

М.А. Лопухова

**АНТИКВАРНЫЕ ДЕТАЛИ НА АЛТАРНЫХ КАРТИНАХ
МИКЕЛЕ АНДЖЕЛО ДИ ПЬЕТРО МЕМБРИНИ**

M.A. Lopukhova

**THE ALL'ANTICA ORNAMENTATION IN THE ALTARPIECES
BY MICHELE ANGELO DI PIETRO MEMBRINI**

Аннотация. Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини (1460–1525) — художник позднего Кватроченто, в 1480-е гг. сотрудничавший с Бернардино Пинтуриккьо в Риме, а на рубеже XV–XVI вв. работавший в Лукке и ставший одной из наиболее ярких фигур местной живописной школы. В этот период живопись Лукки находилась под мощным влиянием флорентийского искусства 1470–1480-х гг.: композиционных схем Верроккьо и Лоренцо ди Креди, уравновешенного и нарядного стиля Гирандайо, лиричной манеры молодого Филиппино Липпи. Она представляется удивительной смесью манер различных флорентийских художников, оставивших городу свои работы. В стилевом отношении не является исключением и Микеле Анджело ди Пьетро, однако его отличает специфический интерес к декоративному языку в античном вкусе, который был освоен им в Риме, во время работы в мастерской Бернардино Пинтуриккьо. Микеле Анджело ди Пьетро активно использует в своей зрелой религиозной живописи античные мотивы, которые сводятся к довольно «стандартному» набору элементов, характерному для мастеров-эklekтиков, и имеют преимущественно декоративную, а не смысловую функцию: это орнаментированные на классический манер архитектурные элементы, пюпитры, канделябры, изображения фантастических

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

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

+7-910-423-75-52; marina.lopukhova@gmail.com

В основе статьи лежит доклад, прочитанный автором на научной конференции «Даниловские чтения. Античность — Средневековье — Ренессанс» в 2018 г.

Исследование выполнено в рамках Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

This research was performed according to the Development Program of the Interdisciplinary Scientific and Educational School of Moscow University “Preservation of the World Cultural and Historical Heritage”.

существ. Однако иконография и фантасмагорическая трактовка этих мотивов, разнообразие их источников указывают на самостоятельность художника в его отношении к классическому наследию, которое он мог изучать в подлинниках в римские годы. При большом сходстве в трактовке формы оно отнюдь не определяется воздействием работавших в Лукке художников, признанных мастеров декорации *all'antica*, — Амико Аспертини и Филиппино Липпи, с которым Микеле Анджело ди Пьетро гораздо больше роднит интерес к нидерландской художественной традиции. Не исчерпывается оно и взаимодействием с лидером художественной школы Лукки Маттео Чивитали, который был приверженцем строгого классического языка, но выдает привязанность к некоторым решениям, воспринятым еще в римские годы из монументальной живописи Пинтуриккьо.

Ключевые слова: искусство итальянского Возрождения, классическая традиция в искусстве, флорентийская школа, школа Лукки, алтарная живопись, Бернардино Пинтуриккьо, Филиппино Липпи.

Abstract. Michelangelo di Pietro Membrini (1460–1525) was a painter of the late Quattrocento, who collaborated with Bernardino Pinturicchio in Rome in the 1480s, and worked in Lucca at the turn of the 15th–16th centuries, when he became one of the most prominent figures of the local school of painting. During this period, the Lucchese painting was strongly influenced by the Florentine art of the 1470s–1480s: the compositional schemes of Verrocchio and Lorenzo di Credi, the balanced and elegant style of Ghirlandaio, the lyrical manner of the young Filippino Lippi. Lucca appears to demonstrate an amazing mixture of styles of various Florentine artists who left their works to the city. In terms of style, Michelangelo di Pietro is no exception, albeit he is distinguished by a specific interest in the decorative language in the antique taste and which was mastered by him in Rome, while he worked in the workshop of Bernardino Pinturicchio. The antique motifs extensively used by Michelangelo di Pietro in his mature religious paintings amount to a rather “standard” set of elements characteristic of eclectic masters and have a predominantly decorative rather than semantic function: these are architectural elements ornamented in a classical manner, music stands, candelabra and images of fantastic creatures. However, the iconography and phantasmagoric interpretation of these motifs, as well as the variety of their sources indicate that he was a fully-fledged artist in the adaptation of the classical heritage, which he could study in the originals during his sojourn in Rome. Despite the great similarity in the interpretation of the form, it is by no means determined by the influence of the artists who worked in Lucca, the acknowledged masters of *all'antica* decoration Amico Aspertini and Filippino Lippi. They are more similar to Michelangelo di Pietro in their interest in the Dutch artistic tradition. Neither can it be reduced to the influence of the leader of the Lucchese school of painting, Matteo Civitali, who was an ardent classicalist. It rather betrays a fondness for some of the artistic solutions which Michelangelo di Pietro borrowed in his Roman years from the monumental painting of Pinturicchio.

Keywords: Italian Renaissance art, classical tradition in art, Florentine school of painting, Lucchese school of painting, Italian altarpiece, Bernardino Pinturicchio, Filippino Lippi.

В последние десятилетия историков искусства стала чрезвычайно привлекать художественная жизнь средневековой и ренессансной Лукки. Во многом это является заслугой долгой и увлеченной исследовательской работы К.Л. Рагьянти¹, а также попыток М. Ферретти² и М. Натале³ охарактеризовать облик луккской школы живописи и творчество некоторых ее представителей. Своего рода суммами современных знаний об искусстве ренессансной Лукки являются каталог выставки 2004 г., посвященной скульптору Маттео Чивитали и культуре его времени⁴, которая была организована в Национальном музее «Вилла Гуиниджи» и стала настоящим манифестом художественной жизни республики в эпоху Возрождения, и монография М. Тацартес «Луккская кузница»⁵ (“Fucina lucchese”). Обыгрывающая название революционной для своего времени легендарной книги Р. Лонги “Officina ferrarese”, некогда открывшей профессиональному миру своеобразие художественного процесса в ренессансной Ферраре, она основана на многочисленных архивных документах и предшествующих публикациях исследовательницы, которые касались, в том числе, атрибуции отдельных живописных произведений, и предоставляет наиболее полные фактические сведения о художниках и ремесленниках Лукки XIV–XVI вв. и их заказчиках.

После обзорных работ середины XX в. главным достижением последних десятилетий стало то, что ученым удалось в большой степени реконструировать бурную и разноликую художественную жизнь города, которая была обусловлена наличием состоятельных заказчиков и успешно функционировавшей системы мастерских, предполагавшей тесное сотрудничество — и даже совмещение обязанностей — живописцев, ювелиров и скульпторов. Детальные архивные изыскания позволили соотнести прежде безымянных, «сконструированных» исследователями-знатоками в начале XX в. мастеров Лукки с их подлинными именами и документированными заказами. И хотя ведущие луккские живописцы последней трети

¹ Выдающийся итальянский искусствовед был уроженцем Лукки. Важнейшие его статьи, посвященные средневековому и ренессансному искусству города, собраны в книге: *Ragghianti C.L. Studi lucchesi / A cura di G. Dalli Regoli. Lucca, 1991.*

² *Ferretti M. Percorso lucchese (pittori di fine '400) // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. 1975. 3 Ser. Vol. 5. P. 1033–1065.*

³ *Natale M. Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento // The J. Paul Getty Museum journal. 1980. Vol. 8. P. 35–62.*

⁴ *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento / A cura di C. Baracchini. Milano, 2004.*

⁵ *Tazartes M. Fucina lucchese: maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento. Pisa, 2007.*

XV — начала XVI в. — Винченцо Фреддани, Ансано и Микеле Чампанти, Микеле Анжело ди Пьетро — пока не удостоены подробных монографических исследований, общее представление об их творчестве и корпусе работ уже закрепилось в научной литературе. В настоящий момент диссертацию о художниках Лукки, работавших на рубеже XV–XVI вв., в самый плодотворный момент развития ее живописной школы, готовит К. Дейли⁶.

Живопись Лукки двух последних десятилетий кватроченто несет очевидный отпечаток флорентийского влияния⁷, что объясняется тесными политическими и художественными связями, установившимися между двумя республиками после заключения мира в 1441 г. Этот период был отмечен непосредственным присутствием в городе ведущих флорентийских художников: Доменико Гирландайо, который вместе со своей мастерской исполнил алтарную картину «Святое собеседование» для собора Сан Мартино (ок. 1479 г.), и молодого Филиппино Липпи, создавшего по заказу семьи Магрини для церкви Сан Микеле ин Форо один из самых оригинальных по иконографии и лиричных по интонации своих алтарей (1482–1483 гг.). Известно, что с обоими флорентийскими мастерами напрямую сотрудничал крупнейший художник Лукки Винченцо Фреддани. Присутствует в луккской живописи и след Андреа Верроккьо и Лоренцо ди Кредди — авторов большого и чрезвычайно значимого для тосканской живописи этого времени алтарного образа «Мадонна ди Пьяцца» в соборе соседней Пистойи (1474–1486 гг.). Помимо флорентинцев, в Лукке работали сиенские мастера Лоренцо Веккьетта и Нероччо деи Ланди, а в 1494 г. туда приезжал Перуджино.

Неудивительно, что луккская живопись рубежа столетий (как, впрочем, и творчество флорентийских эклектиков, которые работали в те же годы⁸) предстает подчас удивительной смесью манер и композиционных «моделей» различных художников, оставивших городу свои работы в 1470–1480-х гг., и, на первый взгляд, кажется вторичной по отношению к флорентийской. В зависимости от творческого темперамента того или иного мастера в ней отчетливее проявляется то жизнерадостная добротность мастерской Гирландайо,

⁶ К числу его наиболее существенных публикаций принадлежит статья, посвященная прямым контактам мастеров Лукки с Филиппино Липпи: *Daly Ch. Reconsidering Lucchese Painting after Filippino // Filippino Lippi: beauty inventio and intelligence / Ed. by P. Nuttall, G. Nuttall, M.W. Kwakkelstein. Leiden; Boston, 2020. P. 296–321.*

⁷ *Tazartes M. Op. cit. P. 12–18.*

⁸ О специфике формирования и последующей оценки такой эклектичной манеры см.: *Лонухова М.А. Классицизм как архаизм: мастерская Мацциере и флорентийская живопись конца XV в. // Вестник РГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 1. С. 231–245.*

то размеренность и спокойствие раннего Филиппино, то меланхолическая бледность и трепетность Якопо Селлайо, то строгость мастерской Верроккьо. Дополнительно обогащали ее язык знакомство с нидерландской школой (здесь достаточно вспомнить «Мадонну с младенцем» Яна ван Эйка, хранившуюся в Лукке) и определенное воздействие североитальянских мастеров, в том числе Мантеньи, которое упрочилось с приездом болонца Амико Аспертини, расписавшего в 1508–1509 гг. капеллу Св. Креста в церкви Сан Фреддиано. В начале XVI в. до Лукки донесли отзвуки искусства Леонардо и Фра Бартоломео, которые смягчили живописную манеру здешних художников. Однако в композиционном отношении, если говорить об алтарной живописи, устойчивыми оказались именно кватрочентистские схемы, которые в провинциальном контексте стали отличаться особым консерватизмом, а заимствованные у флорентинцев типы тиражировались в Лукке вплоть до конца XVI в., причем это сходство прослеживается вплоть до мельчайших подробностей в облике некоторых святых.

В отношении стилевых особенностей не является исключением и Микеле Анджело ди Пьетро Мембрини (1460–1525). Уроженец Пистойи, проведший в Лукке свои зрелые годы, до сравнительно недавнего времени он обозначался в литературе как «Живописец Гуиниджи» или «Мастер тондо Лэтропа», «открытый» в 1906 г. Бернардом Беренсоном и получивший свое условное прозвище по эталонной картине, ныне хранящейся в Музее Пола Гетти. Его творчество неизменно привлекало внимание ученых, обращавшихся к луккской живописи, и наибольший вклад в определение корпуса его работ внесли К.Л. Рагьянти⁹ и Э. Фахи¹⁰. В статье с характерным названием «Луккский последователь Филиппино Липпи», помимо констатации, как следует из заглавия, очевидной стилистической зависимости «Мастера тондо Лэтропа» от его флорентийского ровесника, американский исследователь сделал акцент на проблеме использования классических мотивов в его живописи. Сравнительная многочисленность и специфическая трактовка декоративных деталей в античном вкусе действительно отличает этого мастера от его луккских коллег, и, будучи характерной чертой творчества двух художников, чья карьера была связана с Луккой, Филиппино Липпи и Амико Аспертини, при первом приближении непроизвольно заставляет думать о них как об источнике вдохновения нашего героя. Хотя сам корпус работ, предложенный Фахи, впоследствии был пере-

⁹ *Ragghianti C.L.* Il pittore dei Guinigi // *Critica d'arte.* 1955. Vol. 8. P. 137–144.

¹⁰ *Fahy E.* A Lucchese follower of Filippino Lippi // *Paragone Arte.* 1965. Vol. 16. P. 9–20; *Idem.* Some followers of Domenico Ghirlandajo. New York, 1976.

смотрен, основная проблематика творчества тогда еще безымянного художника была в целом очерчена.

М. Натале¹¹, анализируя иконографию тондо Лэтропа, созданного, как было им установлено, к свадьбе Микеле Гуиниджи и Катерины Буонвизи в 1496 г., отмечал повышенный интерес художника к нидерландской художественной традиции. Выразился он не только в иконографии, но и в заостренном внимании к портретным характеристикам, которое прорывается и в других наиболее качественных его работах (например, в двух створках с изображением св. Власия, св. Лючии и донаторов из коллекции Маццароза в университете Лукки, 1497 г.). Позднее иконографическое прочтение этого необычного — как с точки зрения композиционной схемы, подражающей алтарной картине, так и с точки зрения состава персонажей — тондо уточнила Р. Олсон¹².

Ключевыми публикациями о мастере стали статьи М. Тацарте¹³, где исследовательница восстановила подлинное имя художника, хронологию его творчества, некоторые обстоятельства биографии луккского периода и наиболее полно реконструировала корпус его работ, включая памятники, сохранившиеся в церквях провинции Лукки: за редким исключением это алтарные композиции типа *sacra conversazione*. На упомянутой выше выставке 2004 г. Микеле Анджело ди Пьетро предстал уже одной из наиболее заметных фигур в живописи Лукки начала XVI в., тесно связанной с творчеством лидера художественной школы — Маттео Чивитали, наиболее известного луккского скульптора и архитектора того времени¹⁴. Некоторые предложения по поводу расширения корпуса его работ высказывались и в последние годы¹⁵.

Однако возросший интерес к фигуре Микеле Анджело связан не только с локальной художественной проблематикой школы Лукки, но и с начальным этапом его карьеры. До приезда мастера в «город башен» его творчество было связано с Римом, более того — с прогрессивной мастерской, которая внесла колоссальный вклад в создание новаторского монументального языка 1480-х гг., разработав,

¹¹ Natale M. Op. Cit. P. 35–62.

¹² Olson R.J.M. The Florentine tondo. Oxford, 2000. P. 29–31.

¹³ Tazartes M. Anagrafe lucchese. III. Michele Angelo (del fu Pietro “Mencherini”) il maestro del Tondo Lathrop? // Ricerche di storia dell’arte. 1985. Vol. 26. P. 28–40; *Idem*. Michelangelo di Pietro Mencherini, un pistoiese a Lucca tra Quattrocento e Cinquecento // Storia dell’arte. 1999. Vol. 97. P. 300–310.

¹⁴ Dalli Regoli G. I pittori nella Lucca di Matteo Civitali da Michele Ciampanti a Michele Angelo di Pietro // Matteo Civitali e il suo tempo / A cura di C. Baracchini. Cinisello Balsamo; Milano, 2004. P. 95–141.

¹⁵ Nesi A., Meoni C. Una proposta per Michelangelo Membrini a Pistoia (con note su Giovanni da San Giovanni). Firenze, 2019.

в том числе, новый подход к организации стеной плоскости и к классической орнаментации, — с мастерской Бернардино Пинтуриккьо. Под началом одного из пионеров фресковой декорации *all'antica* наш герой пробыл до середины 1490-х гг., когда и перебрался в Лукку. Вероятно, именно он скрывается за надписью “Michelangelo da Lucca”, нацарапанной в подземельях Золотого дома Нерона¹⁶ в числе прочих автографов, оставленных там художниками, и, стоит полагать, он не мог остаться в стороне от всеобщего увлечения римскими древностями, захватившего итальянских мастеров в те годы.

Принадлежность ряда римских ансамблей руке Микеле Анджело является предметом споров, но их характер весьма показателен для того ракурса, в котором мы предполагаем взглянуть на его луккские работы. Ему приписываются гротески в капелле Бассо делла Ровере в церкви Санта Мария дель Пополо, участие в оформлении апартаментов Борджа в Ватиканском дворце и расписные панели с изображением гротесков (Альтенбург, собрание Линденау). Кроме того, некоторые исследователи признают именно его автором росписей *soffitto dei Semidei* («плафона полубогов») в палаццо делла Ровере в римском квартале Борго, которые были выполнены мастерской Пинтуриккьо. Своей выдумкой и занимательностью — хотя и не вполне классическим языком — эти фрески обязаны как раз гротескам Золотого дома. С легкой руки Н. Дакос Микеле Анджело был прозван даже одним из основоположников гротескового орнамента в Сиене¹⁷. Р. Массальи, правда, в своем очерке о римских произведениях мастера, в котором имя нашего героя, пожалуй, впервые полноценно прозвучало в контексте художественной жизни Рима и деятельности мастерской Пинтуриккьо, полагает, что этот ключевой для Ренессанса элемент античной орнаментации был освоен художником уже в его зрелом творчестве¹⁸.

Так или иначе, в силу очевидных, по крайней мере, биографических обстоятельств кажется несправедливым объяснять присутствие классических деталей в луккских работах Микеле Анджело ди Пьетро исключительно локальным, провинциальным контекстом. Ответ на интересующий нас вопрос о его восприятии псевдоклассического декора, вероятно, не удастся свести к утверждению о подходе, типичном для мастера второго ряда, который копировал детали *all'antica* из

¹⁶ Weege F. Das goldene Haus des Nero // Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. 1913. Vol. 8. S. 144. S. 127–244

¹⁷ Dacos N. De Pinturicchio à Michelangelo di Pietro da Lucca: les premiers grotesques à Sienne // Umanesimo a Siena / A cura di E. Cioni e D. Fausti. Casellina (Firenze), 1994. P. 311–343.

¹⁸ Massagli R. Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio // Pintoricchio / A cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini. Milano, 2008. P. 78.

произведений «столичных» художников. Иными словами, в случае с нашим героем невозможно объяснить их присутствие одними лишь заимствованиями. Набор, иконография и особенно фантазмагорическая трактовка декоративных мотивов в античном вкусе, которые он, в отличие от большинства луккских художников, активно использует в своей зрелой религиозной живописи, действительно обнаруживают сходство с работами мастеров, наиболее ярко и своеобразно проявивших себя в этой области, Филиппино Липпи и Амико Аспертини, чье творчество было связано с Луккой. Но говорить о прямом копировании или о контактах с этими мастерами в бытность их пребывания в Лукке, как мы увидим, сложно в силу хронологических несовпадений, а обилие классических мотивов в живописи Микеле Анджело ди Пьетро, не характерное для его провинциальных коллег, указывает не только на следование моде, но и на вполне определенный личный интерес, причем весьма специфического толка, который нельзя приписать одному только внешнему влиянию.

Творчество Филиппино действительно привлекало пристальное внимание Микеле Анджело ди Пьетро, о чем свидетельствует великолепный алтарь из церкви Сан Пьетро Сомальди в Лукке (1497 г.). Он является перифразой «Алтаря Бернарди», созданного Филиппино для церкви Санта Мария аль Корсо и перенесенного затем в аббатство Сан Понциано э Сан Бартоломео (ок. 1483 г., Пасадена, Музей Нортон Саймона). Постановка фигур в пейзаже ориентируется и на композицию вышеупомянутого «Алтаря Магрини» из церкви Сан Микеле ин Форо. Трактовка драпировок, пышных и мягких, лежащих выпуклыми крупными складками, тоже обнаруживает связь с живописью и рисунками Липпи первой половины 1480-х гг. Однако в обоих случаях речь идет именно о той так называемой «ранней зрелой» манере Филиппино, которая задавала хороший тон луккской живописи двух следующих десятилетий, а не о зрелых и поздних его вещах, созданных во время и после римской поездки и породивших представление о нем как о мастере эмоционально взбудораженном и одержимом античностью и антикварными деталями. В то же время, к 1490-м гг. искусство Микеле Анджело ди Пьетро — как и творчество Филиппино, с которым, заметим, они вполне могли встретиться в Риме во второй половине 1480-х гг., когда тот работал над росписями капеллы Карафа в церкви Санта Мария sopra Минерва, — окрашивается теми же беспокойными интонациями. Учитывая луккский контекст, было бы привлекательно отыскать связь этих стилевых изменений в творчестве Микеле Анджело с буйствующими гризайлями Амико Аспертини в капелле Св. Креста в луккской церкви Сан Фреддиано (1508–1509 гг.), но у нашего героя эта тенденция проявила

себя раньше, еще до приезда эксцентричного болонца в Лукку. Таким образом, и в этом случае мы имеем дело с вполне индивидуальным развитием персонального художественного языка.

Справедливости ради стоит сказать, что сфера применения классических мотивов в творчестве Микеле Анджело ди Пьетро была более узкой, чем у Филиппино или Аспертини. В Лукке наш герой занимался по преимуществу созданием алтарных картин, и в силу жесткой регламентации, типизированности композиционных схем алтаря типа *sacra conversazione* (а также провинциального консерватизма, который особо подчеркивал М. Натале), единственной областью, в которой он мог поместить эти новшества *all'antica*, была орнаментация стандартных элементов ее архитектурной «сетки»¹⁹.

Среди этих архитектурных деталей прежде всего стоит упомянуть резные пилястры — наиболее востребованный и органичный элемент архитектурных построений такого рода. В некоторых случаях декоративные решения Микеле Анджело ди Пьетро созвучны сдержанной пластике Маттео Чивитали, но чаще он, подобно Филиппино, заполняет схему гротеска-канделябра множеством мотивов: трофеями, масками, флейтами и кимвалами, фигурами гарпий, заставляя забыть о классических принципах единообразия и симметрии, а также о том, что они должны обнаруживать логическую символическую связь с сюжетом. Таковы орнаменты в эталонном «Тондо Лэтропа» — «Мадонне с младенцем, св. Екатериной, св. Иеронимом и донатором» (ок. 1496 г., Малибу, Музей П. Гетти), «Мадонне с младенцем, св. Кассианом и св. Влаσιем» (1502–1504 гг., Сан Кассиано а Вико, собор), где мотивы отличаются предельной вариативностью, и в «Благовещении» (1504 г., Лукка, Сантиссима Аннунциата). В то же время, проявляя большую изобретательность при сочинении орнаментов, мастер удерживается от их излишней акцентировки и будто сглаживает их поверхность.

Второй излюбленный мотив Микеле Анджело, что тоже неудивительно, — морские чудовища и битвы морских чудовищ. Впервые он использовал его еще в декоративном фризе в римском «Бичевании Христа», если принять эту атрибуцию (Сан Паоло фуори ле Мура, Пинакотекка). Однако в его зрелой алтарной живописи подобные мотивы трактованы совершенно иначе, чем занятые, но деликатные гротесковые фигуры на римском «потолке полубогов» или даже в дробном орнаментальном фризе на картине из римской базилики Сан Паоло фуори ле мура. В частности, в основании светильника-

¹⁹ Типологию этих элементов см.: Лопухова М.А. Архитектурно-декоративные детали *all'antica* в живописи Центральной Италии конца XV — начала XVI веков // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 4. С. 85–99.

канделябра на алтаре «Святое собеседование» (Лукка, Национальный музей «Вилла Гуиниджи») помещена фигура рассерженного морского кентавра, которая чрезвычайно напоминает аналогичные «ожившие» бронзовые скульптуры на помпеянских фресках, а также поздние графические эскизы Филиппино²⁰. Единичными деталями мастер не ограничивался: «рельефные» панели на заднике названной выше алтарной картины из Сан Кассиано а Вико целиком заняты сценами битв морских чудовищ. Трактованные чрезвычайно экспрессивно, своей заостренной пластикой, решительными и предельно агрессивными движениями, ужасающими, болезненными гримасами они напоминают уже не страдальческие и усмирненные образы язычества у Филиппино, но, как справедливо заметила Дж. Далли Реголи²¹, гравюру Мантеньи на тот же сюжет — знаменитую «Битву морских божеств» (1490–1506 гг.). К слову, время пребывания в Риме Мантеньи (1489–1490 гг.) и нашего героя также совпадает.

Таким образом, мастер-эkleктик смешивает в своем творчестве различные визуальные источники и в отношении к ним идет по пути всё большего высвобождения от образца, давая волю фантазии и изобретательности. Стоит предположить, что он мог опираться и на античные подлинники, даже общие с Филиппино, и на его рисунки, доступ к которым у луккских художников на рубеже столетий определенно был, и на вариации своих современников на классические сюжеты. Переноса понравившиеся мотивы в религиозную живопись, он наделяет их энергией и эмоциональной выразительностью, хотя пластически и композиционно оставляет их до определенного момента относительно нейтральными. Однако, в отличие от того же Липпи, он переступает ту грань, за которой антикварная деталь перестает быть сюжетно или символически значимой — или даже не задумывается о том, что она могла бы играть смысловую роль.

Квинтэссенцией его декоративных экспериментов можно считать пюпитр Мадонны в «Благовещении» (1504 г., Лукка, Сантиссима Аннунциата). С точки зрения схемы Микеле Анджело ди Пьетро следует монументальным образцам Пинтуриккьо, справедливо это и для характеристики антуража: столь же громоздким казался уже пюпитр Богоматери в «Благовещении» в одном из люнетов капеллы Бассо дела Ровере (1484–1492 гг., Рим, Санта Мария дель Пополо). На луккском алтаре многоуровневый пюпитр, поставленный точно в центре картины, совмещает в себе, подобно гротесковому орнамен-

²⁰ Ср., в частности, изображения сатиров на рисунках 1169E (Флоренция, Кабинет рисунков) и гравюру галереи Уффици) и JBS 36 (Оксфорд, Картинная галерея Крайст-Чёрч).

²¹ *Dalli Regoli G. Michele Agnolo da Lucca e gli artigiani della pittura // Arte cristiana. 1998. Vol. 96. P. 33–40.*

ту, все возможные декоративные мотивы: опоры в форме львиных лап, маски, классический профиль и рельеф с изображением странного и аморфного морского чудовища, фигуры гарпий и вовсе непознанных крылатых монстров. Вся эта затейливая архитектурно-пластическая конструкция, увенчанная изваянием пророка Исаяи (которое исследователи связывают с манерой скульптора Никколо дель Арка), приобретает характер фантазмагорического и почти пугающий, близкий маньеристической образности. Вкупе с цитатой из Ханса Мемлинга, парой массивных туфель-*pattini*, поставленной здесь же на видном месте, этот алтарь позволяет судить о Микеле Анджело как о мастере своеобразном и наблюдательном, но не всегда способном обуздать свой прямолинейный экспериментаторский пыл или не чувствующем меры: если в работах флорентинцев такие «антикварные» детали, обыгранные символически и не акцентированные сверх меры, становятся камертоном всего произведения, излишняя артикуляция способна превратить их в инородное тело.

Отдельную проблему составляют авторство и датировка «Бичевания Христа» из пинакотекы базилики Сан Паоло фуори ле муре, которое приписывается нашему мастеру и тоже отмечено вкусом к антиквизированной декорации. Р. Массальи²² в упомянутом выше очерке о римских работах мастера подчеркивает в этом холсте параллели с творчеством разных художников, работавших в Риме или в его орбите в конце кватроченто и, как мы уже понимаем, небезызвестных Мембрини: Филиппино Липпи, Мантеньи и даже Мелоццо да Форли, и предлагает отнести его ко времени около 1509 г. Дж. Далли Реголи в недавней статье, посвященной «Бичеванию»²³, горячо поддерживает гипотезу об авторстве Микеле Анджело ди Пьетро и, рассматривая подробно детали этого полотна, еще больше расширяет круг возможных художественных контактов мастера, которые могли бы в нем отразиться, не исключая и представителей других национальных школ. Попутно исследовательница анализирует со стилистической точки зрения почти маньеристический в своей прихотливости псевдоклассический декор — фриз с битвой морских чудовищ, вполне типичный мотив для нашего мастера, и капризно повернувшиеся к зрителю «ожившие» бюсты в люнетах, отдаленно напоминающие решения Мантеньи. Подобный подход к декору *all'antica* мы действительно обнаруживали в документированных поздних луккских работах мастера, а здесь он приобретает еще большую подвижность и свободу благодаря смягчившейся живописной манере.

²² *Massagli R.* Op. cit. P. 88.

²³ *Dalli Regoli G.* A tutela di Michele Angelo da Lucca, pittore stravagante // LUK. 2017. Vol. 23. P. 126–137.

От других алтарных картин Микеле Анджело ди Пьетро, которые написаны на дереве, помимо техники, римский холст отличаются развернутое пространственное построение с импозантным архитектурным задником в духе Мантеньи или Брамантино, как следствие — иное масштабное соотношение фона и фигур, которые свободно движутся в обширном пространстве, а также повышенный интерес к обнаженной натуре и утрированной человеческой пластике, показанной в резких ракурсах, чуть ли не в духе Луки Синьорелли. Ракурсы голов и сами людские типажи напоминают подчас о Мантенье (что, к слову, встречается у Мембрини: таков св. Христофор на алтарной картине в оратории Сан Кристофоро в Ламмари, ок. 1500–1502 гг.), хотя Дж. Далли Реголи сопоставляет изображения голов в основном с теми работами самого Микеле Анджело 1490-х гг., которые мы следом за более ранними исследователями соотнесли бы скорее с влиянием Филиппино и увлечением нидерландской традицией. Нюансированная трактовка света вызывает ассоциации с ломбардскими опытами Леонардо и его учеников: свет то выхватывает части тел и архитектурных элементов из полумрака, то ложится на них мягкими рефлексам, обволакивая дымкой лица персонажей и резной фриз с изображением морских чудовищ. Констатировать можно одно: других подобных художественных высказываний Микеле Анджело ди Пьетро мы сегодня не знаем. Но если «Бичевание» из Сан Паоло фуори ле муря действительно создано его рукой, то в конце 1500-х гг. мы находим его живописцем преобразившимся и готовым впитать и довольно органично сплавить воедино весьма разнородные художественные впечатления, что говорит в пользу нашего стремления судить о нем как о мастере, наделенном и наблюдательностью, и творческой индивидуальностью. «Емкостью» для этого сплава становится, во-первых, сюжет, способный объединить все основные формальные интересы позднего кватроченто, а во-вторых, многолика римская художественная среда — и здесь, на наш взгляд, возникает необходимость сопоставить этот холст с работами других мастеров второго ряда, выходцев из художественной провинции, работавших в Риме на рубеже двух столетий, что, вероятно, еще будет сделано.

Если вернуться к бесспорным луккским работам мастера, античные детали, присутствующие в живописи Микеле Анджело ди Пьетро, не просто выделяют его среди коллег-живописцев: они богаче, подвижнее и разнообразнее местных образцов подлинно классического искусства — резных орнаментов Маттео Чивитали, например, в гробнице св. Романа в церкви этого святого в Лукке (ок. 1490 г.) или в алтаре св. Причастия в Ламмари (1496–1501 гг., Ламмари, Сантиссимо Якопо э Мария), которые изредка цитировали в своей живописи дру-

гие луккские художники. Предельной сдержанностью в духе Чивитали отличается, пожалуй, орнаментация пилястр традиционного для *sacra conversazione* архитектурного задника в алтаре из оратория Сан Кристофоро в Ламмари (ок. 1500–1502 г.). В целом же в контексте локальной школы Микеле Анджело предстает не просто внимательным имитатором «новинок» классического стиля, исповедуемого Чивитали или привнесенного из Флоренции, как можно было бы подумать, зная привязанность луккской живописи к манере флорентийских художников, а матером римской выучки, заставшим рождение большого римского стиля, и, возможно, в меру собственного разума — его носителем. В классических деталях, к которым он прибегает, безусловно, был аккумулирован его индивидуальный интерес к антикварной культуре, приобретенный за время пребывания в Риме и питавший его фантазию. При этом сложного символического наполнения эти детали лишены, а структурно они почти всегда встраиваются в строгую и привычную для луккской живописи флорентинско-пистойскую композиционную «матрицу» или в схемы, предложенные Пинтуриккьо, и в этом отношении Микеле Анджело ди Пьеро действует всё же как провинциальный художник-эклектик.

Тот же набор декоративных мотивов: орнаментированные пилястры, битвы морских чудовищ — унаследует живопись Раньери ди Леонардо да Пиза («Обручение св. Екатерины», 1507 г., Лукка, собор св. Мартина; «Мадонна с младенцем, св. Стефаном и св. Иеронимом», 1511 г., утрачена; «Мадонна с младенцем, св. Анной, св. Варфоломеем и св. Михаилом», ок. 1511 г., местонахождение неизвестно). Другое дело, что к началу чинквеченто эти «новинки», не приобретя в силу архаичных композиционных ограничений подлинно монументального масштаба, безнадежно устареют и приобретут механический характер. Однако то, что в 1510-е гг. уже утратит актуальность в ведущих художественных центрах, в провинции всё еще будет вызывать любопытство и иметь спрос.

References

Dacos N. *De Pinturicchio à Michelangelo di Pietro da Lucca: les premiers grotesques à Sienne // Umanesimo a Siena / A cura di E. Cioni e D. Fausti. Casellina (Firenze): Università degli Studi di Siena, 1994. P. 311–343.*

Dalli Regoli G. *A tutela di Michele Angelo da Lucca, pittore stravagante // LUK. 2017. Vol. 23. P. 126–137.*

Dalli Regoli G. *I pittori nella Lucca di Matteo Civitali da Michele Ciampanti a Michele Angelo di Pietro // Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento / A cura di C. Baracchini. Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale, 2004. P. 95–141.*

Dalli Regoli G. *Michele Agnolo da Lucca e gli artigiani della pittura // Arte cristiana*. 1998. Vol. 96. P. 33–40.

Daly Ch. *Reconsidering Lucchese Painting after Filippino // Filippino Lippi: Beauty Inventio and Intelligence / Ed. by P. Nuttall, G. Nuttall, M.W. Kwakkelstein*. Leiden; Boston: Brill, 2020. P. 296–321.

Fahy E. *A Lucchese Follower of Filippino Lippi // Paragone Arte*. 1965. Vol. 16. P. 9–20.

Fahy E. *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*. New York: Garland, 1976. 230 p.

Ferretti M. *Percorso lucchese (pittori di fine '400) // Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Classe di Lettere e Filosofia. 1975. 3. Ser. Vol. 5. P. 1033–1065.

Lopukhova M.A. *Arkhitekturno-dekorativnyye detali all'antica v zhivopisi Tsentral'noy Italii kontsa XV — nachala XVI vekov [Architectural and all'Antica Decorative Details in the Painting of Central Italy in the Late 15th — Early 16th Centuries] // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*. 2014. N 4. P. 85–99.

Lopukhova M.A. *Klassitsizm kak arkhazim: masterskaya Matstsiyere i florentiyskaya zhivopis' kontsa XV v. [Classicism as Archaism: The Mazziere Workshop and the Late 15th-Century Florentine Painting] // Vestnik RGGU. Series: Literaturovedeniye. Linguistika. Kul'turologiya*. 2019. N 1. P. 231–245.

Massagli R. *Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio // Pintoricchio / A cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini*. Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 75–91.

Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento / A cura di C. Baracchini. Milano: Silvana Editoriale, 2004. 597 p.

Natale M. *Note sulla pittura lucchese alla fine del Quattrocento // The J. Paul Getty Museum Journal*. 1980. Vol. 8. P. 35–62.

Nesi A., Meoni C. *Una proposta per Michelangelo Membrini a Pistoia (con note su Giovanni da San Giovanni)*. Firenze: Maniera, 2019. 13 p.

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

Ragghianti C.L. *Il pittore dei Guinigi // Critica d'arte*. 1955. Vol. 8. P. 137–144.

Ragghianti C.L. *Studia lucchesi / A cura di G. Dalli Regoli*. Lucca: Cassa di Risparmio di Lucca; Fondazione Ragghianti Lucca, 1991. 311 p.

Tazartes M. *Anagrafe lucchese. III. Michele Angelo (del fu Pietro "Mencherini") il maestro del Tondo Lathrop? // Ricerche di storia dell'arte*. 1985. Vol. 26. P. 28–40.

Tazartes M. *Fucina lucchese: maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento*. Pisa: Edizioni ETS, 2007. 238 p.

Tazartes M. *Michelangelo di Pietro Mencherini, un pistoiese a Lucca tra Quattrocento e Cinquecento // Storia dell'arte*. 1999. Vol. 97. P. 300–310.

Weege F. *Das goldene Haus des Nero // Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*. 1913. Vol. 8. S. 127–244.

Поступила в редакцию
30 июля 2021 г.

О.С. Воскобойников

**ИСКУССТВО ГОТИЧЕСКИХ СОБОРОВ
И ПРИХОТЬ ВЗГЛЯДА.
ОТВЕТ А.Л. РАСТОРГУЕВУ**

O.S. Voskoboynikov

**THE ART OF GOTHIC CATHEDRALS
AND FASTIDIOUS GAZE.
A RESPONSE TO A.L. RASTORGUEV**

Аннотация. Статья написана в ответ на недавно опубликованные в «Вестнике Московского университета. Серия 8. История» «размышления» А.Л. Расторгуева, специалиста по средневековому искусству, по поводу книги Ролана Рехта «Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков» и ее перевода. Эти размышления представляют собой самый подробный и неравнодушный с 1999 г. (года выхода книги) по сей день отклик на работу французского историка искусства. Автор подверг жесткой критике и ее саму, и русский перевод. При этом он затронул целый ряд вопросов истории средневекового искусства и искусствознания в целом. Поскольку рецензия А.Л. Расторгуева, пусть и запоздалая, поставила под вопрос научный характер рассматриваемой книги, а заодно научную компетенцию автора и переводчика, последний посчитал необходимым ответить на большую часть сделанных в рецензии замечаний. Многие из них вполне обоснованы, перевод действительно грешит неточностями и пропусками отдельных слов, рецензент внимательно сверил перевод с оригиналом. Однако немалая часть замечаний представляет собой предмет дискуссий в науке или основывается на личных предпочтениях и вкусах автора рецензии. Таковые не могут считаться истиной в последней инстанции, а значит, не могут служить и аргументом для тотального осуждения книги и ее перевода. В своей полемике рецензент, естественно, и сам допускает досадные неточности, не предлагает никакой позитивной программы, а

Воскобойников Олег Сергеевич, доктор исторических наук, PhD EHES, ординарный профессор школы исторических наук факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

Voskoboynikov Oleg Sergeevich, Doctor in History, PhD EHES, Professor, School of History, Faculty of Humanities, HSE National Research University

+7-495-772-75-90; ovoskoboynikov@hse.ru

В данной работе использованы результаты проекта «Запреты в средневековом обществе», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2021 г.