении Марии со святыми» (Городская пинакотекка, Сан Джиминьяно; см.: Klasse 1967, S. 249, Kat. 427). Это густой растительный орнамент, середину его составляет заостренный вверх и вниз овал, вокруг него — круглящиеся завитки. Клессе указывает, что подобный тип орнамента встречается в работах мастера 1350—1360.

Представляется возможным датировать «Мадонну с младенцем» около 1360. Такая датировка может быть принята и на основании стилистической близости к «Мадонне с младенцем, держащим гранат» (Уффици, Флоренция), которую Де Бенедиктис (1979) датирует концом 1350-х. Мис (1963), напротив, полагает, что «Мадонна с младенцем», ныне находящаяся в Эрмитаже, — самое раннее произведение Никколо ди Сер Соццо.

Происхождение: пост. в 1969. Ранее: собр. В. Д. Дурдина в Петербурге, собр. Риццони в Риме.

Выставки: 1908 Петербург, № 40.

Литература: Липгарт Э. К. Итальянская шко-

ла.— Старые годы, 1908, ноябрь — декабрь, с. 704; Schmidt J. Gemälde alter Meister in Petersburger Privatbesitz.— Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, Heft 4, S. 162; Weiner P. P. L'Esposizione di quadri antichi promessa a Pietroburgo della rivista "Starije Godi".— L'Arte, 1909, 12, p. 222; Liphart 1910, p. 21; Вентури Л. Очерк итальянского искусства в Петербурге.— Старые годы, 1912, июнь,

с. 3; Venturi L. Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo.— L'Arte, 1912, fasc. 2—3, p. 123; Reinach S. Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280—1580). Paris, 1922, 5, p. 314; Meiss 1951, p. 169; Meiss M. Notes on Three linked sienese styles.— The Art Bulletin, 1963, 45, March, p. 47; Klesse 1967, S. 249; De Benedictis 1979, p. 24, 96

ПАОЛО ВЕНЕЦИАНО (МАЭСТРО ПАОЛО),  
последователь  
PAOLO VENEZIANO (MAESTRO PAOLO)

### 56. Отрок Христос в Иерусалимском храме

Дерево, темпера. 25×18,5. ГЭ 6670. Фрагмент полиптиха. Евангелие от Луки, 2, 42—52

Следуя законам византийской живописи, художник не создает замкнутого пространства, в котором происходит действие. Христос изображен одновременно и в храме и за пределами его — он доминирует над всем и всеми. Здесь нет и не может быть единой точки, с какой воспринималась бы сцена, так как она ориентирована не столько на реальное, сколько на внутреннее зрение того, кто ее рассматривает. Но при общих тенденциях, характеризующих византийское направление в венецианской живописи XIV в., мастер в высшей степени выразительно передает накал страстей — отчаяние, овладевшее старцами,

которых отрок Христос превзошел мудростью, внимание, с каким Мария и Иосиф прислушиваются к словам Христа.

Лазарев (устно) определил картину как произведение Лоренцо Венециано; в Кат. 1958 и 1976 произведение включено как работа Паоло Венециано (?). Паллуккини (1964), впервые опубликовавший фрагмент, также считал, что автор его связан с Паоло Венециано и работал в начале второй половины XIV в. Художник, несомненно, обнаруживает точки соприкосновения с Паоло Венециано, и в частности с полиптихом мастера из Академии в Венеции (инв. № 16), на связь с которым указывал Паллуккини (1964). Однако в отличие от создателя венецианского полиптиха, автор эрмитажного фрагмента остался чужд новшествам готического стиля. Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ. Ранее: до 1914 собр. Н. П. Лихачева в Петербурге. Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 148; Кат. 1976, с. 120

Литература: Pallucchini 1964, p. 56





СИМОНЕ МАРТИНИ  
SIMONE MARTINI

Родился около 1284 в Сьене, умер в 1344 в Авиньоне. Сьенская школа. Учился у Меммо ди Филлиппуччо. Испытал влияние Дуччо ди Буонинсенья. Работал в Сьене, Неаполе, Орвьето (ок. 1317), Пизе (1319—1320), Ассизи, в конце жизни (с 1340?) в Авиньоне.

57. Мадонна из сцены «Благовещение»

Дерево, темпера. 30,5×21,5. ГЭ 284. Правая створка диптиха.

Левая створка диптиха с изображением архангела Гавриила находится в Национальной галерее в Вашингтоне (инв. № 327, 31×22). Соединенные вместе, они составляли портативный алтарь. Обратная сторона доски из Эрмитажа загрунтована и обработана чеканным орнаментом по коричневому фону. Согласно сведениям, приведенным Шепли, реверс доски из Вашингтона покрыт кожей, прочеканной и украшенной золотом (см.: Shapley 1979, p. 431).

При том, что рисунок обоих реверсов абсолютно одинаков, разница в материале может объясняться тем, что, когда складень закрывался, левая створка становилась верхней крышкой и поэтому была украшена более дорогим материалом с применением золота.

Художник рассчитывал на то, что обе композиции зритель будет рассматривать как единое целое: золотоволосый ангел в золотых одеждах как бы сливается с золотом фона, что подчеркивает его роль необычайного вестника, в то время как мадонна в синем плаще, напротив, четко выделяется на таком же золоте фона.

Почти все исследователи признают парность ленинградской и вашингтонской картин, но некоторые сомневаются в том, что автором «Архангела Гавриила» был Симоне Мартини (см.: Shapley 1979, p. 430—431). Атрибуция ленинградской картины принадлежит графу Г. С. Строганову, в собрании которого она находилась в начале XX в.

Атрибуция принята большинством исследователей. Но есть и исключения: Рихтер (1929) приписывал «Мадонну» Паоло ди Джованни Фей, Вейгельт (1930) отнес ее к мастерской Симоне. Того же мнения придерживался Вольпе (1955). Де Бенедиктис (1976,

1979) полагала, что картина — плод совместной работы Симоне Мартини и так называемого Мастера Мадонны Штрауса, которого она предположительно отождествляла с братом Симоне, Донато.

Эрмитажное произведение, как правило, датируют авиньонским периодом, то есть 1340—1344. Таким образом, оно создано позднее, чем «Благовещение» (Уффици, Флоренция, 265×305; подписано и дат. 1333).

Мадонна на эрмитажной створке как бы в миниатюре повторяет Марию из «Благовещения» в Уффици, с той разницей, что она изображена сидящей не на троне, а на низкой подушке и, таким образом, восходит к типу «Мадонны смирения» (*Madonna dell'Umiltà*). Происхождение: пост. в 1911 по завещанию из собр. графа Г. С. Строганова в Риме. Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912—1916, № 1964; Кат. 1958, с. 134; Кат. 1976, с. 112. Выставки: 1904 Siena (без каталога)

Литература: Aldo di Rinaldis. *Simone Martini. Roma (s. a.)*, p. 64; Bernardini G. *Alcuni dipinti della collezione del conte Stroganoff a Roma.*— *Rassegna d'arte*, 1901, p. 119; Mason-Perkins F. *La pittura alla Mostra d'arte antica in Siena.*— *Rassegna d'arte*, 1904, 10, p. 146; Richter L. M. *Die Ausstellungen alter sienesischer Kunst in London und Siena.*— *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1905, S. 102; Venturi A. *Storia dell'arte italiana. Milano*, 1907, 5, p. 629; Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century.* London, 1908, 3, p. 20; Врангель Н., Трубиных А. Картины собрания графа Г. С. Строганова в Риме.— *Старые годы*, 1909, март, с. 117; Muñoz A. *La collezione Stroganoff. Roma*, 1910, p. 5; Дар княгини М. Г. Щербатовой в Императорский Эрмитаж (хроника).— *Старые годы*, 1911, июнь — сентябрь, с. 187; Андреев В. К. «Мадонна Аннуциата» графа Строганова в Императорском Эрмитаже и ее место среди созданий Симоне Мартини.— *Московский Меркурий*, 1917, 1, с. 149—162; Marle R., van. *Simone Martini et les peintres de son école.* Strasbourg, 1920, p. 74—75; Richter G. M. *Simone Martini Problems.*— *The Burlington Magazine*, 1929, April, p. 166; Weigelt C. *Die Sienische Malerei der vierzehnten Jahrhunderts.* Firenze — München, 1930, S. 87—88; Berenson 1932, p. 534; Marle R., van. 1924, 2, p. 232—235; Toesca P. *Il Trecento.* Torino, 1951, p. 541; Volpe C. *Un libro su Simone Martini.*— *Para-*



gone, 1955, 63, p. 52; Passagnini G. Simone Martini. Milano, 1955, p. 169; Лазарев 1959, с. 170, 286, прим. 270; Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964, № 3; Berenson 1968, p. 402; Contini G., Gozzoli M. C. L'opera completa di Simone Martini. Milano, 1970,

p. 100; De Benedictis C. Il Polittico della Passione di Simone Martini e una proposta per Donato.— *Antichità viva*, 1976, 6, p. 3; De Benedictis 1979, p. 29; Shapley F. R. Catalogue of the Italian paintings. Washington, 1979, 1, p. 430—431; Vsevolozhskaya 1981, № 7

СКЬЯВО, ПАОЛО (ПАОЛО ДИ СТЕФАНО БАДАЛОНИ)?

SCHIAVO, PAOLO (PAOLO DI STEFANO BADALONI)?

Родился в 1397 во Флоренции, умер в 1478 в Пизе. Флорентинская школа. Согласно Вазари, был учеником Мазолино. Испытал влияние Мазаччо. Работал во Флоренции, Пистойе, Пизе.

### 58. Поругание Христа

Дерево, темпера. 23×17. ГЭ 4148. Часть пределлы.

Евангелие от Матфея, 26, 67—68; от Марка, 14, 65; от Луки, 22, 63—65

Мотив сложенных рук Христа восходит к образу Христа-страстотерпца, изображаемого с символами страстей или без них (см.: Sachs H. Badstübner E., Neumann H. Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig, 1973, S. 297).

Судя по передаче перспективы, связи фигур с пространством, автор фрагмента разрабатывал проблемы, выдвинутые искусством Мазаччо, в более примитивной форме. То, что на эту связь уже обращали внимание, доказывала надпись — Masaccio — существовавшая на обороте доски до того, как она была утоньшена. В Описи Строгановского дворца 1922 (№ 66) картина числилась произведе-

нием школы Мазаччо. При поступлении в Эрмитаж ее внесли в инвентарь как работу неизвестного флорентинского художника XV в.

По стилю «Поругание Христа» обнаруживает близость к искусству Мазолино, и вполне вероятно, что его автор — Паоло Скъяво. Наибольшую близость по пониманию пространства, композиции и трактовке фигур эрмитажное произведение обнаруживает к «Бичеванию Христа» (Национальная галерея, Вашингтон, 33×26,7). Вашингтонская картина преимущественно приписывается Паоло Скъяво (см.: Shapley 1966, p. 105, fig. 281). В обоих фрагментах сцена разворачивается под аналогичным крестовокупольным сводом, в том и другом случае одна из фигур повернута к зрителю спиной, а лицом в профиль. Есть определенное сходство в трактовке обнаженных ног Христа, в движении фигур (человека с бичом в руке на вашингтонской картине и человека с поднятыми руками за спиной Христа в левой части эрмитажного произведения).

Исследование картины в рентгеновских лучах показало изменения в композиции: первосвященник за спиной Христа первоначально заносил над ним руку.

Представляется возможным датировать «Поругание Христа» началом 1430-х.

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде



СПИНЕЛЛО АРЕТИНО  
SPINELLO ARETINO

Родился в 1346 в Ареццо, умер в 1410/11 там же. Флорентинская школа. Возможно, учился у Аньоло Гадди. Испытал влияние Андреа Орканьи. Работал во Флоренции, Лукке, Пизе, Ареццо, Сьене.

59. Св. Бенедикт

Дерево, темпера. 127,5×44,5. ГЭ 272, парная к ГЭ 275.

Верх стрельчатый. Створка полиптиха. На рельефном нимбе: SANCTVS BENEDICTVS PATER NO. . .

60. Св. Понциан

Дерево, темпера. 130×41,5. ГЭ 275, парная к ГЭ 272.

Верх стрельчатый. Створка полиптиха. На рельефном нимбе: SANCTVS PONCIANVS MARTIR.

Спинелло Аретино изобразил святых подчеркнуто пластично, с той торжественной монументальностью, которая была характерна для направления Андреа Орканьи, наиболее крупного мастера флорентийской школы третьей четверти XIV в.

Насыщенностью цветовой гаммы Спинелло обязан знакомству с образцами сьенской живописи. Художник усиливает декоративный эффект, передавая украшение на груди Бенедикта при помощи выпуклого рельефа и имитируя на нем густками краски сияние драгоценных камней. В орнамент одяния св. Понциана вылетена заглавная буква имени святого «Р» под золотой короной.

Существуют близкие аналогии эрмитажным створкам. Это створки полиптиха из монастыря Монтеоливато близ Сьены (дат. 1385). На них святые изображены по двое — «Св. Немезиус и Иоанн Креститель» (Музей изобразительных искусств, Будапешт), «Св. Бенедикт и св. Лючила» (Музей искусств Фогг, Кембридж, Массачусетс).

«Св. Бенедикт» из собрания Музея искусств Фогг — почти точное повторение «Св. Бенедикта» из собр. Эрмитажа. Очень близок к «Св. Немезиусу» «Св. Понциан». Это сходство касается не только типа лиц, но и постановки фигуры, одежды (вплоть до мягкой красной обуви и белых перчаток), ножен мечей.

На основании близости эрмитажных досок

с теми, что происходят из монастыря Монтеоливато, Лазарев (1928) назвал имя автора «Св. Бенедикта» и «Св. Понциана» — Спинелло Аретино.

До этого картина экспонировалась на выставке 1922 как произведение неизвестного североитальянского мастера (?) второй половины XIV в. В каталоге приведено мнение Липгарта, считавшего створки полиптиха работой Нардо ди Чионе. Воинов (1922) отнес их к произведениям круга Орканьи.

«Св. Бенедикт» и «Св. Понциан» входили в состав алтаря, выполненного Спинелло для монастыря св. Понциана в Лукке, где художник работал между 1380 и 1385. К такому выводу пришел Беллози (1965) на основании документа, датированного апрелем 1384, в котором упоминается «недавно завершённый» полиптих св. Понциана, созданный Спинелло Аретино.

Центральной частью полиптиха св. Понциана Гонзалес-Палачиос (1965) считает «Мадонну с младенцем» (Музей искусств Фогг, Кембридж, Массачусетс), полагая, что существовало еще четыре доски, фланкирующие центральный образ. Две из них — в Эрмитаже.

По мнению Калдерони Масетти (1973), в центре алтаря св. Понциана находилась «Мадонна с младенцем» из частного собр. в Лондоне (fig. № 91). Основным аргументом автора является то, что на лондонской и эрмитажных досках в нижних частях изображены ковры с одинаковыми узорами.

Происхождение: пост. в 1940 из ГРМ. Ранее: МАХ в Петербурге

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 108; Кат. 1976, с. 137—138

Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград, № 12, 13

Литература: Воинов 1922, с. 76; Lasareff 1928, p. 32—33; Kaftal G. Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Paintings. Florence, 1952, p. 854, fig. 964; Лазарев 1959, с. 296, прим. 312; Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964, № 5; Bellosi L. Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco.— Paragone, 1965, 187, p. 25; Gonzales-Palacios A. Due proposte per Spinello.— Paragone, 1965, 187, p. 44—45; Boskovits M. Ancora su Spinello Aretino: proposte e inediti.— Antichità viva, 1966, 2, p. 27; Klesse 1967, S. 125, 232, 361, 380—381, 478; Calderoni Masetti A. R. Spinello Aretino giovane. Firenze, 1973, p. 13, nota 14; Boskovits 1975, p. 248, 437; Vsevolozhskaya 1981, № 9, 10

ТАДДЕО ДИ БАРТОЛО  
TADDEO DI BARTOLO

Родился около 1362 в Сьене (?), умер в 1422 там же. Сьенская школа. Возможно, учился у Джакомо ди Мино де Пелличчайо; испытал влияние Андреа Ванни и особенно Бартоло ди Фреди. Работал в Сьене, Сан Джиминьяно, Генуе, Пизе, Перудже, Вольтерре.

**61. Св. Павел**

Дерево, темпера. 22,5×17,5. ГЭ 9753. Часть пределлы. На книге в руках св. Павла: *ad goma/pos* (к римлянам).

«Св. Павел» числился произведением неизвестного сьенского художника XIV в., пока М. Лаклот (устно) не атрибуировал его, вполне убедительно, Таддео ди Бартоло.

В небольшом фрагменте проявляется характерное для Таддео ди Бартоло плоскостное решение форм, сочетающееся с насыщенным колоритом. Художник, тонко ощущая цвет, сопоставляет красный плащ, расшитый по краю золотым орнаментом, с рыжеватой бородой и волосами Павла, с холодной поверхностью меча.

Близкую аналогию эрмитажной картине составляет пределла из собр. Х. Л. Мозес в Нью-Йорке (воспр.: Berenson 1968, pl. 477).

В нью-йоркскую пределлу включено пять фигур, из них особенно близки к св. Павлу та, что находится в центре, и фигура св. Андрея. Сходно положение голов, рисунок глаз, бровей, рта, морщин на лбу. Одинаковы орнаменты по краю плаща и нимбов.

Происхождение: пост. в 1954 из отдела Востока ГЭ. Ранее: собр. Успенских



УГОЛИНО ДИ ТЕДИЧЕ  
UGOLINO DI TEDICE

Работал во второй половине XIII в. Пизанская школа. Принадлежал к семье художников Тедиче.

**62. Крест с изображением распятия**

Дерево, темпера. 90×40. ГЭ 4167.  
В нижней части креста остаток подписи: UGOLINVS... На щитке в верхней части креста: IHS NASARENVS REX IVDEORVM (Иисус назарянин царь иудеев)

Крест поступил в Эрмитаж как работа неизвестного пизанского мастера XIII в. Произведение, покрытое слоем старых записей и сильно загрязненное, находилось в плачевном состоянии. Только после расчистки была обнаружена подпись художника.

Поскольку такие небольшие кресты, используемые либо для религиозных процессий, либо для семейных капелл, создавались по одной схеме, можно утверждать, что наверху находился ныне утраченный щиток. Внизу доска креста срезана. Почти не сохранилась позолота рельефного нимба, живописный слой местами сильно потерт.

Подобные расписные кресты пришли в Италию из Византии и получили распространение в XII—XIII вв.

«Распятие» Уголино органично связано с произведениями того же типа, созданными ведущим пизанским мастером дученто — Джунта Пизано; в качестве примера можно указать на подписные кресты этого художника для церквей Сан Раньерино в Пизе и

Сан Доменико в Болонье, относящиеся к зрелому периоду творчества.

Вслед за Джунта Уголино повторил положение тела Христа, наклон головы, постановку ног, но изобразил пробитые гвоздями ладони не параллельно плоскости креста, а слегка вывернутыми на зрителя. У обоих художников слева помещена полуфигура Марии, утирающей слезы, справа — скорбящего Иоанна.

Развивая искусство Джунта, Уголино наделил образы более подчеркнутой эмоциональностью, внес лирическую ноту в привычную византизирующую схему.

Лазарев (1959) датировал крест 1260—1265. В Кат. 1958 и 1976 дана несколько более поздняя датировка — около 1270.

До сегодняшнего дня крест с изображением распятия остается единственным известным нам подписным произведением Уголино ди Тедиче.

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде  
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 201; Кат. 1976, с. 144

Литература: Lasareff V. New Light on the Problem of the Pisan School.— The Burlington Magazine, 1936, 58, p. 73; Longhi R. Giudizio sul Duecento.— Proporzioni, 1948, 2, p. 34; Lasareff V. Un Crocifisso firmato di Ugolino di Tedice.— Paragone, 1955, 67, p. 3—13; Garrison E. B. Studies in the History of Medieval Italian Painting. Florence, 1956, 2, n 4, p. 204—208; Щербачева М. И. Крест Уголино ди Тедиче.— СГЭ, 1956, вып. 9, с. 14—17; Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964, № 1; Campini D. Giunta Pisano Capitani e le croci dipinte romaniche. Milano, 1966, p. 188, 206; Vsevolozhskaya 1981, № 1





## УГОЛИНО ЛОРЕНЦЕТТИ UGOLINO LORENZETTI

Работал около 1320—1360. Сьенская школа. Анонимный художник, имя которому было предложено Бернсоном (см.: *Art in America*, 1917, 5, p. 259 и далее) на основании выделенной им группы произведений, близких по стилю Уголино да Сьена и Пьетро Лоренцетти. Иногда этого же художника называют Мастером мадонны д'Овиле. Существует гипотеза, согласно которой Уголино Лоренцетти отождествляют с Бартоломео Булгарини, упоминаемым в документах с 1345 по 1378 (см.: Shapley 1966, p. 53).

### 63. Голгофа

Дерево, темпера. 91,5×55,5. ГЭ 5507.

На щитке креста: I. N. R. I.

Евангелие от Матфея, 27, 31—56; от Марка, 15, 20—40; от Луки, 23, 33—49; от Иоанна, 19, 18—37.

На выставке 1908 картина экспонировалась как произведение сьенского мастера XIV в. Липгарт (1908) считал автором Дуччо ди Буонинсеня (раб. в 1279—1318), основоположника сьенской школы живописи. Эта атрибуция была сделана, очевидно, на основе иконографического сходства между «Голгофой» и «Распятием» Дуччо на обратной стороне его знаменитого алтаря «Маэста», выполненного для собора в Сьене. Однако сам Липгарт отмечал, что в «Голгофе» нет «того совершенства, которое мы находим в сьенской *Maestà*». Атрибуция Липгарта была поддержана Шмидтом (1909), Вейнером (1909). По мнению Л. Вентури (1912), «Голгофа» — «старая реплика „Распятия“ Дуччо из Букингемского дворца». Сомнения в авторстве Дуччо высказаны и в Кат. 1922.

Ряд исследователей придерживался той точки зрения, что картина, находящаяся в настоящее время в Эрмитаже, является произведением школы Дуччо (ван Марле 1934) или создана его ближайшим последователем (Бернсон 1968).

Имя Уголино Лоренцетти было предложено Вайгельтом (1911). С ним согласился Лазарев (1959). Атрибуцию приняли в Эрмитаже, что нашло отражение в Кат. 1958 и 1976.

Однако вопрос о деятельности Уголино Лоренцетти и приписываемых ему произведениях до сегодняшнего дня остается нерешенным. Так, Де Бенедиктис полагает, что речь

идет не об одном художнике, а о целой мастерской, развивавшей традиции позднего Дуччо за пределами Сьены (см.: *De Benedictis* 1979, p. 9—10).

Полиптих из Музея Санта Кроче во Флоренции, который, как правило, приводят в качестве ближайшей аналогии к «Голгофе» (Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964), Де Бенедиктис считает одним из первых произведений «Мастерской Уголино Лоренцетти». Эрмитажная картина близка и к «Распятию» (фонд С. Х. Кресс, Нью-Йорк), числящимся работой Мастера Мадонны д'Овиле (Уголино Лоренцетти) (см.: Shapley 1966, fig. 142). В последнем случае легко указать на отдельные совпадения: почти без изменений повторена фигура римского солдата, уверовавшего в Христа; мадонна на нью-йоркской картине — это женщина, стоящая за спиной Магдалины в эрмитажном произведении и т. д. Но в целом работы отличаются друг от друга. Если принять предположение, что обе картины созданы одним мастером — Уголино Лоренцетти (Мастер д'Овиле), то разницу между ними можно объяснить следующим образом. Картину из собр. Кресс считают поздним произведением художника, созданным около 1350. В таком случае «Голгофа» должна быть отнесена к самым ранним созданиям Уголино Лоренцетти или «Мастерской Уголино Лоренцетти», подобно полиптиху из Музея Санта Кроче во Флоренции.

В «Голгофе» еще очень сильно ощущается влияние Дуччо и его ближайшего последователя Уголино да Сьена (Уголино ди Нерио), в то время как в «Распятии» явно проявляется знакомство мастера с творчеством Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти. Это помогло ему при использовании одних и тех же мотивов смягчить строгость византийского канона. В «Голгофе» византийские черты проступают отчетливо в расположении групп, в которых фигуры помещены друг над другом, в разномасштабности действующих лиц (Христос больше всех остальных), в изображении городской стены, увиденной как бы сразу с нескольких точек зрения.

Происхождение: пост. в 1919. Ранее: собр. князя А. Г. Гагарина в Петербурге. Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 123; Кат. 1976, с. 107.

Выставки: 1908 Петербург, № 44; 1922 Петроград, № 1.

Литература: Липгарт Э. К. Итальянская школа. — Старые годы, 1908, ноябрь — декабрь,



с. 703; Schmidt 1909, S. 162; Weiner P. P. L'Esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla rivista "Starije Godij".— L'Arte, 1909, 12, p. 221—222; Liphart 1910, p. 19—20; Weigelt C. Duccio di Buoninsegna. Leipzig, 1911, S. 179; Вентури Л. Очерк итальянского искусства в Петербурге.— Старые годы, 1912, июнь, с. 3; Venturi L. Saggio sulle opere d'arte

italiana a Pietroburgo.— L'Arte, 1912, fasc. 2, p. 123—124; Воинов 1922, с. 75; Weigelt C. Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Firenze—München, 1930, S. 73, 111; Marle R., van. 1924, 2, p. 90—92; Лазарев 1959, с. 284—285, прим. 264; Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964, № 2; Berenson 1968, p. 119; Vsevolzhskaya 1981, № 4, 5

#### ФУНГАИ, БЕРНАДИНО FUNGAI, BERNARDINO

Родился в 1460 в Сьене, умер в 1516 там же. Сьенская школа. Учился у Джованни ди Пало, испытал влияние Франческо ди Джорджо, Пьетро ди Доменико, Перуджино, Синьорелли. Работал преимущественно в Сьене.

#### 64. Великодушье Сципиона Африканского

Дерево, масло, темпера. 62×166. ГЭ 267. Доска кассона.

Под фигурами имена действующих лиц: SPONSVS; LVCEIVS; SCIPIO; LVCEI FILIA. Над фигурой: LELIVS.

Сюжет заимствован из «Римской истории» Тита Ливия. Согласно Ливию, полководец Публий Корнелий Сципион (235—185 до н. э.), прозванный Африканским, после взятия Нового Карфагена вернул пленную девушку ее жениху Аллуцию, а выкуп, предложенный родителями за дочь, вручил Аллуцию в виде свадебного подарка.

Следуя традиции, сложившейся в росписях кассонов (сундуков для хранения приданого), Фунгаи объединил в одной сцене три разновременных эпизода. В центре Сципион Африканский возвращает невесту жениху, слева Аллуций возглавляет всадников, предоставленных им в распоряжение великодушного полководца, справа — воины ведут пленницу к Сципиону.

Действие разворачивается на фоне детально разработанного пейзажа, выдающего влияние умбрийской школы. Картина при по-

ступлении числилась произведением неизвестного умбрийского художника. В Кат. 1922 была включена как работа круга Пинтуриккьо. Фунгаи мог испытать влияние Пинтуриккьо, когда тот работал в Сьене в 1508—1512. Исходя из воздействия Пинтуриккьо, стенку кассона датируют поздним периодом творчества Фунгаи—1512—1516. Ныне существующая атрибуция, принятая всеми исследователями, сделана (устно) О. Сиреном.

Парная к «Великодушью Сципиона Африканского» доска кассона «Смерть Софонисбы» хранится в ГМИИ. Обе композиции построены по одному принципу и центральные фигуры повторены почти полностью.

Происхождение: пост. в 1902 из собр. Ф. Русова в Петербурге

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1907—1912, № 1892; Кат. 1958, с. 206; Кат. 1976, с. 147—148

Выставки: 1922 Петроград, № 48

Литература: Thieme U.—Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, 1916, S. 587; Воинов 1922, с. 77; Borenius T. Unpublished Cassone Panels III.—The Burlington Magazine, 1922, April, p. 189—190; Schüring P. Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1923, 1, S. 138, 355; Berenson 1932, p. 211; Marle R., van. 1937, 16, p. 481; Pigler A. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Iconographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Budapest, 1956, 2, S. 404; Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964, № 29, 30; Berenson 1968, p. 150; Vsevolzhskaya 1981, № 45; Italian Cassoni from the Art Collections of the Soviet Museums. Leningrad, 1983, № 15—19



## ФУНГАИ, БЕРНАДИНО (?)

### 65. Мадонна с младенцем

Дерево, темпера. 47×34. ГЭ 4136

Для своего времени эта картина, очень привлекательная, была уже в высшей степени анахронизмом; художник, работающий в первые десятилетия XVI в., отказывается от глубины пространства, использует золотой фон, тяжелые узорчатые нимбы.

Мягкая трактовка форм, лирически-нейтральные образы, интерес к занимательным деталям, щедрое употребление золота — все это совпадает с тем, что характерно для творчества Фунгаи, и позволяет сблизить эрмитажную картину с его произведениями.

В композицию внесен жанровый элемент: к бусам на шее младенца подвешена веточка коралла, оберегавшая, согласно поверьям, от дурного глаза. В руке Иисуса сфера с крестом — символ власти; птичка — символ искупительной жертвы Христа — превращается в игрушку ребенка; он держит ее подле себя, привязанную ниткой за лапку.

Фунгаи — мастер достаточно однообразный, и в эрмитажном произведении повторяются детали, входившие в репертуар многих его работ. Такими браслетами и бусами с кораллом Фунгаи часто украшал младенца Христа, художник любил подобные декоративные мотивы — узорчатые подушки и нимбы; во

многих картинах он изображал ребенка с птичкой.

В бытность картины в собр. графа П. С. Строганова и затем в Строгановском дворце-музее она считалась произведением Никколо Алунно. При поступлении в Эрмитаж ее определили как работу неизвестного мастера XV в. Затем в Кат. 1958 и 1976 «Мадонна с младенцем» вошла как произведение школы Пинтуриккьо, возможно, Франческо Меланцо.

Представляется, что были правы Кроу и Кавальказелле (1864, 1914), приписавшие в свое время картину Бернардино Фунгаи. Эта атрибуция была поддержана М. Грегори (устно).

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графа П. С. Строганова в Петербурге, приобретена им в 1855 в Риме. КATALOGI Эрмитажа: Кат. 1958, с. 150; Кат. 1976, с. 121

Архивные документы: Waagen, Meffre 1864, п 9

Литература: Waagen 1864, S. 408; Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in Italy from the second to the fourteenth century. London, 1864, 3, p. 134; Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century. London, 1914, 6, p. 4; Строгановский дворец-музей. Краткий путеводитель. Пг., 1922, с. 8



ФОППА, ВИНЧЕНЦО  
FORPA, VINCENZO

Родился в Бреше около 1430, умер в 1515/16 в Милане. Ломбардская школа. Испытал влияние Донато де'Барди, Мантеньи, Беллини, Браманте. Работал в Павии, Бреше, Бергамо, Милане.

**66. Св. Стефан**

Дерево, темпера. 89×34. ГЭ 7772, парная к ГЭ 7773.

Створка полиптиха.

На нимбе: SANCVS STEFANVS PROMARTIRVS.

**67. Архангел Михаил**

Дерево, темпера. 91×34. ГЭ 7773, парная к ГЭ 7772.

Створка полиптиха.

На нимбе: SANCTVS MICH..ANGELVS INTER..

Створки полиптиха относятся к раннему этапу деятельности Фоппы, одного из крупнейших представителей ломбардской школы в период ее перехода от готики к искусству Ренессанса. В этой работе художник пытался соединить традиционные уроки ломбардского искусства с передовыми веяниями нидерландской живописи. В иконографическом отношении спокойно стоящие фигуры святых легко укладываются в привычную схему, в то время как проблема света воспринята свежо и непосредственно. С интересом, свойственным нидерландцам, Фоппа передает игру света на металлическом доспехе архангела Михаила, и более мягкое его скольжение по резким складкам далматике св. Стефана.

Как доказал Медика (1986), створки из Эрмитажа входили в состав того же полиптиха, что и две доски с изображением Иоанна Крестителя и св. Доминика из частного собра-

ния в Бергамо. Совпадают размеры фрагментов, одинаковы золотые нимбы. Особенно показательно то, что низкий парапет, перед которым стоит каждый святой, расположен на одном уровне. Художник как бы подразумевает единое пространство для всех фигур. Очевидно, в центре полиптиха находилась мадонна с младенцем, на которую указывает Иоанн Креститель.

Медика называет в качестве прототипа для фигуры св. Стефана «Св. Стефана» Донато де'Барди (собр. Чиконья Моццони, Милан, воспр.: Zerl F. Diari di lavoro 2. Torino, 1976, fig. 41).

Медика датирует все створки примерно 1462 и справедливо отмечает в них сочетание ломбардской традиции с нидерландскими веяниями, воспринятыми молодым Фоппа благодаря изучению им образцов Донато де'Барди.

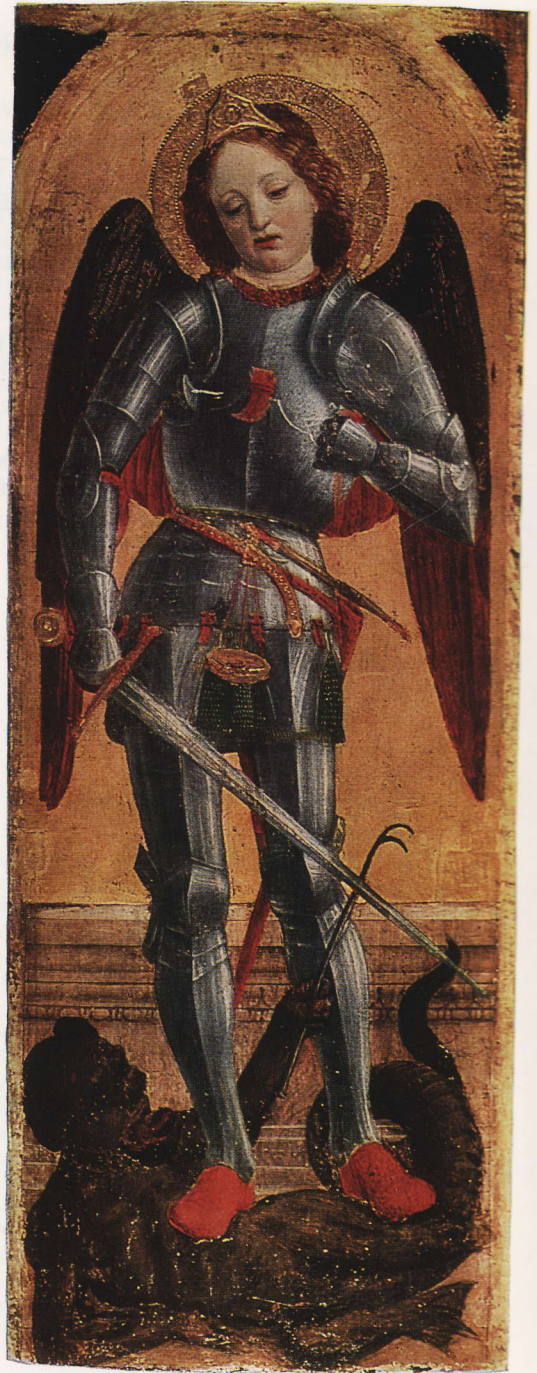
Створки поступили в Эрмитаж как произведение неизвестного ломбардского художника XV в., затем стали считаться работой круга Бергоньоне. В Кат. 1958 и 1976 включены как произведения школы Фоппы. Настоящая атрибуция была сделана Всеволожской (1981) на основании сравнения с полиптихом ди Санта Мария делла Грация (Брера, Милан, инв. № 307) и «Св. Екатериной и св. Агнесой» (Галерея искусств Уолтерса, Балтимор, инв. № 37.706). Всеволожская первая обратила внимание на сходство между эрмитажными святыми и «Св. Домиником» из частного собр. в Бергамо.

Происхождение: пост. в 1921 через ГМФ. Ранее: собр. Н. К. Рериха в Петербурге; собр. полковника Моджардини во Флоренции (согласно ранее существовавшей надписи на обороте одной из створок).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958, с. 203; Кат. 1976, с. 146

Литература: Vsevolzhskaya 1981, № 33. 34; Medica M. Quattro tavole per un polittico di Vincenzo Forpa.— Paragone, 1986, 431—433, p. 12—14





## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АХ	Академия художеств
бывш.	бывшее
воспр.	воспроизведена
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
ГРМ	Государственный Русский музей
ГМФ	Государственный музейный фонд
ГЭ	Государственный Эрмитаж
кат.	каталог
ЛГЗК	Ленинградская государственная закупочная комиссия
МАХ	Музей Академии художеств
пост.	поступила
собр.	собрание
СГЭ	Сообщения Государственного Эрмитажа
ТГЭ	Труды Государственного Эрмитажа
LA	Legenda Aurea. См.: Jacques de Voragine, le Beinhereux. La Légende dorée. Paris, 1913 (перев. с латинского)

## ВЫСТАВКИ

- 1904 Siena  
1908 Петербург  
1920 Петроград  
1922 Петроград  
1945 Ленинград  
1984 Ленинград  
1987 Ленинград
- Mostra d'arte antica a Siena (без кат.)  
«Старые годы». Выставка картин. Спб., 1908  
Государственный Эрмитаж. Первая эрмитаж-  
ная выставка. Пг., 1920  
Государственный Эрмитаж. Каталог выстав-  
ки картин раннего Возрождения в Италии.  
Вступительная статья Александра Бенуа.  
Пг., 1922  
Государственный Эрмитаж. Временная вы-  
ставка памятников искусства и культуры,  
оставшихся в Ленинграде во время блокады.  
Каталог. Л., 1945  
Реставрация памятников в Эрмитаже. Л.,  
1984  
Прикладное искусство Италии в собрании  
Эрмитажа. Каталог выставки. Л., 1985

## ЛИТЕРАТУРА

- Воинов 1922  
Итальянская живопись XIII—XVIII вв. 1964  
Лазарев 1954  
Лазарев 1959  
Лихачев 1911  
Прохоров 1879  
De Benedictis 1979
- Воинов В. Выставка итальянских примити-  
вов в Эрмитаже.— Среди коллекционеров,  
1922, № 5—6  
Всеволожская С. Н., Григорьева И. С., Фоми-  
чева Т. Д. Итальянская живопись XIII—  
XVIII веков в собрании Эрмитажа. Л., 1964  
Лазарев В. Н. Маэстро Паоло и современная  
ему венецианская живопись.— Ежегодник  
Института истории искусств. М., 1954  
Лазарев В. Н. Происхождение итальянского  
искусства. Т. 2. Треченто. М., 1959  
Лихачев Н. П. Историческое значение итало-  
греческой иконописи, изображение богомате-  
ри в произведениях итало-греческих живопис-  
цев и их влияние на композиции некоторых  
прославленных русских икон. Спб., 1911  
Прохоров В. Академия Художеств. Каталог  
музея древне-русского искусства. Спб., 1879  
De Benedictis C. La pittura senese 1300—1370.  
Firenze, 1979

- Berenson 1932 Berenson B. Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of place. Oxford, 1932
- Berenson 1968 Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of place. Central Italian and North Italian Schools. London, 1968
- Boskovits 1975 Boskovits M. Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370—1400. Firenze, 1975
- Fremantle 1975 Fremantle R. Florentine Gothic Painters. London, 1975
- Kaftal 1978 Kaftal G. Saints in Italian Art. Iconographie of the saints in the Painting of north east Italy. Florence, 1978
- Klesse 1967 Klesse B. Seidenstoffe in der Italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Bern, 1967
- Lasareff 1928 Lasareff V. Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia.— Art in America, 1928, 16
- Lasareff 1954 Lasareff V. Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo.— Arte Veneta, 1954
- Liphart 1910 Liphart E. La peinture italienne.— In: Les Anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes représentées à l'exposition organisée à St.-Pétersbourg en 1909 par la Revue d'art ancien "Starye Gody", Bruxelles, 1910
- Marle R., van The Development of the Italian Schools of Painting by Raymond van Marle. Hague, 1924—1937, v. 1—16
- Meiss 1951 Meiss M. Painting in the Florence and Siena after the Black Death. Princeton, New Jersey, 1951
- Offner 1981 Offner R. A critical and historical Corpus of Florentine Paintings. A Legacy of Attributions. The fourteenth century. New York, 1981
- Padovani 1976 Padovani S. Nuove personalità della pittura Emiliana nel primo quattrocento.— Paragone, 1976, 317—319
- Pallucchini 1964 Pallucchini R. La pittura veneziana del trecento. Venezia — Roma (1964)
- Schmidt 1909 Schmidt J. Gemälde alter Meister in Petersburger Privatbesitz.— Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, Heft 4
- Shapley 1966 Shapley F. R. Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII—XV century. London, 1966
- Vsevolozhskaya 1981 Vsevolozhskaya S. The Hermitage. Leningrad. Italian Painting 13-th to 18-th century. Leningrad, 1981
- Waagen 1864 Waagen G. F. Die Gemäldesammlungen in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München, 1864

## АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Waagen, Meffre 1864

Galerie du Comte Paul Stroganow. Tableaux anciens. Catalogue par M<sup>r</sup> le Professeur Waagen Dir, du M. de Berlin et M. Meffre, ainé Expert en tabl. à Paris. Fait à Znamenskoe en Juillet 1864 (Архив ГЭ, ф. 1, оп. 5—1912, д. 31)

Опись Строгановского дворца 1922

Опись имущества Строгановского дома-музея, составленная при приемке и проверке в 1925—1926 гг., ч. 1 (Архив ГЭ, ф. 1, оп. 10, д. 51).

## КАТАЛОГИ ЭРМИТАЖА

Кат. 1900—1916

Краткий каталог картинной галереи императорского Эрмитажа. Спб., 1900, 1902, 1907, 1908, 1911, 1914

[Сомов А.] Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Т. 1. Итальянская и испанская живопись. Перепечатка третьего издания, исправленная и дополненная. Спб., 1901

[Липгарт Э.] Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Часть 1. Итальянская и испанская живопись. Спб., 1912

Императорский Эрмитаж. Краткий каталог картинной галереи. Пг., 1916

Кат. 1958

Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи. Т. 1. Л.—М., 1958

Кат. 1976

Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. Том 1. Италия. Испания. Франция. Швейцария. Л., 1976