Итальянская живопись
XIII–XVI веков

THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Italian Painting
13th — 16th Centuries

CATALOGUE OF THE COLLECTION

By Tatiana Kustodieva

St Petersburg
The State Hermitage Publishers
2011

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Итальянская живопись
XIII–XVI веков

КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ

Т. К. Кустодиева

Санкт-Петербург
Издательство Государственного Эрмитажа
2011

УДК 75(45)«12/15»:006.9
ББК (Щ)85.143(3)
К94

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Государственного Эрмитажа

РЕДКОЛЛЕГИЯ:
А. Ю. Алексеев
С. О. Андросов
Б. И. Асварищ
Г. В. Вилинбахов (председатель)
М. М. Дандамаева
Е. В. Звягинцева
Ю. П. Калашник
В. А. Калинин
Н. В. Козлова
М. Б. Пиотровский
Т. В. Раппе
А. Ю. Родина
В. А. Федоров

АВТОР КАТАЛОГА:
Т. К. Кустодиева

Аннотации к № 51, 52
подготовлены И. С. Артемьевой,
к № 99, 207 — С. Н. Всеволожской

ФОТОГРАФ:
П. С. Демидов

ДИЗАЙН:
Л. Н. Киселева
В. Г. Лошкарева

ПЕРЕВОД
НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК:
Ю. Р. Редькина

ISBN 978-5-93572-397-2
© Государственный Эрмитаж, 2011

Содержание
[Contents]

Введение [Introduction] 7

КАТАЛОГ [CATALOGUE] 19
Пояснения к каталогу [Explanatory Notes] 20

Принятые сокращения [Abbreviations]
Рукописные каталоги и описи Эрмитажа, других музеев и собраний
[Manuscript Catalogues and Inventories of the Hermitage and Other Museums
and Collections] 396
Каталоги Эрмитажа [Catalogues of the Hermitage] 396
Выставки [Exhibitions] 397
Литература [Literature] 401
Музеи и организации [Museums and Organisations] 436

Указатели [Indexes]
Указатель имен художников [Index of Artists] 437
Index of Artists 439
Указатель сюжетов [Index of Subjects] 442
Указатель лиц, изображенных на портретах [Index of Persons Depicted
in the Portraits] 444
Указатель инвентарных номеров [Index of Inventory Numbers] 445

Summary 447

Введение

Первая картина итальянского Возрождения — «Положение во гроб» Гарофало, прозванного современниками «феррарским Рафаэлем», — появилась в Петербурге вскоре после основания самого города. Считалась она работой Рафаэля. Ее преподнес Петру I в 1720 году П. И. Беклемишев, торговый агент русского царя в Венеции, получивший произведение в дар от кардинала Оттобони. Беклемишев писал царю: «…когда я по указу высокому был в Риме и будучи в Риме господин кардинал Оттобони подарил мне едину хартину весма славного и древняго аутора именованного Рафаэль дурбино но весма славен во Италии и вышепомянутая хартина была естимована в Риме две тысячи шкудов и здес во всей Венеции ненаходица ни елина хартина сего вышепомянутого аутора и воистинну есть вещь такая что достойная быть в галерии, и я дерзнул принять смелость и вышепомянутую хартину всепокорно поднесть Его Царскому величеству»[1].

Хорошо известно, что Петра I в первую очередь интересовала Голландия и все, что с ней связано, в частности — искусство.

Никому из наследников русского престола не удалось превзойти Екатерину II по размаху и значительности собирательства. Агенты императрицы прилагали усилия, стараясь найти в Европе самые лучшие, самые дорогие ценности. Императрица пользовалась советами Вольтера и Дидро. Скупалось все. «Это обжорство или мания, как называла свое собирательство Екатерина, выражалось в необъятных аппетитах, пределы которым клались не в погоне за какими-то избранными, любимыми яствами, а лишь финансовыми заботами»[2].

Коллекция итальянских произведений эпохи Ренессанса формировалась в общем русле собрания европейской живописи в Эрмитаже, датой основания которого считается 1764 год, когда Екатерина II в пику Фридриху II, отказавшемуся из-за нехватки денег от собрания берлинского купца И. Э. Гоцковского, приобрела у последнего 225 картин, преимущественно голландских и фламандских мастеров. Начало было положено. Далее последовала покупка в 1769 году коллекции саксонского министра графа Генриха Брюля, интересующий нас итальянский раздел пополнился «Мадонной с Младенцем и святыми» Грегорио Пагани. В том же 1769 году заплатили 5000 рублей за «Святое семейство со св. Екатериной» — «…лучшее из всего, что Леонардо создал»[3]. На самом деле, автором оказался Чезаре да Сесто, но, утратив имя Леонардо, картина не потеряла своего значения — великолепного образца чинквеченто.

Новая веха в коллекционировании произведений живописи, в том числе и итальянской, связана с покупкой в 1772 году у Пьера Кроза знаменитого и самого значительного парижского собрания XVIII века, откуда происходили «Св. Георгий» (в настоящее время — в Национальной галерее Вашингтона) и «Св. семейство» Рафаэля, шедевры Джорджоне и Тициана, «Св. семейство» Приматиччо и другие. Для раздела итальянской живописи, но более позднего периода — XVII века, важны картины, купленные в 1778 году у Роберта Уолпола, министра двух английских королей, Георга I и Георга II. Ренессансные произведения в родовом замке Уолпола, Хоутон-Холл, были единичны, в их числе так называемая «Донна Нуда», считавшаяся работой Леонардо да Винчи, но созданная кем-то из мастеров его школы.

Вслед за императрицей коллекционировать произведения искусства стала русская знать. Одна из самых блестящих коллекций в России была собрана семьей баронов, а позднее графов Строгановых. Они обладали всем — от ацтекских масок и этрусской терракоты до русских икон, от средневековых эмалей и слоновой кости до полотен Луки Джордано и Антуана Ватто. Начало было положено в XVIII веке бароном Сергеем Григорьевичем Строгановым (1707–1756). Значительнейшей коллекцией обладал его сын, граф Александр Сергеевич Строганов (1733–1811). Он сам составил каталог — первый каталог частного собрания в России, изданный в 1793 году, где под № 1 значилось «Святое семейство со св. Елизаветой и Иоанном Крестителем» Андреа дель Сарто[4].

Эрмитаж во многом обязан собранием ранней итальянской живописи правнукам А. С. Строганова, Павлу Сергеевичу (1823–1912) и Григорию Сергеевичу (1829–1911).

Свою коллекцию Павел Сергеевич формировал независимо от майората. Его советчиком в этой области в Италии был Карл фон Липгарт, крупный знаток старой живописи, отец Эрнеста фон Липгарта (1847–1932), хранителя картинной галереи Эрмитажа, выдающегося специалиста в первую очередь в области итальянского искусства.

Внимательное изучение памятников не прошло бесследно: Павел Сергеевич сам определил принадлежность «Поклонения Младенцу Христу» кисти Филиппино Липпи, которое значится под № 3 в рукописном каталоге его собрания, составленном Вагеном и Мефре в 1864 году[5].

Директор картинной галереи Берлинского музея профессор Г. Ф. Ваген, рассматривая живопись, хранящуюся в Эрмитаже и у частных петербургских владельцев, отмечал, что граф Павел Строганов относится к числу тех редких коллекционеров, которые прежде всего ценят значительность духовного содержания картин XIV и XV веков, и что граф мог точно установить авторство таких мастеров, в творчестве коих не легко было разобраться[6].

Брат Павла Строганова, Григорий Сергеевич, признал за «Мадонной из Благовещения» авторство Симоне Мартини. Произведения искусства хранились в римском доме Григория Строганова, на via Sistina. Современники считали, что отличительной чертой этого внушительного собрания европейской живописи XIII–XIX веков было отсутствие сомнительных по качеству работ. Павел Сергеевич завещал Эрмитажу упомянутое тондо Филиппино, а Григорий Сергеевич неоднократно выражал желание оставить музею ценности. Руководствуясь волей отца, его дочь, княгиня М. Г. Щербатова, преподнесла в дар Эрмитажу табернакль

фра Анджелико и, согласно завещанию, «Мадонну» Симоне Мартини. Но в основном произведения, принадлежавшие Строгановым, попали в музей в результате национализации уже после 1917 года.

При Екатерине II и ее преемниках еще не было целенаправленного стремления создать раздел, наиболее полно отражающий развитие итальянского искусства на том или ином этапе, еще не учитывались соображения научного характера. Большую роль играли личные вкусы царской фамилии и тех, кто возглавлял картинную галерею.

В 1815 году, сразу после победоносного окончания войны с Наполеоном, Александр I купил 38 картин из дворца Мальмезон близ Парижа. Они принадлежали императрице Жозефине, первой жене Бонапарта. Среди ренессансных произведений наиболее интересны подписная «Мадонна с Младенцем и святыми» Андреа дель Сарто и «Св. Екатерина» Бернардино Луини, но, естественно, автором тогда числился Леонардо.

До начала 1840-х годов итальянские картины приобретали не в самой Италии, а в других европейских странах. Но вот в 1840–1842 годах первый секретарь посольства в Риме П. И. Кривцов купил серию монументальных полотен Гарофало. Картины создавались для монастыря Сан Бернардино в конце 1520-х — 1530-е годы. В 1792 году обедневшие монахини уступили полотна папе Пию VI, а его наследник, герцог Браски, продал их русскому царю. Это «Брак в Кане», «Аллегория Ветхого и Нового завета», «Несение креста» и «Чудесное умножение хлебов и рыб».

Очень ценным приобретением Эрмитажа в 1843 году стала большая подписная алтарная картина Франческо Франчи «Мадонна с Младенцем, св. Лаврентием и св. Иеронимом» из галереи князей Эрколани.

В 1846 году музей пополнился произведениями, завещанными русским дипломатом и коллекционером Дмитрием Павловичем Татищевым (1765–1845). Значительную часть его собрания составляла итальянская живопись, в том числе и ренессансная: «Мадонна с Младенцем» Инноченцо да Имола, «Мадонна с Младенцем» Бернардино Луини, «Положение во гроб» Франческо Франчи и др.

Художник Ф. И. Лабенский, возглавлявший картинную галерею с 1797 по 1849 год, считал, что главным критерием для музея должно быть качество произведений. Он уделял большое внимание состоянию сохранности приобретаемых картин, следя за тем, чтобы они не были сильно записаны или плохо отреставрированы.

В XIX веке на руководителей картинной галереи стали возлагать обязанность выбирать произведения искусства за пределами России. С этой целью в 1850 году живописец Ф. А. Бруни, сменивший на посту Лабенского, принял участие в аукционе собрания нидерландского короля Виллема II в Гааге. В результате Эрмитаж получил произведения, как тогда считалось, Рафаэля («Мужской портрет») и Леонардо да Винчи («Женский портрет», или «Флора»), но, к сожалению, атрибуции были ошибочными. На самом деле автор «Мужского портрета» — Ридольфо Гирландайо, а создателем «Флоры» считается ученик Леонардо Франческо Мельци.

Два года спустя Бруни, находясь в Италии, писал о возможности покупки нескольких итальянских картин XV века. Тогда же его внимание привлекла знаменитая коллекция маркиза Кампана в Риме, откуда позднее, в 1861 году, приобрели фрески школы Рафаэля.

В декабре 1864 года миланский герцог Антонио Литта предложил Эрмитажу принадлежавшую ему коллекцию, из которой в следующем году для музея были отобраны четыре картины, в том числе «Мадонна с Младенцем» («Мадонна Литта») Леонардо да Винчи и «Состязание Аполлона с Марсием» Аньоло Бронзино (тогда автором считался Корреджо). Едва было принято решение о покупке «Мадонны Литта», как в адрес министра двора пришло письмо от профессора Г. Ф. Вагена: «Не могу пропустить случая, чтобы не поздравить Вас с покупками, так счастливо сделанными для Эрмитажа. Я ничего не знал о намерении герцога Литта продать эту превосходную картину («Мадонну Литта». — *Т. К.*), пользующуюся европейской известностью, иначе употребил бы все старания, чтобы уговорить Е. В. короля купить ее… Это редчайшая, даже единственная картина. Она теперь, без сомнения, драгоценнейший перл Эрмитажа…»[7]

Во второй половине XIX века покупки для Эрмитажа значительно сократились. И все же благодаря инициативе и энтузиазму директора С. А. Гедеонова, кроме «Мадонны Литта» музей обогатился в этот период «Мадонной Конестабиле» Рафаэля.

В 1869 году граф Шипионе Конестабиле сообщил Г. С. Строганову, жившему в Риме, о намерении расстаться со своей коллекцией. Тот в свою очередь поставил в известность Гедеонова, чрезвычайно заинтересовавшегося этой новостью, так как среди прочего графы Конестабиле делла Стаффа обладали шедевром молодого Рафаэля «Мадонна с книгой» («Мадонна Конестабиле»).

Весной 1871 года Гедеонов уехал в Италию для дальнейших переговоров по поводу «Мадонны с книгой». Весть о продаже картины взволновала итальянскую общественность. Произведение было не только перлом собрания Конестабиле, сделавшим имя владельцев известным европейскому миру, но и украшением всей Перуджи. Брат Шипионе, Джанкарло Конестабиле, вынужден был опубликовать брошюру, в которой изложил финансовые трудности семьи, и сослался на нехватку денег у правительства своей страны для приобретения этого шедевра[8].

В свою очередь правительство Италии попыталось наложить на картину секвестр. Однако все трудности удалось преодолеть, и в том же 1871 году «Мадонна Конестабиле» была доставлена в Петербург. Александр II преподнес ее в дар своей супруге, Марии Александровне. Этот шедевр украсил покои царицы в Зимнем дворце и согласно ее завещанию в 1880 году поступил в Эрмитаж.

По прибытии картины в Петербург выяснилось, что существовавшие на деревянной основе трещины увеличились, в связи с чем было принято решение о переводе произведения с дерева на холст. К сожалению, эта опасная для живописи операция коснулась не только «Мадонны Конестабиле». Очень многие работы, написанные на дереве, подверглись в Императорском Эрмитаже подобной экзекуции. Хорошо еще если в отдельных случаях сохранялся авторский грунт.

В 1886 году из Москвы в столицу прибыло шесть вагонов, содержащих произведения искусства и книги из Голицынского музея и библиотеки. Директор Эрмитажа А. А. Васильчиков сделал все возможное, чтобы князь Сергей Михайлович Голицын (1846–1915) продал вещи императорскому музею, а не французским антикварам. В инвентарной описи предметов, принятых старшим хранителем Эрмитажа А. И. Сомовым, среди прочего для двух картин — «Ангела» Леонардо да Винчи и «Мадонны с Младенцем» Корреджо — имелись «сертификаты», подтверждающие подлинность произведений[9]. «Ангел» в настоящее время считается

работой последователя Леонардо, а «Мадонна с Младенцем» — не оригинал, а копия с фрески Корреджо, хранящейся в Национальной пинакотеке Пармы.

Наиболее значительным пополнением итальянского раздела в конце XIX века стала фреска фра Анджелико «Мадонна с Младенцем, св. Домиником и св. Фомой Аквинским», происходящая из монастыря Сан Доменико во Фьезоле. Фреска, в силу особенности техники, вообще чрезвычайно редко представлена в музеях, а тут еще речь шла о произведении такого основоположника Ренессанса, как фра Беато. Роспись стала первой и до XX столетия единственной работой в музее замечательного флорентийского художника.

Нужно обратить внимание на то, что в путеводителях и каталогах Эрмитажа середины XIX века не встречаются упоминания об итальянских работах тречento, что касается кватроченто, то они — единичны. Не случайно это отметил в 1859 году А. И. Сомов: «Древняя флорентийская школа, родоначальница всех местных школ Италии, не существует в нашем Эрмитаже»[10].

Флорентийцы не были исключением. Объяснялось это тем, что до начала XX века, то есть на протяжении приблизительно 150-летнего существования музея, интереса к примитивам не было. В этом проявлялись вкусы времени, и должно было пройти полвека с момента выхода книги Сомова, чтобы в 1910 году Э. К. Липгарт писал: «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 искусства по нашим образцам, могут начинать ее не с Беато Анджелико, а с самого возникновения итальянской живописи»[11].

Таким пополнением Эрмитаж был обязан передачей картин в 1910 году из Музея императора Александра III (в настоящее время Государственный Русский музей), открытого в 1898 году. В свою очередь они попали туда из Музея древнерусского искусства, существовавшего до 1897 года при Императорской Академии художеств в Петербурге. Наряду с русскими произведениями там находились и западные: «19 произведений „западной средневековой“ живописи были приобретены от профессора К.-А. Бейне»[12].

До недавнего времени считалось, что пальма первенства в собирательстве ранней итальянской живописи принадлежала дочери Николая I, великой княгине Марии Николаевне (1819–1876), и братьям Строгановым, Павлу Сергеевичу и Григорию Сергеевичу. Благодаря исследованиям, проведенным сотрудником Эрмитажа Ю. А. Пятницким, можно утверждать, что собрание профессора архитектуры Императорской Академии художеств Карла-Августа Бейне (1816–1858) было «одной из первых в России коллекций примитивов»[13].

Не зная ни имен мастеров приобретаемых им работ, ни школы, к которой они относились, Бейне интуитивно отдавал предпочтение тосканской живописи, проявив безошибочный вкус художника и истинного коллекционера.

Понадобился труд не одного поколения исследователей, чтобы работы, принадлежавшие некогда К.-А. Бейне, были атрибутированы, правда, иногда условным мастерам. Дело в том, что в каталогах Музея древнерусского искусства, куда среди прочего уже после смерти Бейне вошла в 1865 году и его коллекция, не было предпринято попытки определить авторов, в основном назывались сюжеты, в редких случаях давались комментарии подобного рода: «греческого письма в роде нашей Тихвинской»[14].

А между тем из собрания Бейне происходят работы таких мастеров (с ныне существующим определением имен), как Альваро Пиреза, Джованни Бартоломео Кристиани, Паоло ди Джоанни Фей, Бартоло ди Фреди, Мариотто ди Нардо, Спинелло Аретино и другие.

Музей при Академии художеств создавался при поддержке президента Академии, великой княгини Марии Николаевны, также увлекавшейся собирательством. Она была женой герцога Максимилиана Лейхтенбергского, а во втором браке — графа А. С. Строганова, представителя еще одной ветви этой фамилии. Выйдя замуж вторично, княгиня поселилась в 1862 году близ Флоренции на вилле Кварто, которую купила у Анатолия Демидова, князя Сан Донато. Ее советчиком был Карл фон Липгарт, а частым гостем — юный Эрнст фон Липгарт, позднее возглавивший картинную галерею Эрмитажа. Музею досталось не так много работ из виллы Кварто, но собрание Марии Николаевны заслуживает упоминания хотя бы потому, что ей когда-то принадлежало «Видение блаженного Августина» фра Филиппо Липпи, одного из ведущих художников кватроченто.

В 1908 году художественный журнал «Старые годы» организовывал большую выставку из частных петербургских собраний. Некоторые картины, предназначенные для экспозиции, после революции попали в музей. По инициативе Э. К. Липгарта еще в 1910 году купили у маркизы Н. В. Кампанари «Св. Себастьяна» Перуджино.

Но самым замечательным приобретением дореволюционного Эрмитажа стал другой экспонат — «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа») Леонардо да Винчи. В каталоге выставки авторство Леонардо значилось с вопросом[15].

Находясь в частном собрании, картина не была широко известна, и честь открытия подлинного юношеского произведения Леонардо принадлежит Э. К. Липгарту, писавшему: «На противоположной стене трибуны находится небольшая Мадонна (№ 283), которую я решительно признаю за Leonardo da Vinci (1452–1519), несмотря на весь шум, который будет вызван таким заявлением. Она… теперь принадлежит М. Н. Бенуа, супруге известного архитектора»[16].

«Шум» действительно поднялся, но, пройдя через полосу сомнений и колебаний, исследователи признали авторство Леонардо, которое сегодня — бесспорно.

Марии Николаевне Бенуа (1859–1938) предлагали за границей бóльшую сумму, чем могло заплатить русское правительство, но владелица хотела, чтобы картина Леонардо осталась в России, и согласилась уступить ее, да еще в рассрочку, за сравнительно скромную цену в 150 000 рублей, потеряв на этом около 37 000.

Общественность развернула широкую кампанию за приобретение картины Эрмитажем, и наконец в 1914 году покупка была официально оформлена. Но еще в декабре 1913 года журнал «Старые годы» сообщал: «Всех, любящих искусство и им интересующихся можно поздравить с радостным событием нашей художественной жизни: „Мадонна Бенуа“ приобретена в Императорский Эрмитаж… Нельзя не отметить с благодарностью патриотические чувства владелицы М. Н. Бенуа, побудившие ее пожертвовать частью продажной стоимости картины ради ее сохранения в пределах России»[17].

Новая жизнь началась для Эрмитажа, как и для всей страны, с революции 1917 года. В 1918 году вышел декрет о приеме на учет и хранение памятников искусства и старины, а в 1921-м был организован Государственный музейный фонд,

обязанностями которого было учитывать и распределять по музеям конфискованные у прежних владельцев произведения. Так, в Эрмитаж попали из собрания князя А. Г. Гагарина «Голгофа» школы Дуччо, от великого князя Константина Константиновича — «Пиета́ (Мадонна, скорбящая над телом Христа)» Якопо дель Селлайо, от графини Е. И. Мордвиновой — «Мадонна с Младенцем и святыми» Понтормо и так далее. Отцу автора «Лолиты», В. Д. Набокову, принадлежало ранее тондо Беккафуми «Св. семейство».

Недолго просуществовали дворцы-музеи, созданные после революции на основе коллекций русской знати — Юсуповых, Строгановых, Шуваловых. Уже в начале 1920-х годов их упразднили, а имевшиеся там работы пополнили Эрмитаж и Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве (ГМИИ).

Огромное значение имело для Эрмитажа поступление из Строгановского дворца-музея, поднявшее сразу на новый, высокий уровень собрание ранней итальянской живописи. Чтобы оценить этот факт достаточно назвать лишь немногие из десятков картин, переданных в музей: крест с изображением «Распятия» Уголино ди Тедиче, «Мадонна с Младенцем» Ло Скеджа, «Рождество Христа» Гандольфино да Рорето, «Распятие с предстоящими» Никколо́ ди Пьетро Джерини, две пределлы Капорали, «Св. Иероним» и «Св. Доминик» Сандро Боттичелли, «Благовещение» Филиппино Липпи и многие другие (имена авторов даны в соответствии с ныне существующими атрибуциями). В общей сложности от семьи Строгановых Эрмитажу досталось более сорока работ, преимущественно ранних.

Из Юсуповского дворца-музея поступил уникальный по своему значению для всей ренессансной культуры «Женский портрет» Корреджо.

Говоря о частных владельцах, которым Эрмитаж обязан существованием наиболее раннего раздела итальянской живописи, нельзя обойти молчанием имя Николая Павловича Лихачева (1862–1936). Академик, историк, археолог, ученый, опубликовавший более 160 трудов, обладавший энциклопедическими знаниями, он был одним из самых крупных русских коллекционеров своего времени. Примерно третью часть из принадлежавших ему вещей составляли византийские и поствизантийские памятники, кроме того — произведения античности, древние рукописи и акты, русская иконопись и прикладное искусство. Лихачев тщательно и целенаправленно отбирал ценности, исследовал их, являя собой пример собирателя-ученого. Надо отметить, что итальянская живопись не была главным предметом его увлечений. По сравнению с более чем 300 итало-греческими и византийскими иконами, включенными в список предметов его коллекции, переданной в Русский музей, собственно итальянских произведений немного — всего 21. Но ряд из них, попавших затем в Эрмитаж, может быть отнесен к числу редчайших. Уникальна «Мадонна с Младенцем на троне» XIV века с клеймами, включающими сцены из жития Марии и Христа. Если этот памятник не был опубликован в предыдущих каталогах, то другие работы уже давно вошли в научный обиход и до сегодняшнего дня обсуждаются имена их создателей. Это и «Отрок Христос в Иерусалимском храме», и «Сцены из жития св. Джулианы ди Коллальто», и большого размера «Мадонна с Младенцем, св. Франциском и св. Винсентом Феррером» с гербом венецианца Маттео да Медиа, и венецианский диптих «Мадонна. Распятие. Святые», и «Коронование Мадонны» той же школы и другие. Все

эти произведения, принадлежавшие до 1913 года Н. П. Лихачеву, поступили в Эрмитаж из Русского музея в 1923 году.

В те же 1920-е годы началось разорение Эрмитажа. Предметы искусства стали передавать в Москву, чтобы ГМИИ оправдал свое значение столичного музея. Делали это бездумно, разъединяя памятники. Так, центральную часть полиптиха Джованни Бартоломео Кристиани отдали в ГМИИ, а его боковые створки остались в Эрмитаже. То же самое произошло с алтарным образом Боттичелли: в Петербурге продолжали находиться только его части «Св. Иероним» и «Св. Доминик», а «Благовещение» переехало в Москву. В Эрмитаже хранились две доски от кассонов на тему истории Сципиона Африканского, расписанные Бернардино Фунгаи. Одна из них также была отправлена в ГМИИ.

Столь же варварски поступили с серией картин, созданных Гарофало для монастыря Сан Бернардино в Ферраре: ее разрознили, передав «Чудесное умножение хлебов и рыб» во вновь созданный в Хабаровске Дальневосточный художественный музей в 1931 году[18].

Но самое страшное время наступило для Эрмитажа, когда советское правительство решило распродавать сокровища музея. Начали с золота и драгоценностей; войдя во вкус, добрались до картин. Произведения искусства стали выделять для продажи за границу в 1928 году, они должны были поступать в «Антиквариат», созданный при Наркомате внешней торговли еще в 1925-м. Проводились секретные совещания, на которых составляли списки лучших экспонатов, так как сознавали, что шедевры стоят дороже. В такой особый список в 1928 году вошли под № 1 «Поклонение волхвов» Боттичелли и под № 2 «Мадонна Альба» Рафаэля. Эти работы — невосполнимая потеря Эрмитажа вместе с другими, столь же значительными, — «Св. Георгий» Рафаэля, «Распятие» Перуджино, — они вошли в число примерно 20 произведений, ставших собственностью американского миллиардера Эндрю Меллона, который в 1937 году подарил их Национальной галерее Вашингтона.

Разграбление Эрмитажа старались удержать в тайне. Советское правительство делало вид, что ничего не происходит. В 1929 году Наркомпрос потребовал от Эрмитажа: «…заявить решительный протест против заметок, появившихся в парижской прессе о продаже картин… указанные заметки… не соответствуют действительности и носят явно безответственный характер»[19].

Парадокс заключался в том, что, продавая лучшее, с начала 1930-х годов Эрмитаж даже стал приобретать произведения у частных лиц. Самую значительную работу — двухстороннюю хоругвь, подписанную Антонио да Фиренце, — купили у наследников М. П. Боткина в 1936 году. Она сразу заняла место в постоянной экспозиции, будучи единственной процессионной иконой такого рода в итальянском разделе музея. Собрание Михаила Петровича Боткина (1839–1914) получило в свое время широкую известность. В 1902 году А. Н. Бенуа писал о нем: «Музей М. П. Боткина в Петербурге — одно из самых богатых частных собраний не только России, но и Европы. С особой полнотой представлены в нем античный мир и золотой век итальянского возрождения»[20].

Через два года, в 1938 году, из частного собрания купили «Мадонну с Младенцем, св. Франциском и св. Екатериной». Картина была впервые опубликована как работа Джованни Франческо Карото лишь 61 год спустя в связи с организацией в Эрмитаже временной выставки «Произведения школы Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа»[21].

Пополнение итальянской коллекции было невелико, тем не менее в музей попали отдельные работы высокого художественного уровня. Перед Второй мировой войной приобрели «Оплакивание Христа», помеченное монограммой автора — Перино дель Вага, «Мадонну со святыми» Биччи ди Лоренцо, «Отрока Христа в Иерусалимском храме» Нальдини, а после войны — «Мадонну с Младенцем» Мазо ди Сан Фриано, «Кающуюся Марию Магдалину» Джампьетрино.

Первый печатный каталог Эрмитажа вышел еще в 1774 году[22], а в 1838-м — каталог-путеводитель под редакцией Ф. И. Лабенского, где материалы располагались не по алфавиту и не по школам, а согласно развеске в залах[23]. Затем во второй половине XIX века, а именно в 1863 году, вышел на французском и русском языках каталог, над которым работали Б. Кёне и крупнейший европейский знаток живописи профессор Г. Ф. Ваген, выпустивший год спустя книгу, посвященную картинам, хранящимся не только в Эрмитаже, но и у частных владельцев в Петербурге[24].

Каталог 1863 года лег в основу последующих изданий XIX — начала XX века. В 1912 году увидел свет каталог Э. Липгарта[25]. Ценность его заключалась в том, что автор продолжил и углубил работу своих предшественников: он дал краткую историю атрибуции, называя варианты или копии с произведения. В 1920-х годах Липгарт готовил новое издание каталога, который, к сожалению, так и остался в рукописи, хранящейся в Архиве Государственного Эрмитажа[26]. В этой работе учитывались новые поступления и пересматривались отдельные атрибуции. Материалы Липгарта использованы в настоящем издании. В 1958 и 1976 годах вышли краткие каталоги, включавшие раздел «Италия»[27]. В них, в первую очередь, учитывались атрибуции Марии Илларионовны Щербачевой (1888–1967), специалиста в области итальянской живописи и ее хранителя в Эрмитаже. Наконец, в 1994 году увидел свет первый полный научный каталог итальянской живописи XIII–XVI веков (на русском и английском языках)[28].

Данная работа — это переделанное, дополненное и расширенное переиздание каталога 1994 года. Он насчитывал 272 номера, в новом — 303 номера, десять из них были включены мною в каталог венецианской живописи Т. Д. Фомичевой, изданный в 1992 году[29]. На данном этапе сочли целесообразным объединить наиболее ранние памятники Венеции XIII — начала XV столетия с примитивами, созданными в других итальянских регионах. Четыре картины публикуются впервые.

Собрание живописи эпохи Возрождения в Эрмитаже не равноценно: если коллекция работ дуеченто и треченто достаточно полная, то, к сожалению, в кватроченто много лакун: нет произведений таких основополагающих мастеров, как Мазаччо, Учелло, Пьеро делла Франческа, и других. Зато Высокое Возрождение и маньеризм представлены картинами наиболее знаменитых художников — Леонардо да Винчи, Рафаэля, Андреа дель Сарто, Понтормо, Россо, Бронзино, Алессандро Аллори и т. д.

Годы, прошедшие с момента издания предыдущего каталога, заставили частично пересмотреть отдельные атрибуции в соответствии с дальнейшим развитием искусствоведения, внести некоторые поправки и дополнения. В частности, была проведена большая работа по определению пород деревянной основы картин[30]. За эти годы в Эрмитаже было организовано несколько выставок на материале музея: «Произведения школы Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа» (1989),

«Сны готики и Ренессанса» (сиенская живопись, 2002), «Гарофало — феррарский Рафаэль» (2007), «Картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино» (2008).

В 2003–2004 годах сначала в Риме, а затем в Венеции экспонировалась одна картина из Эрмитажа — «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи. Этому событию было посвящено специальное издание[31].

Ни один каталог не возникает на пустом месте — это плод трудов не одного поколения исследователей. Одновременно он дает возможность тем, кто приходит на смену, продолжить работу и определить имена тех художников, произведения которых сегодня еще числятся как создания неизвестных мастеров, а также исправить допущенные просчеты и ошибки.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Андросов С. О.* Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004. С. 85.
[2] *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986. С. 55.
[3] *Стендаль*. Полн. собр. соч. М., 1961. Т. 6. С. 171.
[4] Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du Comte… A. De Stroganoff. St.-Pétersbourg, 1793. Картина эта — копия с Андреа дель Сарто — была выставлена советским правительством на аукцион Лепке (Sold Berlin, Lepke Gallery, 1931, 12–13 V, N 10).
[5] См. публикацию каталога: *Кузнецов С. О.* Строгановские fond's d'or. Живопись XIV–XV веков в собрании Сергея Григорьевича Строганова и его сыновей — Павла и Григория // Судьба музейных коллекций. Материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб., 2001. С. 259–263.
[6] *Waagen G. F.* Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkung über andere dortige Kunstsammlungen. München, 1864. S. 407.
[7] Цит. по: *Григорович Д. В.* Новые приобретения Эрмитажа. «Мадонна» Леонардо. «Суд Аполлона над Марсием» Корреджо. СПб., 1865. С. 43–44.
[8] *Conestabile G. C.* Sulla vendita' della Madonna del libro di Raffaello. Perugia, 1871.
[9] *Соломаха Е.* Документы из Архива Эрмитажа о поступлении в Императорский Эрмитаж и дальнейшей судьбе Голицынского музея и библиотеки // Голицынский музей на Волхонке. М., 2004. С. 85.
[10] *Сомов А.* Картины Императорского Эрмитажа. СПб., 1857. С. 7.
[11] *Липгарт Э.* Императорский Эрмитаж. Приобретения и перевески // Старые годы. 1910. Январь. С. 5.
[12] *Пятницкий Ю. А.* Коллекция К.-А. Бейне в собрании Государственного Эрмитажа // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1994. М., 1996. С. 313. В этой же статье приведены биографические сведения о Бейне. С. 313–315.
[13] Там же. С. 311.
[14] *Прохоров В.* Академия художеств. Каталог музея древнерусского искусства. СПб., 1879. № 20.
[15] Старые годы. Каталог выставки картин. СПб., 1908. Ноябрь — декабрь. № 283.
[16] *Липгарт Э.* Итальянская школа // Старые годы. 1908. Ноябрь — декабрь. С. 710.
[17] Вести за месяц // Старые годы. 1913. Декабрь. С. 56.
[18] «Чудесное умножение хлебов и рыб» вместе с другими работами из Эрмитажа экспонировалось на выставке в Ферраре в 2008 г. (см.: Garofalo. Pittore della Ferara Estense. Skira, 2008. N 43). Перед возвращением в Хабаровск демонстрировалось в Эрмитаже на выставке «Картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино» в 2008 г.
[19] Эрмитаж, который мы потеряли. Документы 1920–1930 годов. СПб., 2001. С. 177.
[20] *Бенуа А. Н.* Музей М. П. Боткина в Петербурге // Сокровища России. 1902. Т. 2. С. 47.
[21] *Кустодиева Т. К.* Произведения школы Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа. СПб., 1998. № 6.
[22] [*Munich E.*] Catalogue des tableaux qui se trovent dans les Galeries et les Cabinet du Palais Impérial de Saint-Pétersbourg. [St.-Pétersbourg], 1774.
[23] Livret de la Galerie Impèrial de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. St.-Pétersbourg, 1838.
[24] *Waagen G. F.* Op. cit.
[25] *Липгарт Э.* Императорский Эрмитаж. Каталог Картинной галереи. Ч. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1912.
[26] Архив ГЭ. Архив Э. К. Липгарта. Ед. хр. 67 (на фр. яз.).
[27] Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи. Л.; М., 1958. Т. 1; Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. Италия. Испания. Франция. Швейцария. Л., 1976.
[28] *Кустодиева Т. К.* Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Итальянская живопись. XIII–XVI века. СПб.; Флоренция, 1994.
[29] *Фомичева Т. Д.* Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Венецианская живопись. XIV–XVIII века. СПб.; Флоренция, 1992.
[30] Определение пород дерева проводила научный сотрудник Отдела научно-технической экспертизы М. И. Колосова.
[31] Leonardo. La Madonna Litta dall'Ermitage di San Pietroburgo / Testi di T. Kustodieva, A. Paolucci, C. Pedretti, C. Strinati. Roma, 2003.

Введение



Каталог

ПОЯСНЕНИЯ К КАТАЛОГУ

Настоящий каталог включает в себя произведения итальянской живописи XIII–XVI столетий, хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа. В него входят картины, находящиеся в экспозиции и в фондах. Некоторые из них публикуются впервые.

Сведения в каталоге приводятся по следующей схеме:

1. Фамилия, имя, прозвище художника в русской и итальянской транскрипции (каталог составлен в последовательности русского алфавита в написании фамилий). Наличие вопросительного знака после фамилии художника означает, что авторство установлено предположительно или что ранее принятая атрибуция вызывает сомнение. Оговорка «приписывается» означает, что картина стилистически близка работам данного художника, но исполнена в сходной манере, вероятно, каким-то другим мастером или последователем. Слово «мастерская» указывает на то, что картина выполнена под влиянием художника или по его образцам кем-то из близких ему мастеров. Слово «школа» показывает, что произведение выполнено в близком окружении мастера, его учеником или живописцем, испытавшим сильное влияние мастера.
2. Годы жизни, место рождения и смерти художника.
3. Живописная школа, которой принадлежит творчество художника.
4. Номер картины по данному каталогу.
5. Название картины и в необходимых случаях указание на тип картины (диптих, полиптих и т. д.).
6. Инвентарный номер Государственного Эрмитажа. Здесь же дается номер парной картины, если таковая имеется в Эрмитаже.
7. Материальная характеристика картины: основа, техника исполнения, размеры в сантиметрах (первая цифра обозначает высоту, вторая — ширину). Особо оговариваются непрямоугольные формы. Если за время существования картина претерпела существенные изменения или переделки, приводится ее краткая материальная история. Дается характеристика основы. Подразумевается, что старые картины дублированы, и это специально не оговаривается. Краткая характеристика грунта, живописного слоя и защитного лака дается в отдельных случаях, в остальных подразумевается хорошая сохранность. Перечисляются изменения элементов авторской композиции, записи, повреждения, изменения красочного слоя. Данные рентгеновских исследований или анализа в инфракрасной или ультрафиолетовой областях спектра приводятся лишь в тех случаях, когда они дают дополнительный материал для изучения произведения. Рамы описываются только оригинальные, относящиеся к эпохе создания картины. Надписи, печати, наклейки на обороте приводятся лишь в тех случаях, когда они помогают выяснению истории картины, ее атрибуции и т. д.
8. Подпись или монограмма художника и дата (если они имеются), их место на картине.
9. Надписи, относящиеся к сюжету картины, гербы.
10. Сведения о происхождении картины, дата и источник ее поступления в Эрмитаж; прохождение картины по коллекциям с указанием дат.
11. Сюжет и иконография с краткой ссылкой на источник. Краткие биографические сведения о лицах, изображенных на портретах. Если необходимо, дается объяснение сюжета, истолкование атрибутов, перечисляются действующие лица. Если истолкование сюжета менялось и существуют различные мнения на этот счет, они приводятся в тексте. В нужных случаях дается аргументация, подтверждающая правильность толкования сюжета.
12. История атрибуции картины. Приводится аргументация различных авторов и сравнительный материал, мотивирующий их выводы. В тех случаях, когда это возможно, — сведения об истории создания картины с указанием на подготовительные рисунки, эскизы, этюды. Приводятся варианты и авторские повторения картины с указанием их местонахождения или прохождения на аукционах и публикации. В отдельных случаях приводятся сведения о старых гравюрах, выполненных с картины.
13. Номера картины в рукописных описях и каталогах Эрмитажа, других музеев и собраний.
14. Номера картины в печатных каталогах Эрмитажа. (В каталогах 1958 и 1976 гг. картины даны с современными инвентарными номерами, но без порядковой нумерации, поэтому указываются страницы.)
15. Перечень выставок (в хронологическом порядке), на которых экспонировалась картина, с указанием года, города и номера по каталогу. Полные названия выставок даны в списке сокращений.
16. Литература (в хронологическом порядке): книги и статьи, содержащие существенные сведения о картине. Публикации, не содержащие новых данных, и большинство альбомов не упоминаются. Полные названия источников даны в списке сокращений.
17. Указание на первичность публикации картины.



1

Алберењо, Якобелло

Alberegno, Jacobello

Умер до июля 1397
Венецианская школа

1. Небесный Иерусалим

Инв. № ГЭ 6671
Дерево (тополь), темпера
40 × 32,5
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ. Ранее: церковь Сан Джованни Эванджелиста, Торчелло; до 1908 — собр. В. В. Клитова.

Откр 21: 16, 21–22.

Произведение поступило как работа неизвестного итальянского художника XIV в. Опознано М. Босковичем (устно, 1994) как фрагмент полиптиха со сценами из Апокалипсиса (Венеция, Галерея Академии), созданного Якобелло Алберењо. Атрибуция полиптиха Алберењо принадлежит Лонги (Longhi 1947. P. 85–86).

Œuvre Алберењо включает в настоящее время всего две работы: подписной триптих с распятием из Галереи Академии в Венеции и упомянутый полиптих на тему Апокалипсиса из того же собрания.

В Галерее Академии находится пять досок, происходящих из церкви Сан Джованни Эванджелиста в Торчелло. Центральная — «Видение Иоанна-евангелиста на острове Патмосе» (Откр 4: 2–8) — и боковые — «Ангелы жатвы» (Откр 14: 17–18), «Великая блудница» (Откр 17: 3–4), «Явление во славе» (Откр 19: 11–16), «Страшный суд» (Откр 20: 11–13). Размер центральной доски — 95 × 61, боковых — 45 × 33. В тот же комплекс входил и «Небесный Иерусалим» из собр. Эрмитажа. Эрмитажная доска на 5 см меньше в высоту, чем венецианские. Объясняется это тем, что верх ее срезан.

Художник изобразил Небесный Иерусалим в соответствии со словами Апокалипсиса в виде четырехугольника с двенадцатью воротами. Чтобы показать, что в открытые ворота «не войдет… ничто не чистое», мастер поместил в каждый проем ангела с молитвенно сложенными руками. Храма в городе нет, «ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец». Над городом на золотом фоне представлен в мандорле и золотом сиянии Вседержитель с книгой в руках и агнцем на коленях, окруженный с двух сторон четырьмя ангелами.

Стилистическое и смысловое совпадение всех фрагментов настолько велико, что нет никаких сомнений — эрмитажная доска первоначально входила в состав венецианского полиптиха. Существовала еще одна доска, местонахождение которой в настоящее время неизвестно, также являвшаяся частью данного памятника. Доска под названием «Великая блудница» поступила в Эрмитаж как парная



вместе с «Небесным Иерусалимом» в 1923, в 1954 передана в Музей истории религии и атеизма в Ленинграде, откуда была похищена в 1976. Затем она находилась в аукционном доме «Кристи» в Лондоне, и хотя Эрмитаж в 2000 обратился к владельцам, указав, что произведение происходит из коллекции музея, никакой реакции на это не последовало, однако на аукцион картина выставлена не была.

Воспроизведение с украденной картины не сохранилось, но в Эрмитаже осталось описание, из которого следует, что сюжет — «Великая блудница» — определяли не правильно: «Справа на золотом фоне — крылатая женщина в белых одеждах с поднятыми руками и нимбом над головой. На груди ее — луна, под ногами синий круг; на небе ангелы изгоняют демона. Внизу — дракон, а правее три коленопреклоненные фигуры. Завершение сцены в виде арки». Совершенно ясно, что представлена не апокалипсическая блудница, а «жена, облаченная в солнце» и архангел Михаил с ангелами, воюющие с драконом (Откр 12: 7–8).

Таким образом, полиптих Якобелло Альберењо на тему Апокалипсиса из венецианской Галереи Академии первоначально имел не четыре, а по крайней мере шесть боковых створок.

Литература: Kustodieva 1997. P. 8–9 (в статье неправильно указан инвентарный номер, а иллюстрация воспроизведена зеркально); Guarnieri 2008. P. 36.

Аллори, Алессандро

Allori, Alessandro

1535, Флоренция — 1607, Флоренция
Флорентийская школа

2. Аллегория христианской церкви
Инв. № ГЭ 8430
Холст, масло
131 × 115
Слева на листке плюща подпись художника: *Al. Bro. Allori. civ. Flor.* (Ал[ессандро] Бро[нзино] Аллори гра[жданин] Флор[енции]).
На свитке в руке младенца надпись: *TORCVLAR CALCAVI SOLVS…* (Я топтал точило один… — Ис 63: 3).
Происхождение: пост. в 1834, приобретена у испанского посла Паэса де ла Кадены в Петербурге. Находилась в Екатерининском дворце в Царском Селе (близ Петербурга). Возвращена в Эрмитаж в 1931.

Слова пророка Исаии, начертанные на свитке, намекают на уподобление Христа виноградной грозди из Земли Обетованной, брошенной в виноточило. Подобно соку, вытекающему из-под пресса, под тяжестью креста струилась кровь Спасителя. Идентификация Христа с виноградной гроздью подтверждает гравюра Агостино Караччи с «Пиета́» Микеланджело. На гравюре — те же слова из книги Исаии, что и на эрмитажной картине (см.: Massari 1983. P. 71. Cat. 78).

В каталоге картин Паэса де ла Кадены (опубликован: Каганэ 2003) и затем в Кат. 1797 картина названа «Святая Роза Лимская», что не соответствует действительности, так как Роза Лимская была канонизирована спустя 70 лет после смерти Аллори. В Описи 1859 сюжет определен как «Богоматерь с Младенцем Иисусом». Подобное название — «Мадонна с Младенцем» — носит аналогичный, но не подписанный вариант из Галереи Палатина во Флоренции (инв. № 442; холст, масло. 133, 8 × 94).

Кустодиева (1975) определила сюжет полотна как «Аллегорию христианской церкви», поддержав точку зрения Вайцзекера (Weizsäcker 1927–1929. S. 68–72) и Фосса (Voss 1927. S. 468–469). Статьи этих ученых, затрагивающих, в частности, и вопрос иконографии, появились в связи с приобретением антверпенским Музеем изящных искусств картины, в которой фигуры женщины и ребенка точно повторяют фигуры на полотне Аллори из Галереи Палатина. Небольшая по размеру картина (медь. 34 × 28,6) антверпенского музея с фигурой Иоанна Крестителя, пьющего из чаши, на первом плане и бегством в Египет на втором была определена Вайцзекером как раннее произведение Адама Эльсхаймера, а сюжет — как связь души с Богом, или аллегория христианской церкви. Фосс согласился с мнением Вайцзекера, в то время как Фридлендер (Friedlender 1928. S. 38) признал автором Аллори, а говоря о картине из Галереи Палатина, предположил, что художник имел в виду не Мадонну с Иисусом, а «что-нибудь вроде увенчания невинной души младенцем Христом».

На эрмитажной картине молодая женщина символизирует христианскую церковь, Христос возлагает на ее голову венок, отвергая синагогу.

Подобный сюжет встречается в искусстве маньеризма не единственный раз. Вазари писал об одной из своих фресок в Бадиа ди Санта Фьора э Лючилла в Ареццо: «…у оснований свода написан Христос, венчающий эту царицу венком из цветов с намеком на духовный смысл этой истории, согласно которому Христос, отвергнув древнюю синагогу, обручается с новой церковью, состоящей из верных ему христиан» (Vasari — Milanesi 1881. T. 7. P. 688).

В каталог собр. Кадены и в Кат. 1797 картина была внесена с правильной атрибуцией — Алессандро Аллори. В Описи 1859 числилась произведением круга Аллори. На выставке 1908 экспонировалась как произведение флорентийского художника середины XVI в. В Кат. 1958, 1976 и 1994 — Алессандро Аллори. Подпись Аллори отмечена только в Кат. 1994.

Существуют многочисленные варианты композиции, отличающиеся друг от друга незначительными деталями и доказывающие популярность полотна Аллори у его современников. Наиболее ранним среди них Леккини Джованнони (1991. N 144. Fig. 346) считает полотно (все варианты, в том числе и эрмитажный, она называет «Мадонна, которую Младенец увенчивает гирляндой из цветов»), место нахождение которого неизвестно. В 1982 эта картина (100,3 × 76,8), подписанная и датированная 1586, выставлялась в Галерее Кольнаги в Лондоне и два года спустя все еще находилась там. Остальные варианты, кроме эрмитажного,

1, *фрагмент*



2

не подписаны. Это картины из Галереи Палатина во Флоренции (133,8 × 94), из Музея изящных искусств Гента (156,7 × 113,5), упомянутая выше из Музея изящных искусств Антверпена (медь. 34 × 28,6), та, что была продана на аукционе «Кристи» в Риме в 1983 (135 × 89; см.: Christie's Review of the Season. 1983. P. 431).

На аукционе собр. Мейера в 1927 в Брюгге (Cat. Meyer 1927. N 29) проходило полотно с аналогичной композицией (холст. 153 × 112) под названием «Мадонна с двумя коронами». В тексте каталога указано, что внизу справа имеется подпись художника Мурильо, под этим именем картина и фигурировала на аукционе. Как любезно сообщил М. Даниели (устно, 2010), картина в настоящее время находится в Музее Гента и считается работой Аллори.

Центральные фигуры Аллори повторил на большом полотне (229 × 167) с изображением Мадонны с Младенцем со св. Екатериной и св. Франциском. Леккини Джованнони считала местонахождение произведения неизвестным (p. 288, fig. 149). На самом деле оно находится в собр. Коббе, Хатчлендес Парк, Англия.

Та же исследовательница полагала, что петербургский вариант, как и остальные, мог быть выполнен в середине 1590-х.

На основании стилистического сходства и повторения типа Младенца и цветочных мотивов в «Мадонне с Младенцем и св. Елизаветой» (1603) в Музее Конде, Шантийи, представляется возможным датировать «Аллегорию христианской церкви» Эрмитажа примерно тем же временем.

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4638; Опись 1859. № 2331.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 51; Кат. 1976. С. 67; Кат. 1994. № 2.

Выставки: 1908 Петербург. № 229; 1987 Delhi. N 18; 1993–1994 Tokyo — Mie — Ibaraki. N 7; 2001 Genova. P. 74. N I.107; 2005 Shizuoka. N 2.

Литература: Кустодиева 1975. С. 18–20; Lecchini Giovannoni 1991. P. 287. N 146; Каганэ 2003. С. 513, 536. № 1; 552. № 5.



3

Аллори, Алессандро

Allori, Alessandro

1535, Флоренция — 1607, Флоренция
Флорентийская школа

3. Женский портрет

Инв. № ГЭ 1586
Холст (переведена с дерева в 1868 А. Сидоровым), масло
66,7 × 49,5
Происхождение: пост. между 1774 и 1783.

При поступлении портрета в Эрмитаж имя изображенной названо не было. В Livret (1838) высказано предположение: орга́н, помещенный на втором плане, содержит намек на то, что дама изображена в образе св. Цецилии. В Кат. 1869 Кёне указывал, что, возможно, представлена одна из трех дочерей великого Тосканского герцога Козимо I. Подобная гипотеза повторялась в эрмитажных каталогах вплоть до 1912. Боде (1882) допускал, что это Бьянка Мария — старшая дочь Козимо I, скончавшаяся в возрасте 17 лет в 1557. По мнению Боде, орга́н связан не с именем женщины, а с ее увлечением музыкой. В Кат. 1958 дама также названа старшей дочерью герцога, Марией. В Кат. 1976 и 1994 картина включена как «Женский портрет».

Женщина на портрете имеет некоторое сходство и с Элеонорой Толедской, и с принцессами дома Медичи. Однако идентифицировать модель весьма трудно, так как на портретах Бронзино и Аллори имена принцесс этого дома почти во всех случаях определяют только предположительно, хотя не исключено, что дама могла принадлежать роду Медичи.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение Марчелло Венусти. Бруни (1860, 1861) и Ваген (1864) сочли ее работой Бронзино, мнение Вагена нашло отражение в эрмитажных каталогах 1863–1909. Атрибуцию портрета кисти Бронзино поддержали Харк (1896) и Шульце (1911). Липгарт (Кат. 1912), Лазарев (1923), МакКомб (1928) считали автором портрета Алессандро Аллори. Под именем Аллори портрет включен в Кат. 1912, 1958, 1976 и 1994.

Шульце датировал портрет 1560-ми. Орси Ландини и Никколи (2005) — 1580–1590, отметив, что костюмы, подобные изображенному на эрмитажной картине, дамы начали носить с 1560-х. Исследовательницы обращают внимание на то, что пояс на талии дамы, состоящий из зерен мускусного ореха в золоте, чередующихся с золотыми вазочками, упоминается среди драгоценностей, принадлежавших маленькой дочери Козимо I и Камиллы Мартелли, Виргинии (1568–1615). Однако веских доказательств для подобного определения нет.

1560-е кажутся достаточно убедительной датировкой «Женского портрета».

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 2194; Кат. 1797, № 2343; Опись 1859, № 2583.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 124; Кат. 1958. С. 51; Кат. 1976. С. 67; Кат. 1994. № 4.

Выставки: 1999 Tokyo. N 44.

Литература: Livret 1838. P. 47. N 46; Bruni 1860. P. 129; Бруни 1861. С. 145–146; Waagen 1864. S. 68; Bode 1882. Lfg 6. S. 2; Harck 1896. S. 417; Schulze 1911. S. 26; Lasareff 1923. S. 249; McComb 1928. P. 105; Orsi Landini, Niccoli 2005. P. 80. N 23.



4

Аллори, Алессандро (?)

Allori, Alessandro (?)

Флорентийская школа

4. Христос и грешница

Инв. № ГЭ 9388
Дерево (тополь), масло
73,3 × 55,5
Основа состоит из трех досок, центральная обработана более тщательно. Доски скреплены старой шпонкой, на которой, так же как на досках, открытые следы жука-точильщика. На обороте — неразборчивая сургучная печать.
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде.
Ин 8: 3–11.

Поступила в Эрмитаж как работа неизвестного итальянского художника XVI в. Существует аналогичная композиция — большая алтарная картина Аллори «Христос и грешница» (378 × 275), выполненная в 1577 для капеллы семьи Чини во флорентийской церкви Санто Спирито (в настоящее время находится там же). Внизу подпись художника и дата: *ALEX. ALL. C. FL. FAC. A. D. MDLXXVII* (сокращенно от «Алессандро Аллори гражданин Флоренции выполнил в год 1577»). Картина нашла горячее одобрение у современников мастера — Боргини (1584, ed. — 1807), Бокки (1591, ed. — 1677); Пьеро Каппони посвятил ей сонет. Такой успех объяснялся тем, что Аллори создал произведение, целиком отвечающее духу контрреформации с ее требованием назидательного смысла искусства. Тема раскаяния в грехах также типична для этого времени.

В картинах на подобный сюжет судьбу грешницы вершил Христос, но Аллори отдал дань античным образам, введя фигуру некой Немезиды, руку которой с карающим мечом удерживает маленький ангел.

Сохранился ряд подготовительных рисунков к произведению из Санто Спирито, свидетельствующих о том, что к окончательному решению мастер пришел не сразу. Первой версией композиции Виатт (Viatte 1988. N 20) считает рисунок, хранящийся в Лувре (инв. № 10111). На этом листе архитектура храма с витыми колоннами носит совсем иной характер, за спиной грешницы — удаляющиеся люди, а наверху еще нет крылатых фигур.

Другой рисунок (Галерея Уффици, Кабинет рисунков, инв. № 20332 F) ближе к будущей картине: остается толпа, покидающая храм, но на небе уже видны Правосудие и ангел, а около Христа — Иоанн, в ином движении: он поворачивается к Спасителю. Над головой Иисуса летит посланец небес с протянутой вперед рукой. Разбивка листа на квадраты свидетельствует, что он предназначался для переноса на доску. Рисунок плохо читается в силу сохранности и того, что это — едва намеченный набросок.

Третий лист, также из Галереи Уффици (инв. № 14957 F), который Леккини Джованнони (1991. № 55) рассматривает как моделло, предназначенное для показа заказчику; отличается от живописного решения в основном тем, что сохранена фигура Иоанна, которой нет на полотне. Леккини Джованнони (1991, p. 240) отметила, что Аллори продолжал вносить изменения в произведение и тогда, когда оно уже находилось в продвинутом состоянии: он убрал фигуру Иоанна, контуры которой проступают и сейчас под написанным на ее месте плащом старца с посохом в руке.

Именно на этом этапе Аллори мог создать живописное моделло, чтобы заказчик одобрил окончательное решение алтарного образа. Художник употребил старую, использованную доску, по всей видимости рассматривая свою работу как некую промежуточную фазу: он создавал именно образчик (modello), а не эскиз. На доске остатки первоначального красочного тона, перекрытого черным пигментом, по которому нанесена живопись, позднее прописанная в пределах первоначального контура. Нижний слой имеет другой кракелюр. Верхний слой живописи — более поздний. В инфракрасных лучах обнаружен второй профиль летящего ангела. У ангела, как на рисунке из Уффици, крылья значительно меньше и иное положение ног по сравнению с тем, что видно на картине. На ней место головы седого старика займет черноволосый мужчина.

Эрмитажное моделло неоднократно подновлялось на протяжении долгой истории своего существования: живопись многослойная, слои разные по цвету. У подмалевка и верхнего слоя краски — разная степень старения. Следы жука-точильщика заливались воском. Верхний слой хитона Христа, под которым чистая марена (розовая), разбелен. Лестница подновлена: нижний слой частично не совпадает с верхним. На ягодицах ангела — не однородные записи, что видно в инфракрасных лучах. В моделло на плечи Иисуса накинут традиционный синий плащ, в окончательной версии мастер-маньерист отдал предпочтение зеленому цвету.



5

Судя по изменениям, внесенным в композицию, работа эта не копийная. В ее основе — замысел, скорее всего осуществленный самим Алессандро. Но доска подверглась многим подновлениям, поэтому имя Аллори стоит связывать с этой работой с некоторой долей сомнения. Отнести моделло можно ко времени, близкому к дате, которой помечена большая доска, а именно 1576–1577.

Публикуется впервые.

Аллори, Алессандро, мастерская

Allori, Alessandro, bottega

Флорентийская школа

5. Данте и Вергилий на пути в чистилище

Инв. № 3581
Дерево (тополь), масло
78 × 93
Основа состоит из двух продольных досок. Утрачены вертикальные врезные шпонки.
Происхождение: пост. в конце XVIII в. По распоряжению Николая I в 1854 в числе других 19 произведений передана в МАХ в Петербурге. Возвращена в Эрмитаж в 1923.

Данте. Божественная комедия: Чистилище. I, 19–51, 94–96, 124–136; II, 25–50, 73–87, 106–133.

Изображен ряд эпизодов из «Чистилища», десять раз повторены фигуры Данте и Вергилия. Слева, на втором плане, Данте и Вергилий, глядя на небо, следят за Венерой. Затем Вергилий заставляет Данте преклонить колени перед старцем, по приказанию которого опоясывает Данте тростником, символом смирения, и омывает ему лицо. На первом плане — челн с ангелами и душами. Ангел благословляет души, и они высаживаются на берег. Слева — Данте узнает своего друга, певца и музыканта Казеллу. В глубине и центре — Казелла поет песню на слова Данте, а старец торопит души отправиться в путь и взойти на гору. Туда же устремляются Данте и Вергилий.

При поступлении в Эрмитаж картина считалась копией с работы Микеланджело и называлась «Переселение в рай праведных». Георги (1794) счел автором копии Бронзино. В каталоге МАХ Сомова (1874) числилась произведением флорентийской школы XVI в. Щербачева (Кат. 1958, 1976) назвала автором Алессандро Аллори.

К подобным многофигурным композициям Аллори, в которых сильно ощущается влияние Микеланджело, относится, например, «Сошествие Христа в ад» (Галерея Колонна, Рим), где действующие лица даны в сложных, почти акробатических позах. В Кат. 1994 высказано предположение, что в создании эрмитажного произведения принимали участие ученики Аллори. Однако эту работу скорее следует рассматривать как целиком выполненную мастерской Аллори, в силу не столь совершенной, как у него, передачи анатомии и слабого исполнения персонажей второго плана.

Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 5; Опись 1859. № 8186.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 52; Кат. 1976. С. 67; Кат. 1994. № 3.
Литература: Георги 1794. С. 459; Сомов 1874. С. 78. № 482; Врангель 1913. С. 72.

Аллори, Алессандро, мастерская

Allori, Alessandro, bottega

Флорентийская школа

6. Портрет Элеоноры (Дианоры) Толедской Медичи

Инв. № ГЭ 6686
Дерево (тополь), масло
67 × 52
Основа паркетирована. Имеется ряд вертикальных трещин.
Происхождение: пост. в 1933 из «Антиквариата». Ранее: ГМИИ, Москва.



6

На портрете представлена Элеонора (Дианора) Толедская (1553–1576), племянница герцогини Элеоноры, жены Козимо I де'Медичи. В 1571 Дианора вышла замуж за сына герцогской четы, дона Пьетро де'Медичи (1554–1604), которого называли «самой черной овцой». Он задушил свою супругу в 1576 на вилле Кафаджоло.

Изображенная может быть идентифицирована с Дианорой Медичи на основании сходства с моделью на портрете работы неизвестного мастера в собрании Художественно-исторического музея в Вене (инв. № 4440. 46,5 × 36,5). На портрете начертано имя дамы: *DNA ELEONORA PETRI DE MEDICES VXOR* (Д[он]на Элеонора супруга Петри де Медичи; см.: Langedijk 1981. Vol. 1. P. 711).

Ту же модель с такой же прической, серьгами, ожерельем и типом стоячего кружевного воротника можно увидеть на портрете, выполненном в мастерской Аллори (Музей искусств Уолтерс, Балтимор; инв. № 37.1112; дерево. 46,3 × 41,2), датированном серединой 1560-х, в частности, и на основании характера костюма и драгоценностей. Имя дамы не определено (см.: Zeri 1976. N 219).

На другом портрете работы мастерской Аллори (Галерея Палатина, Флоренция) ту же женщину Орси Ландини и Никколи предположительно идентифицируют с Виргинией (1568–1615), дочерью Козимо I де'Медичи и Камиллы Мартелли, и датируют картину 1585–1590. Одним из доказательств такого определения для исследовательниц служит ожерелье, которое они рассматривают как свадебный подарок, сделанный Камиллой в связи с бракосочетанием ее дочери, так как это же ожерелье украшает шею Камиллы на портрете кисти Якопо Лигоцци в Галерее Уффици, Флоренция (см.: Orsi Landini, Niccoli 2005. N 70).

Во-первых, модель Лигоцци на портрете из Уффици определяют не однозначно: Конту видит в ней юную Марию Медичи, будущую королеву Франции, супругу короля Генриха IV (см.: I Volti del Potere 2002. N 6). Во-вторых, подобные жемчужные ожерелья можно встретить на многих женских портретах того времени («Портрет Биа Медичи» Бронзино, Галерея Уффици, Флоренция; «Портрет Изабеллы де'Медичи (?)» Аллори, Художественно-исторический музей, Вена, и другие).

Эрмитажный портрет следует датировать между 1571 — временем свадьбы Дианоры — и 1576 — датой ее смерти, так как в надписи она уже названа супругой Пьетро Медичи.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 5.
Литература: Музейные распродажи 2006. С. 449.

Аллори, Кристофано

Allori, Cristofano

1577, Флоренция — 1621, Флоренция
Флорентийская школа

7. Благовещение

Инв. № ГЭ 1567
Медь, масло
34,5 × 45,5
Многочисленные утраты красочного слоя по всей поверхности.
На золотом луче в зеркальном отражении надпись: *ECCE ANCILLA DNI* (Се раба Господня. — Лк 1: 38).
Происхождение: пост. в 1846 по завещанию Д. П. Татищева в Петербурге.



8



7

Лк 1: 26–28.

В Описи произведений собр. Д. П. Татищева значится как «Благовещение Св. Богородицы древней флорентинской школы». В Кат. 1869 внесена как копия Лодовико Чиголи с оригинала Пьетро Каваллини. Начиная с Кат. 1889 картину рассматривали как свободную копию, приписываемую Лодовико Чиголи, с фрески Пьетро Каваллини: «Оригинал этой копии… исполнен аль-фреско и находится в ц. Санта-Аннунциата, во Флоренции. Он был копирован много раз; так, между прочим, в Амброзианском собрании в Милане имеется свободная копия этого произведения, работы Каваллини; другое ея воспроизведение — в кельнском соборе. В музее Императорской Академии художеств — старинная копия голов Пресв. Девы и архангела».

После 1909 произведение не включалось в каталоги музея, а в инвентарной описи Эрмитажа числится с определением: «Подражатель итальянскому художнику XV в.».

С 1341 существуют упоминания о фреске «Благовещение» над одним из алтарей церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции. Ни автор, ни время ее создания не известны. Есть предположение, что она выполнена в 1252. Роспись почиталась чудотворной, с ней связаны различные легенды. Ее неоднократно реставрировали и копировали (о ранних репликах с фрески см.: Jolly 1998. P. 369–384). Серьезная реставрация была осуществлена в 1583 Алессандро Аллори. Он же создал не менее 15 повторений фрески. Самое знаменитое из них, подписное и датированное 1580 (Музей собора, Милан), было сделано в размер оригинала по заказу великого герцога Франческо I Медичи для кардинала Карло Борромео по случаю посещения им Флоренции.

Известно, что так же, как Алессандро Аллори, его сын, Кристофано, неоднократно копировал так называемую Нунциату флорентийскую, считается, что подобные его работы до нашего времени не дошли.

На наш взгляд, эрмитажное произведение может быть приписано Кристофано Аллори на основании стилистической близости с его произведениями.

Рукописные каталоги и описи: Опись Татищева 1846. С. 143. № 17.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1869 — Кат. 1909. № 13.
Литература: Кустодиева 2010. С. 58–62.

Аллори, Кристофано

Allori, Cristofano

1577, Флоренция — 1621, Флоренция
Флорентийская школа

8. Товия с ангелом

Инв. № ГЭ 2361
Медь, масло
42 × 35
Живопись на тонком грунте. Картина закреплена на доске с глухим подрамником деревянной обноской.
Происхождение: пост. в 1886 из Голицынского музея в Москве.

Тов 5: 22.

Иконографически восходит к трактовке данного сюжета во флорентийском искусстве второй половины XV в.: Андреа Верроккьо (Национальная галерея, Лондон), Антонио Поллайоло (Галерея Сабауда, Турин), Франческо Боттичини (Академия Каррара, Бергамо). Во всех случаях, так же как у Кристофано Аллори, Товия представлен юношей.

В собр. Голицынского музея картина считалась произведением Карло Дольчи, с этой атрибуцией поступила в Эрмитаж и была включена в каталоги 1901–1916. Является повторением картины Кристофано Аллори на тот



9

же сюжет, хранящейся в Галерее Палатина во Флоренции (инв. № 42; медь. 45 × 36; ок. 1616). В Кат. 1958, 1976 и 1994 вошла как работа Кристофано Аллори.
К флорентийской картине существуют подготовительные рисунки (см.: Cristofano Allori 1984. P. 106).
Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7241.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1901 — Кат. 1916. № 1640; Кат. 1958. С. 52; Кат. 1976. С. 67; Кат. 1994. № 6.
Литература: Указатели Голицынского музея 1866–1882. № 34; Голицынский музей 2004. № 35.

Альбертинелли, Мариотто

Albertinelli, Mariotto

1474, Флоренция — 1515, Флоренция
Флорентийская школа

9. Поклонение Младенцу Христу

Инв. № ГЭ 2067
Холст (переведена с дерева в 1867 А. Сидоровым), масло, темпера
Диаметр 100; тондо
Происхождение: пост. в 1819, приобретена для Эрмитажа князем В. С. Трубецким в Париже.

Картина поступила как произведение фра Бартоломео. Ваген (1864) приписал ее Джироламо дель Паккиа. Эту атрибуцию поддержали Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) и Клеман де Рис (1879). Шнитцлер (1828) полагал, что картина скорее может быть отнесена к школе Перуджино. Пентер (1883) считал, что это работа Ридольфо Гирландайо.
Под именем Джироламо дель Паккиа картина вошла в Кат. 1863–1888; в Кат. 1889–1895 — Джироламо дель Паккиа со знаком вопроса, а в Кат. 1899–1909 — произведение неизвестного художника флорентийской школы XVI в. Липгарт (Кат. 1911 и Кат. 1912) приписал «Поклонение Младенцу Христу» (под названием «Св. семейство») мастерской Мариотто Альбертинелли. В Кат. 1958, 1976 и 1994 картина включена как произведение самого Альбертинелли. Может быть датирована временем ок. 1505.
В «Поклонении Младенцу Христу» Альбертинелли заимствует композицию из тондо на аналогичный сюжет фра Бартоломео (Галерея Боргезе, Рим; ок. 1495), с которым он тесно сотрудничал.
Мариотто неоднократно обращался к данной теме, повторяя и расположение действующих лиц, и сами персонажи. Ближайшие аналогии к эрмитажной картине — «Поклонение Младенцу Христу» из Галереи Сарти, Париж; Галереи Аттомани, Пезаро; Института Курто, Лондон (картина прямоугольной формы); Музея изобразительных искусств, Монреаль (см.: Museum of Fine Arts Annual Report. 2007/8. P. 14–15, 19).
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4332; Опись 1859. № 4457.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 36; Кат. 1958. С. 52; Кат. 1976. С. 6; Кат. 1994. № 1.
Выставки: 1999 Tokyo. N 19.
Литература: Schnitzler 1828. P. 33, 122; Livret 1838. P. 73. N 41; Waagen 1864. S. 41; Crowe, Cavalcaselle 1866. Vol. 3. P. 383–384. Note 4; Clement de Ris 1879. P. 415; Penther 1883. S. 24; Бенуа 1910. С. 41; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 11; Sarti 2002. P. 172.

Альваро Пирез (Альваро Портогезе, Альваро ди Пьетро, Альваро Пирез д'Эвора ди Портогалло)

Alvaro Pirez (Alvaro Portogese, Alvaro di Pietro, Alvaro Pirez d'Evora di Portogallo)

Работал в 1411–1434
Тосканская школа

10. Святой Георгий

Инв. № ГЭ 2473
Дерево (тополь), темпера. 53,5 × 20; размер живописной поверхности 50,4 × 12,5; фрагмент полиптиха
Верх и низ доски закруглены. Доска сильно изъедена жуком. Частично утрачена резьба. Живопись сильно пострадала и в нижней части практически не сохранилась.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге.

В каталоге выставки 1922 святой назван Михаилом. На самом деле это св. Георгий: Михаил изображается крылатым, и если меч мог быть атрибутом того и другого святого, то знамя с красным крестом по белому фону — только атрибутом св. Георгия.
Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного северо-итальянского художника XIV в. В каталог выставки 1922 внесена как работа тосканского мастера конца XIV в. М. Лаклотт (1987) предложил имя Альваро Портогезе. Он же высказал мнение, что «Св. Георгий» из Эрмитажа входил в состав одного полиптиха, другими частями которого были доска с фигурой дьякона из Музея Пти-Пале в Авиньоне, доска с фигурой архангела Михаила из Галереи Вильденштайна в Нью-Йорке и две доски с изображением св. Стефана и св. Винцента из Городского собрания искусств Болоньи. Все они близки по размерам. Лаклотт в свою очередь сослался на Дзери (1973), который опубликовал эти работы (см.: Zeri 1973. P. 361–370).
Действительно, св. Георгий во многом напоминает образы Альваро, в первую очередь св. Стефана и св. Винцента (Национальная пинакотека, Болонья). Сходство сказывается в постановке фигур, типе лиц, орнаменте нимбов, трактовке рук и складок одежды. Можно предположить, что «Св. Георгий», «Св. Стефан» и «Св. Винцент» являются фрагментами одного полиптиха. Совпадают формы обрамления, закругленного внизу и наверху, а также размеры по высоте — 53 см.
Ширина каждой дощечки слегка отличается. Дзери приводит общую ширину болонских фрагментов — 33 см, причем доска с изображением св. Стефана несколько шире. Таким образом, ширина эрмитажного фрагмента — 20 см — не исключает предположения, что он входит в состав того же полиптиха.
Дзери датирует болонские створки 1427–1430. По аналогии тем же временем может быть датирован и «Св. Георгий».



10



11



12

Фрейлер предложил иную реконструкцию полиптиха: этот комплекс, относящийся ко второй половине 1420-х, мог происходить из церкви Сан Франческо в Вольтерре, где упоминался в источниках XVIII в. как доска, подписанная и датированная португальским мастером 1428 (Fehlman, Freuler 2002. P. 112–117).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 7.
Выставки: 1922 Петроград. № 20; 1989 Ленинград-I. № 1; 1994 Lisboa. N 10.
Литература: Кат. МАХ 1865. № 19; Прохоров 1879. № 21; Воинов 1922. С. 76; Laclotte, Mognetti 1987. P. 41; Кустодиева 1980-I. С. 3; Пятницкий 1994. С. 314.

Амидани, Луиджи

Amidani, Luigi

1591, Парма — после 1629, ?
Пармская школа

11. Избиение младенцев

Инв. № ГЭ 1535
Дерево (орех), масло
45,5 × 64,5
Основа паркетирована.
Происхождение: пост. в 1772 из собр. А. Л. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. маркиза дю Шателя в Париже. В 1708 упоминается в собр. Фарнезе; с 1711 — собр. К. А. Канопи в Болонье; до 1772 — собр. Пьера Кроза в Париже.
Мф 2: 16.

Как доказал А. Криспо (2001), художник, ранее считавшийся Джулио Чезаре Амидано, на самом деле является Луиджи Амидани, путаница произошла из-за неправильного написания имени.
В коллекции Кроза считалась произведением Скидони. В авторстве Скидони сомневался Ханд (1827). Ваген (1864), хотя и включил «Избиение младенцев» в число работ Скидони, отмечал, что из-за слабости композиции картина не может принадлежать этому мастеру.
В каталоги 1863–1916 вошла как работа Джулио Чезаре Амидано, и было высказано предположение, что картина явилась эскизом к большому произведению.
В Кат. 1958 и 1976 «Избиение младенцев» вновь включено под именем Скидони. В Кат. 1994 картине возвращено имя Амидано (Амидани) на основании сравнения с двумя работами этого мастера, находящимися в Национальной галерее Пармы, — «Св. семейство со св. Анной и Иоанном Крестителем» и «Оплакивание Христа». Во всех случаях художник повторил одну и ту же женскую фигуру, опустившуюся на колени, — в эрмитажной картине это женщина в белой накидке справа, в «Св. семействе» — св. Анна, в «Оплакивании Христа» — Магдалина. Аналогичен характер фигур младенцев с несколько вытянутыми пропорциями.
Влияние Скидони, явно ощутимое в эрмитажном произведении, Амидани испытал в 1620-х. Серединой 1620-х может быть датировано и «Избиение младенцев».
Риккомини (1988) также считал автором «Избиения младенцев» Амидани, полагая, что именно эта картина упоминается в инвентаре 1711 дома Фарнезе. Подобное происхождение произведения считает несомненным и Криспо (2001), приводя описание картины, сделанное Колорно в инвентаре 1708: «Картина без рамы на доске, высота 10 унций, ширина 1 локоть и 2 унции [45 × 63]. Избиение младенцев с вооруженными людьми и обороняющимися женщинами, Амидано номер 383». Риккомини (1999) указал на связь произведения с искусством Бальдоккьо и предложил дату: после 1619.

Криспо (2001) склонен датировать картину около 1617 — временем возвращения Бальдоккьо в Эмилью.
Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 1112; Кат. 1797. № 563; Опись 1859. № 2441.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 1112; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 265; Кат. 1958. С. 178; Кат. 1976. С. 135; Кат. 1994. № 8.
Литература: Георги 1794. С. 461; Hand 1827. S. 197; Waagen 1864. S. 91; Penther 1883. S. 48; Cat. Crozat — Dacier 1909. P. 2; Stuffman 1968. P. 85; Riccomini 1988. P. 7, 10; Còccioli Mastroviti 1989. P. 614; Riccomini 1999. P. 143; Dallasta 1999-I. P. 43; Dallasta 1999-II. P. 202; Dallasta, Cecchinelli 1999. P. 299; Negro, Roio 2000. P. 122; Crispo 2001. P. 71, 74–75.

Амидани, Луиджи

Amidani, Luigi

1591, Парма — после 1629, ?
Пармская школа

12. Мадонна с Младенцем и святым Карлом Борромеем

Инв. № ГЭ 7738
Холст, масло
81 × 69
Происхождение: пост. в 1772 из собр. А. Л. Кроза, барона де Тьера в Париже. В 1862 передана в Московский Публичный и Румянцевский музеи; возвращена в Эрмитаж из «Антиквариата» в 1931.

В каталоге собр. Кроза 1740 (см.: Stuffman 1968) числилась как работа Гверчино, но уже в каталог 1755 того же собрания вошла как созданная Скидони. В эрмитажных Кат. 1773, Cat. 1774 и Кат. 1797 значилась произведением Скидони. Бруни (1860, 1861) считал картину копией со Скидони. Та же атрибуция в Кат. Румянцевского музея 1901. В инвентарную опись Эрмитажа картина внесена как произведение неизвестного итальянского художника XVII в., а святой неверно определен как св. Франциск. На самом деле изображен св. Карл Борромей (1538–1584), канонизирован в 1610. Иконография святого сомнений не вызывает, в каталогах и описях Эрмитажа XVIII в. (1773, 1774, 1797) его имя названо правильно. В акте передачи картин из «Антиквариата» в Эрмитаж идет с атрибуцией Скидони под названием «Св. семейство с епископом».
Создателем эрмитажного произведения является, скорее всего, Амидани. Оно могло быть создано в 1620-е, когда мастер испытал сильное влияние Скидони. Авторство Амидани подтверждается аналогиями, близкими по типажу и манере исполнения «Св. семейству» (кат. 13) и «Св. семейству» из частной коллекции Лондона (см.: Frisoni 1986. Tav. 52). С такой датировкой не согласен Криспо (2001), полагающий, что картину следует датировать ранее — второй половиной 1610-х.
Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 1018; Кат. 1797. № 2371; Опись 1859. № 4498.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 1018; Кат. 1994. № 10.
Литература: Георги 1794. С. 461; Hand 1827. S. 195; Schnitzler 1828. S. 47; Livret 1838. P. 400–401. N 36; Bruni 1860. P. 143; Бруни 1861. С. 161; Кат. Румянцевского музея 1901. С. 4. № 296; Cat. Crozat — Dacier 1909. P. 6; Stuffman 1968. P. 84; Wildenstein 1982. P. 47; Negro, Roio 2000. P. 122; Crispo 2001. P. 66, 70; Музейные распродажи 2006. С. 416.

Амидани, Луиджи

Amidani, Luigi

1591, Парма — после 1629, ?
Пармская школа

13. Святое семейство

Инв. № ГЭ 1558
Холст, масло
94 × 70
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.



13

Картина поступила как произведение Скидони, с той же атрибуцией включена в каталоги 1863–1888. Начиная с Кат. 1889 идет под именем Амидано (Амидани). Эта атрибуция принята в настоящее время. Поддержана Риккомини (1988), Коччоли Мастровити (1989), Фризони (1992), Негро (1994) и Криспо (2001). Риккомини (1999) датирует картину концом 1610-х; к началу следующего десятилетия произведение относит Криспо, отмечая в нем воздействие Черано и Прокаччини.
Композиционно картина близка к «Св. семейству» Скидони (Лувр, Париж; холст, масло. 105 × 88).
Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 2115; Кат. 1797. № 44; Опись 1859. № 2441.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 269; Кат. 1958. С. 53; Кат. 1976. С. 68; Кат. 1994. № 9.
Литература: Livret 1838. P. 295. N 2; Waagen 1864. S. 91; Penther 1883. S. 48; Riccomini 1988. P. 7, 10; Còccioli Mastroviti 1989. P. 334; Frisoni 1992. P. 207; Negro 1994. P. 242; Loire 1996. P. 334; Riccomini 1999. P. 58; Negro, Roio 2000. P. 86, 122; Crispo 2001. P. 102, 105.



14

Ангишола, Софонисба

Anguisciola (Anguissola), Sofonisba

1535/40, Кремона — 1625, Генуя
Кремонская школа

14. Портрет молодой женщины в профиль

Инв. № ГЭ 36
Холст (переведена с холста на холст ?), масло
68,5 × 52,5
Происхождение: пост. в 1829 из собр. Гортензии Богарне, герцогини Сен-Лё, унаследовавшей картину после смерти своей матери, императрицы Жозефины, в 1814. Ранее: собр. императрицы Жозефины во дворце Мальмезон близ Парижа.

Имя модели не определено. В собр. императрицы Жозефины и в Кат. 1797 изображенная названа королевой Матильдой. Матильда Фландрская (ок. 1031–1083) — королева Англии, жена Вильгельма I Завоевателя. На чем была основана такая странная идентификация — остается не ясным.

Портрет привлекает в первую очередь тем, как тщательно выписаны золотое шитье на платье и драгоценности. В ру-



14, *фрагмент*

ках дамы ваза с тремя гвоздиками, возможный намек на помолвку (см.: Холл 1999. С. 149).

Картина поступила как произведение Тициана. Бруни (1860, 1861) и Ваген (1864) приписали ее Бронзино. Эта атрибуция была поддержана Боде (1882), Харком (1896) и Шульце (1911). Лазарев (1923) высказал предположение, что портрет принадлежит школе Бронзино и, возможно, создан Алессандро Аллори. Точку зрения Лазарева разделяет МакКомб (1928). Липгарт счел автором эрмитажного портрета сначала Бронзино (Кат. 1912), а позднее — Пульцоне (Кат. Липгарта). Настоящая атрибуция предложена Г. Фоссом (устно) и принята в музее, что нашло отражение в каталоге выставки 1938 и в Кат. 1958, 1976 и 1994.

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4518; Опись 1859. № 2195; Кат. Липгарта. С. 174.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 125; Кат. 1958. С. 53; Кат. 1976. С. 69; Кат. 1994. № 20.

Выставки: 1938 Ленинград. № 8; 1968 Göteborg. N 1; 1972 Ленинград. № 312; 1972 Москва. С. 33; 1990 Nara. N 4; 2003 Washington. P. 102; 2005 Nagoya — Ivate – Shimane. N 6; 2011 Paris. N 73.

Литература: Livret 1838. P. 37. N 14; Bruni 1860. P. 129; Бруни 1861. С. 145–146; Waagen 1864. S. 68; Bode 1882. Lfg 16. S. 5; Harck 1896. S. 417; Бенуа 1910. С. 48; Schulze 1911. S. 26; Lasareff 1923. S. 249; McComb 1928. P. 279; Pougetoux 2003. P. 112. N 139.

Анджелико, фра Беато (фра Джованни да Фьезоле, Гуидо ди Пьетро)

Angelico, fra Beato (fra Giovanni da Fiesole, Guido di Pietro)

1387, Виккьо ди Муджелло, близ Флоренции — 1455, Рим
Флорентийская школа

15. Мадонна с Младенцем и четырьмя ангелами

Инв. № ГЭ 4115
Дерево (тополь), темпера
81 × 51



15

Верх доски срезан. Основа паркетирована. В верхних углах авторская живопись не доходит до края доски.

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

Художник обратился к типу «Мадонны Смирения» (Madonna dell'Umiltá). Мадонна, сидящая не на троне, а на земле либо, как в данном случае, на подушке, лежащей на ковре, символизировала одну из основных христианских



15, *фрагмент*

добродетелей — смирение (о Madonna dell'Umiltá см.: Meiss 1951. P. 132–145). Лилии в золотой вазе — символ чистоты. Богато орнаментированный ковер решен как продолжение плоскости золотого фона, вне глубины пространства.

В настоящее время принадлежность произведения кисти фра Анджелико можно считать бесспорной. Картина органично вошла в состав выставки «Лоренцо Монако, от традиции готики до Ренессанса» (см. каталог выставки: 2006 Firenze). На этой экспозиции было особенно ощутимо влияние, которое Лоренцо оказал на ранние творения Анджелико. Как справедливо отметил Кантер (см.: Firenze 2006), трудность атрибуции Анджелико заключалась в том, чтобы согласовать петербургскую «Мадонну», еще во многом готическую по своему стилю, с более зрелыми и несомненными работами мастера.

Процесс этот оказался достаточно длительным. Впервые, в период нахождения «Мадонны с Младенцем и четырьмя ангелами» в собр. Строгановых, А. Вентури (1898, 1911) опубликовал ее под именем Джентиле да Фабриано. С его мнением согласились Л. Вентури (1912), Кроу и Кавальказелле (1914), Липгарт (Кат. Липгарта). Затем Коласанти (1909), который не принял определения Вентури, приписал (1922) картину Арканджело ди Кола да Камерино. С этой атрибуцией она экспонировалась на выставке 1922. Точку зрения Коласанти разделили Ван Марле (1927), Виталини-Саккони (1968) и с долей сомнения Поуп-Хеннесси (1952).

Первым, кто признал эрмитажную картину работой молодого фра Анджелико, был Лонги (1928, 1940). Его поддержали Раггианти-Коллоби (1955) и с некоторыми колебаниями Салми (1950), Бальдини (1970) и Дзери (1969), но отвергли Поуп-Хеннесси (1952, 1974), Д'Анкона (1953) и Берти (1963). По мнению Поуп-Хеннесси, автор картины — возможно, Арканджело ди Кола. Кристиансен (1982) рассматривал произведение как созданное последователем фра Анджелико ок. 1430. На имени фра Анджелико настаивали Боскович (1976) и Кантер (2005, 2006). Кантер (2005) считает, что наиболее ранними работами фра Анджелико на тему «Мадонна с Младенцем и ангелами» являются картины из Эрмитажа, Национального музея Сан Маттео в Пизе и Музея Бойманс ван Бейнинген

в Роттердаме (по поводу авторства последнего произведения высказывались самые разные точки зрения, см.: Kanter, Palladino 2005. N 6).

Кантер (ibid. P. 10) отмечает, что «хронологически первой из них, возможно, была картина из Санкт-Петербурга… наиболее готическая из трех вещей по преувеличенной вывернутости богато расшитого ковра, завитков складок на кайме одежды и деликатной пропорции фигур».

Соглашаясь с тем, что петербургская картина относится к раннему периоду творчества мастера, нельзя признать, что по времени она предшествует работам из Пизы и Амстердама, и предложенная для нее Кантером дата — ок. 1415 – кажется слишком ранней. В каталоге флорентийской выставки (2006) Кантер относит картину к концу 1417–1419.

Пропорции фигуры Мадонны на эрмитажной картине отличаются от готически вытянутых пропорций Марии в упомянутых выше произведениях. Мастер подчеркнул весомость ее тела, под тяжестью которого прогибается златотканая подушка. Острые крылья музицирующих ангелов, развернутые на зрителя, указывают на то, что мастера занимает проблема перспективы. Ничего подобного нельзя отметить в картинах из Пизы и Амстердама. Представляется, что петербургская «Мадонна» была создана позднее, не ранее чем в начале 1420-х. В Кат. 1958 числится работой Арканджело да Камерино, в Кат. 1976 — фра Анджелико (?), в Кат. 1994 — приписывается фра Анджелико.

Рукописные каталоги и описи:
Кат. Липгарта. С. 357.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 58; Кат. 1976. С. 69; Кат. 1994. № 19.

Выставки: 1922 Петроград. № 22; 2006 Firenze. N 44.

Литература: Venturi A. 1898. P. 495–497; Colasanti 1909. P. 62; Berenson 1909-I. P. 227; Venturi A., *Storia* 1911. Vol. 7. Parte 1. P. 200; Venturi L. 1912. P. 130; Вентури Л. 1912. С. 6; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 5. P. 209. Nota; Colasanti 1922. P. 544; Воинов 1922. С. 76; Строгановский дворец-музей



16



16, *фрагмент*

1922. С. 7; Escher 1922. S. 24; Van Marle 1927. Vol. 8. P. 250–251; Longhi 1928–1929. P. 154; Longhi 1940. P. 174; Salmi 1950. P. 78; Pope-Hennessy 1952. P. 200, 204; D'Ancona 1953; Ragghianti-Collobi 1955. P. 37–38; Salmi 1958. P. 8–9, 95; Chiarini 1960. P. 280; Berti 1963. P. 15; Итальянская живопись 1964. № 8–9; Orlandi 1964. P. 34; Klesse 1967. S. 366. Kat. 320; Vitalini-Sacconi 1968. P. 87–88; Zeri 1969. P. 15. Nota 9; Morante, Baldini 1970. P. 86; Pope-Hennessy 1974. P. 227; Boskovits 1976. P. 35–38; Vsevolozhskaya 1981. N 11–14; Christiansen 1982. P. 121–122; De Marchi 1992-I. P. 137, 140, 142; De Marchi 1992-II. P. 164, 167; Bent 1993. P. 268; Spike 1996. P. 247; De Marchi 2002-II. P. 164, 167; Kanter, Palladino 2005. P. 10–11, 18, 47–48, 50, 72, 101, 161; Cole Ahl 2008. P. 26–31.

Анджелико, фра Беато (фра Джованни да Фьезоле, Гуидо ди Пьетро)

Angelico, fra Beato (fra Giovanni da Fiesole, Guido di Pietro)

1387, Виккьо ди Муджелло, близ Флоренции — 1455, Рим
Флорентийская школа

16. Дарохранительница с изображением Христа и ангелов

Инв. № ГЭ 283

Дерево (липа), темпера, 65 × 32; резьба обрамления — тополь

Золотой фон во многих местах утрачен. На местах утрат — бронза. По всей поверхности — многочисленные потертости, в ряде мест — до грунта.

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

Ранее: монастырь Сан Доменико во Фьезоле, в конце XIX принадлежала флорентийскому антиквару

С. Бандини, у которого была приобретена Г. С. Строгановым; собр. Г. С. Строганова в Риме. (О местах нахождения реликвария в XIX в. см.: Pini 1999.)

Табернакль выдержан в готическом стиле. С двух сторон обрамлен витыми колонками. В тимпане — благословляющий Христос, по краям стрельчатой арки — шесть ангелов, по три с каждой стороны. Первоначально имелись две боковые створки с изображением ангелов (одна — Лувр, Париж; местонахождение второй неизвестно). Кроу и Кавальказелле (1911) первыми предположительно идентифицировали табернакль с тем, который описывал Вазари как выполненный для церкви Сан Доменико во Фьезоле: «…пределла и киворий для святых даров сохранились значительно лучше, а бесчисленные фигурки в небесном сиянии настолько прекрасны, что поистине имеют вид райских, и трудно оторваться от них всякому, кто пройдет» (Vasari — Milanesi 1878. T. 2. P. 510).

Эрмитажная дарохранительница находит убедительные аналогии в таких работах Анджелико, как табернакль деи Линайуоли (Музей Сан Марко, Флоренция) и створки из Галереи Сабауда в Турине.

Почти все исследователи считают эрмитажный реликварий произведением фра Анджелико. Ван Марле (1928) и Кардайле (1976) приписали его Дзаноби Строцци.

Датируется 1425–1430.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7241.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912 — Кат. 1916. № 1963; Кат. 1958. С. 53; Кат. 1976. С. 69; Кат. 1994. № 18.

Литература: Berenson 1901. P. 102; Врангель, Трубников 1909. С. 119; Crowe, Cavalcaselle 1911. Vol. 4. P. 88; Muñoz 1910. P. 5; Muñoz 1911. P. 19; Schottmüller 1911. S. XVII, 228; Rèau 1912. P. 387; Conway 1925. P. 156; Venturi A. 1927. P. 12; Van Marle 1928. Vol. 10. P. 46; Berenson 1932-I. P. 22; Pope-Hennessy 1952. P. 166; Salmi 1958. P. 99; Chiarini 1960. P. 280. N 11; Berenson 1963. P. 14; Orlandi 1964. P. 25; Morante, Baldini 1970. P. 92; Vsevolozhskaya 1981. N 15; Cardile 1976. P. 84, 94; Baldini 1977. P. 236; Colle 1977. P. 409–412; Chantilly, Musée Condé 1988. P. 45; Scalia 1990. P. 34–40; Spike 1996. P. 202; Pini 1999. P. 30–43.

Анджелико, фра Беато (фра Джованни да Фьезоле, Гуидо ди Пьетро)

Angelico, fra Beato (fra Giovanni da Fiesole, Guido di Pietro)

1387, Виккьо ди Муджелло, близ Флоренции — 1455, Рим
Флорентийская школа

17. Мадонна с Младенцем, святыми Домиником и Фомой Аквинским

Инв. № ГЭ 253
Фреска. 196 × 187
Фон переписан. Первоначально был красным в золотых звездах.
На книге Фомы Аквинского текст: *Coeli enarrant gloriam Dei: et opus manuum ejus annuntiat firmamenturn. Dies dici eructat verbum, et nox nocti annuntiat scientiam. Non sunt loquelae neque sermones quorum non audiantur voces eorum. In ompet terram exivit sonus eorum, et in fines orbis terrae verba eorum. In sole posuit tabernaculum suum, et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo. Exsultabit ut gigas ad currendam viam sttam. A summo coelo egressio ejus, et occursus ejus usque ad summum coeli: nec est qui se abscondat a calore ejus. Lex Domini immacidata, convertens animas…* (с лигатурами)
(Небеса проповедуют славу Божию, и о делах рук Его вещает твердь. День дню передает речь, и ночь ночи открывает знание.
Нет языка, и нет наречия, где не слышался бы голос их.
По всей земле проходит звук их, и до пределов вселенной слова их.
Он поставил в них жилище солнцу.
И оно выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще.
От края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его.
Закон Господа совершен, укрепляет душу… — Пс 18: 2–8).
Rigans montes de superioribus suis, de fructu operum tuorum satiabitur terra (с лигатурами) (Ты напояешь горы с высот Твоих, плодами дел Твоих насыщается земля. — Пс 103: 13).
На книге св. Доминика нечитаемая надпись с латинскими и греческими буквами.
Происхождение: пост. в 1883, приобретена у художников А. Мацканти и К. Конти во Флоренции.
Ранее: до упразднения обители в 1870-х — монастырь Сан Доменико во Фьезоле.

Обычно считалось, что фреска, созданная фра Анджелико для монастыря Сан Доменико во Фьезоле, украшала зал капитула. Однако Орланди (1964) отметил, ссылаясь на Феретти (Feretti 1901. P. 101), что на самом деле роспись находилась на стене коридора над площадкой лестницы, ведущей к кельям второго этажа.

Датировали фреску по-разному: Супино (1898) период работы над всем циклом фресок монастыря относит к 1418–1436, Шотмюллер (1911) — между 1430 и 1445; Л. Вентури (1912) датировал эрмитажную композицию временем до 1436, Ван Марле (1928) — после 1449, Поуп-Хеннесси (1952) — до 1433, Орланди (1964) — 1432–1434, Бальдини (1970) — 1430. Датировка Бальдини представляется наиболее убедительной. Коле Ал (2008) предложила датировать фреску временем ок. 1445 — сразу после создания «Мадонны делле омбре» (Музей Сан Марко, Флоренция), отметив большое сходство в обеих композициях образа Марии с Младенцем и сделав предположение о существовании одного картона для этих двух групп.

В декабре 1883 по рисунку князя Г. Г. Гагарина для фрески была выполнена золоченая рама. В марте 1884 рама и стекло для нее были готовы.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 6900.



17

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1889 — Кат. 1916. № 1674; Кат. 1958. С. 53; Кат. 1976. С. 69; Кат. 1994. № 17.

Литература: Marchese 1845. T. 1. P. 265–266; Vasari — Milanesi 1878. T. 2. P. 511. Nota; Harck 1896. S. 414; Supino 1898. P. 62–63; Douglas 1900. P. 82; Wingenroth 1906. S. 68; Thieme — Becker 1907. Bd 1. S. 449–500; Венуа 1910. С. 6–8; Schottmüller 1911. S. 230; Crowe, Cavalcaselle 1911. Vol. 4. P. 88. Note 3; Liphart 1912. S. 212; Venturi L. 1912. P. 124; Вентури Л. 1912. С. 4; Rèau 1912. P. 386; Van Marle 1928. Vol. 10. P. 120; Berenson 1932-I. P. 22; Pope-Hennessy 1952. P. 5, 165; Berenson 1963. P. 14; Orlandi 1964. P. 125–126; Итальянская живопись 1964. № 7; Morante, Baldini 1970. P. 89; Vsevolozhskaya 1981. N 16–18; Chantilly, Musée Condé 1988. P. 45; Cole Ahl 2008. P. 26–31.



18

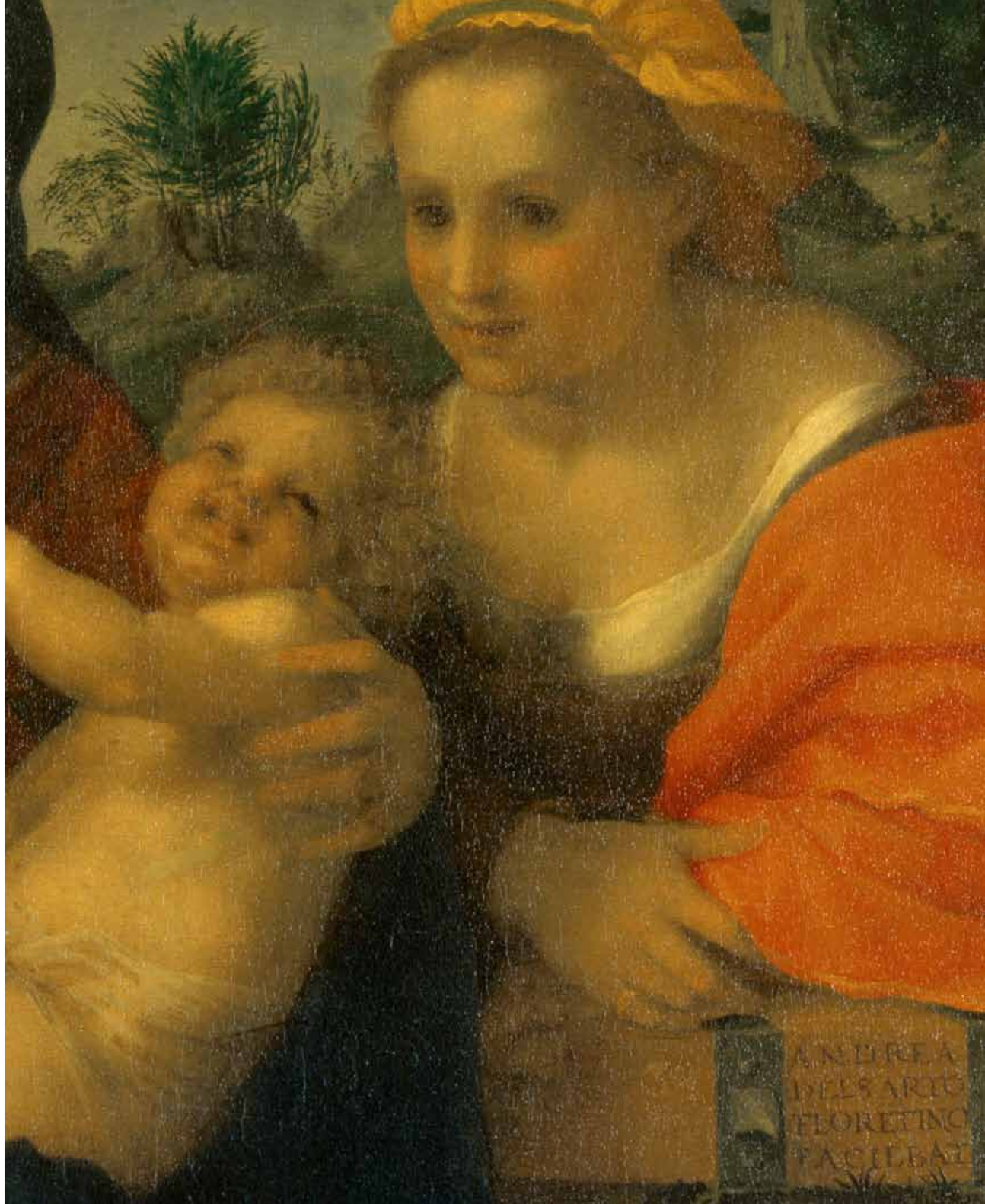
Андреа дель Сарто (Андреа д'Аньоло)

Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo)

1486, Флоренция — 1531, Флоренция
Флорентийская школа

18. Мадонна с Младенцем, святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем
Инв. № ГЭ 62
Холст (переведена с дерева в 1866 А. Сидоровым), масло. 102 × 80
На колесе подпись: *ANDREA / DEL SARTO / FLORETINO / FACIEBAT* (Андреа дель Сарто флорентиец сделал).
Происхождение: пост. в 1815 из собр. Гортензии Богарне, герцогини Сен Лё получившей картину по наследству после смерти матери, императрицы Жозефины, в 1814. Ранее: собр. графини де Верю; собр. графа де Морвиля; собр. герцога Таллара; собр. принца Виллема Гессен-Кассельского; после разгрома Касселя в 1806 Наполеон I поместил картину во дворец Мальмезон; собр. императрицы Жозефины во дворце Мальмезон.

Традиционная схема «Святого собеседования» («Sacra conversazione») трактована Андреа дель Сарто совершенно по-новому. Мадонна со св. Елизаветой оживленно беседуют, сидя у придорожного камня. Рядом с ними — одетая по моде XVI в. св. Екатерина. Жанровая интонация отсылает к периоду кватроченто, но решение композиции свидетельствует о расцвете Высокого Возрождения.
При переводе произведения с дерева на холст грунт был сохранен, исследование картины в отраженных инфракрасных лучах показало, что рисунок выполнен непосредственно на грунте, без использования предварительного картона, с которого методом припороха композиция могла бы быть переведена на дерево или холст. Линия является определяющей, в то время как лицо Марии проработано светотенью. Существенные изменения внесены в изображение Младенца. Первоначально ребенок прижимался к груди матери, а не закидывал голову назад. Именно в таком, окончательном положении взгляд Иисуса, обращенный к св. Екатерине, создает логическую связь между персонажами.
Несмотря на существование подписи, Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) считали, что эрмитажная картина (в литературе ее еще называют «Мадонна Таллар») — реплика произведения на аналогичный сюжет, хранящегося в Королевском замке Виндзора (в настоящее время находится в Хэмптон Корте), Боде (1882), напротив, утверждал, что картина из Эрмитажа — оригинал, а копия с него — в Виндзоре. Пентер (1883) не признавал эрмитажное произведение оригиналом, считая подпись «совершенно новой».
В дальнейшем никто всерьез не оспаривал авторство Андреа дель Сарто, за исключением Френкеля (1935), полагавшего, что это работа последователя или позднего подражателя мастера, и Базена (1958), приписавшего картину кисти Пулиго.
Композиция, аналогичная эрмитажной (без фигуры св. Екатерины), хранится в Национальной галерее Лондона



18, *фрагмент*

(108 × 81). Большинство исследователей считало ее копией с эрмитажной картины (Waagen 1864, Freedberg 1972, 1975). По мнению Вагена, лондонский экземпляр выполнен Пулиго. Национальная галерея любезно предоставила в наше распоряжение снимки лондонской версии в отраженных инфракрасных лучах. Они подтверждают высокий профессиональный уровень произведения с хорошим рисунком (самое слабое место — руки Мадонны и Елизаветы). Изменен поворот головы Иоанна, которую художник слегка «приподнял» в той же плоскости по сравнению с первоначальным положением.

Сопоставление снимков в отраженных инфракрасных лучах петербургской и лондонской работ не оставляет сомнений в превосходстве и оригинальности эрмитажного экземпляра. Это ясно, например, при сравнении переделок, в обоих случаях касающихся головы младенца Иоанна. Автор лондонской картины просто изменил уровень, на котором находилась голова; Андреа дель Сарто изменил не только уровень, но и ракурс, именно при таком решении Креститель стал смотреть на Христа и тянуться к нему. Намного тоньше лицо Марии в эрмитажной работе; тщательная прорисовка волос и покрывала достигается легким и точным штрихом, чего нельзя отметить в лондонской версии, которую справедливо считать вторичной. Иного мнения придерживаются Кейф (2001), а также Шмидт и Сайр (см.: Göttlich gemalt 2009), считая лондонскую картину прототипом петербургской.

«Мадонну Таллар» датировали поразному. Ваген (1864) — 1518, на основании стилистического сходства с «Милосердием» (Лувр, Париж); Кнапп (1907) — 1519, считая, что «Мадонна с Младенцем и святыми» могла быть выполнена во Франции; Бернсон (1938) — не позднее 1515. Команде (1952) — периодом 1511–1513. Фридберг (1961) высказал предположение, что картина написана в 1515–1516, а затем (1963) отнес ее к 1513 на основании стилистического сходства с «Рождеством Мадонны» (церковь Сантиссима Аннунциата, Флоренция) и «Милосердием» (Лувр, Париж), которое, по его мнению, было создано в конце 1513 — начале 1514. Не ясной осталась точка зрения Ширмена (1965): в одном месте (vol. 2, p. 215) исследователь пишет, что эрмитажная работа предшествует «Мадонне Корсини», в другом (p. 218), что «Мадонна Корсини» создана до эрмитажной картины.

Среди ранних работ Андреа дель Сарто к стилистически однородной группе на тот же сюжет наряду с «Мадонной Таллар» принадлежат «Мадонна Корсини» (собр. лорда Эгремонта, Петворт Хауз) и «Мадонна с Младенцем и ангелами» (Лувр, Париж). Ни одна из них не датирована, но, как правило, их относят к 1513 — началу 1516.

Из всех предлагаемых дат наиболее убедительной представляется 1513.

Рисунок с изображением св. Екатерины хранится в Британском музее в Лондоне (красный мел. 33,5 × 21). Есть предположение, что моделью для фигуры Екатерины послужила жена художника Лукреция дель Феде. И. С. Григорьева (Итальянская живопись 1964) рассматривала рисунок как подготовительный к эрмитажному произведению, Бернсон (1938) и Фридберг (1963) — как более поздний, копирующий фигуру Екатерины на эрмитажной картине. Бернсон счел автором рисунка Доменико Пулиго. Такую возможность допускала Форлани Темпести (2002), но отвергали Пуонси (1964) и Ширмен (1965. Vol. 2. P. 215).

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4215; Опись 1859. № 2247. **Каталоги Эрмитажа:** Кат. 1863 — Кат. 1916. № 24; Кат. 1958. С. 55; Кат. 1976. С. 70; Кат. 1994. № 11. **Выставки:** 1977 Tokyo — Kyoto. N 1; 1979 Washington — Los Angeles — New York. **Литература:** Cat. Joséphine 1811. N 120; Hand 1827. S. 89–90; Schintzler 1828. P. 33–34, 116–117; Livret 1838. P. 390. N 5; Viardot 1844. P. 470; Waagen 1864. S. 39–40; Crowe, Cavalcaselle 1864. P. 583, 586; Bonnaffè 1873. P. 75; Bode 1882. Lfg 2. S. 10; Penther 1883. S. 24; Harck 1896. S. 416; Guinnes 1899. P. 97; Jacobsen 1901. S. 368; Knapp 1907. S. 81; Бенуа 1910. С. 45–46; Вентури Л. 1912. С. 6; Venturi L. 1912. P. 130; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 199, 203; Venturi A. 1925. Vol. 9. Parte 1. P. 581–584, 625; Berenson 1932-I. P. 18; Fraenckel 1935. S. 107, 166; Berenson 1938. Vol. 1. P. 290, 297; Vol. 2. P. 214–215. N 30; Comandè 1952. P. 38; Bazin 1958. P. 249; Freedberg 1961. Vol. 1. P. 447–449; Итальянская живопись 1964. № 48, 49; Pouncey 1964. P. 290; Shearman 1965. Vol. 1. P. 30, 36–37, 39; Vol. 2. P. 214–215; Monti 1965. P. 43–44; Freedberg 1972. P. 21–22, 24, 32–34, 49–50; Freedberg 1975. P. 92; Fahy 1979. P. 53–58; Monti 1981. P. 133, 135; Vsevolozhskaya 1981. N 46; Hommage à Andrea del Sarto 1986. P. 26; Natali, Cecchi 1989. P. 56; Natali 1998. P. 106; Кустодиева 2000-I. С. 7–10; Keith 2001. P. 44–48; Art in the Making 2002. P. 69–70; Forlani Tempesti 2002. P. 60; Pougetoux 2003. P. 106. N 119; P. 194; Göttlich gemalt 2009. S. 121.

Андреа дель Сарто (Андреа д'Аньоло)

Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo)

1486, Флоренция — 1531, Флоренция
Флорентийская школа

19. Святое семейство с Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 6680
Дерево, масло. 129 × 100
Происхождение: пост. в 1919. Ранее: собр. графини Л. А. Мусиной-Пушкиной в Петербурге. Передана в «Антиквариат» (мастерская Андреа дель Сарто), возвращена в Эрмитаж в 1933.

Композиция является вариантом так называемого «Св. семейства Медичи» (Галерея Палатина, Флоренция; инв. № 81. 129 × 105). Тип и поза Мадонны в обоих случаях повторены полностью, а вместо св. Елизаветы в эрмитажном варианте изображен св. Иосиф. Голова Иосифа — это голова мужской модели, использованной художником в трех версиях «Жертвоприношения Авраама» (с поворотом в другую сторону): Музей искусств, Кливленд; Картинная галерея, Дрезден; Прадо, Мадрид.



19



20

та рисунков Галереи Уффици во Флоренции — подготовительная штудия к эрмитажной картине.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1976. С. 70; Кат. 1994. № 112.
Выставки: 1889 Петербург. № 15; 1999 Tokyo. N 22.
Литература: Фомичева 1971. С. 10–12; Shearman 1987. P. 501; Natali 1998. P. 106, 175; Музейные распродажи 2006. С. 447.

Андреа дель Сарто (Андреа д'Аньоло), копия XVI века

Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo), copia del XVI secolo

Флорентийская школа

20. Святое семейство со святой Елизаветой и Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 1497
Холст, масло. 94 × 93
Происхождение: пост. в 1852 из собр. Шевалье в Париже. Передана в «Антиквариат», откуда возвращена в 1932.

В Эрмитаж картина поступила как копия с оригинала Андреа дель Сарто. В 1966 во время посещения Эрмитажа Д. Ширмен признал «Св. семейство» оригиналом, считавшимся ранее утерянным (см.: Shearman 1965. Vol. 2. P. 290–291). По мнению Ширмена, описание Вазари произведения, созданного для Андреа Сертини, может быть отнесено к «Св. семейству», находящемуся в Эрмитаже: «…и для Андреа Сертини сделал другую картину, на которой Мадонна, Христос, св. Иоанн и св. Иосиф, выполненные с таким мастерством, которое всегда почиталось во Флоренции, и она заслужила огромной похвалы» (Vasari — Milanesi 1880. T. 5. P. 18). В примечании к этому тексту Миланези (nota 5) отмечает, что согласно Делла Валле эта картина была приобретена в Риме синьором Андреа Курти-Лепри. Фомичева (1971) предположила, что одна из двух картин Андреа дель Сарто в собр. канцлера А. А. Безбородко и есть эрмитажное «Св. Семейство», купленное Безбородко в 1790-е у Алессандро Курти-Лепри, и затем перешедшее в собр. графини Л. А. Мусиной-Пушкиной, урожденной Кушелевой-Безбородко.
Однако петербургское «Св. Семейство» — не единственное произведение, соответствующее описанию Вазари. В собр. императрицы Жозефины находилась точно такая же композиция, правда меньшего размера (68 × 41), местонахождение которой в настоящее время не известно (см.: Pougetoux 2003. P. 107. N 3).
Фомичева датировала «Св. семейство» примерно 1529 на основании стилистической близости к «Св. семейству Боргерини» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) и «Милосердию» (Национальная галерея, Вашингтон) и сочла, что рисунок ног и рук, держащих свиток (инв. № 631е), из Кабинета рисунков Галереи Уффици во Флоренции — подготовительная штудия к эрмитажной картине.
Подписная картина Андреа дель Сарто «Св. семейство со св. Елизаветой и Иоанном Крестителем» хранится в Лувре, Париж (108 × 88). Она считается оригиналом, но Ширмен (1965) рассматривал ее как копию с несохранившегося оригинала. Существовало много копий с луврского произведения, в настоящее время в основном утерянных. Одна из них, тондо диаметром 92 см из собр. Строгановых, проходила на аукционе «Лепке» в 1931 (Sold Berlin, Lepke Gallery, 1931, 12–13 V. N 30). Другая находилась ранее в Лондоне (Бриджуотер Хауз, № 22).
Ваген (1864) причислил эрмитажное «Св. семейство» к собственноручным работам мастера, но Боде (1882), Пентер (1883) и Харк (1896) считали его копией. До 1899 картина входила в каталоги Эрмитажа как работа Андреа дель Сарто, затем — как копия с луврской картины.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 2248.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 26; Кат. 1958. С. 55; Кат. 1976. С. 70; Кат. 1994. № 13.
Литература: Андреев 1857. С. 46; Waagen 1864. S. 400; Crowe, Cavalcaselle 1864. S. 583; Bode 1882. Lfg 6. S. 2; Penther 1883. S. 24; Hubich 1892/93. S. 239; Harck 1896. S. 416; Guinnes 1899. P. 98; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 199; Freedberg 1963. P. 40; Shearman 1965. Vol. 2. P. 240; Музейные распродажи 2006. С. 436.

Андреа ди Ванни

Andrea di Vanni

Ок. 1332, Сиена — 1414 (?), Сиена
Сиенская школа

21. Вознесение Христа

Инв. № ГЭ 290
Дерево (тополь), темпера. 68 × 28; верх стрельчатый; фрагмент полиптиха
Доска сильно изъедена жуком, отсутствует рельеф на готической арке в верхней части.
На свитке в руках пророка Иеремии текст: *Jeremias: Asendit ante eos pādens iter* (asedet enim pandes iter ante eos. — Иеремия: Перед ними пройдет стенорушитель. — Мих 2: 13).
Происхождение: пост. в 1911, дар наследников графа Г. С. Строганова из его собр. в Риме.



21

Мк 16: 19; Лк 24: 51.
В пенакле — полуфигура пророка Иеремии. В верхней части произведения на золотом фоне Христос, который возносится не вертикально, как принято в подобных сценах, а по диагонали. Такое положение Спасителя Бернсон (1930/31) объяснял чисто композиционным решением, в то время как Мисс (1951) — ориентацией художника на искусство первой половины XIV в. В центре нижней части изображена Мадонна, по сторонам от нее — двенадцать апостолов (вместо одиннадцати, как указано в Евангелии от Марка и Луки). Возможно, Ванни предпочел не нарушать симметрию, поместив справа и слева по шесть человек. Расположение фигур и квадраты пола



21, *фрагмент*

создают некоторое представление о глубине пространства, в котором находятся действующие лица.
В коллекции Г. С. Строганова «Вознесение Христа» считалось произведением Бартоло ди Фреди (Muñoz 1911). Та же атрибуция у Бернсона (1909), в Кат. 1916 и у Липгарта (Кат. Липгарта). Позднее Бернсон (1930/31) приписал картину последователю Андреа ди Ванни. В Кат. 1958 вошла как произведение сиенской школы второй половины XIV в. Ныне существующая атрибуция была сделана Миссом (1951), поддержана Лазаревым (1959), Дзери (1961) и нашла отражение в Кат. 1976 и Кат. 1994. Мисс и Дзери отмечали типичную для художника архаизацию, отрицание индивидуальных ценностей как проявление тенденций сиенской живописи после «черной смерти» — эпидемии чумы 1348.
«Вознесение Христа» — фрагмент полиптиха, частью которого было также «Воскресение Христа» (70 × 28; настоящее местонахождение не известно; ранее — собр. графа Ингенхейма; воспр.: Berenson 1968-I. Pl. 389). Это предположение было высказано Дзери (1961), он же полагал, что полиптих мог состоять из пяти частей, что встречается крайне редко.
Дзери (1961) датирует эрмитажную картину 1355–1360, Чекки (1981) — 1360-ми, Бернсон (1968) — ок. 1383, Болонья (1969) — 1383–1385, временем пребывания художника в Неаполе, что представляется вполне убедительным. Болонья считал, что кроме «Воскресения Христа» и «Вознесения Христа» в состав того же полиптиха могли входить доски из галереи Коркоран в Вашингтоне.
В результате реставрации, осуществленной Т. Д. Чижовой в 1989, открылась вся тонкость живописной гаммы. Достаточно упомянуть, что плащ второго апостола справа был освобожден от сплошной синей записи и вновь обрел замечательный первоначальный цвет — сочетание белого с золотом. Одежда первого апостола справа превратилась из коричневой в розовую. Стало видно, что пол — не однородная поверхность, а чередование зеленых и золотых квадратов.
Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7281; Кат. Липгарта. С. 59.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1916. № 1979; Кат. 1958. С. 141; Кат. 1976. С. 69; Кат. 1994. № 16.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 2; 2002 Петербург-I. № 8.
Литература: Врангель, Трубников 1909. С. 117–118; Berenson 1930/31, An. 11. P. 26; Meiss 1951. P. 31. Note 71; Лазарев 1959. С. 290. Примеч. 283; Zeri 1961. P. 223–226; Berenson 1968-I. P. 441; Bologna 1969. P. 325–326; Boskovits 1975. P. 115; De Benedictis 1979. P. 97; Cecchi 1981. P. 247–248; Vsevolzhskaya 1981. N 2; Leone de Castris 1986. P. 484; Zeri 1991. P. 71–73.

Андреа ди Джусто

Andrea di Giusto

Упоминается в 1424–1455
Флорентийская школа

22. Император Константин перед папой Сильвестром I, который показывает ему изображения апостолов Петра и Павла

Инв. № ГЭ 2442
Холст (переведена с дерева в 1888 А. Сидоровым), темпера. 174 × 87
Центральная часть триптиха; парная к ГЭ 2443

23. Крещение императора Константина папой Сильвестром I

Инв. № ГЭ 2443
Холст (переведена с дерева в 1888 А. Сидоровым), темпера. 157 × 73
Левая часть триптиха; парная к ГЭ 2442
Происхождение: приобретены в 1887 в Риме; находились в галерее Альберичи в Риме, распроданной в 1886, но были исключены из числа тех картин, что поступили на этот аукцион.
LA, XII, 2.
Константин I Великий (ок. 285–337) — римский император с 306. В 313 принял Миланский эдикт, признав тем самым христианство.
Согласно Золотой легенде, императору Константину во сне явились апостолы Петр и Павел. Они послали его к Сильвестру с тем, чтобы он исцелил императора от проказы.
На левой створке диптиха представлен Сильвестр в сопровождении ангелов (?), один из которых держит епископский посох. Папа демонстрирует Константину диптих с изображениями Петра и Павла. На центральной створке — сцена крещения императора Константина Сильвестром I в присутствии кардиналов и придворных. В верхней части композиции в сиянии появляются Христос и апостолы Петр и Павел.
До перевода картин с дерева на холст в их нижней части имелись золоченые дощечки современные триптиху с надписями. На левой створке: *Quale / Constantinis / mudatus / fvi / Alepra* (Подобно Константину я освободился от проказы). На центральной створке: *Conversio / Constantini / Afidem / Hoc / opus / fieri / Andreas / Deforen* (Обращение Константина к вере. Эта работа сделана Андреа из Флоренции). Можно предположить, что надпись продолжалась и на правой створке.
Картины были приобретены как произведения Андреа дель Кастаньо. Под этим именем вошли в Кат. 1889 — Кат. 1895. В последующих изданиях, с 1899 по 1909 включительно, автором назван Андреа да Фиренце, которого отождествляли с Андреа ди Джусто. Кроу и Кавальказелле (1911) упоминали картину Андреа ди Джусто на тему «Обращения Константина», находившуюся в доме Ромелли в Губбио и содержавшую надпись: *hoc opus fecit Andreas De Florentia* (эту работу сделал Андреа из Флоренции). Атрибуция Андреа ди Джусто был принята Бернсоном (1932, 1963), Дзери (1976), Лаклоттом (1987). Липгарт (Кат. 1911, 1912) отнес произведения к школе фра Филиппо Липпи.
Кантер (2005) опубликовал эрмитажные работы как алтарный образ, выполненный художниками мастерской



23, 22

Пезеллино, либо Мастером Рождества Кастелло, либо Дзаноби Строцци, в то время как автором пределлы к алтарю он считает самого Пезеллино (все три части пределлы изображают эпизоды из истории св. Сильвестра, две из них — в галерее Дориа Памфили, Рим, одна — в Музее искусств, Вустер, Массачусетс). Очевидно, рассматривая петербургские, итальянские и американскую работы как единый комплекс, исследователь исходил, в первую очередь, из того, что все они посвящены легенде о св. Сильвестре. Невозможно представить (это противоречит всем нормам работы мастерской), что основную часть, то есть триптих, создали ученики мэтра, в то время как пределлу — он сам. Кроме того, существовавшая ранее надпись содержала имя автора — Андреа, что не согласуется ни с именем Дзаноби, ни с именем Пьетро ди Лоренцо ди Пратезе, с которым Кантер идентифицирует Мастера Рождества Кастелло.

Известна только одна датированная 1437 подписная работа Андреа ди Джусто — полиптих «Мадонна делла чинтола со святыми» (Галерея Академии, Флоренция), которая стилистически — по типу лиц, решению объемов и распределению масс в пространстве — близка эрмитажным створкам. «Существует два несомненных произведения Андреа: подписной полиптих 1437 в Академии во Флоренции и створки в Эрмитаже в Ленинграде с двумя сценами из легенды о Константине, которые, как свидетельствовали в середине XIX века, содержали подпись» (Zeri 1976).

Наиболее близкая аналогия к эрмитажным картинам — «Распятие со святыми» Андреа ди Джусто (Музей Пти-Пале, Авиньон), которое Лаклотт (1987) отнес, как и петербургские створки триптиха, к позднему периоду деятельности мастера.

Согласно сведениям, приведенным Лаклоттом, авторство «Распятия со святыми» Андреа ди Джусто устно признали Беллози, Боскович и Дзери. Нет веских оснований, чтобы отказаться от традиционной атрибуции — Андреа ди Джусто — для створок триптиха в собр. Эрмитажа.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7086 (обе створки под одним номером).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1889. № 1650 (обе створки под одним номером); Кат. 1958. С. 58; Кат. 1976. С. 70; Кат. 1994. № 14, 15.

Литература: Crowe, Cavalcaselle 1911. Vol. 4. P. 64. Nota 2; Berenson 1932-I. P. 124; Kaftal 1952. P. 936. N 6, 7; Berenson 1963. P. 6; Zeri 1976-I. Vol. 1. P. 71–72; Laclotte, Mognetti 1987. P. 44–45; Kanter, Palladino 2005. P. 286–287.

Антонио да Фиренце

Antonio da Firenze

Работал во второй половине XV в.
Флорентийская школа

24. Мадонна с Младенцем, святым епископом, Иоанном Крестителем и ангелами. В пинакле: благословляющий Христос в окружении серафимов (на лицевой стороне)



24



Распятие с Марией, евангелистом Иоанном и двумя монахами. В пинакле — Благовещение (на обороте доски)
Инв. № ГЭ 8280
Дерево, темпера. 151 × 85; верх заострен
Доска в хорошей сохранности, в центре проходит вертикальная скошенная сквозная трещина.
На ступенях трона подпись: *ANTONIVS DEFLOR(E)NTIA* (Антонио из Флоренции).
На нимбе Марии: *AVE MARIA GRATIA* (Радуйся, Мария Благодатная. — Лк 1: 28).
На нимбе Иоанна Крестителя: *S IOVANES BAT[ista]* (Св. Иоанн Крес[титель]).
На свитке в руке Иоанна: *ECCE ANGNU[s]* (Се аг н[ец]. — Ин 1: 29, 36).
На нимбе св. епископа начало надписи скрыто митрой, неразборчиво: *S.VS… PIS[copus]* (еп[ископ]).
На обороте, на дощечке, прибитой к кресту: *I.N.R.I* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
На нимбе Марии: *VIRGO MARIA* (Дева Мария).
На нимбе Иоанна: *IOVANES VANG[elista]* (Иоанн еванг[елист]).
В сцене «Благовещение» на золотом фоне: *AVE MARIA GRATIA PLENA* (Радуйся, Мария Благодатная… — Лк 1: 28).
Происхождение: пост. в 1936 через ЛГЗК. Ранее: собр. М. П. Боткина в Петербурге.

Это произведение является двусторонней хоругвью — священным изображением, которое несли во время религиозных процессий.
Митра епископа, наполовину скрывающая буквы, начертанные на нимбе, затрудняет их прочтение. Щербачева (1957) полагала, что написано «Либерий» и что по желанию заказчиков был изображен один из двух одноименных епископов — св. Либерий Равеннский. Фьокко (1957) указывал, что имя возможно прочитать как «Зиновий». Берначчони (1999) расшифровала скрытую надпись как «Медардо» — имя французского епископа, культ которого получил развитие в Италии исключительно в Арчевио. В подтверждение своего мнения исследовательница ссылается на изображение в руке епископа башни с открытой дверью, атрибутом святого. Она же отмечает, что подобную деталь можно увидеть в полиптихе Синьорелли в коллегии, посвященной этому святому в Арчевио, и рассматривает ее как намек на эпизод 1445, когда жители города, стремясь избавиться от власти Франческо Сфорца, открыли ворота папским войскам, осаждавшим крепость. Берначчони предположила, что первоначально хоругвь находилась в небольшой церкви Сан Джованни Баттиста в Арчевио.
Однако св. Медардо изображался в епископском одеянии с полуоткрытым ртом, обнажающим зубы, и с сердцем, свидетельствующим о его милосердии (см.: Réau 1958. Vol. 3. P. 945). Ни одного из этих признаков, кроме епископского одеяния, нет у святого, стоящего рядом с троном Мадонны. Таким образом, нельзя утверждать, что именно этот французский святой представлен на эрмитажной хоругви.
Дзери (1960), основываясь на присутствии в сцене «Распятие» двух монахов в белых одеяниях с капюшонами и бичами, считал, что штандарт принадлежал ордену капуцинов.
Существовало несколько художников, носивших имя Антонио да Фиренце. Щербачева (1957) предположила, что автором иконы был Антонио да Фиренце, работавший в конце XV — начале XVI в. (ум. ок. 1504–1506). В 1472 этот флорентийский мастер переехал в Венецию. Пребыванием художника на севере Италии Щербачева объясняла сочетание черт, идущих от влияния Мазаччо, Мазолино, фра Анджелико, Андреа Кастаньо, с чисто венецианским пристрастием к богатству орнаментальных мотивов, звучной красочной палитре, золотому фону. Фьокко (1957) считал, что характер живописи не позволяет отнести икону



24, *оборотная сторона*

24, *фрагмент*

далеко за пределы 1440. Он видел в Антонио да Фиренце художника венецианского происхождения, обучавшегося во Флоренции, испытавшего влияние Кастаньо и работавшего как мозаичист в середине XV столетия в Венеции. Возможно, здесь он вместе с Сильвестро Барбетта создал мозаику с фигурами четырех святых в левом трансепте собора Сан Марко (1458). Мнение Фьокко разделил Меркель (1972–1973), приписавший этим двум художникам еще одну мозаику — «Успение Марии», — выполненную по картону Кастаньо в 1449.

Дзери (1960) отождествил Антонио да Фиренце с Антонио ди Якопо, упоминающимся в списках гильдии св. Луки в 1415, а затем в документах 1416, 1433, 1442. Он усмотрел в штандарте только черты, идущие от искусства Мазолино и фра Анджелико с акцентами интернациональной готики, близкими Лоренцо Монако. Идентификация художника, предложенная Дзери, была поддержана Гуковским (1961).

М. Маццалупи (Pittori ad Ancona 2008. P. 238) идентифицировал автора штандарта с Антонио ди Доменико ди Нери (ок. 1415 — до 1504), который упоминается в документе от 21 августа 1447 как флорентиец, живущий в Анконе. Он формировался во Флоренции под влиянием фра Анджелико, наряду с Джованни ди Консальво и Дзаноби Строцци (De Marchi 2002), в свою очередь Маццалупи считает, что Андреа ди Джусто представляется порой своего рода alter ego Антонио.

В собр. М. П. Боткина (1911) хоругвь считалась работой XIV в. Датировка, предложенная Дзери (1960), — до 1420 — представляется слишком ранней. Исходя из стиля хоругви, ее следует датировать не ранее чем ок. 1450. Флорентийские черты, идущие от Андреа Кастаньо (фигуры святых у трона Марии) и фра Анджелико (его композиция «Благовещение» из приходской церкви Монте Карло в Тоскане повторена на обороте иконы), сильно ощутимы и не оставляют сомнений



25

в том, что художник формировался во Флоренции.

В настоящее время хоругвь Эрмитажа — единственное подписное произведение Антонио да Фиренце. Кроме этой работы, кисти Антонио принадлежит триптих из собр. Бернсона на вилле Тати, Сеттиньяно; атрибуция была сделана Дзери (1960) на основании стилистического сходства с эрмитажной работой (на правой створке триптиха фигура св. Бенедикта аналогична фигуре св. епископа на лицевой стороне штандарта). Де Марки приписал Антонио да Фиренце еще миниатюру с изображением распятия (см.: Pittori ad Ancona 2008. P. 248–249. N 3).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 70; Кат. 1976. С. 70; Кат. 1994. № 21.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 3.

Литература: Coll. Botkine 1911. P. 6–7; Scerbaciova 1957. P. 29–34; Fiocco 1957-I. P. 35–38; Fiocco 1957-II. P. 378; Salmi 1958-I. P. 94; Zeri 1960. P. 50–57; Гуковский 1961. С. 216, 240. Примеч. 118; Fiocco 1961. P. 152–156; Berenson 1963. P. 16; Итальянская живопись 1964. № 10–13; Merkel 1972–1973. P. 377–419; Furlan 1976. P. 47–48, 50; Vsevolozhskaya 1981. N 19–22; Petrucci 1987. P. 563; Toscano 1987. P. 562; Bernaccioni 1999. P. 427–433; De Marchi 2002-I. P. 70; Schmidt 2003. P. 565; Minardi 2005. P. 110; Mazzalupi 2006. P. 43; Pittori ad Ancona 2008. P. 246–247. N 2.

Антонио дель Черайоло (Антонио ди Арканджело)

Antonio del Ceraiolo (Antonio di Arcangelo)

Работал в 1520–1538
Флорентийская школа

25. Распятие с Марией, святыми Домиником, Иеронимом и Франциском

Инв. № ГЭ 4126
Дерево (тополь), темпера
36,5 × 22,5; верх доски закруглен
На обороте доски — две наклейки: на одной — «Филиппо Липпи, из Галереи княгини Белосельской. 250 руб.»; на второй — «№ 61» (Опись Строгановского дворца 1922) и приписка карандашом «Francia Schule».
На дощечке, прибитой к кресту: *I. N. R. I.* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. П. С. Строганова в Петербурге; собр. княгини Белосельской (согласно надписи на обороте).

Святые опознаются по их атрибутам. В частности, хотя св. Доминик изображен без обычных для него лилии и книги, о том, что это именно он, свидетельствует не только одеяние его ордена, но и горящая над лбом звезда. На втором плане представлено убиение св. Петра-мученика.

Судя по наклейке, в собр. княгини Белосельской картина считалась произведением Филиппо Липпи. В Описи Строгановского дворца 1922 картина числится работой неизвестного художника итальянской школы. В инвентарь Эрмитажа картина внесена как произведение круга Мариотто Альбертинелли. С этой атрибуцией был согласен Липгарт (Кат. Липгарта). Э. Фей (устно, 1985) высказался в пользу авторства либо Козимо Росселли, либо кого-то из мастеров его школы. Фей продолжал придерживаться того же мнения и позднее (2001). Габриелли (2007), не видя сходства между работами Козимо Росселли и произведением из Петербурга, включил эрмитажное произведение в число «ошибочных атрибуций».

В Кат. 1994 «Распятие» вошло под именем Антонио дель Черайоло на основании стилистического сходства с «Распятием» из Галереи Академии во Флоренции. Построение пространства, характер пейзажа, трактовка лиц, жестов, складок одежды в обеих картинах позволяют и эрмитажное произведение считать созданием этого мастера.

Флорентийское «Распятие» — одно из немногих известных произведений Антонио дель Черайоло. Он был учеником Лоренцо ди Креди, что подтверждается типологической близостью Марии с Марией в картине учителя «Скорбящие Мария и Иоанн» (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 1604. 44 × 52).

Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 14–15; Опись Строгановского дворца 1922. № 61.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 22.

Литература: Fahy 2001. P. 252; Gabrielli 2007. P. 256.



26

Арпино, кавалер д' (Чезари, Джузеппе)

Arpino, cavalier d' (Cesari, Giuseppe)

1586, Рим — 1640, Рим
Римская школа

26. Ангел-хранитель

Инв. № ГЭ 3578
Холст (переведена с дерева в 1855 Табунцовым), масло. 51 × 38
Происхождение: пост. в 1922 из МАХ в Петроград. Ранее: собр. графа Мусина-Пушкина-Брюса; передана в МАХ в Петербурге в 1836 по распоряжению Николая I.
Мф 18: 10.

Атрибуция картины традиционная. Подтверждается сравнением с такими работами мастера, как «Св. Себастьян» (церковь деи Джероламини, Неаполь), «Иоанн Креститель в пустыне» (Галерея Боргезе, Рим. 33 × 26). В этих картинах повторен тот же тип лица, что у ангела-хранителя, сходным образом проработаны формы рук, ног и складок одежды.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 8182.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 23.

Литература: Указатель АХ 1842. № 676; Андреев 1857. С. 175; Сомов 1874. № 416.



27

Арпино, кавалер д'
(Чезари, Джузеппе) (?)

Arpino, cavalier d'
(Cesari, Giuseppe) (?)

1586, Рим — 1640, Рим
Римская школа

27. Святая Клара при осаде города Ассизи

Инв. № ГЭ 1545
Дерево (красное дерево), масло
37 × 45
Горизонтальная трещина проходит посередине через всю доску.
С тыльной стороны доска заклеена полосами холста.
Происхождение: пост. в 1770 из собр. Франсуа Троншена в Женеве.

Клара Ассизская (1193–1253) — первая женщина последовательница Франциска Ассизского. Основательница ордена кларисс. Была канонизирована папой Александром IV в 1255.
Изображен момент легенды, когда после взятия города Ассизи войсками сарацинов Клара вышла в окружении монахинь из монастыря с дарохранительницей в руках. При виде облатки для причастия неприятельская армия обратилась в бегство (Kaftal 1965. P. 293).
В собр. Троншена и во всех каталогах Эрмитажа картина считалась произведением д'Арпино. Рёттген (1973, 2002) приписал ее кисти Марцио Ганассини, указав, что многие небольшие батальные сцены, в области которых специализировался этот мастер, неправильно приписывались Джузеппе Чезари.
В галерее Боргезе в Риме хранится «Обращение Савла», близкое по стилю эрмитажной картине. В каталог галереи оно включено как приписываемое д'Арпино (со знаком вопроса) (Della Pergola 1959. Vol. 2. P. 66). Рёттген считает римскую картину также принадлежащей кисти Марцио Ганассини.
Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 150; Кат. 1797. № 577; Опись 1859. № 2404.



28

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 150; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 131; Кат. 1976. С. 71; Кат. 1994. № 24.
Выставки: 1974 Geneve. N 2.
Литература: Cat. Tronchin 1765. N 21; Livret 1838. P. 262. N 59; Waagen 1864. S. 69; Venturi A., *Storia* 1932. Vol. 9. Parte 4. P. 937; Bernisovich 1953. P. 28–29; Левинсон-Лессинг 1970. С. 8; Röttgen 1973. P. 53; Röttgen 2002. P. 541.

Бакиакка (Франческо Убертини)

Bachiacca (Francesco Ubertini)

1494, Флоренция — 1557, Флоренция
Флорентийская школа

28. Легенда о 10 000 мучеников (Мучение святого Акакия)

Инв. № ГЭ 4155
Дерево, темпера. 24 × 52; часть пределлы
Основа состоит из трех горизонтальных досок. С обратной стороны имеются пазы от врезных шпонок.
На обратной стороне красная сургучная печать П. В. Деларова.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. П. В. Деларова в Павловске (близ Петербурга); собр. Пекарского; собр. графов Строгановых.

Картина приобретена Строгановыми из собр. Пекарского, который мог купить ее после того, как она вернулась с парижского аукциона собр. Деларова (1914). В конце XIX в. картина находилась в загородном доме семьи Деларовых в Павловске.
Возникновение легенды о 10 000 мучеников относится к XII в. Согласно преданию, язычник Акакий во главе девяти тысяч солдат был послан императорами Адрианом и Антонием в поход в Малую Азию. Ангел обещал Акакию и его воинам победу, если они примут христианство. После победы Акакий со своими солдатами был крещен на горе Арарат. Императоры созвали восточных правителей и приказали пытать отступников, к которым присоединилась еще тысяча человек. Их всех подвергли мучениям: бичевали, гнали по колючкам, бросали на тернии, наконец, распяли (см.: Lexikon 1973. Bd 5. S. 16–17).
Картина поступила в музей под условным названием «Гонения и казни первых христиан». В аукционном каталоге собр. Деларова (1914) называлась «Мученики» и сюжет расшифровывался следующим образом: «В присутствии мудрецов мучеников избивают, слева ангел, зажигающий звезды небесные во славу каждого из них».
На самом деле ангел не зажигает звезды, а, опустившись на колени, собирает с земли и кладет в корзинку колючки, по которым гнали осужденных. Эта фигура дала возможность правильно определить сюжет, аналогичный ангел повторен в одной из трех досок пределлы с историей св. Акакия, созданных Бакиаккой (Галерея Уффици, Флоренция).
Харк (1896), описывая картину во время ее нахождения в собр. Деларова в Павловске, высказал мнение, что работа создана в духе Бакиакки. Однако в аукционный каталог собр. Деларова (1914) она вошла под именем Франческо Дзаганелли, с произведениями которого имеет мало общего. В Описи Строгановского дворца-музея 1922 числилась работой неизвестного флорентийского мастера XVI в. М. И. Щербачева (устно) колебалась между именами двух флорентийских художников — Бакиакки и Франчабиджо, но не пришла к окончательному выводу.
Авторство Бакиакки подтверждается сравнением с рядом его произведений, в частности с пределлой на тот же сюжет, выполненной этим худож-



29

Бакиакка (Франческо Убертини), круг

Bachiacca (Francesco Ubertini), cerchia

Флорентийская школа

29. Поклонение Младенцу Христу

Инв. № ГЭ 6411

Дерево (тополь), масло. 114,5 × 85

Основа паркетирована.

Происхождение: пост. в 1919. Ранее: собр. В. Д. Набокова в Петербурге.

Произведение создано, скорее всего, кем-то из художников круга Бакиакки. Тип лица Мадонны, трактовка фигур восходят к ряду работ Бакиакки, в частности: «Ева с детьми» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Леда» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, собр. Джона Линski), «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (местонахождение неизвестно; воспр.: Berenson 1963. Pl. 1245).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 26.

Бакиакка (Франческо Убертини), копия

Bachiacca (Francesco Ubertini), copia

Флорентийская школа

30. Адам и Ева

Инв. № ГЭ 5562

Холст (переведена с дерева), масло

179 × 147

Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: в конце XVIII в. — собр. графа П. С. Мордвинова в Петербурге; собр. графини Е. И. Мордвиновой в Петербурге.

На втором плане изображена сцена изгнания из рая (Быт 3: 23).

В собр. Мордвиновых числилась работой Джулио Романо (Mordvinoff 1786).

Эрмитажная картина — сильно увеличенная копия второй половины XVI в. с «Адама и Евы» Бакиакки (Музей искусств, Филадельфия, собр. Джона Джонсона; инв. № 80; дерево. 35,5 × 28; датируется 1516–1520),

ником для алтаря другого мастера — Джованни Антонио Солиани (1492–1544). Алтарь Солиани «Мучение св. Акакия» (церковь Сан Лоренцо, Флоренция) подписан и датирован 1521. Пределла к нему, хранящаяся в Галерее Уффици, создана Бакиаккой примерно ок. 1522.

В двух досках — петербургской и флорентийской («Мучение св. Акакия», Галерея Уффици, Флоренция) — сходны не только лица и позы персонажей, но и мелкие, однако характерные детали: пригорок на первом плане, поросший травой; веревки на руках осужденных, завязанные своеобразной петлей; воротники, отделанные пятнистым мехом.

На основании сходства с флорентийской пределлой эрмитажный фрагмент может быть также датирован началом 1520-х.

Рукописные каталоги и описи:

Опись Строгановского дворца 1922. № 413.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 25.

Литература: Harck 1896. S. 433;

Cat. Delaroff 1914. P. 126. N 228; Кустодиева 1982-II. С. 7–9.



30



30, *фрагмент*

композиция которой, в свою очередь, восходит к «Аполлону и Марсию» Перуджино (Лувр, Париж). Петербургское произведение связано также с картиной Бакиакки «Ева с детьми» (называлась также «Милосердие») из Музея Метрополитен, Нью-Йорк (инв. № 38.178; дерево, масло. 49 × 23,6). Дзери полагал, что правая часть композиции с фигурой Адама срезана (Zeri 1971. P. 193–194).

Копией с работы Бакиакки считал «Адама и Еву» Л. Вентури (1912), с такой же атрибуцией картина включена в Кат. 1958 и Кат. 1994, а в Кат. 1976 — как оригинал мастера.

А. Чекки (устно, 1985) предположил, что автором полотна мог быть Мазо ди Сан Фриано.

Аукционному дому «Кольнаги» (Лондон) принадлежала аналогичная композиция, которая, как считал Кантелли (см.: Cantelli 1983. Fig. 112), могла быть выполнена молодым Якопо Кименти (Якопо да Эмполи, 1551–1640), когда он находился еще под сильным влиянием Понтормо. Именно к этой версии существует подготовительный рисунок, проходивший на аукционе «Сотби» 7 июля 1999 (лот 22) и также приписанный Якопо да Эмполи. Рисунок (29,2 × 23) выполнен черным и красным мелом и разбит на квадраты для дальнейшего перенесения композиции на холст. Композиция листа во всех деталях, начиная с типа лица Адама, наклона головы стоящего Младенца и кончая формой дерева и распределением масс зелени, соответствует картине дома «Кольнаги». Сцены изгнания из рая нет ни на рисунке, ни на лондонской картине, она появляется только в эрмитажном варианте.

Полотно, находящееся в Эрмитаже, отличается от лондонского не только в деталях, но в первую очередь — стилистически. В нем нельзя отметить манеру, характерную для Эмполи, которую можно обнаружить в картине, принадлежавшей «Кольнаги», например, при сравнении ее с «Крещением Христа» из церкви Сан Франческо в Пизе.

Эрмитажное произведение могло быть создано кем-то из флорентийских маньеристов второго поколения примерно в 1570-е, когда искусство этого направления, утрачивая сильную эмоциональную окраску и экстравагантность, приобретает черты большей рациональности и рассудочности. Об этом свидетельствует характер лиц Адама и Евы с правильными чертами, холодный инкарнат, специфическая «скульптурная» трактовка форм тела (особенно Адама). Мнение Чекки о возможном авторстве Мазо ди Сан Фриано — гипотеза, имеющая право на существование. Такой же точки зрения придерживается Ла Франсе (2008), в то время как М. Даниеле (устно) считает, что автором полотна мог быть Якопо Цукки.

Рукописные каталоги и описи:
Mordvinoff 1786. N 18.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 60; Кат. 1976. С. 72; Кат. 1994. № 27.

Выставки: 1999 Tokyo. N 22.
Литература: Вентури Л. 1912. С. 6; La France 2008. P. 156.

Бальдуччи, Джованни (Коши)

Balducci, Giovanni (Cosci)

1560, Флоренция — 1603, Неаполь
Флорентийская школа

31. Передача ключей апостолу Петру

Инв. № ГЭ 10273
Дерево (тополь), масло
122 × 94,5
Основа состоит из двух досок.
Происхождение: пост. в 1977 из Дома писателей им. В. В. Маяковского в Ленинграде.

Мф 16: 19.

Исследование в инфракрасных лучах показало, что первоначально на доске была намечена другая, более крупнофигурная композиция.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XVI в. С этой же атрибуцией экспонировалась на выставке новых поступлений 1977. В Кат. 1994 была определена как работа Бальдуччи (со знаком вопроса).

Атрибуция подтверждается сравнением с другими произведениями художника, что позволяет отказаться от вопроса после имени Бальдуччи. Близкая аналогия к эрмитажной доске — полотно «Проповедь Иоанна Крестителя» (Национальный музей изобразительных искусств, Мальта; холст, масло. 99 × 75; воспр.: Rodriguez 1990. P. 161). Их роднит одинаковый принцип построения композиции с тем же распределением масс и фигурой на первом плане. Совпадают отдельные детали, одинаково трактованы формы тел.

В качестве еще одной аналогии можно привести «Христа во славе» (собр. Мортон Б. Харисса, Нью-Йорк; воспр.: Il primato del disegno 1980. P. 67. N 60). В эрмитажной и американской картинах близки типы лиц, трактовка складок и жесты. Почти полностью повторяется лицо старика с торчащей бородой (внизу справа в «Передаче ключей», то же место этому персонажу отведено в нью-йоркском произведении). «Христос во славе» — эскиз для алтарного образа часовни церкви Джезу Пеллегрино во Флоренции. Серия полотен, украшавших церковь, была окончена в 1590. Примерно этим же временем можно датировать эрмитажную картину.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 28.
Выставки: 1977 Ленинград, № 32.



31

Баньякавалло Младший (Раменги, Джованни Баттиста)

Bagnacavallo Junior (Ramenghi, Giovanni Battista)

1521, Болонья — 1601, Болонья
Болонская школа

32. Обручение святой Екатерины

Инв. № ГЭ 2459
Дерево (тополь), масло. 97 × 77
Основа состоит из двух досок.
По склейке досок и по трещине —



32

пять креплений в виде «ласточкиного хвоста» и две врезные сквозные шпонки.
На ленте вокруг креста Иоанна Крестителя: *Ecce Agnus Dei* (Се агнец Божий. — Ин 1: 29, 36).
Происхождение: пост. в 1901 из собр. М. А. Ложкиной в Петербурге.
Передана в «Антиквариат», возвращена в Эрмитаж в 1931.

LA, CL XXII.

Поступила в Эрмитаж как произведение болонского художника Лоренцо Сабатини (1530? — 1576) и под этим именем вошла в каталоги музея 1909, 1912, 1916, 1958 и 1976. В Кат. 1994 — Андреа Сабатини.

Автором картины является Баньякавалло Младший. Атрибуция была сделана Тумидеи (2002), который отметил тенденцию к архаизации в эрмитажной картине, но не датировал ее. В Национальной пинакотеке Болоньи хранится большая подписанная работа Раменги «Обручение св. Екатерины» (инв. № 92), документированная 1563. Здесь голова св. Екатерины, повернутая в профиль, повторяет голову той же святой в петербургском «Обручении», а перед девой в обоих случаях стоит маленький Иоанн Креститель с крестом, вокруг которого обвит свиток. Тот же образ святой мастер использовал и в другом «Обручении св. Екатерины», также из Национальной пинакотеки в Болонье (инв. № 541. 217 × 144; картину датируют 1563), и в двух картинах на тот же сюжет из частных собр., опубликованных Самбо как работа Раменги (см.: Sambo 1986. Tav. 39, 43). Во всех случаях на голове Екатерины изображена характерная корона с острыми зубцами.

Возможная датировка эрмитажной картины на основании близости к болонскому «Обручению», по мнению Даниели (устно, 2010), также примерно 1563.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7173.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1909 — Кат. 1916. № 1885; Кат. 1958. С. 172; Кат. 1976. С. 131–132; Кат. 1994. № 218.
Литература: Tumidei 2002. P. 196; Pinacoteca di Bologna 2006. P. 133; Музейные распродажи 2006. С. 448.

Бароччи, Федерико (Федерико Фьори)

Barocci, Federico (Federico Fiori)

Ок. 1535, Урбино — 1612, Урбино
Умбрийская школа

33. Мужской портрет

Инв. № ГЭ 1548
Холст (переведена с дерева в 1869), масло. 97,5 × 75
Происхождение: пост. в 1783 из собр. графа Бодуэна в Париже.

Картина, поступившая под именем Тициана, была определена Вагеном (1864) как произведение Бароччи. Атрибуция была принята, и во всех каталогах Эрмитажа портрет числится работой Бароччи, в Кат. 1916 картина включена как копия с Бароччи.

В собр. Бодуэна и при поступлении в Эрмитаж изображенного на портрете считали маршалом Гастоном де Фуа (1489–1512). Шмарсов (1909) высказал предположение, что моделью послужил старший сын кардинала Джулио, Ипполито делла Ровере (1564–1620). Липгарт (Кат. Липгарта) считал, что представлен урбинский герцог Франческо Мариа. Олсен (1955, 1962), не обосновывая идентификации, указал, что на портрете изображен граф Джулио Чезаре Мимиани (ум. 1613).

Командини (1961) привел два письма, написанные Джакомо Малатеста (1530–1600). В них маркграф упоминает три портрета, выполненные Бароччи с него самого, с его жены и сына (письма датируются 11.V.1577 и 12.III.1578). На основании этих писем и сходства между портретом и медалью маркграфа, которое усмотрел Командини, исследователь пришел к выводу, что изображен Джакомо Малатеста и портрет следует датировать 1577–1578. Эмилиани (2008) предлагает более позднюю дату — конец 1580-х.

Олсен датировал портрет концом 1560-х. Однако настаивать на этой датировке трудно, так как приемы, использованные в произведении (постановка фигуры, рука на эфесе шпаги и т. д.), Бароччи повторял и в более поздних работах.

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 2565; Description Bauduin. N 94; Кат. 1797. № 1094; Опись 1859. № 2418; Кат. Липгарта. С. 28.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 130; Кат. 1958. С. 62; Кат. 1976. С. 72; Кат. 1994. № 29.
Выставки: 1920 Петроград. С. 7.
Литература: Hand 1827. S. 158; Livret 1838. P. 449. N 27; Viardot 1844. P. 479; Waagen 1864. S. 69; Bode 1882. Lfg 17. S. 9; Schmarsow 1909. S. 160, 161. Anm. 3; Бенуа 1910. С. 7; Voss 1920. Bd 2. S. 496–497; Olsen 1955. P. 79, 118; Comandini 1961. P. 37, 51; Olsen 1962. P. 101, 103, 150–151; Итальянская живопись 1964. № 98; Emiliani 2008. P. 102.



34



33

Бароччи, Федерико (Федерико Фьори), приписывается

Barocci, Federico (Federico Fiori), attribuito

Ок. 1535, Урбино — 1612, Урбино
Умбрийская школа

34. Женский портрет

Инв. № ГЭ 13
Холст, масло. 113,5 × 93,5
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза барона де Тьера.
Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.

Изображенная не идентифицирована. Судя по роскоши одежды, дама принадлежала к самым высшим кругам итальянского общества. На корсаже платья — жемчуг и драгоценные камни, пуговицы сделаны из четырех жемчужин. В ушах серьги в виде большой капли-жемчужины, новшество XVI столетия. Даже ошейник маленькой собачки породы спаниель (king



34, *фрагмент*

charles cavalier spaniel), на спине которой покоится левая рука женщины, украшен камнями. По виднеющемуся в прорези рукаву идут горизонтальные полосы, вошедшие в моду с конца XVI в. и остававшиеся модными еще на протяжении первых двух десятилетий следующего века.

В каталоге собр. Кроза 1740 (Stuffman 1968) картина считалась произведением Тинторетто. Но в Cat. Crozat 1755 и в инвентарь Троншена 1772 (Stuffmann 1968) портрет включен как работа Бароччи. Эта атрибуция была принята в Эрмитаже (Cat. 1774, Livret 1838, Кат. 1958). Работой Бароччи портрет считали Липгарт (Кат. Липгарта) и Фосс (1920). Л. Вентури отнес портрет к числу работ Лавинии Фонтана. Олсен (1962) полагал, что портрет выполнен в манере Бароччи, но не самим мастером, и датировал его 1570-ми.

Арканджели (2001) предположил, что изображена Лавиния делла Ровере (1558–1632), сестра Франческо Мария II, по случаю ее бракосочетания с Альфонсо д'Авалос в 1583, и что портрет исполнен умбрийским художником Алессандро Витали, работавшим в тесном сотрудничестве с Бароччи. Атрибуция поддержана Монтевекки (2004) и Марки (2005). Эмилиани (2008) приписывает портрет мастерской Бароччи, считая, что дама могла принадлежать роду Малатеста.

В Кат. 1976 картина вошла как работа школы Бароччи, а в Кат. 1994 — Бароччи (со знаком вопроса). Манера исполнения не находит убедительных аналогий в творчестве Федерико, и портрет может быть приписан ему только предположительно. Возможная датировка портрета, судя по костюму, — конец XVI в.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 982; Кат. 1797. № 670; Опись 1859. № 2154; Кат. Липгарта. С. 27.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 982; Кат. 1958. С. 62; Кат. 1976. С. 72; Кат. 1994. № 30.
Выставки: 1920 Петроград. С. 7; 1968 Göteborg. N 2.
Литература: Cat. Crozat 1755. P. 10; Георги 1794. С. 454; Livret 1838. P. 433. N 9; Сомов 1859. С. 32; Voss 1920. Bd 2. S. 496–497; Olsen 1962. P. 103, 163; Stuffmann 1968. P. 75; Arcangeli 2001. P. 182–183; Montevecchi 2004. P. 363; Marhi 2005. P. 136; Emiliani 2008. P. 395.

Бароччи, Федерико (Федерико Фьори), копия

Barocci, Federico (Federico Fiori), copia

35. Отдых святого семейства на пути в Египет

Инв. № ГЭ 7160
Холст, масло. 117 × 96
Происхождение: пост. в 1932 из «Антиквариата». Проходила на аукционе «Лепке» в 1931. Ранее: собр. графа А. С. Строганова в Петербурге.



35

Согласно Беллори (1672), Бароччи написал три варианта «Отдыха св. семейства на пути в Египет». Первый — для герцога Гвидобальдо (нынешнее местонахождение не известно), второй — для графа Бранкалеони (церковь Санто Стефано, Пьобико), третий хранится теперь в Пинакотеке Ватикана (см.: Bellori 1728. P. 116).

Беллори дает следующее описание: «…картина для украшения комнаты — с Мадонной, которая сидит и набирает чашей воду из реки, в то время как св. Иосиф наклоняет ветку яблони, протягивая ее младенцу Христу, который улыбается и тянет к ней руку». Во всех известных вариантах изображены не яблоки, а вишни.

С ватиканского варианта существуют многочисленные копии, важнейшие из которых перечисляет Олсен (1955, 1962). Среди них первое место он отводит эрмитажному экземпляру, с пометкой: «По-видимому, лучшая копия, но мастерская».

Однако копия, находящаяся в Эрмитаже, ближе к версии из церкви Санто Стефано, чем к ватиканской. Шляпа, лежащая на берегу ручья, изображена тульей вверх — на ватиканской картине наоборот; подушка, как и на картине из Санто Стефано, светлая — на ватиканской темная, с кистями; на втором плане среди ветвей виднеется небо, а на ватиканской картине — почти сплошная масса зелени.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 32.
Выставки: 1897 Петербург. С. 110. № 43.
Литература: Cat. Stroganoff 1800. N 2; Waagen 1864. S. 400; Lepke's Kunst-Auktions-Haus 1931. N 8; Olsen 1955. P. 122; Olsen 1962. P. 154–155; Музейные распродажи 2006. С. 175, 428, 431.



36

Бароччи, Федерико (Федерико Фьори), копия

Barocci, Federico (Federico Fiori), copia

36. Рождество Христа

Инв. № ГЭ 1515
Холст, масло. 41 × 31
Происхождение: пост. в 1772 из собр. А. Л. Кроза барона де Тьера. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.

Совмещены две темы — рождество Христа и поклонение Младенцу. На первом плане дважды повторенный символ евхаристии — корзина с хлебом и мешок с колосьями.

«Рождество Христа» поступило в Эрмитаж как произведение Бароччи, авторство которого было поддержано Хандом (1827), Шницлером (1828), Андреевым (1857), Вагеном (1864). Как работа Бароччи включена в Livret (1838) и каталоги Эрмитажа 1863–1888. Впервые сомнения в подлинности картины отразились в Кат. 1889, где высказано предположение, что эрмитажное «Рождество Христа» — копия, и не с оригинала, а, в свою очередь, с копии, хранящейся в венском Бельведере. Те же сведения повторены Липгартом в Кат. 1912, считавшим картину работой мастерской. В Кат. 1916 включена как работа мастерской, в Кат. 1958 не вошла, в Кат. 1976 и 1994 фигурирует как копия XVI в. с работы Бароччи.

Согласно Беллори (1672, см.: Bellori 1728. P. 116–117), Бароччи выполнил для Франческо Мариа II «Рождество Христа». Картина была подарена королеве Маргарите Австрийской и отправлена в Испанию в 1605 (Прадо, Мадрид; ок. 1597; 134 × 105). Аналогичная композиция такого же размера (134 × 106) хранится в Пинакотеке Амброзиана, Милан. Авторство Бароччи в данном случае никогда не вызывало сомнений. Ряд версий оригинала и копий с него упоминает Олсен (Olsen 1962. P. 196).

С какой именно картины сделана эрмитажная копия, сказать трудно. Автор не справился с ракурсом фигур, отсутствуют блики света, с большим мастерством прослеженные в мадридском и миланском произведениях, где источником света является сам Младенец.

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 824; Кат. 1797. № 747; Опись 1859. № 2323.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 824; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 128; Кат. 1976. С. 72; Кат. 1994. № 33.
Литература: Cat. Crozat 1755. N 42; Hand 1827. S. 157; Schnitzler 1828. P. 24; Livret 1838. P. 72. N 36; Viardot 1844. P. 477; Андреев 1857. С. 94; Waagen 1864. S. 69; Stuffmann 1968. P. 57.

Бароччи, Федерико (Федерико Фьори), копия

Barocci, Federico (Federico Fiori), copia

37. Святое семейство

Инв. № ГЭ 1537
Холст, масло. 46,5 × 35,5
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Дж. Удни в Лондоне.



37

Происхождение картины из собр. Дж. Удни, где она считалась работой самого Бароччи, было установлено Артемьевой (2009).

Эрмитажная картина — уменьшенная и слегка измененная копия с так называемой «Мадонны Альбани» (собр. графа Алдригетто ди Кастельбарко-Альбани, Милан; 114 × 81). В том же собр. хранится подготовительный картон, композиционно соответствующий во всех деталях окончательному варианту.

В эрмитажном экземпляре изменен второй план: Иосиф сидит у окна с книгой, а не занят работой. Над головой Мадонны — три херувима, которых нет в оригинале.

В каталоги Эрмитажа конца XVIII — начала XX в. и в Кат. 1958 картина вошла как работа Бароччи. В Кат. 1976 не включена. Ханд (1827) высказал сомнение в принадлежности картины Бароччи. Ваген (1864), признавая авторство Бароччи, отмечал слабость колористического решения. Оригиналом Бароччи картину считали Кромбмес (1912) и А. Вентури (1934).

В Кат. 1958 «Святое семейство» названо эскизом. Однако работа не носит эскизного характера и является копией. Таковой ее считает и Олсен (1955, 1962). В Кат. 1994 — копия с оригинала Бароччи.

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 2136; Кат. 1797. № 2423; Опись 1859. № 2387.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 129; Кат. 1958. С. 62; Кат. 1994. № 34.
Литература: Hand 1827. S. 157–158; Livret 1838. P. 26. N 8; Viardot 1844. P. 477; Waagen 1864. S. 69; Krommes 1912. S. 69; Venturi A., *Storia* 1934. Vol. 9. Parte 7. P. 892; Olsen 1955. P. 173; Olsen 1962. P. 221; Итальянская живопись 1964. № 97; Artemieva 2009. P. 97.

Бароччи, Федерико (Федерико Фьори), копия

Barocci, Federico (Federico Fiori), copia

38. Снятие с креста

Инв. № ГЭ 2099
Холст, масло. 52 × 37
Происхождение: пост. между 1774 и 1785.

Мф 27: 57–60; Мк 15: 42–47; Лк 23: 50–54; Ин 19: 38–42.

Эрмитажное произведение — копия с алтарной картины «Снятие с креста», выполненной Бароччи в 1569 для собора Сан Лоренцо в Перудже. Подробное описание оригинала дано у Беллори (1672, см.: Bellori 1728. P. 102–103).

В каталогах XVIII в., в Livret (1838), у Виардо (1844) и у Сомова (1859) «Снятие с креста» считалось эскизом к картине, находящейся в Перудже. В каталоги Эрмитажа XIX — начала XX в. произведение не включалось. В Кат. 1958 вновь фигурирует как эскиз, выполненный Бароччи. В Кат. 1976 «Снятие с креста» не вошло. В Кат. 1994 — копия с Бароччи.

В копии композиция оригинала сохранена полностью, отличаются только отдельные детали: нет саркофага на втором плане, слегка изменено движение голов Иоанна и Иосифа



38

Аримафейского, изображенного в чалме (в оригинале он без головного убора).

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 2111; Кат. 1797. № 473; Опись 1859. № 49.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 62; Кат. 1994. № 31.

Литература: Livret 1838. P. 385. N 54; Viardot 1844. P. 477; Андреев 1857. С. 94; Сомов 1859. С. 32.

Бартоло ди Фреди Чини

Bartolo di Fredi Cini

Ок. 1330, Сиена — 1410, Сиена
Сиенская школа

39. Ангел

Инв. № ГЭ 2472
Дерево (тополь), темпера
33,4 × 11,2 — в готическом обрамлении, 20,8 × 11,2 — без обрамления
Сильно пострадавший фрагмент верхней части полиптиха. Утрачена живопись в левой части, часть арки над головой ангела, часть обрамления.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Картина поступила как произведение круга Дуччо ди Буонинсенья. На выставке 1922 экспонировалась как произведение неизвестного мастера середины XIV в. без уточнения школы. В Кат. 1958 и 1976 фрагмент включен как работа школы Лоренцетти, в Кат. 1994 — Бартоло ди Фреди. Атрибуция была впервые сделана Лазаревым (1959). Независимо от него ту же атрибуцию позднее предложил М. Лаклотт (устно).

Фрейлер (1994) опубликовал еще один фрагмент с изображением ангела, который, по его мнению, являясь парным к петербургскому, входил вместе с ним в состав одного полиптиха. Этот «Ангел» (дерево, темпера. 32,4 × 11,7) находился в 1964 в собр. Пардо, Париж, а ранее принадлежал К. Сестьери в Риме. Оба фрагмента, согласно Фрейлеру, выполнены кем-то из учеников Бартоло. В этих картинах много сходства: посадка головы; тип лица с пухлыми губами и длинным носом; волосы, спускающиеся отдельными прядями на крепкие плечи; жест скрещенных рук; одежда, богато украшенная у выреза ворота, на обшлагах и на рукавах ниже плеча. Однако есть и различия. Они касаются не только несколько иного положения головы, правой руки и прядей волос на лбу, но, в первую очередь (если судить по фотографии), манеры исполнения — более вялой трактовки форм в «Ангеле» из бывшей коллекции Пардо. Можно предположить, что полуфигуры были выполнены по одному эскизу не одновременно и предназначались для разных алтарей, а не для одного, как полагает Фрейлер (в качестве возможного полиптиха он называет «Мадонну Корси» из флорентийской галереи Корси).



39

Фрейлер предположительно датировал «Ангела» 1380-ми на основании усмотренной им близости между эрмитажной работой и «Мадонной Корси», которую датирует периодом между 1382 и 1387: «…„Мадонна Корси“ — невысокого художественного качества, что заставляет думать об участии мастерской. Это особенно касается фигуры младенца Христа… Помощника Бартоло возможно идентифицировать с автором петербургского ангела» (Freuler 1994. S. 463).

Подобного типа полуфигуры элегантных ангелов с такими же локонами и скрещенными на груди руками можно встретить и в других работах Бартоло ди Фреди. Например, в «Поклонении пастухов» (Музей Пти-Пале, Авиньон; церковь Санте Фьора э Лючиила, Торита; Музей Метрополитен, Нью-Йорк), в «Коронованиии Мадонны» (Городской музей, Монтальчино). Живописная манера «Ангела» не противоречит манере самого Бартоло. Фрагмент обнаруживает близость с более ранними произведениями художника, относящимися к 1360-м, например с триптихом из Национальной галереи Перуджи. Лицо ангела как бы в миниатюре повторяет лицо св. Екатерины из этого триптиха.

Пятницкий (1994) ошибочно предположил, что «Ангел» мог быть частью того же полиптиха, что и эрмитажная «Мадонна с Младенцем и ангелами», считавшаяся ранее работой Бартоло ди Фреди, а в настоящее время определенная как произведение Паоло ди Джованни Феи (см. кат. 284).

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859, № 7229.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 123; Кат. 1976. С. 107; Кат. 1994. № 35.

Выставки: 1922 Петроград. № 14; 1989 Ленинград-I. № 4; 2002 Петербург-I. № 7.



39, *фрагмент*

Литература: Кат. МАХ 1865. № 18; Прохоров 1879. № 22; Воинов 1922. С. 76; Лазарев 1959. С. 290. Примеч. 287; Пятницкий 1994. С. 312, 319; Freuler 1994. S. 453, 469.



40

Бартоломео, фра (Баччо делла Порта)

Bartolomeo, fra (Baccio della Porta)

1472/75, Флоренция — 1517, Флоренция
Флорентийская школа

40. Мадонна с Младенцем и четырьмя ангелами
Инв. № ГЭ 82
Холст (переведена с дерева в 1872 Н. Сидоровым), темпера. 130 × 130

При переводе с дерева на холст авторский грунт не был сохранен, в результате чего живопись сильно пострадала. Переводной грунт — с большими заломами.
Над головой Мадонны надпись и дата: *MATER DEI/1515* (Матерь Божья/1515).
Слева внизу подпись: *BARTFLORN· ORD ·PĎICATORVM* (Барт[оломео] Флорен[тиец] орд[ен] Проповедников).
Справа внизу остаток надписи: *BŎP / F*
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.



40, *подпись*



40, *подпись*

Несмотря на существование подписи, в каталоге собр. Кроза 1740 картина была включена под именем Скидони (см.: Stuffmann 1968). В Recueil Crozat 1763 гравирована Ш. Симмоно под именем фра Бартоломео. До 1911 картина входила во все описи и каталоги Эрмитажа как работа фра Бартоломео. В Кат. 1911 и 1912 включена как произведение школы фра Бартоломео, что было вызвано, очевидно, плохой сохранностью произведения. Боде (1882) отметил, что Эрмитаж — один из немногих музеев за пределами Италии, обладающих подлинным произведением фра Бартоломео.
Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) упоминают, что эрмитажная «Мадонна с Младенцем» является вариантом фресок, созданных художником в монастыре Сан Марко во Флоренции и в приюте Санта Маддалена в Пьянди-Муньоне. Однако это справедливо лишь отчасти. Все работы, о которых идет речь, написаны в технике фрески на один сюжет — «Мадонна с Младенцем». Те, что происходят из приюта Санта Маддалена (в настоящее время — Музей Сан Марко, Флоренция), датируются 1514, два тондо из Музея Сан Марко — примерно тем же временем, что и эрмитажное произведение, с которым все названные флорентийские работы обнаруживают близкое стилистическое сходство. Более того, в одной из них (119 × 89,5) Младенец почти полностью повторяет Иисуса на петербургской картине. Главное отличие состоит в том, что во всех фресках фра Бартоломео вслед за Рафаэлем («Мадонна Темпи», «Мадонна Колонна», «Мадонна делла седиа») изображает ребенка, прильнувшего к щеке матери, которая склоняется к нему. На эрмитажном полотне Мадонна смотрит не на сына, а в другую сторону. Это величавое движение придает полотну совсем иное звучание: Мария здесь не столько мать, сколько владычица, прославляемая окружающими ее ангелами. В то же время существует и вторая иконографическая линия: Мадонна, сидящая на земле, относится к типу «Madonna dell'Umiltá» (см. кат. 15).
В Кабинете рисунков Галереи Уффици, Флоренция, хранятся подготовительные наброски к эрмитажной композиции, выполненные сангиной (инв. № 492e и 1207e). Кнапп (1903) первым связал второй набросок с эрмитажной картиной.

Рукописные каталоги и описи: Inv. Tronchin 1772. N 2; Cat. 1773. N 972; Кат. 1797. № 398; Опись 1859. № 2283.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 972; Кат. 1863 — Кат. 1912. № 20; Кат. 1958. С. 62; Кат. 1976. С. 72; Кат. 1994. № 37.
Выставки: 1984 Ленинград. № 1.
Литература: Recueil Crozat 1763. T. 2. N 140; Георги 1794. С. 459; Свиньин 1821. С. 34; Hand 1827. S. 80–83; Schnitzler 1828. P. 32–33, 122; Viardot 1844. P. 470; Андреев 1857. С. 40; Сомов 1859. С. 22; Waagen 1864. S. 38; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 461, 463; Bode 1882. Lfg 11. S. 6; Penther 1883. S. 23–24; Gruyer 1886. P. 76; Harck 1896. S. 416; Knapp 1903. S. 183–184; Berenson 1909-I. P. 113; Бенуа 1910. С. 45; Вентури Л. 1912. С. 5; Venturi L. 1912. P. 128–130; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 81, 83; Gabelentz 1922. Bd 1. S. 174–175; Berenson 1932-I. P. 48; Berenson 1938. Vol. 1. P. 161; vol. 2. P. 28–29; Berenson 1963. P. 23; Shearman 1965. Vol. 1. P. 164. Note; Stuffmann 1968. P. 88; L'età di Savonarola 1996. P. 113.



40, *фрагмент*



41

Бартоломео, фра (Баччо делла Порта), круг

Bartolomeo, fra (Baccio della Porta), cerchia

Флорентийская школа

41. Святое семейство

Инв. № ГЭ 2305
Холст, масло. 110 × 76,5
Происхождение: пост. до 1859; передана в Аничков дворец в Петербурге; возвращена в Эрмитаж в 1920.

Картина поступила как произведение неизвестного итальянского мастера XVI в.
М. И. Щербачева определила «Св. семейство» как работу Андреа Брешианино, ее мнение учтено в Кат. 1958 и 1976. В Кат. 1994 картина включена с атрибуцией «круг фра Бартоломео», поскольку, хотя Брешианино среди прочих влияний испытал и воздействие искусства фра Бартоломео, в этой работе не ощущается влияния живописи сиенской школы, к которой принадлежал Брешианино.
Представляется более правильным отнести картину к кругу фра Бартоломео. Композиция, образы и отдельные детали эрмитажного произведения восходят к работам фра Бартоломео «Св. семейство» (Национальная галерея старого искусства, Рим), «Св. семейство» (Галерея Палатина, Флоренция), «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Национальная галерея, Лондон), «Мадонна с Младенцем, св. Елизаветой и Иоанном Крестителем» (собр. Кука, Ричмонд).
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6586.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 19; Кат. 1976. С. 80; Кат. 1994. № 38.

Баудо да Новара, Лука

Baudo da Novara, Luca

1460/70, Новара — 1509/10, Генуя
Генуэзская школа

42. Мадонна из сцены «Благовещение»

Инв. № ГЭ 5521, парная к ГЭ 5522
Дерево (тополь), темпера. 122 × 41; верх закруглен
С обратной стороны доски позднее крепление шириной 7,5 см с тремя горизонтальными планками.
Живопись не доходит до краев на 0,5–0,8 см. Края замастикованы и записаны.
Внизу на постаменте подпись: *LVCE OPVS*

43. Ангел из сцены «Благовещение»

Инв. № ГЭ 5522, парная к ГЭ 5521
Дерево (тополь), темпера
122 × 41; верх закруглен
Живопись не доходит до краев на 0,5–0,8 см. Края замастикованы и записаны.
Происхождение: пост. в 1925 из Шуваловского дома-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графов Шуваловых в Петербурге.
Лк 1: 26–38.
По всей видимости, картины были боковыми створками триптиха.
Поступили как произведения неизвестного итальянского художника XV в., затем были отнесены к ломбардской школе; подпись расшифровывали как имя Луки Чивеккьо.
Всеволожская (1972) определила створки как созданные Лукой Баудо на основании подписи и стилистического сходства с такими произведениями художника, как «Рождество Христа» (Музей Польди Пеццоли, Милан), «Поклонение Младенцу Христу» (Городской музей, Савона).
Краткой подписью снабжены в основном поздние работы Баудо, в частности «Рождество Христа», датирующееся 1501. По аналогии и эрмитажные створки могут быть датированы 1500–1501.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1976. С. 75; Кат. 1994. № 39, 40.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 6, 7.
Литература: Всеволожская 1972. С. 46–48; Vsevolozhskaya 1981. N 31, 32; Allegri, De Floriani 1991. P. 481. N 58, 493.

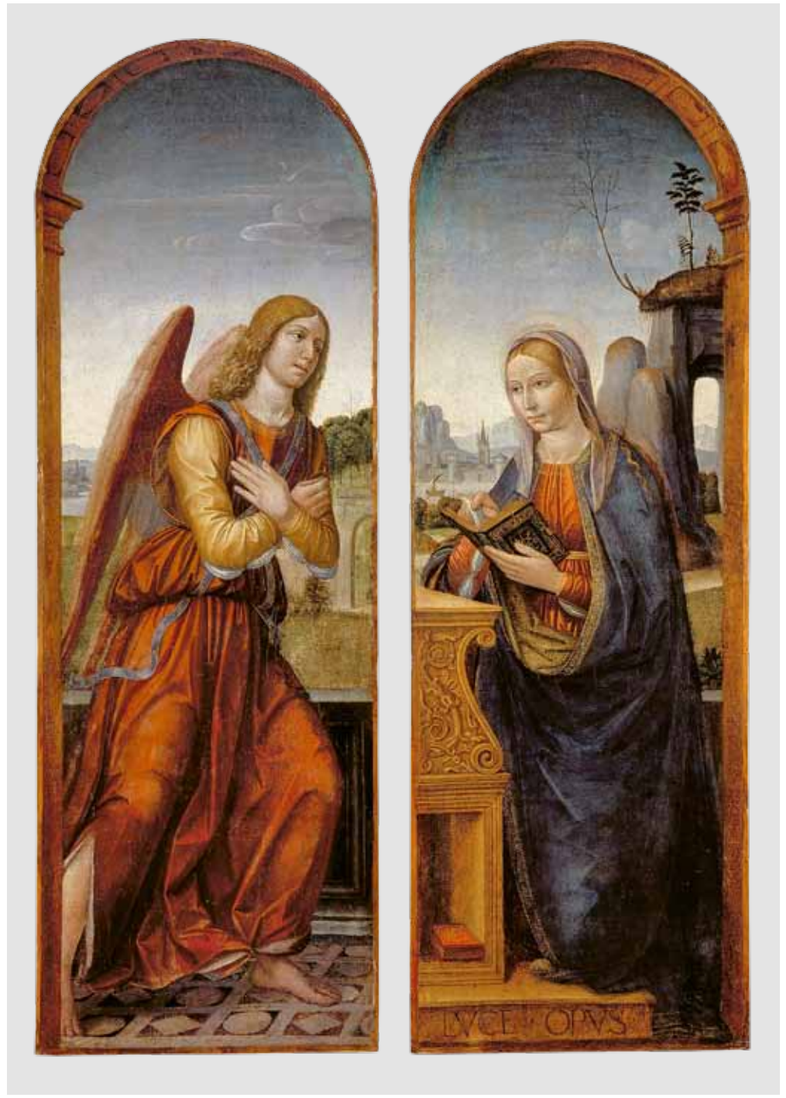
Беккафуми, Доменико (Доменико ди Джованни ди Паче)

Beccafumi, Domenico (Domenico di Giovanni di Pace)

Ок. 1485, Сиена — 1551, Сиена
Сиенская школа

44. Обручение святой Екатерины

Инв. № ГЭ 67
Холст (переведена с дерева в 1843), масло. 220 × 205
Верх картины, первоначально имевшей полукруглое завершение, срезан.
Происхождение: пост. в 1843 из собр. герцога Браски в Риме.
Ранее: собр. папы Пия VI в Риме.
LA, CLXXII.
Младенец надевает на палец Екатерины кольцо, что символизирует обручение с христианской церковью (см.: Rèau 1958. Vol. III, 1. P. 268). У ног святой — корона, знак ее царского происхождения; в руке — книга, символ учености.



43, 42

Кроме Екатерины около трона изображены: слева — св. Франциск (в одеянии своего ордена, со стигматами на руках), св. Иероним (аскет в кардинальской мантии), Иоанн Креститель (на плечах — шкура, в руке — крест), св. Антоний Падуанский (в руке — горящее сердце, символ пламенной любви к Богу); справа — Иоанн Евангелист (с книгой и пером), св. Николай (епископ с золотыми шарами в руках), св. Лаврентий (в одеянии дьякона, с пальмовой ветвью, около него виднеется решетка жаровни) и еще один святой, определить имя которого из-за отсутствия атрибутов невозможно.



44

В собр. Браски картина числилась работой фра Бартоломео. Ваген (1864) счел «Обручение св. Екатерины» произведением Мариотто Альбертинелли. Пентер (1883) — работой Франческо Граначчи. Начиная с 1889 картина включалась в каталоги Эрмитажа как произведение неизвестного флорентийского художника XVI в., а в Кат. 1916 — под именем Луки Лонги.

Кроу и Кавальказелле (1866, 1914) отмечали, что по стилю «Обручение св. Екатерины» напоминает работы Солиани и Содомы. На связь с сиенской школой указал и Каст (1906), но включил картину в число произведений, приписываемых Содоме. О влиянии Содомы на Беккафуми писал и Анджелини (Domenico Beccafumi 1990. P. 124). Риччи (1932) высказал никем не поддержанное предположение, что это работа Винченцо Таманьи.

Согласно Липгарту (Кат. Липгарта), имя Беккафуми было впервые предложено О. Сиреном. Та же атрибуция повторена Бернсоном (1932, 1968). Возможность авторства Беккафуми допускал Чаранфи (1934), на основании сходства эрмитажной картины с центральной сценой на тот же сюжет в алтаре из собр. Киджи Сарачини в Сиене (310 × 230). Санминателли (1967) подтвердил атрибуцию, указав на то, как органично по композиции, трактовке фигур, подчеркнутой линеарности эрмитажное произведение входит в ряд работ мастера, созданных ок. 1521. Особую близость «Обручение св. Екатерины» обнаруживает с «Мадонной с Младенцем и св. Анной» из собр. Монте дей Паски, Сиена. Анджелини (Domenico Beccafumi 1990), настаивая на более ранней датировке, сопоставил петербургское произведение с такими работами мастера 1517–1518, как фреска «Обручение Марии» в молельне церкви Сан Бернардино или «Игнатий Антиохийский» из коллекции Монте дей Паски в Сиене. Он же считал, что св. Игнатий повторен на эрмитажной картине в профиль в образе св. Николая. С Анджелини согласился Торитти (2008).



44, *фрагмент*

В любом случае датировка картины концом 1510-х представляется более убедительной, чем 1513–1515 (Кат. 1958, Кат. 1976).
Подготовительный рисунок карандашом к фигуре св. Франциска хранится в Кабинете рисунков Галереи Уффици, Флоренция (инв. № 10750 F).
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4767; Опись 1859. № 2260; Кат. Липгарта. С. 246.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 21; Кат. 1958. С. 65; Кат. 1976. С. 75; Кат. 1994. № 41.
Выставки: 1990 Siena. N 13; 1999 Tokyo. N 39; 2002 Петербург-II. № 22.
Литература: Waagen 1864. S. 38; Crowe, Cavalcaselle 1866. Vol. 3. P. 112, 491; Penther 1883. S. 24; Harck 1896. S. 415; Cust 1906. P. 382; Бенуа 1910. С. 44–45; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 112; Berenson 1932-I. P. 65; Ricci 1932. P. 52; Ciaranfi 1934. P. 8; Sanminatelli 1967. P. 39, 82, 87–88, 90, 100, 148; Berenson 1968-I. P. 35; Briganti, Bacceschi 1977. P. 90; Domenico Beccafumi 1990. P. 36, 124, 434; Андросов 2003. С. 109; Toritti 2008. P. 83–85.

Беккафуми, Доменико (Доменико ди Джованни ди Паче)

Beccafumi, Domenico (Domenico di Giovanni di Pace)

Ок. 1485, Сиена — 1551, Сиена
Сиенская школа

45. Святое семейство с Иоанном Крестителем и святой Екатериной

Инв. № ГЭ 4747
Дерево (тополь), масло
Диаметр 84,5; тондо
Основа состоит из пяти досок, паркетирована.
Происхождение: пост. в 1919. Ранее: собр. В. Д. Набокова в Петербурге. Согласно Липгарту (Кат. Липгарта), В. Д. Набоков получил тондо по наследству от своего тестя Руковишникова.

«Св. семейство» поступило в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XVI в. Было определено Щербачевой как работа Беккафуми и с этой атрибуцией вошло в Кат. 1958, 1976, 1994.
Атрибуция подтверждается близостью с многочисленными тондо Беккафуми, изображающими Мадонну с Младенцем и святыми, которые он создавал на протяжении всего творчества.
Особенно большое сходство в решении образов и композиции существует между эрмитажным тондо и «Св. семейством с Иоанном Крестителем и донатором» (Музей Хорн, Флоренция; диаметр 80). В обоих случаях образ св. Иосифа повторен почти без изменений, близок тип Мадонны; Иоанн Креститель сидит на таком же возвышении. Флорентийское тондо датируется примерно 1530–1535. На основании сходства и эрмитажное произведение может датироваться тем же временем.
В литературе эрмитажное тондо Беккафуми, как правило, не упоминалось. Ошибочно приводится как работа этого мастера другая картина круглой формы, приписанная в свое время Вагеном (1864. S. 390) кисти Беккафуми. Она находилась в собр. великой княгини Марии Николаевны, затем перешла в коллекцию князей Л. М. и Е. Л. Кочубей и из этого собр. в 1921 поступила в Эрмитаж. В настоящее время считается работой Пьеро ди Козимо (кат. 236). Но начиная с Зейдлитца (Thieme — Becker 1909. Bd 3. S. 129) до Бриганти и Баккески (1977. P. 111) «Св. семейство» Пьеро ди Козимо продолжают ошибочно приписывать Беккафуми. Та же ошибка допущена А. Вентури, упоминавшего в списке работ мастера «Св. семейство», находящееся в Эрмитаже (Venturi A., *Storia* 1932. P. 499).
Рукописные каталоги и описи:
Кат. Липгарта. С. 103.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 65; Кат. 1976. С. 75; Кат. 1994. № 42.
Выставки: 1920 Петроград. С. 4; 2002 Петербург-I. № 24.

Беккафуми, Доменико (Доменико ди Джованни ди Паче), последователь

Beccafumi, Domenico (Domenico di Giovanni di Pace), seguace

Сиенская школа

46. Встреча Марии с Елизаветой

Инв. № ГЭ 1605
Холст, масло. 127 × 87,5
Справа холст надставлен на 2 см.
Заделанные прорывы внизу на платье Елизаветы и справа на небе.
Живопись сильно смыта, местами до грунта.
Происхождение: пост. в 1814, приобретена при посредничестве барона Виван Денона в Париже.

Лк 1: 40–41.
Картина поступила в Эрмитаж как произведение Микеланджело Анселми. Ваген (1864) считал картину хорошей работой этого мастера. А. Вентури (1899) — произведением слабого подражателя Микеланджело Анселми.
В Кат. Эрмитажа вплоть до 1899 картина включалась под именем Анселми, хотя уже в Кат. Сомова 1889 выражено сомнение в авторстве этого мастера и высказано предположение, что «Встреча Марии с Елизаветой» могла быть создана Беккафуми. Тем не менее имя Анселми со знаком вопроса сохранялось до 1912. Липгарт отказался от имени Анселми, и в Кат. 1912 картина числится работой неизвестного художника тосканской школы XVI в. В Кат. 1916 вновь включена как работа Анселми. В Кат. 1958, 1976 и 1994 — произведение неизвестного итальянского художника второй половины XVI в.
Изучение картины приводит к выводу, что она относится к сиенской школе и выполнена под сильным влиянием Беккафуми, что сказывается в понимании форм и характере персонажей. Так, голова Марии, покрытая повязкой, ее черты, удлиненный овал лица — все это восходит к женским образам Беккафуми, например к Мадонне из «Рождества Христа» ок. 1523



45



46

(церковь Сан Мартино, Сиена). В свою очередь фигура Захарии напоминает мужские образы, созданные Доменико.
Косвенным указанием на принадлежность полотна кисти сиенского мастера служат сведения, приведенные Липгартом в Кат. 1912: «Картина эта приобретена в 1814 г. через бар. Вивана Денона, который, при доставке ее в Петербург, сообщил, что она добыта из того самого места, для которого была написана, разумея, по-видимому, одну из сиенских церквей, вероятно, для братства св. Джуста».
Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4103; Опись 1859. № 2661.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 67; Кат. 1958. С. 143; Кат. 1976. С. 117; Кат. 1994. № 258.
Литература: Livret 1838. P. 493. N 4; Bruni 1860. P. 143; Бруни 1861. С. 161; Waagen 1864. S. 52; Venturi A. 1899. P. 470.

Бергоньоне (Амброджо ди Стефано да Фоссано)

Bergognone (Ambrogio di Stefano da Fossano)

Ок. 1481, Фоссано, близ Милана — 1523, Милан
Миланская школа

47. Святой Иаков Старший

Инв. № ГЭ 4109
Дерево (тополь), масло
68 × 43; часть полиптиха
На нимбе имя святого: *SANCTVS IACOBVS*
Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее: собр. графа С. Г. Строганова в Петербурге.

Св. Иаков Старший опознается (помимо надписи на нимбе) по своим основным атрибутам паломника — раковине (справа на шляпе, висящей за его плечами) и посоху.
В собр. графа С. Г. Строганова картина считалась произведением Никколо Орвиетани. Ваген (1864) отмечал, что не знает такого художника и что передача инкарната напоминает ему манеру Никколо Алунно. Ныне существующая атрибуция была сделана Харком (1896), который приписал картину Бергоньоне, добавив, что Никколо Орвиетани — возможно, имя заказчика произведения, а не автора.
Атрибуция сомнений не вызывает и подтверждается не только стилистической и иконографической близостью к другим работам Бергоньоне, но и отдельными деталями. Тип лица



47

св. Иакова тот же, что у св. Франциска («Св. Елизавета и св. Франциск», Пинакотека Амброзиана, Милан). Характерна для Бергоньоне трактовка вьющихся волос, орнамента по краю плаща и отвороту одежды.
Нейтральный фон, некоторая жесткость фигуры и скованность жеста позволяют отнести картину примерно к 1500-м.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 69; Кат. 1976. С. 76; Кат. 1994. № 43.



48

Выставки: 1989 Ленинград-I, № 8; 1998–1999 Петербург. № 1; 2011 Pavia. N I.1.
Литература: Waagen 1864. S. 399; Harck 1896. S. 432; Бенуа 1901. С. 170; Кустодиева 1998-I. С. 14.

Бергоньоне (Амброджо ди Стефано да Фоссано), круг

Bergognone (Ambrogio di Stefano da Fossano), cerchia

Миланская школа

48. Христос в терновом венце

Инв. № ГЭ 5509
Дерево (тополь), темпера
50 × 38
Углы доски сбиты, особенно правый верхний. Справа и слева живопись не доходит до краев на 0,5 см.
Происхождение: пост. в 1918. Ранее: собр. князя А. С. Долгорукова в Петербурге.

В каталог выставки 1922 и в Кат. 1976 картина вошла как произведение неизвестного художника круга Бергоньоне. Однако в Кат. 1958 числилась произведением самого Бергоньоне,



49

хотя качество исполнения не позволяет приписать эту работу самому мастеру. Тип страдающего Христа находит аналогию в «Пьетá» Бергоньоне (Кастелло Сфорцеско, Милан).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 69; Кат. 1976. С. 76; Кат. 1994. № 44.

Выставки: 1922 Петроград. № 60.

Биччи ди Лоренцо

Bicci di Lorenzo

1373, Флоренция — 1452, Флоренция
Флорентийская школа

49. Мадонна с Младенцем, святым Иаковом Младшим, Иоанном Крестителем и ангелами

Инв. № ГЭ 8463
Дерево (тополь), темпера
85 × 49; в готическом обрамлении — 121 × 58
Вертикальные сквозные трещины проходят по всей длине картины, в центре.
На нимбе Мадонны надпись: *AVE MARIA GRATIA…* (Радуйся, Мария Благодатная. — Лк 1: 28).
На нимбе Иакова имя святого: *SCS JACOPVS AP… VS*
На нимбе Иоанна Крестителя имя святого: *SCS IOVANVS BA…*
На свитке Иоанна Крестителя: *ECCE AGNVS* (Се агнец. — Ин 1: 29, 36).
Происхождение: пост. в 1941 через ЛГЗК из собр. С. М. Майкапара в Ленинграде.

В пенакле рамы в медальоне изображен Бог Отец. В нижней части рамы — три медальона: в центральном — страдающий Христос, в левом — скорбящая Мария, в правом — скорбящий Иоанн.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного умбрийского мастера XIV в. Атрибуция Биччи ди Лоренцо принадлежит М. И. Щербачевой, что нашло отражение в каталогах музея начиная с 1958. Подтверждается сравнением с другими произведениями мастера, созданными примерно по одной схеме (стиль художника мало изменялся на протяжении его деятельности).

Близкую аналогию эрмитажному произведению составляет «Мадонна с Младенцем, св. Матфеем и св. Франциском» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; инв. № 41.100.16; 113 × 56,6). Аналогичны типы Мадонны и Младенца, расположение фигур, характер нимбов, начертание на них имен святых, а также орнаменты ткани. Во многих работах Биччи ди Лоренцо повторяется примерно один и тот же орнамент ткани, на основании которого Клессе (Klesse 1967. S. 241, Kat. 131) датирует «Мадонну с Младенцем и святыми» (Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер, Бостон), «Мадонну с Младенцем и святыми» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) и «Обручение св. Екатерины» (Галерея Академии, Флоренция) примерно второй четвертью XV в.

Эрмитажная картина также может быть датирована ок. 1430.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 67–68; Кат. 1976. С. 77; Кат. 1994. № 46.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 9.

Биччи ди Лоренцо, приписывается

Bicci di Lorenzo, attribuito

1373, Флоренция — 1452, Флоренция
Флорентийская школа

50. Мадонна с Младенцем на троне и четырьмя ангелами

Инв. № ГЭ 8458
Дерево, темпера
147,5 × 75 (в обрамлении — 190 × 83); верх стрельчатый
Основа состоит из четырех досок и скреплена с обрамлением.
Происхождение: пост. в 1925 из ГМФ. Ранее: собр. графини Е. В. Шуваловой в Петербурге.

При поступлении картина была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение неизвестного художника XIV в. школы Мурано.



50



51

Произведение, несомненно, создано кем-то из поздних последователей Джотто, работавших во Флоренции в начале XV в., в числе которых был Биччи ди Лоренцо. Ряд черт, характерных для этого мастера, повторяется в эрмитажном произведении. Подчеркнутая конструкция трона контрастирует с внеперспективным решением всей композиции. В картину введены разнообразно орнаментированные ткани. Мадонна напоминает Марию из табернакля «Мадонна с Младенцем», находящегося на углу улиц Аретино и Сан Сальви во Флоренции, при этом не столько в живописной версии, сколько в синопии этой фрески, оставленной на том же месте. В свою очередь, маленький Иисус по типу, позе, движению рук близок Младенцу на фреске «Мадонна с Младенцем, св. Лаврентием, Иоанном Крестителем, Антонием аббатом и Петром» (Понте а Греве, близ Флоренции, виа Пизана; см.: Fremantle 1975. Fig. 985, 986).

Определенное сходство можно усмотреть между эрмитажным произведением и центральной створкой полиптиха с изображением Мадонны с Младенцем на троне и четырьмя ангелами (Национальная галерея, Парма; инв. № 456; датируется 1433).

Однако, поскольку творчество Биччи ди Лоренцо достаточно эклектично и не отличается стилистической цельностью, эрмитажная картина может быть приписана этому художнику лишь предположительно. Возможная датировка — начало 1430-х.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 47.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 10.

Боккаччино, Боккаччо

Boccaccino, Boccaccio

До 1466, Феррара (?) — 1525, Кремона
Кремонская школа

51. Мадонна с Младенцем, святыми Иеронимом и Иоанном

Инв. № ГЭ 4617
Холст (переведена с дерева), масло
44 × 72
Происхождение: пост. в 1927 из МАХ. Ранее: до 1834 — собр. графов Мусиных-Пушкиных в Петербурге.

Поступила с атрибуцией венецианскому мастеру Марко Базаити. В Эрмитаже была правильно определена М. И. Щербачевой как работа Боккаччо Боккаччино и с его именем вошла в последующие каталоги (Кат. 1958, Кат. 1976).

Известно несколько композиционно близких эрмитажной картине «Святых собеседований» Боккаччо Боккаччино (Музей Коррер, Венеция; Галерея Дориа, Рим; Государственные музеи Берлина) — их схема восходит к известному произведению Джованни Беллини «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и неизвестной святой» (называемому также «Святое собеседование Джованелли», Галерея Академии, Венеция). Пуэрари (1957) полагал, что все они относятся к третьему, наиболее длительному пребыванию Боккаччино в Венеции, между 1510 и 1514. В этот период художник исполнил здесь большой заказ — алтарь для церкви Сан Джулиано «Мадонна на троне со святыми Петром, Михаилом, Иоанном Крестителем и Иоанном Евангелистом», в котором очевидна связь не только с алтарем Беллини в церкви Сан Дзаккариа, но и с «Мадонной Кастельфранко» Джорджоне. Однако эрмитажное произведение (не известное Пуэрари и потому не вошедшее в его монографию), равно как и упомянутые выше три аналогичные композиции, еще далеко от «джорджоневского классицизма», в полной мере проявившегося в алтаре Сан Джулиано и в других работах, исполненных после 1510, — таких, как «Обручение св. Екатерины» (Галерея Академии, Венеция) или эрмитажная «Мадонна с Младенцем» (см. кат. 52).

В картине обращает на себя внимание не только точное следование беллиниевской схеме (фронтальная постановка фигур, жесты, наклоны голов), но и явный «ломбардский» типаж, объемность светотеневой моделировки, подчеркивающей правильный овал лиц, симметрию физиономических черт (наследие, перешедшее к ученику Боккаччино — Гарофало). Около 1505–1506, после возвращения из Венеции, Боккаччино исполнил «Св. Иеронима в пустыне» для церкви Сан Просперо в Кремоне, черты святого этой композиции точно повторены в облике св. Иеронима на эрмитажной картине. Точно также внешность, поза и движение рук Иоанна Евангелиста без изменений будут перенесены художником в алтарную композицию церкви Сан Джулиано.

Интересная особенность, отличающая эрмитажное полотно от аналогичных композиций: узорчатые занавесы помещены за спинами обоих святых, наподобие кулис, а за спиной Марии — открытое пространство с простирающимся до горной цепи на горизонте равнинным ландшафтом.

Исполнена в 1506–1508.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 68; Кат. 1976. С. 77.

Аннотация подготовлена И. С. Артемьевой

Боккаччино, Боккаччо

Boccaccino, Boccaccio

До 1466, Феррара (?) — 1525, Кремона
Кремонская школа

52. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 37
Холст (переведена с дерева в 1865), масло. 69,5 × 53
Происхождение: пост. между 1849 и 1859.

При поступлении в Эрмитаж была внесена в инвентарь под именем Джованни да Удине — художника мастерской Рафаэля, однако слишком очевидная близость работы венецианской школе заставила искать ее автора ближе к берегам лагуны. В эрмитажных каталогах 1863–1909 картина значится произведением Джованни Беллини, хотя Ваген (1864) был более осторожен и отнес ее к работам школы Беллини; Сомов (Кат. 1889) предложил имя Андреа Превитали. Впервые имя Боккаччо Боккаччино как вероятного автора эрмитажной композиции назвал Харк (1896), который заметил в картине признаки кремонской школы. Впоследствии эту атрибуцию поддержали А. Вентури (1912) и Бернсон (1932).

Эрмитажная «Мадонна с Младенцем» справедливо считается одной из лучших интерпретаций этой темы в творчестве Боккаччо Боккаччино. В ней, вероятно, более, чем в любой другой из многочисленных «Мадонн» мастера, проявилось влияние венецианцев, которое в течение творческой жизни художника отмечалось на разных этапах: впервые пребывание Боккаччино в Венеции зафиксировано в 1496, и именно тогда появляется «беллиниевский» тип Мадонны, затем в 1505–1506 и, наконец, между 1510 и 1514, когда венецианская школа интенсивно осваивала наследие Джорджоне.

В «Мадонне с Младенцем» очевидно максимальное сближение Боккаччино с венецианской живописной культурой. Об этом свидетельствуют цветовая гамма и развитый пейзажный фон, определяющий лирический настрой всей композиции, — подобные ландшафты с отдельными группами деревьев, вдоль которых бежит тропинка, уводящая вдаль, туда, где виднеется башня на берегу озера и на холме возвышается церковь, вызывают в памяти работы Джорджоне и Чимы да Конельяно.

Внешне Мария отличается от излюбленного физиономического типа Боккаччино — статично-застывшего, с меланхоличным неподвижным взглядом широко раскрытых глаз: взгляд Мадонны задумчив и отстранен, она не смотрит ни на сына, ни на зрителя, легкие тени от белого покрывала и чуть приподнятые уголки губ придают лицу грустно-мечтательное выражение. Мадонна сидит на каменном парапете, от открывающегося за ее спиной вида она отделена тканым балдахином с цветочным орнаментом — «последняя архаичная деталь» (Puerari 1957. P. 173) в этой композиции, позволяющая вместе с тем четко расставить цветовые акценты и объединить тона фона и переднего плана. Синий плащ, ниспадающий с плеч и крупными складками ложащийся на колени, придает фигуре Марии монументальность. Пуэрари назвал эрмитажную картину «самой торжественной» среди аналогичных композиций Боккаччино.



52

Отмеченные особенности позволяют датировать картину последним десятилетием творчества Боккаччино — Пуэрари относит ее к 1518–1520, по аналогии с «Мадонной» из Музея Метрополитен в Нью-Йорке. Можно согласиться с подобной датировкой с оговоркой, что нью-йоркская «Мадонна» по мастерству исполнения все же сильно уступает эрмитажной, безусловно являющейся шедевром в творчестве Боккаччино.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 5; Кат. 1958. С. 68; Кат. 1976. С. 77.

Литература: Waagen 1864. S. 731; Hark 1896. S. 423; Venturi A. 1912. Vol. 7. P. 3, 731; Berenson 1932-I. P. 88; Puerari 1957. P. 163, 172–173, 233. Fig. 139; Ballarin 1995. N 47.

Аннотация подготовлена И. С. Артемьевой



53



54

Боттичелли, Сандро (Алессандро да Мариано ди Ванни ди Амедео Филипепи)

Botticelli, Sandro (Alessandro da Mariano di Vanni di Amedeo Filipepi)

1445, Флоренция — 1510, Флоренция
Флорентийская школа

53. Святой Доминик
Инв. № ГЭ 4076, парная к ГЭ 4077
Холст (переведена с дерева), темпера
44,5 × 26

54. Святой Иероним
ГЭ 4077, парная к ГЭ 4076
Холст (переведена с дерева), темпера
44,5 × 26
Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Переданы в «Антиквариат» и затем возвращены музею в 1933. Ранее: собр. графа С. Г. Строганова в Петербурге; собр. графа Г. С. Строганова в Петербурге.

С. О. Андросов любезно обратил внимание автора каталога на письмо крепостного художника графа С. Г. Строганова, А. К. Кривощекова, написанное его брату из Петербурга (см.: Казаринова, Егорова 1986). В письме упомянуто «Благовещение» Боттичелли и «Св. Иероним». «За большие деньги купил («Благовещение». — *Т. К.*) Его Сиятельство граф Сергей Григорьевич. У святого Иеронима прекрасное молитвенное лицо, но он мне нравится меньше» (с. 69). Письмо датировано 18 августа 1842 — таким образом, уже в то время произведение Боттичелли находилось в собрании С. Г. Строганова.

Эрмитажные картины вместе с двумя створками со сценой Благовещения (ГМИИ, Москва; инв. № 1610, 1612; 45 × 13 — каждая) составляли единый алтарный образ. Лазарев (1924) полагал, что это фрагменты какого-то большого алтаря.

Существует предположение, что все четыре картины могут быть идентифицированы со створками, заказанными Боттичелли Франческо дель Пульезе, чтобы закрывать «Страшный суд» фра Анджелико (Mandel 1967). С этой точкой зрения не соглашается Палладио (Kanter, Palladio 2005. P. 167), считая, что «Страшный суд» (Национальный музей старого искусства, палаццо Корсини, Рим) существовал как самостоятельное произведение, используемое Пульезе для индивидуального поклонения в собственной капелле. Чекки (2005) не согласен с тем, что створки связаны со «Страшным судом» фра Анджелико, и полагает, что фигуры святых более поздние, чем московское «Благовещение».

Св. Иероним представлен традиционно в момент раскаяния перед распятием, с камнем в руке, на скале висит его кардинальская шапка. Лазарев (1924) обратил внимание на редкую иконографию в изображении св. Доминика. Над святым, поднявшим руку с благословляющим жестом, виднеется полуфигура Христа, окруженного трубящими ангелами. Христос демонстрирует Доминику свои кровоточащие раны. Лазарев усмотрел здесь отклик на смерть Савонаролы (казнен 23 мая 1498), считая, что тот представлен на картине в образе св. Доминика, которому Христос являет раны как намек на невинно пролитую кровь флорентийского проповедника. Явление Христа св. Доминику может быть истолковано и как предупреждение святого о грядущем дне Страшного суда.

Маркова (2002) пишет, что в результате последних исследований она пришла к выводу: на створке представлен не св. Доминик, а другой доминиканский святой — Франциск Феррер. Однако такого святого нет, очевидно, речь идет о св. Винсенте Феррере. Понс (Botticelli e Filippino 2004) считает, что скорее это не Доминик, а Винсент Феррер. С этим трудно согласиться, так как обычно этого святого изображали не в профиль, а в фас, держащим в руке открытую книгу со строками из Апокалипсиса. По нашему мнению, художник имел в виду св. Доминика.

Силуэт фигуры св. Доминика напоминает силуэт св. Августина в сцене «Видение св. Августина» в пределле алтаря св. Варнавы (Галерея Уффици, Флоренция, ок. 1490). Движение руки, поднятой для благословения, повторяет жест Иоанна Евангелиста в «Короновании Марии» (Галерея Уффици, Флоренция, 1488–1490). В сцене «Раскаяние св. Иеронима» в пределле того же алтаря фигура св. Иеронима точно соответствует фигуре одноименного святого на эрмитажной картине.

Харк (1896), Бенуа (1901), А. Вентури (1927), Лайтбоун (1978), Кёрнер (2006) считали эрмитажные произведения работой самого Боттичелли. Л. Вентури (1912), Меснил (1938), Сальвини (1958) — работой мастерской. Бернсон (1932, 1963) признавал картины в большей их части выполненными Боттичелли. Лазарев (1924) относил к мастерской Боттичелли, допуская возможность участия самого мастера. Произведения относятся к позднему периоду деятельности Боттичелли. Лазарев датировал картины 1498. Лайтбоун — временем создания «Распятия» (Художественный музей Фогг, Кембридж), то есть 1500–1505.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 70; Кат. 1976. С. 79; Кат. 1994. № 48, 49.

Выставки: 1897 Петербург. С. 107. № 17; 1922 Петроград. № 35; 1987 Delhi. N 1, 2; 1988 Sydney — Melbourn. N 1, 2; 1990 Milano. N 1, 2; 1993–1994 Tokyo — Mie — Ibaraki. N 3, 4; 2000 Portland — Fort Worth. N 147, 148; 2002–2003 Amsterdam. N 217 a, 217 b.

Литература: Harck 1896. S. 431; Бенуа 1901. С. 170, 178; Вентури Л. 1912. С. 4; Воинов 1922. С. 76; Lasareff 1924. P. 119–125; Venturi A. 1927. P. 44; Van Marle 1931. Vol. 12. P. 148, 272; Berenson 1932-I. P. 103; Gamba 1936. P. 165–166; Mesnil 1938. P. 234; Salvini 1958. Vol. 2. P. 80; Berenson 1963. P. 36; Итальянская живопись 1964. № 18, 19; Bo, Mandel 1967. P. 105; Lightbown 1978. P. 95; Казаринова, Егорова 1986. С. 68–69; Caneva 1990. P. 147; Маркова 2002. С. 101; Botticelli e Filippino 2004. P. 276; Cecci 2005. P. 363. N 91; Kanter, Palladino 2005. P. 171. Note 13; Музейные распродажи 2006. С. 461; Körher 2006. S. 368; Acidini 2009. P. 254; Zöllner 2009. S. 244–245.



55

Боттичелли, Сандро (Алессандро да Мариано ди Ванни ди Амедео Филипепи), школа

Botticelli, Sandro (Alessandro da Mariano di Vanni di Amedeo Filipepi), scuola

Флорентийская школа

55. Молящаяся Мадонна
Инв. № ГЭ 289
Дерево, темпера. 32,5 × 27
Доска сильно изъедена жуком, имеются многочисленные трещины по всей поверхности. Возможно, фрагмент композиции большего размера.
Происхождение: пост. в 1912 в дар от наследников графа Г. С. Строганова. Ранее: собр. Г. С. Строганова в Риме.

Картина приписывалась Филиппино Липпи (Burckhard 1904). Как произведение Якопо Селлайо упоминается Врангелем и Трубниковым (1909), а также Муньосом (1911). Согласно Липгарту (1910), эта атрибуция принадлежит А. Вентури.
В известных композициях Селлайо с изображением сцены поклонения Младенцу (Галерея Палатина, Флоренция; Музей Метрополитен, Нью-Йорк; Палаццо Ка д'Оро, Венеция; Музей искусств Уолтерс, Балтимор) тип Мадонны отличается от эрмитажного, хотя во всех случаях ясно ощутимо воздействие образов Боттичелли.
В Кат. 1958, 1976 и 1994 картина вошла как работа школы Боттичелли.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7280.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1916. № 1978; Кат. 1958. С. 70; Кат. 1976. С. 79; Кат. 1994. № 50.
Литература: Burckhard 1904. S. 102; Врангель, Трубников 1909. С. 120; Liphart 1910. P. 25; Muñoz 1911. P. 24.

Боттичини, Рафаэлло ди Франческо

Botticini, Raffaello di Francesco

1477, Флоренция — после 1520, Флоренция
Флорентийская школа

56. Поклонение Младенцу Христу со святыми Варварой и Мартином

Инв. № ГЭ 79
Холст (переведена с дерева в 1836), масло. 172 × 175
Зареставрированный прорыв (60 см) в нижней части картины, с обратной стороны грубо подведенный пластырь.
Происхождение: пост. в 1835, приобретена при посредстве художника и реставратора В. Бриоски из коллегиальной церкви в Кастельфранко ди Сотто близ Флоренции. Ранее: там же, церковь Сан Мартино э Санта Барбара.

Святые опознаются по их атрибутам. Св. Мартин представлен в епископском облачении, на одеянии — вышивка с изображением эпизода из легенды о святом: Мартин отрезает кусок плаща, чтобы одеть нищего. Варвара держит в руках маленькую башню (по преданию, она была заточена именно в башню).
Картина поступила в Эрмитаж как созданная Рафаэлем (Livret 1838). Виардо (1844) был склонен считать автором произведения Филиппино Липпи. Ваген (1864) определил «Поклонение» как работу Ло Спанья. Его атрибуция нашла отражение в Кат. 1863 — Кат. 1888. Мнение Вагена поддержали Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) и Пентер (1883). Харк (1896) отмечал чисто флорентийский характер произведения, напоминающего в отдельных деталях работы Лоренцо ди Креди и Доменико Гирландайо. В Кат. 1889 картина включена как работа Доменико ди Париса Альфани, а в Кат. 1899 отнесена к числу произведений Рафаэлло Боттичини. Липгарт (Кат. 1912) вновь возродил имя Ло Спанья, и только начиная с Кат. 1916 картина значится произведением Рафаэлло Боттичини.
Автора эрмитажной картины — Рафаэлло Боттичини — правильно определил Миланези (см.: Vasari — Milanesi 1879): «В 1512 году священник Мариотто Джов. Филиппо заказал ему (Боттичини. — *Т. К.*) для своей церкви Сан Мартино э Санта Барбара доску с изображением Мадонны и по бокам — поименованных святых. Эта доска была продана в Россию в 1835 за 3000 скуди как работа Рафаэля да Урбино. И под этим именем ее можно увидеть в галерее Эрмитажа…»
Бернсон (1938) писал о двух работах, которые, несомненно, могут считаться творениями Рафаэлло Боттичини, — «Оплакивание» (1508, Галерея Уффици, Флоренция) и эрмитажное «Поклонение Младенцу» (1512). Он же отметил, что изображение кладки стены на втором плане заимствовано из работ Боттичелли. Бернсон связал рисунок, находящийся в Стокгольме и приписывавшийся ранее Филиппино Липпи, с «Поклонением Младенцу», определив его как эскиз Боттичини к фигуре Мадонны.
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4720; Опись 1859. № 2278.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 8; Кат. 1958. С. 71; Кат. 1976. С. 79; Кат. 1994. № 51.
Выставки: 1993–1994 Tokyo — Mie — Ibaraki. N 7.
Литература: Livret 1838. P. 63–64. N 10; Viardot 1844. P. 474; Waagen 1864. S. 29; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 320; Vasari — Milanesi 1879. T. 4. P. 250. Nota 5; Penther 1883. S. 20; Bode 1882. Lfg 11. S. 7; Harck 1896. S. 416; Thieme — Becker 1910. Bd 4. S. 422; Бенуа 1910. С. 14; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 5. P. 447–448; Van Marle 1931. Vol. 13. P. 426–427; Berenson 1938. Vol. 1. P. 145–146. Note 7; Zeri 1968. P. 163–164; Fahy 1976. P. 213; Zeri 1994. P. 49–50.

Брешианино, Андреа дель (Андреа ди Джованнантонио ди Томмазо Пиччинелли) (?)

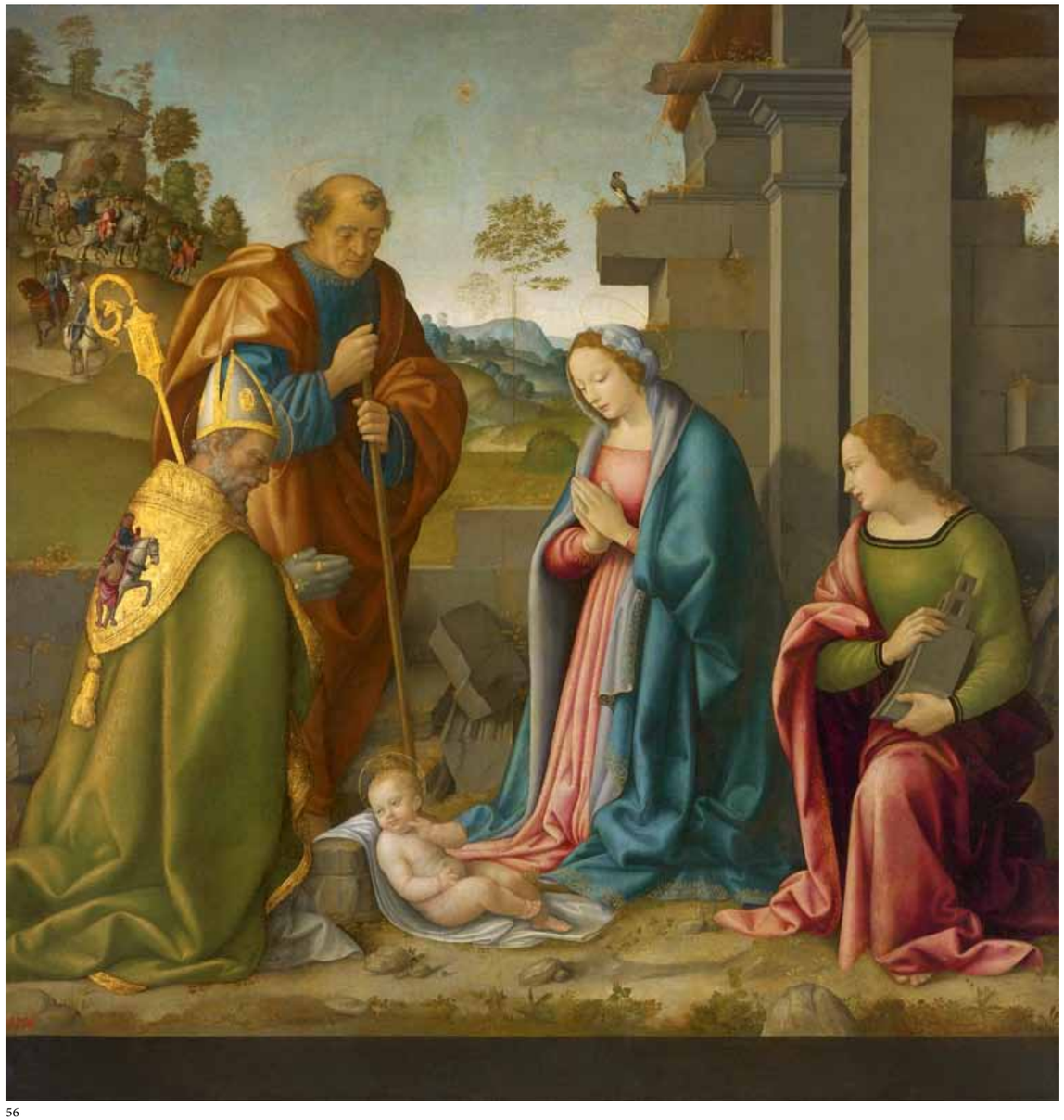
Brescianino, Andrea del (Andrea di Giovannantonio di Tommaso Piccinelli) (?)

Ок. 1485, Бреша — после 1530, Сиена
Сиенская школа

57. Портрет молодого человека

Инв. № ГЭ 7057
Холст (переведена с дерева в 1831 А. Митрохиным), масло. 61,8 × 46,2
След от грубо заделанной трещины проходит по всей длине картины в правой части.
Происхождение: пост. в 1931 из МАХ в Ленинграде.

При поступлении картина была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение школы Андреа дель Сарто. М. Грегори (устно, 1985) и Э. Фей (устно, 1985) выдвинули в качестве предполагаемого автора портрета имя Брешианино.
Представляется возможным включить портрет в число картин, приписанных Брешианино. Портрет мог



56



57

быть создан в период пребывания художника во Флоренции (1520-е), когда влияние на Брешианино Андреа дель Сарто и Пулиго было особенно заметно. Мягкая моделировка лица, простота композиции, обобщенная передача одежды и головного убора, отсутствие интереса к передаче характера модели типичны для Брешианино.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 52.

Выставки: 2002 Петербург-I. № 21.

Бронзино, Анджело (Аньоло ди Козимо ди Мариано)

Bronzino, Angelo (Agnolo di Cosimo di Mariano)

1503, Флоренция — 1572, Флоренция
Флорентийская школа

58. Состязание Аполлона и Марсия

Инв. № ГЭ 250
Холст (переведена с дерева в 1865 А. Сидоровым), масло. 48 × 119
Происхождение: пост. в 1865, куплена у герцога А. Литта в Милане за 100 000 франков. Ранее: 1531–1532 — собр. урбинского герцога Гвидобальдо делла Ровере в Пезаро; конец XVII — начало XVIII в. — собр. графа Орацио Аркинто в Милане; собр. графа Джулио Висконти в Милане; собр. маркизов (затем герцогов) Литта в Милане.

Овидий. Метаморфозы. VI, 382–400; IX, 146–193.

Художник соединил миф о состязании Аполлона и Марсия с историей царя Мидаса. На картине представлены четыре эпизода. В правой части композиции — Марсий, играющий на шалмее, а Аполлон — на лире да браччо. Их слушают Афина, опирающаяся на копье, и царь Мидас, голова которого увенчана короной. После того, как Афина признала победителем бога солнца, он наказал своего соперника, содрав с него кожу, — эта сцена занимает центральное место. Справа, в глубине, Аполлон в присутствии Паллады наделяет Мидаса ослиными ушами за то, что тот признал решение богини несправедливым. На первом плане, слева, брадобрей царя сообщает тростникам о позорном секрете Мидаса. «Эрмитажная картина „Состязание Аполлона с Марсием“ демонстрирует тонкое понимание художником важных в иконографическом плане деталей сюжета. На ней в руках Марсия мы видим вместо античного авлоса шалмей XVI в.» (Майкапар 1986).

Вейс (1996. P. 109) отметила, что работа Бронзино в своем роде уникальна, так как соединение в одной композиции двух сцен наказания в высшей степени необычно.

Сразу после поступления в Эрмитаж картина была переведена с дерева на холст, работа продолжалась в течение полугода. Из-за перевода на грунт с высоким содержанием свинцовых белил рентгеновские снимки имеют чрезвычайно низкий контраст. Основные пигменты — свинцовые белила, киноварь, азурит, свинцово-оловянная желтая — типичны для итальянской живописи начала XVI в. Исследование в инфракрасной рефлектографии выявило переделки в композиции. По контурам тел и одежды просматривается подготовительный рисунок, претерпевший ряд изменений. Иным было очертание левой руки Мидаса. Первоначально левая нога Марсия, покрытая шерстью, завершалась раздвоенным копытом. Голова Аполлона имеет второй контур: его профиль был больше повернут к зрителю, а голова склонялась еще ниже. В отраженных инфракрасных лучах на втором плане, за спиной цирюльника, видна запруда, преграждающая реку; от этой детали в окончательном варианте художник отказался.

По сведениям Неустроева (1898), при переводе с дерева обнаружили, что первоначально Марсий был козлоногим. Это подтверждено исследованиями, проведенными в Отделе научно-технической экспертизы Эрмитажа под руководством А. И. Косолапова.

Григорович (1865) сообщал следующее: «…что она служила крышкой инструмента, в этом нет никаких сомнений. При осмотре ее в мастерской Эрмитажа оказалось, что доска, на которой она написана, имеет форму не равноугольного параллелограмма, но шире с одного конца, чем с другого. Приставки, дающие ей теперешний вид, сколько кажется, совсем из другого дерева, они белы, тогда как середина выкрашена темно-зеленой краской и покрыта золотыми разводами. Приставки эти весьма узки и не касаются фигур, они занимают сверху и снизу только часть фона и пейзажа, который писан позже… весьма искусной рукой, но во всяком случае незадолго после исполнения картины, потому что гравюра, сделанная в 1562… передает нижнюю часть картины в ее настоящем виде».

Речь идет о гравюре, купленной в 1865 вместе с произведениями из собр. Литта. Гравюра на меди резцом (инв. № ОГ 148618; 46,2 × 125,7) выполнена венецианским мастером Джулио Сануто в 1562. Он повторил фигуры и расположение групп, но изменил фон: на втором плане слева — Канале Гранде с видом на Бачино, а в центре — группа из девяти муз (без Аполлона), заимствованная из ватиканской росписи Рафаэля «Парнас». Как следует из латинской надписи, помещенной около этой группы, гравер изобразил их, чтобы «заполнить пустоту». Еще одна латинская надпись, слева на камне в нижнем углу, гласит: «Сказка об Аполлоне и Марсии с картины блестящего художника Антонио де Корреджо». Второй раз имя Корреджо повторяется в итальянском тексте на знамени в руках Минервы: «…я взял за образец картину, исполненную знаменитейшим Антонио Корреджо…»

Из-за упоминания гравером имени Корреджо истинный автор картины очень долго не был определен правильно. Она считалась созданной Корреджо и при поступлении в Эрмитаж, и задолго до этого. В литературе и многочисленных путеводителях по Милану XIX в. работа упоминалась как редкое и ценное произведение Корреджо в частном собрании. Но в том же столетии появились первые сомнения в справедливости подобной атрибуции. Еще Мюндлер в 1856 (The Travel Diaries 1985) назвал возможными авторами Россо или Перино дель Вага и отметил сходство со стилем Приматиччо. Мейер (1871) решительно заявил, что это произведение «во всяком случае, не Корреджо», и поместил его в рубрику работ, приписываемых



58

58, *фрагмент*





58, *фрагмент*

мастеру. Пентер (1883), отметив высокие достоинства картины, не увидел в ней связи с творчеством Корреджо, упомянув, что какие-то черты напоминают ему Синьорелли, а манера живописи — Бартоломео Скидони.
В каталоги Эрмитажа 1869–1895 картину включали под именем Корреджо, но возражения многих исследователей привели к тому, что в каталогах 1899–1909 произведение фигурировало как работа Корреджо со знаком вопроса. Сохранился экземпляр Кат. 1909 с пометками Липгарта, назвавшего автором «Состязания Аполлона и Марсия» Пармиджанино. Однако в Кат. 1912 Липгарт предпочел приписать картину неизвестному художнику пармской школы XVI в. Эту точку зрения впоследствии разделили Лазарев (1923) и МакКомб (1928).
Ученые придерживались разных мнений по поводу атрибуции эрмитажной картины. Боде (1882) манера живописи напоминала манеру Скидони, Пентеру (1883) — Франческо Сальвиати. Харк (1896) высказался в пользу Пармиджанино, А. Вентури (1899) счел картину работой неизвестного флорентийского мастера. В Кат. 1912 Липгарт привел соображения по поводу эрмитажного произведения еще нескольких исследователей: Г. Фриццони назвал имя Гандини дель Грано, Л. Вентури — школу Караччи (возможно, Ланфранко), Г. Кук — Лоренцо Леонбруно, Б. Бернсон — Пармиджанино.
Переломным моментом в истории атрибуции картины стало мнение Фосса (1913, 1920), который счел автором эрмитажной композиции Бронзино. Он сослался на Вазари, дважды упомянувшего, что Бронзино во время пребывания в Пезаро (1531–1532) расписал для герцога Гвидобальдо делла Ровере гарпсикорд: «Бронзино вынужден был задержаться при герцоге дольше, чем ему хотелось бы, и расписать для него за это время ящик (cassa) для гарпсикорда, что очень понравилось властителю» (Vasari — Milanesi 1878. T. 6. P. 276). И далее: Бронзино «переехал… в Пезаро, где, находясь при Гвидобальдо, герцоге Урбинском… расписал ящик (cassa) со множеством фигур, вещь редкую» (Vasari — Milanesi 1881. T. 7. P. 594–595). Учитывая, что Вазари ничего не пишет о сюжете этой работы, Фосс привел слова Боргини: «Потом, переехав в Пезаро, [Бронзино] написал для Гвидобальдо, герцога Пезаро, внутри арпикордо сказку об Аполлоне и Марсии со множеством фигур, эта работа почиталась за редчайшую вещь» (Borghini 1807. P. 534). Стилистически картина, по мнению Фосса, также подтверждала авторство Бронзино.
Еще один аргумент в пользу Бронзино — два рисунка сангиной в собр. Лувра, являющихся подготовительными к петербургской работе. На одной стороне листа — поколенная фигура Марсия, поза и движение сохранены в окончательном варианте, но в руках «не шалмей XVI в., а флейта Пана» (Майкапар 1986). На обратной стороне представлен сидящий обнаженный мужчина. Кокс-Ририк (1991) опубликовала набросок как подготовительный к фигуре царя Мидаса. Оба рисунка имеют один инвентарный № 5923. «Марсий» поступил в Лувр с атрибуцией Корреджо (надпись на листе: «Coregio») и сохранял ее на всем протяжении XIX в., он был издан Тоде как связанный с «Фавном» Корреджо из собр. Старой пинакотеки в Мюнхене (Thode 1898. S. 98). Атрибуция листа менялась несколько раз, но теперь автором признан Бронзино, и оба рисунка связывают с «Состязанием Аполлона и Марсия» из коллекции Эрмитажа (McCorquodale 1981; Cox-Rearick 1991).
Хотя в настоящее время атрибуцию Бронзино можно считать бесспорной, утвердилась она за эрмитажной картиной далеко не сразу. Точку зрения Фосса разделили Лонги (1917), Смит (1949, 1955), Эмилиани (1960), Кокс-Ририк (1964), Сот (1964), Брок (2002). Другие исследователи продолжали считать произведение работой Корреджо: Поупхэм (1957), Фомичева

(1959), Финци (1962); или копией с нее — Дзамбони (1958), Боттари (1961), Квинтавалле (1970). Дзамбони назвал автором нидерландского художника Яна Сонса (1547/48–1511).
Сторонники авторства Корреджо датировали картину 1514–1519, те, кто высказывался в пользу Бронзино — 1531–1532, временем пребывания мастера в Пезаро.
В Кат. 1958 произведение включено как работа школы Пармиджанино, в Кат. 1976 — Корреджо (со знаком вопроса), в Кат. 1994 — Бронзино (также под вопросом).
Многочисленные копии с петербургского «Состязания Аполлона и Марсия» подтверждают интерес, который вызывало это необычное произведение.
До 1942 в Картинной галерее Сан-Суси находилась ныне утраченная картина: «Бронзино. Состязание Аполлона с Марсием. Орех. 38 × 49… Частичная копия начала XVII в. по оригиналу из Эрмитажа. 1767 — фигурировала как работа Корреджо…» (Zerstört. Entführt 2004). Копия Антонио Темпести (1555–1630) хранится в Пинакотеке Кремоны (холст, масло. 70 × 105). В Старой пинакотеке Мюнхена — копия немецкого мастера конца XVII в. (холст, масло. 58 × 114). Копия с правой части композиции, с группой из четырех фигур, приписывавшаяся последователю Джулио Карпиони, проходила на аукционе «Кристи» (24 мая 1985, лот 144; 54 × 56,5). На аукцион «Финарте» (Arredi e dipinti antichi. 17 октября 1998, лот 1057; холст, масло. 80 × 109) выставлялась копия римской школы XVII в., целиком повторяющая эрмитажную композицию. Спайк (1995) опубликовал еще одну копию (дерево, масло. 82 × 122,5) из частного собр. в Нью-Йорке, возможно являющуюся той самой картиной, которая ранее находилась в частной флорентийской коллекции (дерево, масло. 82 × 123). Он пытался доказать, что нью-йоркская картина и есть оригинал Бронзино, в то время как петербургская — копия с нее, выполненная Раффаэллино дель Гарбо. В дальнейшем Спайк еще дважды повторил публикацию, настаивая на мысли о первичности американского произведения и копийности петербургского (Spike 2000, 2002).
Во время нахождения картины в собр. Литта ее гравировал Гаэтано Дзанкон с посвятительной надписью герцогу и с указанием, что гравюра выполнена с оригинала Корреджо. Эта гравюра (8,4 × 31,3) хранится в лондонском Британском музее (инв. № 1837.0408.278).
Блестящее происхождение петербургской картины прослеживается почти с момента ее создания. Можно высказать осторожное предположение, что именно она упоминается в инвентарной описи венецианской коллекции Джованни Пьетро Тирабоски, составленной в середине XVII в. Под № 130 в ней числится: «Картина с фигурами Аполлона и Марсия, сомнительно Корреджо. 250 дукатов» (Savini-Branca 1965. P. 129). Эта оценка значительно выше многих других работ — Джорджоне, Тинторетто, Веронезе.
История эрмитажного произведения, бесспорность результатов лабораторных исследований, многочисленные повторения петербургского «Состязания Аполлона и Марсия» подтверждают, что это и есть та самая «редчайшая вещь», которую Бронзино создал в Пезаро для урбинского герцога Гвидобальдо II делла Ровере в 1531–1532.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6841.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 82[a]; Кат. 1958. С. 149; Кат. 1976. С. 102; Кат. 1994. № 55.
Выставки: 1999 Tokyo. N 40; 2010–2011 Firenze. N I. 16.
Литература: Tiraboschi 1786. P. 74–75; Pungileoni 1817. Vol. 1. P. 96–97; vol. 2. P. 146–147; Nagler 1835. Bd 1. S. 69; Nagler 1845. Bd 15. S. 8; Григорович 1865. С. 45–61; Meyer 1871. S. 133–135, 384–385; Bode 1882. Lfg 15. S. 7–8; Penhter 1883. S. 31; Harck 1896. S. 421; Неустроев 1898. С. 40–42; Venturi A. 1899. P. 470; Бенуа 1910. С. 73; Voss 1913. S. 311, 314–316; Longhi 1917. P. 356–357; Lasareff 1923. S. 249; McComb 1928. P. 106; Smith 1949. P. 204. Note 141; Puerari 1951. N 213; Smith 1955. P. 68–71, 186–189; Popham 1957. P. 21–27; Zamboni 1958. P. 191; Фомичева 1959. С. 65–66; Winternitz 1959. P. 186–195; Bottari 1960. P. 826; Emiliani 1960. P. 62–63. Tav. 10; Bottari 1961. P. 40–41; Finzi 1961. P. 8; Cox-Rearick 1964. Vol. 1. P. 210. Note 8; Soth 1964. P. 298; Bevilacqua, Quintavalle 1970. P. 111; Monbeig-Goguel 1972. P. 32–39; Baccheschi 1973. P. 80; Pigler 1974. Bd 2. S. 31; Freedberg 1975. P. 431; Gould 1976. P. 288–289; Кустодиева 1977. С. 50–58; McCorquodale 1981. P. 31, 54, 75; Mündler 1985. P. 102; Майкапар 1986. С. 70; Bury 1990. P. 12–16; Cox-Rearick 1991. P. 39–47; Forlani Tempesti 1991. P. 272; Costamagna 1994. P. 211–214; Spike 1995. P. 14–24; Cox-Rearick 1996. P. 856; Wyss 1996. P. 195–212; Cox-Rearick 2000. P. 272; Spike 2000; Brock 2002. P. 42–48; Spike 2002. P. 69–78; Spike 2004. P. 375; Kustodieva 2007. P. 134–138; The Drawings of Bronzino 2010. P. 98, 100; Natali 2010. P. 48–50.

Бронзино, Анджело (Аньоло ди Козимо ди Мариано)

Bronzino, Angelo (Angolo di Cosimo li Mariano)

1503, Флоренция — 1572, Флоренция
Флорентийская школа

59. Портрет Козимо I де'Медичи

Инв. № ГЭ 1512
Холст (переведена с дерева в 1872 Э. Сиверсом), масло
117,5 × 87,5
Происхождение: пост. в 1850 из собр. нидерландского короля Виллема II в Гааге, приобретена за 5000 франков.

Козимо I де'Медичи (1519–1574), с 1537 — герцог Флоренции, с 1557 — герцог Флоренции и Сиены, с 1559 — великий герцог Тосканский.
Портрет поступил в Эрмитаж как произведение Анджело Бронзино. Ваген (1864) приписал его Алессандро Аллори, с этой атрибуцией картина вошла в эрмитажные каталоги 1863–1916. А. Вентури (1933) включил портрет в список работ Бронзино. Как работа Бронзино портрет вошел в Кат. 1958. Атрибуция поддержана Фомичевой (Итальянская живопись 1964),

та же атрибуция сохранена в каталоге выставки 1972. Позднее Фомичева изменила свое мнение и поместила картину в Кат. 1976 как работу Алессандро Аллори со знаком вопроса. Кат. 1994 — Бронзино.

Высокое качество живописи и приемы, повторяющиеся почти во всех портретах Бронзино (трактовка светотени на лице, моделировка форм, пропорции), приводят к выводу, что автором эрмитажного портрета можно считать Анджело Бронзино. В каталоге посмертной распродажи собр. нидерландского короля Виллема II (1850. № 143) числился портретом одного из сыновей Козимо Медичи.

При поступлении в Эрмитаж изображенный идентифицирован не был. В Кат. 1885 высказано предположение, что это — Козимо II де'Медичи (1590–1621), но у Козимо II совсем иные черты лица, и прежде всего характерный нос с горбинкой. В Кат. 1892 А. Сомов допускал, что это — портрет девушки, переодетой в мужской костюм. Липгарт (Кат. 1912) вновь писал об изображенном юноше как о неизвестном. В Кат. 1958 и у Фомичевой (Итальянская живопись 1964) молодой человек назван Фердинандо Медичи (1549–1609). Он получил в детстве кардинальский сан и изображался в кардинальском одеянии. Этот сан Фердинандо сложил с себя, когда в 1587 сделался великим герцогом Тосканским, то есть в 38 лет. На основании сходства с портретом Козимо I де'Медичи в виде Орфея (Музей искусств, Филадельфия; дерево, масло (?). 93,7 × 76,4) — одним из наиболее ранних изображений герцога (1538–1540) — можно считать, что он же представлен на эрмитажном портрете, который мог быть создан в 1537, сразу после того, как Козимо сделался герцогом Флоренции.

Сравнение филадельфийского и эрмитажного портретов показывает, что в обоих случаях изображен один и тот же человек. Черты лица, его моделировка, с тенью, как бы затекающей со лба на веко, складка на шее, идущая от подбородка до уха, форма уха, прическа с прядью волос на лбу повторяются в том и другом портрете. (На эрмитажной картине юноша представлен безбородым: известно, что Козимо начал отпускать бороду только в конце 1537.) Сходство есть в движении и трактовке рук. В обоих случаях правая опущена к ноге и предмет — медаль или смычок — не зажат, а как бы вложен между большим и указательным пальцами. На эрмитажном полотне левая рука, согнутая в локте, пересекает фигуру. В филадельфийской картине положение тела иное, но жест такой же, с той разницей, что в руке — музыкальный инструмент. В правой руке юноша на эрмитажном портрете держит золотую медаль, на которой представлена нагая крылатая женщина, опирающаяся на две сферы, у ног ее лежат раскрытые книги. Медаль, скорее всего, вымышленная. Такие случаи «сочиненных» медалей и медальонов встречаются в ренессансном искусстве (например, «Мужской портрет» Доменико Каприоло из Эрмитажа, инв. № ГЭ 21). Прямых аналогий подобная крылатая фигура не имеет в иконографии Ренессанса. С двумя сферами (а на эрмитажной картине — именно сферы, так как обе они перехвачены поясами) изображалась космография в виде стоящей женской фигуры (см.: Ripa 1764. T. 2. P. 86). Известно, что современники видели непосредственную связь между словом «космос» и именем герцога «Козимо», и это нашло отражение в произведениях искусства (см.: Cox-Rearick 1984. P. 279, 281–282). Такая связь может быть прослежена и в эрмитажном портрете. В то же время фигура ассоциировалась с Победой, Добродетелью и доброй Фортуной (см.: Ripa 1765. T. 3. P. 114; Ripa 1767. T. 5. P. 370).

Одновременно сферы — круглые предметы, шары (palle), которые входили в герб Медичи (см.: Smith 1984. P. 390–398).

На медали изображено два шара, что, в свою очередь, может таить намек на двух Козимо — «отца отечества» и Козимо де'Медичи, пришедшего к власти в январе 1537. Впервые эта идея была отражена в медали Доменико ди Паоло (1537–1538), где два скрещенных якоря снабжены девизом «Двое» (см.: Cox-Rearick 1984. P. 241).

Такое понимание символики подтверждается более поздним произведением Бронзино — «Аллегория счастья» (Галерея Уффици, Флоренция, инв. № 1543; ок. 1567; медь. 42 × 30). Иконография картины подробно рассмотрена Смитом (см.: Smith 1984). Согласно его мнению, картина является аллегорией «счастливейшего государства», существующего благодаря добродетели, правосудию и доброй фортуне герцога Козимо, идеализированный портрет которого — одно из двух лиц Благоразумия. В «Аллегории счастья» также есть две сферы: земная — у Благоразумия (на ней Италия занимает центральное место) и небесная — в руках Времени.

Идея доброй судьбы, власти, славы, добродетели заключена и в аллегорической фигуре на медали эрмитажного портрета. Кроме того, земная и небесная сферы считались символами земной и небесной жизни (см.: Emblemata 1976. S. 121–122).

Призыв к мудрому усовершенствованию заключен в книгах, разбросанных перед Фортуной. Незыблемость власти подтверждает скала, виднеющаяся справа. Символическое значение имеет и огонь, пылающий в глубине. Одно из позитивных значений огня — провиденье Бога — основано, в частности, на тексте Библии, где говорится об израильском народе, ведомом Моисеем из Египта: «Господь же шел перед ними… ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днем и ночью» (Исх 13: 21). Другие толкования огня, не противоречащие символике портрета, — своевременная помощь, а также жажда славы и действия (см.: Emblemata 1976. S. 121–122).

Все вышесказанное приводит к предположению, что подтекст портрета таит в себе те идеи, которые последовательно будут развиваться на всем протяжении правления герцога Козимо I де'Медичи.

Иную точку зрения на эрмитажный портрет высказали Костаманья (см.:

Бронзино, Анджело (Аньоло ди Козимо ди Мариано)



59



61



60

Lecchini Giovannoni, Costamanga 1988) и Леккини Джованнони (1991). Оба исследователя считают автором портрета Алессандро Аллори, и Костаманья, датируя работу 1562, полагает, что представлен тот же персонаж, который изображен с пером в руке на полотне в Музее изобразительных искусств в Бостоне (66 × 50; см.: Lecchini Giovannoni 1991. N 184).

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 2319.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 127; Кат.1958. С. 71; Кат. 1976. С. 67; Кат. 1994. № 56.

Выставки: 1938 Ленинград. № 1; 1972 Ленинград. № 315; 2001 Genova, XIV.13. P. 339; 2002 Петербург-II. С. 84.

Литература: Cat. Guillaume II 1850. P. 59. N 143; Waagen 1864. S. 69; Бенуа 1910. С. 48; Venturi A. 1933. Vol. 9. Parte 6. P. 114; Итальянская живопись 1964. № 94; Langedijk 1981. Vol. 2. P. 768. N 37; Vsevolozhskaya 1981. N 85; Lecchini Giovannoni, Costamagna 1988. P. 27; Lecchini Giovannoni 1991. P. 305. N 187.

Бронзино, Анджело, круг

Bronzino, Angelo, cerchia

Флорентийская школа

60. Портрет герцога Алессандро де'Медичи
Инв. № ГЭ 5426
Дерево (тополь), масло. 82 × 67
Основа паркетирована, имеется ряд вертикальных трещин.
Происхождение: пост. в 1920.

Алессандро де'Медичи (1510–1537) — сын Лоренцо, герцога Урбинского, и рабыни-мулатки. Первый герцог Флоренции с 1531. Убит своим родственником Лоренцино Медичи в 1537.

Иконографическим источником для портрета, по всей видимости, послужила миниатюра, приписываемая Бронзино (Галерея Уффици, Флоренция), на которой, однако, изображение погрудное. Автор эрмитажного портрета придал фигуре иной срез, но повторил тип лица и характер прически. В то же время левая рука, лежащая на шлеме, повторяет жест правой руки Козимо I де'Медичи на портрете Бронзино (портрет известен в многочисленных вариантах, один из которых находится в Галерее Уффици, Флоренция).

Существует также ряд погрудных портретов Алессандро де'Медичи, приписываемых Бронзино или его школе (Академия Каррара, Бергамо; собр. лорда Дадли, Лондон).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 57.

Выставки: 1938 Ленинград. № 119.

Бронзино, Анджело, копия

Bronzin, Angelo, copia

61. Святое семейство с Иоанном Крестителем
Инв. № ГЭ 8622
Дерево (тополь), масло. 71 × 57
Основа паркетирована.
Происхождение: пост. в 1948 через ЛГЗК.



62

Эрмитажная картина является слегка измененной и уменьшенной копией с подписного «Св. семейства» Бронзино, так называемого «Св. семейства Панчиатики» (Галерея Уффици, Флоренция; дерево, масло. 117 × 89; ок. 1540).

В копии пейзажный фон с башней, на которой развевается знамя с гербом Панчиатики, заменен зеленым занавесом; рука Мадонны не лежит на книге, а поддерживает подушку, на которой покоится Младенец. Изменены детали костюма Марии. Христос, покоящийся на каменном парапете, изображен не спящим, а с широко открытыми глазами. Правая рука Иоанна не поддерживает Христа, а сжимает крест. На первом плане — гранаты и розы, которых нет в оригинале.

Копия, вероятно, относится ко второй половине XVI в. Судя по жесткости манеры, ее автором мог быть северный, возможно нидерландский, мастер.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 58.

Литература: Brock 2002. P. 251–262.

Буджардини, Джулио ди Пьетро ди Симоне

Bugiardini, Giulio di Pietro di Simone

1475, Флоренция — 1554, Флоренция
Флорентийская школа

62. Мадонна с Младенцем, святым Иосифом и Иоанном Крестителем
Инв. № ГЭ 66
Холст (переведена с дерева в 1850 Табунцовым), масло. Диаметр 89; тондо



62, *фрагмент*

Происхождение: пост. в 1846 по завещанию Д. П. Татищева в Петербурге.

В собр. Татищева предположительно считалась работой фра Бартоломео. Картина была приписана Вагеном (1864) Джироламо дель Паккиа. Под этим именем вошла в каталоги Эрмитажа 1863–1888. Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) и Пентер (1883) считали картину работой Буджардини. Атрибуция была принята в Эрмитаже. Композиция восходит к «Мадонне Дони» Микеланджело (Галерея Уффици, Флоренция). Этой работой Микеланджело навеяны поза Мадонны, поворот головы, светотеневая моделировка.

Авторство Буджардини подтверждается сравнением с рядом его произведений — например, с «Мадонной с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Национальная пинакотека, Болонья; инв. № 526; диаметр 98; тондо). Почти полное типологическое сходство Мадонна на эрмитажной картине обнаруживает с Девой Марией в работе Буджардини «Мадонна с Младенцем на троне, Марией Магдалиной и Иоанном Крестителем» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; инв. № 3083; 194,3 × 165,5).

На основании стилистической близости к «Мадонне с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Галерея Уффици, Флоренция; подписана и датирована 1520) эрмитажная картина может быть датирована временем ок. 1520. Паньотта (1987) датирует эрмитажное тондо 1540-ми, считая, что оно создано в период тесных контактов Буджардини с Микеланджело.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 2256; Опись Татищева 1846. № 52.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 35; Кат. 1958. С. 72; Кат. 1976. С. 80; Кат. 1994. № 59.

Выставки: 2011 Paris. N 70.

Литература: Waagen 1864. S. 41; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 383. Note 4. P. 496–497. Note 5; Clement de Ris 1879. P. 343; Penther 1883. S. 24; Harck 1896. S. 415; Thieme — Becker 1911. Bd 5. S. 207; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 117; Venturi A., *Storia* 1925. Vol. 9. Parte 1. P. 425–426; Berenson 1932-I. P. 119; Zahle 1932. P. 50–51; Berenson 1963. P. 45; Pagnotta 1987. P. 221; Olson 2000. P. 272.

Бьяджо д'Антонио (Бьяджо да Фиренце)

Biagio d'Antonio (Biagio da Firenze)

1446 (?), Флоренция — 1516, Флоренция
Флорентийская школа

63. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 5514
Холст (переведена с дерева), темпера
Диаметр 51; тондо
Происхождение: пост. в 1917 из собр. принцессы Е. М. Ольденбургской. Ранее: собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции.

Все исследователи отмечали в этом произведении нидерландские влияния. Они сказываются в трактовке интерьера со сдвоенным окном и сложной системой ставен, в передаче освещения, в характере пейзажа. Кошка, лежащая на полу, может в данном случае символизировать домовитость и воздержание Мадонны (см.: Friedmann 1980. P. 162).

Липгарт (1908) приписал картину Пьеро ди Козимо, атрибуцию поддержали Вейнер (1909) и Л. Вентури (1912). Шмидт (1909) не согласился с мнением Липгарта, но не предложил другого имени. Франкович (1925/26) счел тондо работой Бенедетто Гирландайо.

Благодаря Лонги (Mostra di Mellozzo 1938) за «Мадонной с Младенцем» утвердилось авторство Бьяджо д'Антонио. К подобному выводу ученый пришел еще в 1925 (см.: Longhi 1995. P. 284, 293). Его точку зрения разделили Баччи (1966) и Фей (1976).

В эрмитажные каталоги, за исключением Кат. 1994, картина входила под именем Джованни Баттиста Утили (с датировкой — начало 1500-х), с которым одно время идентифицировали Бьяджо д'Антонио (см.: Fahy 1976. P. 204). Бартоли (1999) на основании



63

нидерландских влияний, которые появляются в поздних работах Бьяджо, отнес эрмитажное тондо к концу 1480-х или к несколько более позднему периоду.

Существует ряд близких композиций: «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и ангелом» (проходила на аукционе «Финарте» в Милане 29 марта 1983 (лот 122); настоящее местонахождение не известно. Повторяются фигуры Марии и Христа, а также окно). Обе фигуры повторены также в следующих произведениях: «Мадонна с Младенцем» (Сантуарио франческано дель Презепио, Греччо); «Мадонна с Младенцем и херувим с короной» (Музей Принстонского университета, Принстон); «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и ангелами» (Городской музей, Равенна); «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и ангелами» (проходила в Лондоне на аукционе «Сотби» 4 апреля 1984, лот 85); «Мадонна с Младенцем» (ранее собр. Юлиуса Белера, Мюнхен); «Мадонна с Младенцем и ангелами»



63, фрагмент

(ранее Галерея искусств Шейффер, Нью-Йорк); «Мадонна с Младенцем» (Банк, Форли).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 202; Кат. 1976. С. 144; Кат. 1994. № 45.
Выставки: 1908 Петербург. № 55; 1920 Петроград. С. 6; 1922 Петроград. № 43.
Литература: Липгарт 1908-I. С. 707; Schmidt 1909. S. 165; Weiner 1909; Liphart 1910. P. 25; Вентури Л. 1912. С. 5; Venturi L. 1912. P. 128; Воинов 1922. С. 77; Липгарт 1922. С. 248; Reinach 1922. T. 5. P. 286; Francovich 1925–1926. P. 725; Van Marle 1931. Vol. 13. P. 180. Nota 4; Hauptman 1936. S. 231; Mostra di Melozzo 1938. P. 87; Morselli 1958. P. 89; Bacci 1966. P. 27; Fahy 1976. P. 210; Longhi 1995. P. 284, 293; Bartoli 1999. P. 91, 100, 221–222.

Вазари, Джорджо

Vasari, Giorgio

1511, Ареццо — 1574, Флоренция
Флорентийская школа

64. Обручение святой Екатерины

Инв. № ГЭ 4788
Дерево (тополь), масло
184 × 133
Основа состоит из четырех досок. С обратной стороны по трещинам три накладных бруска разных размеров.
Происхождение: пост. в 1920 из ОПХ в Петрограде. Ранее: собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции.
Дар великой княгини Марии Николаевны ОПХ в Петербурге.
LA, CLXXII.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного флорентийского художника XVI в. М. И. Щербачева определила «Обручение св. Екатерины» как работу Просперо Фонтана, что нашло отражение в Кат. 1958 и 1976.
Липгарт (Кат. Липгарта) атрибутировал «Обручение св. Екатерины» Джорджо Вазари, считая, что именно об этом произведении Вазари писал: «…уехав в октябре 1546 из Рима и прибыв во Флоренцию… я написал затем другую картину на доске — Мадонна с Младенцем на руках, который обручается со св. Екатериной, девой и мученицей, и двое других святых. Эта картина была заказана мне мессиром Томмазо Камби для своей сестры, настоятельницы монастыря Бигалло за пределами Флоренции» (см.: Vasari — Milanesi 1881. T. 7. P. 683). Согласно Миланези (p. 683, nota 2), картина, описанная Вазари, была приобретена в 1757 художником Игнатием Хугфордом. Действительно ли речь у Вазари идет о произведении, находящемся в настоящее время в Эрмитаже, судить трудно, тем более что Вазари упоминает кроме Екатерины двух святых, а на картине их изображено трое. Не зная атрибуции Липгарта, автором эрмитажного произведения назвал Вазари и М. Лаклотт (устно). Правильность точек зрения Липгарта и Лаклотта подтверждается сравнением с другими произведениями Вазари — в первую очередь, с «Коронованием Мадонны» (церковь Сан Франческо, Читта ди Кастелло), в котором фигура Екатерины, за исключением позы и движения правой руки, полностью повторена в эрмитажной картине: те же типы лиц, прически, украшения на груди в виде брошки, короны на голове, тот же обломок колеса, на который опирается святая. В свою очередь поза Екатерины повторяет позу Мадонны в «Короновании Мадонны», а св. Иероним — святого, помещенного справа от Марии в эрмитажном «Обручении св. Екатерины». В Кат. 1994 картина вошла как работа Вазари.
Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 1126.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 203; Кат. 1976. С. 145–146; Кат. 1994. № 267.

Вазари, Джорджо, копия

Vasari, Giorgio, copia

65. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 7004
Дерево (тополь), масло
97 × 72,5



64

Основа паркетирована. Живопись в плохой сохранности.
Происхождение: пост. в 1831 из собр. Мануэля Годоя в Риме. В 1832 передана в Таврический дворец в Петербурге. С 1861 находилась в Екатерининском дворце в Царском Селе (близ Петербурга). 1920-е — «Антиквариат», откуда в 1933 возвращена в Эрмитаж.
Происхождение картины из коллекции Годоя определено Каганэ (2000).

В собр. Годоя считалась произведением Перино дель Вага. Впервые включена в Кат. 1976 как работа Джорджо Вазари.
До наводнения во Флоренции 1966 в церкви Санта Феличита находилось «Св. семейство с Иоанном Крестителем» Джорджо Вазари. Эрмитажное произведение — копия с него, но композиция повторена без фигуры св. Иосифа. Как копия с Вазари картина вошла в Кат. 1994.
Корти (1990) приводит три варианта подобной композиции, где кроме Иоанна изображены св. Иосиф и св. Франциск: Музей изящных искусств, Бордо (дерево. 103 × 79); Музей колледжа Веллеслей, Веллеслей, Массачусетс (дерево. 104 × 79,5); Мемориальный музей Де Янга, Сан-Франциско (дерево. 103 × 79,4).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1976. С. 80; Кат. 1994. № 268.
Литература: Каганэ 2000. С. 211–212, 229. № 50.



65

Венусти, Марчелло

Venusti, Marcello

1512/15, Мантуя (?) — ок. 1576, Рим
Римская школа

66. Мучение святого Стефана

Инв. № ГЭ 1458
Дерево (тополь), масло. 94 × 72
Основа состоит из трех досок, паркетирована.
На башне надпись: *SPQR* — сокращенно от Senatus populusque romanus (Сенат и римский народ).
Происхождение: пост. в 1814, приобретена у У. Кузвельта в Голландии.
Деян 7: 55–60.

Картина поступила как работа испанского мастера Пабло де Сеспедеса.



66

Верроккьо, Андреа, школа

Verrocchio, Andrea, scuola

Флорентийская школа

67. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 5520
Холст (переведена с дерева в 1873 А. Сидоровым), темпера, масло
75 × 54
Первоначально картина была прямоугольной, возможно с закругленным верхом. Позднее ей придали овальную форму. На обороте пластырь (15 × 10) на месте прорыва.
Происхождение: пост. в 1919. Ранее: собр. А. К. Рудановского в Петрограде.

Картина поступила как произведение неизвестного флорентийского мастера второй половины XV в. В каталог выставки 1922 включена как произведение Пьетро Поллайоло. То же определение в Кат. 1958 и Кат. 1976. Эта атрибуция была поддержана Щербачевой (1959) на основании сходства эрмитажной картины с «Мадонной с Младенцем» (Институт Курто, Лондон, инв. № 3. 1966. GP 312. Ранее: собр. Гамбье-Парри в Хайнем Корте). Сходство, существующее между двумя картинами, было отмечено и Ширменом (1967). В настоящее время лондонская картина не считается работой Поллайоло и в основном рассматривается как выполненная под влиянием Верроккьо. Андросов (1984) предложил для мастера, создавшего лондонскую и эрмитажную картины, условное имя Мастер Мадонны Хайнем.

Понс (1994) вернулась к атрибуции Поллайоло, считая, что высокое качество картины заставляет скорее предполагать авторство этого мастера. Она же указала на то, что типология пейзажа такая же, как в работах Поллайоло «Мучение св. Себастьяна» и «Аполлон и Дафна» (обе — Национальная галерея, Лондон). Отмечая удачно размещенную архитектуру в пейзаже, Понс полагала, что картину надо датировать позднее 1470 — даты, предложенной Щербачевой. Датировка Понс представляется убедительной, но что касается авторства, то правильнее оставить атрибуцию, данную в Кат. 1994 — школа Верроккьо, исходя из сходства с произведением из собр. Института Курто.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 152; Кат. 1976. С. 123; Кат. 1994. № 270.
Выставки: 1922 Петроград. № 36; 1971 Tokyo — Kyoto. N 35; 1972 Dresden. N 35; 1990 Milano. N 3; 1999 Tokyo. N 8.
Литература: Воинов 1922. С. 76; Щербачева 1959. С. 21–23; Итальянская живопись 1964. № 16, 17; Shearman 1967. P. 125; Vsevolozhskaya 1981. N 26; Андросов 1984. С. 135, 162; Pons 1994. P. 90, 101.



67

Вити, Тимотео (делла Вите, Тимотео да Урбино)

Viti, Timoteo (della Vite, Timoteo da Urbino)

1467, Феррара — 1523 (?), Урбино
Умбрийская школа

68. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 4138
Дерево (тополь), масло, темпера
25 × 21
Деревянная вставка в левом нижнем углу замастикована и записана.



68

Трещина от центра верхнего края книзу с тыльной стороны скреплена врезной деревянной планкой (15 × 1,5).
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графа П. С. Строганова в Петербурге, приобретена владельцем в Риме за 500 франков.

Атрибуция никогда не вызывала сомнений. Под именем Тимотео Вити картина числилась уже в собр. графа П. С. Строганова в 1864 (Кузнецов 2001).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 79; Кат. 1976. С. 83; Кат. 1994. № 271.
Литература: Waagen 1864. S. 409; Кузнецов 2001. С. 263.

Вускович, Дуям

Vušković, Dujam

? — 1447/48, Сплит
Далмато-венецианская школа

69. Евангелист Матфей (?), святой Дуям, святой Анастасий, святой Людовик Тулузский, евангелист Марк

Инв. № ГЭ 5501
Пять досок имеют один инвентарный номер

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4141; Опись 1859. № 2050.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1909. № 346; Кат. 1958. С. 74; Кат. 1976. С. 81; Кат. 1994. № 269.
Литература: Waagen 1864. S. 105; Каганэ 2005. С. 118. № 229.

С этой атрибуцией включена в Кат. 1863. В эрмитажные каталоги 1869–1888 вошла как приписываемая Сеспедесу, а в Кат. 1889 — под именем Марчелло Венусти. Атрибуция была сделана на основании гравюры Корнелиса Корта, выполненной им в 1576 с картины Венусти «Мучение св. Стефана», как указывает надпись на гравюре во втором состоянии (см.: Hollstein. Vol. 5. P. 51. N 102).



69

Дерево (тополь, за исключением доски из липы с изображением св. Людовика), темпера.
Размер каждой доски 94 × 29
Происхождение: пост. в 1919. Ранее: церковь Сан Франческо в Сплите (?); собр. А. А. Воейкова в Петербурге.

Возможно, первоначально полиптих состоял из семи досок — одной центральной и трех с каждого ее края.

Только двое святых точно опознаются по атрибутам: св. Людовик Тулузский (или Анжуйский) — французский епископ в мантии, украшенной королевскими лилиями, с короной у ног, а также евангелист Марк, около которого виднеется маленький лев. Имена еще двух святых, а также автора створок определил Де Марки (1996), согласно которому второй епископ — это св. Дуям, покровитель города Сплита. Другой патрон этого города — св. Анастасий, юный мученик — представлен с жерновом на шее, при помощи которого был утоплен. Второго евангелиста Де Марки определяет как Иоанна, но, скорее всего, это Матфей: когда изображались все четыре евангелиста, Матфей, как правило, держал в руках книгу.

Полиптих поступил в Эрмитаж как произведение Джентиле да Фабриано. Экспонировался на выставке 1922 как произведение «Джентиле или его круга». В каталоге этой выставки приводятся мнения разных исследователей: Липгарт предполагал, что полиптих мог быть создан Пьетро ди Доменико Монтепульчано; Жарновский высказался в пользу самого Джентиле; Айналов — умбрийца Бонфильи. Воинов (1922) отнес картину к кругу Джентиле да Фабриано. В конце 1920-х Липгарт (Кат. Липгарта) счел, что автором полиптиха мог быть Пьетро да Реканати, поскольку усмотрел сходство между эрмитажным полиптихом и тем, который находится в Пинакотеке города Реканати (подписан и датирован 1442).

В Кат. 1958 и Кат. 1976 полиптих включен как произведение неизвестного художника далмато-венецианской школы XV в. с указанием, что эта работа близка кругу венецианского мастера Микеле Джамбоно, также испытавшего влияние Джентиле да Фабриано. На подобную мысль могло навести сравнение эрмитажного полиптиха с многочастным алтарем Джамбоно из Городского музея в Фано, между ними есть определенное сходство в постановке фигур на своеобразной по конфигурации подставке и в трактовке складок одеяний.

В Кат. 1994 створки были определены как работа мастера круга Джентиле да Фабриано с предположительной датировкой концом 1420-х — началом 1430-х.

Новое имя — Дуям Вускович — было предложено Де Марки (1996). Пребывание художника документировано



69, *фрагмент*



70

в городах Сплит, Шибеник, Задар; возможно, он посетил Венецию. Испытал влияние Микеле Джамбоно и Джентиле да Фабриано, ощутимое и в эрмитажных досках. Атрибуция была сделана Де Марки на основании сравнения эрмитажных створок с фреской Вусковича «Евангелисты» в соборе Сплита и с полиптихом из церкви Сан Франческо в Заре. Индивидуальная манера Вусковича отчетливо проявляется во всех названных работах. (О Дуяме Вусковиче см.: Prijatelj 1983. P. 15–19.)

Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 967.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 142; Кат. 1976. С. 117; Кат. 1994. № 100.

Выставки: 1920 Петроград. С. 5; 1922 Петроград. № 23–27; 1989 Ленинград-I. № 12.

Литература: Воинов 1922. С. 76; De Marchi 1996. P. 19–29; De Marchi 2000. P. 102. Nota 22.

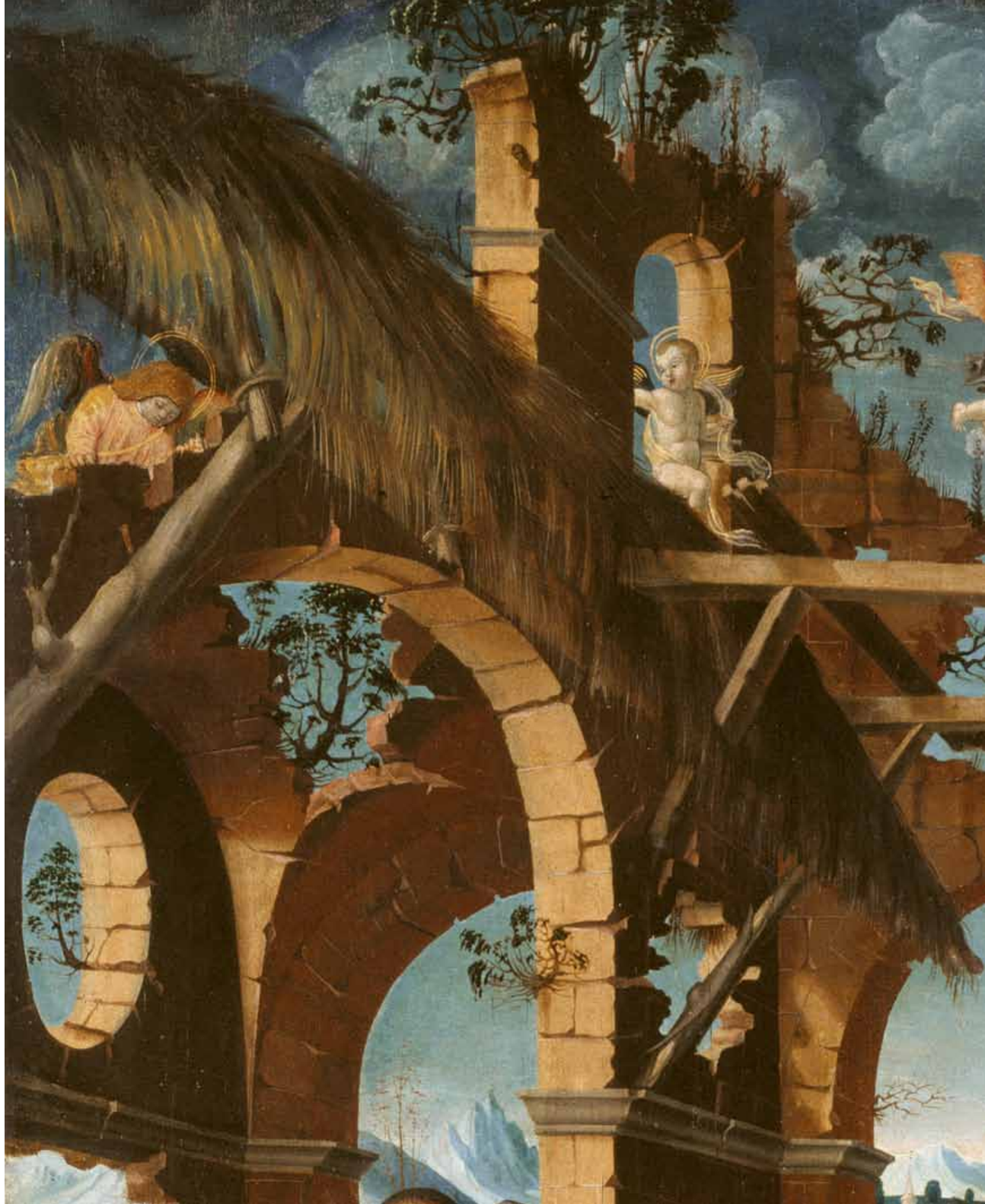
Гандольфино да Рорето (Гандольфино д'Асти)

Gandolfino da Roreto (Gandolfino d'Asti)

Упоминается между 1493 и 1518
Пьемонтская школа

70. Рождество Христа

Инв. № ГЭ 4153
Холст (переведена с дерева в 1909 И. Васильевым), темпера
213 × 102
Первоначально картина имела полукруглое завершение. Прямоугольная форма была придана ей при переводе с дерева на холст, тогда же были сделаны и дописаны приставки в обоих верхних углах.
На обороте полотна — надпись: «С липовой доски на холст переложена 1909 года Спб И. Васильев».
На нимбе Мадонны надпись: *QVIA EX ORTVS SOL IVSTICIE CRIST* (Ибо из тебя взошло солнце истины Христос).
По вороту платья Марии надпись: *ET BENEDICTVS FRV* (Благословенен



70, *фрагмент*

плод), продолжение на отвороте рукава: *TVI IHS* ([чрева] твоего Иисус. — Лк 1: 420).
На свитке в руках парящих ангелов надпись: *GLORIA IN EXCSIS DEO* (Слава в вышних Богу. — Лк 2: 14).
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графов Строгановых в Петербурге.

В Описи Строгановского дворца-музея 1922 картина числилась работой неизвестного немецкого мастера. На эту мысль могли навести сказочная атмосфера происходящего, средневековые сооружения, обильное использование золота и жесткие складки одежд, напоминающие резьбу по дереву.

При поступлении в Эрмитаж произведение сочли созданным североитальянским художником конца XV — начала XVI в. В Кат. 1958 «Рождество Христа» вошло как приписываемое Джованни Мартини Спанцотти (1480 — ок. 1520).

Правильно определил автора эрмитажной картины — Гандольфино да Рорето — и дал произведению высокую оценку Романо (1970), который отнес создание «Рождества» к концу первого десятилетия XVI в. Атрибуция Романо нашла отражение в Кат. 1976 и Кат. 1994.

Ближайшая аналогия — «Поклонение Младенцу» (церковь Санта Мария Нуова, Асти; дерево. 197 × 101): повторяются фигура Марии, поза лежащего Младенца, конструкция полуразрушенного здания, первый план с каменными плитами и мелкими камнями на поверхности.

Подобно многим художникам пьемонтской школы, Гандольфино изобразил сцену рождества Христа и поклонение ему среди руин в присутствии маленьких ангелов. Полуразрушенное здание с элементами античной архитектуры таит в себе намек на победу христианства над язычеством. В руках св. Иосифа посох с набалдашником в виде саламандры, одного из символов Христа (Лк 12: 49). Античное представление о бесполости саламандры привело к тому, что христианство стало воспринимать ее как символ целомудрия (см.: Lexikon 1972. Bd 4. S. 11). Среди обломков камней на первом плане растет чертополох — намек на добровольные страдания Христа во имя спасения человечества (Heinz-Mohr 1972. S. 72).

Гандольфино часто подписывал свои произведения, и вполне вероятно, что на ленте на первом плане первоначально имелась подпись художника.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 409.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 181; Кат. 1976. С. 83; Кат. 1994. № 92.
Выставки: 1984 Ленинград. № 2; 1989 Ленинград-I. № 11; 2005 Barcelona. P. 36.
Литература: Romano 1970. P. 22. Nota; Romano 1998. P. 306. N 38.

Гарофало (Бенвенуто Тизи)

Garofalo (Benvenuto Tisi)

Ок. 1481, Феррара (?) — 1559, Феррара
Феррарская школа

71. Положение во гроб

Инв. № ГЭ 96
Холст (переведена с дерева в 1892 А. Сидоровым), масло
53 × 75,5
Происхождение: пост. в конце XVIII в. из Петергофа (близ Петербурга).
Ранее: в 1720 преподнесена Петру I П. И. Беклемишевым, торговым агентом русского царя в Венеции, получившим ее в дар от кардинала Пьетро Оттобони.

Мф 27: 57–61; Мк 15: 42–47; Лк 23: 50–56; Ин 19: 38–42.

Как следует из письма П. И. Беклемишева секретарю Петра I, подаренная царю картина считалась произведением Рафаэля (см.: Андросов 2004). В начале XIX в. ее автором был справедливо назван Гарофало. Ваген (1864), не уточняя даты, причислил «Положение во гроб» к начальному периоду творчества художника: «Очень драматическая композиция, которая, судя по жесткости контуров и красному инкарнату, относится к числу его ранних работ». В эрмитажные каталоги 1863–1888 включена как произведение Гарофало. В конце XIX в. возникли сомнения в правильности атрибуции. В Кат. 1889 Сомов поставил знак вопроса после имени Гарофало и высказал предположение, что произведение могло быть создано подражателем мастера, Фальцгаллони. Повторением мастерской счел картину Харк (1896). Начиная с Кат. 1909 и во всех последующих изданиях «Положение во гроб» вновь фигурирует как работа Гарофало.

Фьораванти Баральди (1998) полагала, что картина — плод совместных усилий Гарофало и кого-то из его учеников, находящегося под воздействием ломбардской пластичности и склонного к реализму.

Однако в композиции нет ничего, что бы противоречило приемам и живописной манере самого Гарофало.

Представляется возможным отнести «Положение во гроб» ко времени ок. 1520, так как оно явно предшествует большому полотну «Оплакивание Христа» (Пинакотека Брера, Милан), датированному мастером 1527 и отличающемуся большей пластичностью и гармоничностью. Тизи повторил здесь фигуру Иосифа Аримафейского, придав его лицу иные черты. Поздняя копия с эрмитажной картины (дерево, масло. 61 × 87) хранится в Галерее Эстензе в Модене (см.: Fioravanti Baraldi 1998).

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 2304.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 62; Кат. 1958. С. 80; Кат. 1976. С. 84; Кат. 1994. № 96.
Выставки: 1990 Milano. N 10; 1996 Amsterdam. N 229; 1996 Петербург. № 92; 2002 Петербург-I. № 28; 2005–2006 New York. N 27; 2006 Bilbao. N 228; 2007 Петербург. № 1; 2008 Ferrara. N 56; 2011 Paris. N 2.
Литература: Labensky 1805–1809. Liv. 4. P. 27–30; Hand 1827. S. 150–152; Schnitzler 1828. P. 33, 123; Livret 1838. P. 72. N 39; Viardot 1844. P. 471; Андреев 1857. С. 60; Waagen 1864. S. 51; Harck 1896. S. 419; Gruyer 1897. Vol. 2. P. 326; Бенуа 1910.



71

С. 68; Fioravanti Baraldi 1976–1977. P. 48–49, 123; Fioravanti Baraldi 1998. P. 210. N 141; Андросов 1998. С. 60–61; Андросов 2004. С. 85–86; Kustodieva 2008. P. 29–30; Androsov 2009. P. 114.

Гарофало (Бенвенуто Тизи)

Garofalo (Benvenuto Tisi)

Ок. 1481, Феррара (?) — 1559, Феррара
Феррарская школа

72. Брак в Кане Галилейской

Инв. № ГЭ 244
Холст, масло. 306 × 248
Первоначально верх картины был закруглен, позднее углы надставили, придав полотну прямоугольную форму.
Справа внизу дата и подпись: *D. M. XXXI SEPTEMBRIS HAS GRATIS PINXIT BENVENVTVS DE GAROFALO* (1531 сентябрь безвозмездно написал Бенвенутус де Гарофало).
Ин 2: 1–11.
Происхождение: пост. в 1840 из собр. герцога Браски в Риме; передана во дворец в Гатчине (близ Петербурга); в 1898 возвращена в Эрмитаж. Ранее: с момента создания в 1531 находилась в трапезной монастыря Сан Бернардино в Ферраре; в 1792 приобретена папой Пием VI у обедневших монахинь.

В 1510 супруга феррарского герцога Альфонсо д'Эсте I, Лукреция Борджа, приобрела для своей племянницы Камиллы, незаконнорожденной дочери Чезаре Борджа, земли для сооружения монастыря Сан Бернардино, над украшением стен которого с конца 1520-х работал Гарофало.

В Евангелии от Иоанна говорится о том, что Христос, посетивший вместе с матерью свадебный пир в Кане Галилейской, превратил воду в вино. С точки зрения церкви этот эпизод имел большое значение: Спаситель совершил первое из 35 чудес и тем самым «явил славу Свою». Оно таило в себе глубокий символический смысл: вода, ставшая вином, — намек на таинство причастия. Подобно тому, как вода утаивала вино, Христос был скрыт от мира в течение шести (библейских) веков. Не случайно на полотне Гарофало показаны именно шесть вместительных сосудов.

«Но кроме дидактического значения и отражения таинств веры, не могла ли служить эта картина неким окном в ту бурную и роскошную жизнь, от которой монахини отказались?» — предположила Фьораванти Баральди (2004) на том основании, что среди



72



72, *фрагмент*

монахинь было много женщин из знатных семейств и правящего рода.
Художник часто вместо подписи изображал цветок гвоздики, по созвучию со своим прозвищем — Гарофало — гарофано (*итал.* garofano — гвоздика). И на этом полотне за корсаж невесты воткнута красная гвоздика.
До XV в. живописные произведения на тему «Брак в Кане» встречались в монастырях крайне редко. Очевидно, это объяснялось тем, что сцена свадьбы противоречила обету безбрачия монашества. С наступлением кватроченто ситуация изменилась, и стены трапезных начали украшать росписями, представляющими либо пир в Кане, либо Христа с апостолами во время тайной вечери.
В XVI столетии художники, обращаясь к теме «Брак в Кане», стали изображать многочисленных гостей, слуг, музыкантов, танцующих людей, богато накрытый стол. Все это можно увидеть и на картине Бенвенуто, на которой жених, невеста и слуги одеты по моде, типичной для современного художнику феррарского двора. Не случайно Бенуа (1910) охарактеризовал это произведение как иллюстрацию нравов эпохи Возрождения. Прототипом для архитектуры на втором плане послужил храм на фреске Рафаэля «Афинская школа» (Ватикан).
В Галерее Боргезе в Риме хранится картина Гарофало на тот же сюжет (инв. № 204; 40 × 50). Первый план композиционно близок эрмитажной картине. Повторены позы некоторых персонажей — в частности, Христа, невесты, Иоанна, приподнимающегося со скамьи.
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4758; Опись 1859. № 5906.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1899 — Кат. 1916. № 1848; Кат. 1958. С. 80; Кат. 1976. С. 84; Кат. 1994. № 93.
Выставки: 2007 Петербург. № 2; 2008 Ferrara. N 44; 2008 Петербург. С. 5–9.
Литература: Barotti 1770. P. 160; Scalabrini 1773. P. 228; Cittadella 1782. P. 15; Frizzi 1787. P. 87; Petrucci 1833. P. 74; Baruffaldi 1844. P. 359. Nota; Laderchi 1857. P. 87; Cittadella 1872. P. 41–42; Gruyer 1897. Vol. 2. P. 312, 326; Berenson 1907. P. 228; Бенуа 1910. С. 68; Gardner 1911. P. 239; Липгарт 1915. С. 19–20; Venturi A., *Storia* 1929. Vol. 9. Parte 4. P. 318; Berenson 1932-I. P. 218; Bargellesi A. 1955. P. 203–204; Pietrangeli 1958. P. 56; Neppi 1959. P. 33, 55; Итальянская живопись 1964. № 47; Berenson 1968-I. P. 155; Bargellesi G. 1971. P. 53–54; Fioravanti Baraldi 1976–1977. P. 67–68; Кустодиева 1979-I. С. 58–60; Mezzetti, Mattaliano 1981. Vol. 3. P. 94; Fioravanti Baraldi 1988. P. 218. N 147; Fioravanti Baraldi 2004. P. 239, 243–244; Il Miracolo di Cana 2007. P. 16. Nota 5; Kustodieva 2008. P. 31–32; Кустодиева 2008-II. С. 5–9.

Гарофало (Бенвенуто Тизи)
Garofalo (Benvenuto Tisi)

Ок. 1481, Феррара (?) — 1559, Феррара
Феррарская школа

73. Аллегория Ветхого и Нового завета (Синагога и Церковь)

Инв. № ГЭ 2639
Холст, масло
318 × 257
Первоначально верх картины был закруглен. Позднее углы надставили до прямоугольной формы.
В центре, на стене небесного Иерусалима, надпись: *PARADISVS* (Рай).
На верху креста: *I·N·R·I* — сокращенно от Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).

Слева на верхнем свитке надпись (первые четыре слова в зеркальном отражении): *HEC EST VIA ANBVLATE PER EAN* (Вот путь, идите по нему. — Ис 30: 21).
Слева на картуше надпись: *QVIA NON COGNOVIT / MONDVS PER SAPIENTIĀ / DEV PLACVIT DEO PER / STVLTITIĀ PREDICATIONIS / SALVOS FACERE CREDEN / TES* (Ибо, когда мир своею мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих. — 1 Кор 1: 24).
Слева под картушем на свитке надпись (двенадцать слов — в зеркальном отражении): *VENI COLUNBA MEA INFORAMINIBVS PETRE CORONBERIS DE CAPITE AMANA DE VERTICE SANIR ET HERMON VLNARASTI COR MEA SOROR MEA* (Голубица моя, в ущелье скалы… спеши с вершины Аманы, с вершины Сенира и Ермона… Пленила ты сердце мое, сестра моя. — Песнь 2: 14; 4: 8–9).
Под фигурой христианской церкви надпись: *ECCLESIA CHRISTI* (Церковь Христова).
В сцене на первом плане слева: на купели — *INITIAT* (посвятил), над головой исповедующего священника — *PVR / GAT* (очистил), на алтаре — *PER / FI / CIT* (усовершенствовал).
Справа на верхнем свитке надпись (пять слов — в зеркальном отражении): *NON INTRABVNT NISI QVI SCRIPTI SVNT IN LIBRO VITE AGNI* (И не войдет в него ничто… а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни. — Откр 21: 27).
Справа на картуше надпись: *NON OFFERRATIS VLTRA / SACRIFICIV FRVSTRA IN / CENSVM ABOMINATIO EST / MIHI ORATIONES VESTRAS / NON EXAVDIAM MANVS / ENIM VESTRE SANGVINE / PLENE SVNT* (Не носите больше даров тщетных: курение отвратительно для Меня… и когда вы умножаете моления ваши, Я не слышу: ваши руки полны крови. — Ис 1: 13, 15).
Под фигурой синагоги надпись: *SINAGOGA* (синагога), слева около нее — *CECIDIT* (пала), справа — *NOST*.
Справа на развалинах храма Соломона надпись: *TEMPLVM SALO / MONIS* (храм Соломона).
Справа на опрокинутом жертвеннике надпись: *FACTVS EST DTS QUA / SI INIMICVS: PRECIPI / TAVIT ISRAEL TRE. Z.* (Господь стал как неприятель, истребил Израиль… — Плач 2: 5).
Справа у подножья креста на створке двери: *In / FERNVS* (ад).
Происхождение: пост. в 1842 из собр. герцога Луиджи Браски в Риме; передана во дворец в Гатчине (близ Петербурга); в 1920 возвращена в Эрмитаж. Ранее: с момента создания между 1528 и 1531 находилась в трапезной монастыря Сан Бернардино в Ферраре; в 1792 приобретена папой Пием VI у обедневших монахинь.

Гарофало в основном повторил композицию фрески (652 × 825) на тот же сюжет, созданной им для монастыря Сант'Андреа в Ферраре в 1523. В 1841 роспись была удалена со стены и переведена на холст, в настоящее время — в Национальной пинакотеке, Феррара.
В произведении особо подчеркнут назидательный смысл. Композиция разделена на две части животворящим крестом с пригвожденным к нему Иисусом. Наверху распятие венчают стены рая (небесного Иерусалима), в центре — Бог Отец, положив одну руку на сферу, другую поднимает с благословляющим жестом. Около него ангелы: те, что справа от Бога — музицируют, те, что слева — стреляют из лука, охраняя рай.
Левая часть композиции отведена христианской Церкви. Ее олицетворяет женская фигура в папской тиаре, со сферой (знаком власти) в руке. Она сидит на облаке, у ее ног — символы четырех евангелистов. Слова на картуше из «Песни песней» подтверждают статус Церкви как мистической невесты Христа. Перекладина креста завершается двумя руками: поднятая вверх держит ключ, отпирающий врата рая, опущенная вниз — жезл, касаясь им папской тиары. На втором плане проповедь апостола Павла, которого церковь рассматривала как выразителя основных истин евангельского учения. Внизу три сцены первого плана посвящены трем таинствам — крещения, исповеди и причастия. В сцене крещения женщина с ребенком на руках повторяет облик невесты, ее платье и головной убор из картины «Брак в Кане». Она изображена там, где на фреске из Сант'Андреа был представлен мужчина, державший новорожденного. Такая замена, скорее всего, объясняется тем, что заказ исходил от женского монастыря.
В правой части композиции сидящая на осле старуха персонифицирует Синагогу, ей не дано видеть истину, так как на глазах ее — повязка, с тюрбана на голове падает корона, что, так же как сломанный скипетр в руке, является намеком на утраченную власть. Из перекладины креста тянутся две живые руки: поднятая вверх закрывает ключом двери рая, опущенная вниз поражает копьем Синагогу. Рядом с ней — развалины храма Соломона, символизирующие крушение старой веры.
На первом плане — левит, принимающий от людей «дары тщетные».
Подножье креста также завершается двумя руками: одна ключом закрывает двери ада, за которыми притаился дьявол, другая при помощи креста отворяет чистилище, где виден в молитвенной позе Адам.
Для подобной сложной иконографии должна была быть разработана соответствующая программа, однако об этом нет никаких сведений.
Фьораванти Баральди (1998), не видя картины, безосновательно писала о снижении художественного уровня по сравнению с «Браком в Кане», объясняя это участием учеников в создании «Аллегории Ветхого и Нового завета». Липгарт (1915), хорошо знавший это произведение, справедливо отмечал его великолепное исполнение.



73

→ 73, *фрагменты*


CORONABERIS
ET HERMON
ECLESIA CRISTI


CECIDIT
NOSTI
FACTVS EST DNS QVA
SI INIMICVS: PRECIPI
TAVIT ISRAEL



74

Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4764; Опись 1859. № 4136.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 58; Кат. 1976. С. 84; Кат. 1994. № 94.
Выставки: 2007 Петербург. № 3; 2008 Ferrara. N 42; 2008 Петербург. С. 9–14.
Литература: Barotti 1770. P. 160; Scalabrini 1773. P. 228; Cittadella 1782. P. 15; Fizzi 1787. P. 87; Petrucci 1833. P. 74; Baruffaldi 1844. P. 360. Nota; Boschini 1844. P. 360; Laderchi 1857. P. 87; Gruyer 1897. P. 312, 325; Липгарт 1915. С. 19–20; Berenson 1932-I. P. 218; Berenson 1936. P. 187; Bargellesi A. 1955. P. 203–204; Pietrangeli 1958. P. 56; Berenson 1968-I. P. 155; Bargellesi G. 1971. P. 53–56; Кустодиева 1979-I. С. 60–61; Mezzetti, Mattaliano 1981. P. 31; Garofalo e Dosso 1988. P. 60–61; Fioravanti Baraldi 1998. P. 224–225. N 168; Fioravanti Baraldi 2004. P. 239, 248; Kustodieva 2008. P. 32–34; Кустодиева 2008-II. С. 9–14.

Гарофало (Бенвенуто Тизи)

Garofalo (Benvenuto Tisi)

Ок. 1481, Феррара (?) — 1559, Феррара
Феррарская школа

74. Несение креста

Инв. № ГЭ 1490
Холст, масло
193 × 306
Происхождение: пост. в 1842 из собр. герцога Луиджи Браски в Риме.
Ранее: с момента создания между 1528 и 1531 до 1792 находилась в монастыре Сан Бернардино в Ферраре. В 1792 приобретена папой Пием VI у обедневших монахинь.

Ни в одном из канонических Евангелий нет упоминания о св. Веронике. Мастер обратился к апокрифической легенде, согласно которой женщина по имени Вероника во время крестного пути отерла кровь с лица Спасителя, и его лик отпечатался на ее плате. Плат св. Вероники — sudarium — стал одним из символов страстей Господних.
При поступлении в Эрмитаж картина была включена в Кат. 1797 под названием «Святая Вероника» и считалась работой Гарофало. Пентер (1883) писал о ней как о выдающемся произведении мастера. Харк (1895) — как о работе мастерской. В эрмитажные каталоги 1863–1912 картина вошла под именем Гарофало. По неизвестным причинам в Кат. 1958 названа копией с Гарофало. Имя мастера было возвращено полотну в Кат. 1976.
Сохранилось свидетельство реставратора Джузеппе Гедини, работавшего в монастыре Сан Бернардино в 1753: «Во внутренней церкви этой обители сразу за большой дверью сталкиваешься с достаточно большой картиной высотой пять феррарских футов и шириной восемь футов и одна унция (примерно 202 × 326. — *Т. К.*), изображающей восхождение Христа на Голгофу, украшенное фигурами и написанное на холсте нашим Бенвенуто. Картина нарисована и написана с тончайшим вкусом, хотя одна фигура обнаруживает дефект в большом мускуле шеи, отчего создается несколько неестественный поворот головы (имеется в виду мужская фигура за спиной св. Вероники. — *Т. К.*), вещь удивительная для Бенвенуто, но на это не стоит обращать внимания у столь значительного художника. Монахини имеют обыкновение выставлять эту картину во внешней церкви на святой неделе по случаю погребения Христа» (цит. по: Baruffaldi 1844. P. 359. Nota).
Джироламо Баруффальди (1675–1755), считавший, что все работы Гарофало во внутренней церкви написаны в технике фрески, сделал на основании этого вывод, что «Несение креста» — копия: «Но я полагаю, что, выполненная на холсте, эта картина — копия, сделанная хорошим художником с одной из тех вещей, которые написал на стене затвора Бенвенуто. Это, однако ж, мое личное мнение, и оно требует проверки» (Baruffaldi 1844).
Фьораванти Баральди (2004), судившая о «Несении креста» по старой фотографии, предположила, что картина является копией с несохранившегося оригинала.
Перед покупкой картин папой Пием VI был составлен список со стоимостью восьми произведений (см.: Cittadella 1872), в котором «Несение креста» по оценке в 1000 скуди занимало третье место, то есть рассматривалось как несомненный оригинал мастера, что и в настоящее время, на наш взгляд, не вызывает сомнений.



75

Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4765; Опись 1859. № 2217.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 61; Кат. 1958. С. 80; Кат. 1976. С. 84; Кат. 1994. № 95.
Выставки: 2007 Петербург. № 4; 2008 Ferrara. N 44; 2008 Петербург. С. 17–22.
Литература: Baruffaldi 1844. P. 358–359; Waagen 1864. S. 51; Cittadella 1872. P. 42–43; Penther 1883. S. 28; Harck 1896. S. 419; Gruyer 1897. P. 312; Bargellesi G. 1971. P. 54; Кустодиева 1979-I. С. 61–62; Fioravanti Baraldi 2004. P. 238, 240; Kustodieva 2008. P. 34–35; Кустодиева 2008-II. С. 17–22.

Гарофало (Бенвенуто Тизи)

Garofalo (Benvenuto Tisi)

Ок. 1481, Феррара (?) — 1559, Феррара
Феррарская школа

75. Святое семейство с Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 108
Холст (переведена с дерева), масло
40 × 32
Полукруглое завершение картины при переводе с дерева на холст было изменено на прямоугольное при помощи приставок.
Происхождение: пост. до 1827.

Атрибуция традиционная, принята во всех каталогах Эрмитажа. В свое время Харк (1896) рассматривал «Св. семейство» как повторение композиции самого Гарофало.
Неоднократно обращаясь к теме святого семейства, Гарофало часто помимо фигуры Иоанна Крестителя вводил в сцену других действующих лиц — Иоакима, Анну, Елизавету, тех или иных святых, придавая происходящему интимный оттенок общения близких друг другу людей.



76

По решению образа Мадонны и пейзажа произведение близко к «Св. семейству со св. Иоакимом и св. Анной» (41 × 54) из Королевского собр. в Хэмптон Корте, Англия. Оно датировано 1535. На основании стилистического сходства с английской картиной эрмитажное «Св. семейство» также может быть отнесено к середине 1530-х.
Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4317; Опись 1859. № 2324.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 60; Кат. 1958. С. 80; Кат. 1976. С. 84; Кат. 1994. № 97.
Выставки: 2007 Петербург. № 5; 2008 Ferrara. N 62.
Литература: Hand 1827. S. 152–153; Schnitzler 1828. P. 23, 123; Livret 1838. P. 26. N 7; Андреев 1857. С. 60–61; Waagen 1864. S. 51; Harck 1896. S. 419; Бенуа 1910. С. 68; Fioravanti Baraldi 1976–1977. P. 123; Kustodieva 2008. P. 35.

Гарофало (Бенвенуто Тизи)

Garofalo (Benvenuto Tisi)

Ок. 1481, Феррара (?) — 1559, Феррара
Феррарская школа

76. Христос и самаритянка
Инв. № ГЭ 90
Дерево (тополь), масло
27 × 41
Основа паркетирована.
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже.
Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.
Ин 4: 6–26.
Картина долгое время приписывалась художникам разных школ. Так, в каталоге собр. Кроза 1740 автором числился Аннибале Карраччи (Stuffmann 1968), но уже в Cat. Crozat 1755 картина была включена как работа Гарофало. В инвентарной описи коллекции барона де Тьера, составленной Франсуа Троншеном (Archives Tronchin 1772), сохранено имя Гарофало, но высказано мнение, что произведение могло быть создано Доменикино.
В каталоги 1773 и 1797 картина включена как работа Скьявоне. В Эрмитаже сначала считалась работой Гарофало (Schnitzler 1828, Livret 1838). Ханд (1827) отмечал, что произведение не характерно для Гарофало. Ваген (1864) писал: «…очень привлекательная картина школы Гарофало». В каталогах музея вплоть до 1899 — школа Гарофало. Харк (1896) приписал «Христа и самаритянку» феррарскому мастеру Джироламо да Карпи. Эта атрибуция нашла отражение в Кат. 1899. Авторство Гарофало было вновь возвращено картине в Кат. 1912 Липгартом и сохранилось в Кат. 1976. В Кат. 1958 — приписывается Гарофало, а в Кат. 1994 имя Гарофало дано с вопросом.
В настоящее время представляется возможным признать автором «Христа и самаритянки» Бенвенуто Тизи. Основанием для этого могут служить два рисунка мастера на тот же сюжет, один из которых проходил на аукционе «Кристи» 24 марта 1961 (лот 7), другой хранится в парижском Лувре. Самаритянка на эрмитажной картине повторяет образ Марии в «Св. семействе со св. Екатериной» Гарофало, проходившем на аукционе «Сотби» 24 мая 1972 (лот 148). В этом произведении Фьораванти Баральди (1998. P. 247. N 181) отметила влияние Джироламо да Карпи, которое ощутимо и в петербургской картине, что касается в первую очередь образа самаритянки.
Рукописные каталоги и описи: Archives Tronchin 1772. N 13; Cat. 1773. N 1178; Кат. 1797. № 471; Опись 1859. № 2292.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 63; Кат. 1958. С. 80; Кат. 1976. С. 84; Кат. 1994. № 99.
Выставки: 2007 Петербург. № 6; 2008 Ferrara. N 57.
Литература: Cat. Crozat 1755. P. 38; Hand 1827. S. 153; Schnitzler 1828. P. 33, 123; Livret 1838. P. 61. N 4; Андреев 1857. С. 60–61; Waagen 1864. S. 52; Harck 1896. S. 419–420; Бенуа 1910. С. 68; Stuffmann 1968. P. 81; Kustodieva 2008. P. 30.

Гарофало (Бенвенуто Тизи), копия

Garofalo (Benvenuto Tisi), copia

Феррарская школа

77. Святая Екатерина Александрийская
Инв. № ГЭ 10388
Холст, масло
119 × 83,5
Происхождение: пост. в 1980 через ГФ.
Согласно легенде, христианская мученица св. Екатерина Александрийская происходила из царской семьи. Покровительствовала образованию и учености. В начале IV в. по приказу императора Максенция ее сначала колесовали, а затем обезглавили.
Екатерина представлена в рост, облокотившейся на постамент. Правой рукой она указывает на обломок огромного колеса — орудие ее пытки, пальмовую ветвь — символ мученичества, а также на корону — знак королевского достоинства.



77

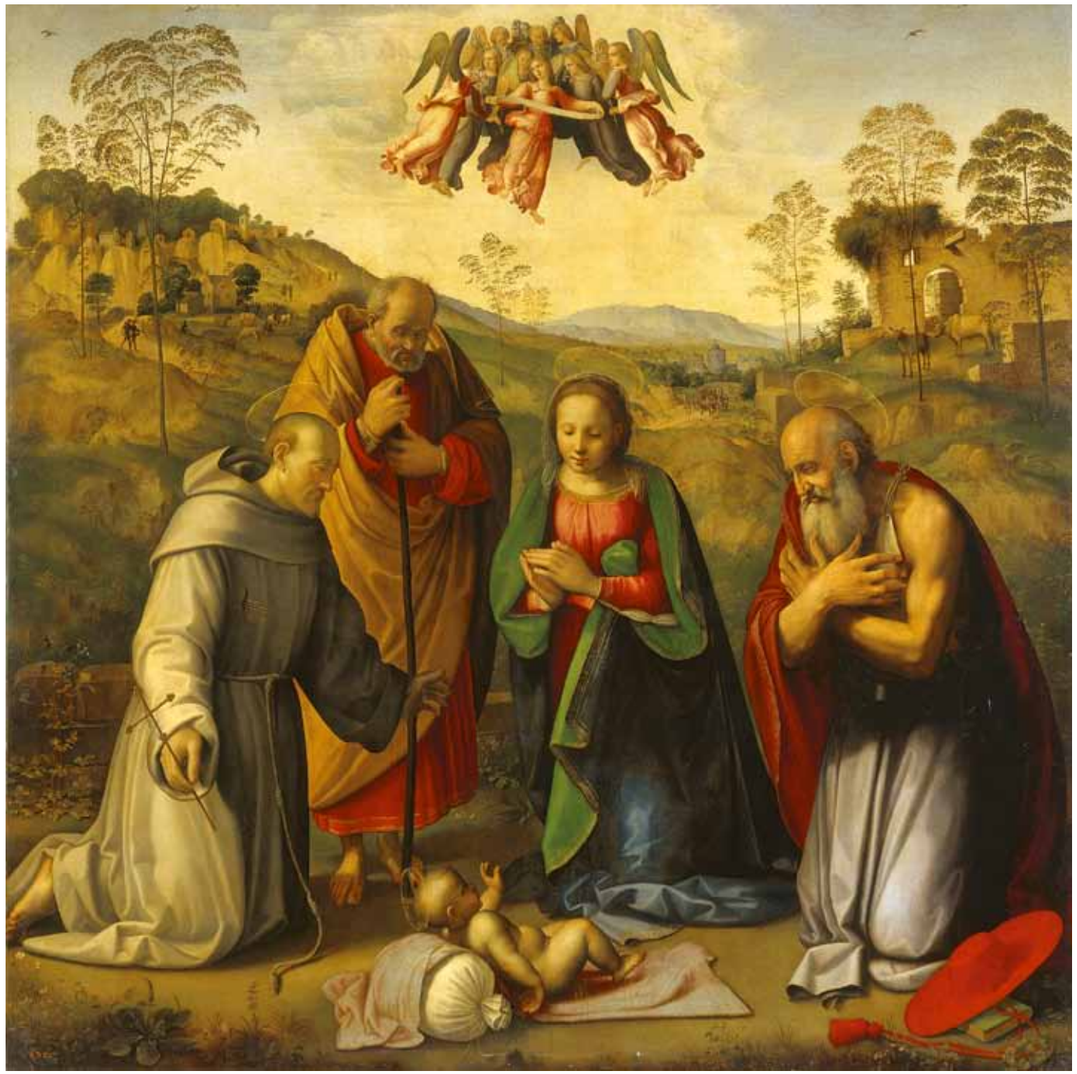
В Кат. 1994 полотно было опубликовано как собственноручная работа Гарофало. Однако сравнение с картиной на тот же сюжет, хранящейся в Ландесмузеуме Ольденбурга (инв. № 15-557; дерево, масло. 61 × 45; датирована 1527), показывает, что эрмитажное произведение — не более чем увеличенное повторение ее. Копиисту не удалось воспроизвести светотеневую моделировку волос и складок плаща, передать материальность золотой короны и тонко исполненный пейзаж.
Художник, создавший произведение, находящееся в Эрмитаже, лишь во второстепенных деталях отступил от оригинала. Так, сохранив положение ног святой, он отказался от ступени, на которую она опиралась правой ногой, слегка изменил первый план, заменив полоску земли, поросшую травой и усыпанную камешками, постаментом, убрал с ленты на лбу Екатерины драгоценное украшение.
Очевидно, оригинал Гарофало пользовался успехом у современников: существует еще уменьшенная копия ольденбургской картины в Галерее Дориа Памфили, Рим (дерево, масло. 52 × 35,2; см.: Fioravanti Baraldi 1998. P. 205).
В Капитолийских музеях Рима хранится «Св. Лючия» школы Гарофало, повторяющая как композицию «Св. Екатерины» в целом, так и фигуру святой с той разницей, что правая рука Лючии с пальмовой ветвью поднята вверх, жест левой сохранен; изображен соответствующий Лючии атрибут — глаза, лежащие на блюде.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 98.
Выставки: 1982 Ленинград. № 1; 2007 Петербург. № 7; 2008 Ferrara. N 57.
Литература: Кустодиева 1983-I. С. 48–49; Kustodieva 2008. P. 35.

Гирландайо, Ридольфо

Ghirlandaio, Ridolfo

1483, Флоренция — 1561, Флоренция
Флорентийская школа

78. Поклонение Младенцу Христу со святыми Франциском и Иеронимом
Инв. № ГЭ 89
Холст (переведена с дерева в 1829 А. Митрохиным), масло, темпера
173 × 174
Происхождение: пост. в 1782, приобретена у Т. Дженкинса в Лондоне при посредничестве И. Ф. Рейфенштейна.
Ныне существующая атрибуция — Ридольфо Гирландайо — принадлежит



78

Кроу и Кавальказелле (1864, 1914). Они сопоставили эрмитажное произведение с картиной «Рождество Христа», созданной Ридольфо для монастыря в Честелло и описанной Джорджо Вазари: «…он выполнил эту работу с большим старанием и усердием, изобразив Мадонну, которая поклоняется Христу, св. Иосифа и две коленопреклоненные фигуры, а именно св. Франциска и св. Иеронима. Он сделал также прекрасный пейзаж, очень похожий на местность Сассо делла Верниа, где св. Франциск получил стигматы, и над хижиной поместил поющих ангелов, вся картина очень красива по цвету и выразительна» (Vasari — Milanesi 1881. T. 6. P. 536).

В примечании к этому тексту (nota 1) Миланези отметил, что после того, как монахи из Честелло уступили монастырь кармелиткам церкви Санта Мария деи Пацци, картина исчезла. Дату исчезновения произведения — 1628 — уточнил Холст (1974).

При поступлении картины в Эрмитаж ее автором считали Перуджино.



78, *фрагмент*



79

Гирландайо, Ридольфо

Ghirlandaio, Ridolfo

1483, Флоренция — 1561, Флоренция
Флорентийская школа

79. Портрет старика

Инв. № ГЭ 104
Холст (переведена с дерева в 1869 А. Сидоровым), масло
61 × 50,5
Происхождение: пост. в 1850, приобретен на аукционе собр. нидерландского короля Виллема II в Гааге за 55 000 франков. Ранее: до 1844 — собр. барона Г. де Гаррио в Турине.

Ханд (1817) приписал работу Баччо Убертино, ученику Перуджино, а у Лабенского (1809), Шнитцлера (1828) и в Livret (1838) она числится работой самого Перуджино.
В эрмитажных каталогах 1863–1909 нашло отражение мнение Вагена (1863), который счел создателем «Поклонения Младенцу» Франческо Граначчи.
Боде (1882) разделял мнение Кроу и Кавальказелле. Липгарт (1910) также склонялся в пользу атрибуции Гирландайо, приведя в качестве аналогии подписное «Поклонение пастухов со св. Рохом и св. Себастьяном» Ридольфо, датированное 1510 (Музей изобразительных искусств, Будапешт). На основании этого сходства петербургское произведение также может быть отнесено к началу 1510-х.
В каталоги Эрмитажа начиная с Кат. 1911 картина включена как работа Ридольфо Гирландайо. В настоящее время эта атрибуция общепринята.
Согласно Холсту (1971), повторение хорошего качества проходило на аукционе «Кристи» 6 мая 1949 (лот 139) под именем Ридольфо.
Тот же Холст (1971) сообщает, что до наводнения во Флоренции в 1966 в монастыре на прежнем месте находилась оригинальная рама от этой картины с датой на ней *MDXIII*.
Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 2512; Кат. 1797. № 630; Опись 1859. № 2291.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 22; Кат. 1958. С. 33; Кат. 1976. С. 86; Кат. 1994. № 103.
Выставки: 1999 Tokyo. N 19.
Литература: Labensky 1805–1809. Liv. 3. P. 87–90; Hand 1827. S. 75–78; Свиньин 1821. С. 30; Schnitzler 1828. P. 32, 122; Livret 1838. P. 63. N 9; Waagen 1864. S. 39; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 523–524; Bode 1882. Lfg 13. S. 6; Penther 1883. S. 21; Harck 1896. S. 415; Berenson 1901. P. 119; Бенуа 1910. С. 14; Липгарт 1910. С. 20; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 143; Berenson 1932-I. P. 266; Berenson 1963. P. 99; Holst 1971. S. 40; Holst 1974. S. 193–194; Бедретдинова 2007. С. 40.

Считалось, что на портрете изображен неаполитанский поэт Якопо Саннадзаро (1458–1530), в подтверждение этому определению в Гаагу в отдельном ящике был доставлен его бюст. К сопроводительному письму прилагались заключения специалистов (в том числе Ж. О. Энгра и Г. Вагена), доказывавших авторство Рафаэля. С этой атрибуцией картина поступила в Эрмитаж и значилась в каталогах музея 1863–1909.
Еще Боде (1882) отверг имя Рафаэля, назвав создателем портрета Буджардини. Л. Вентури (1912) счел портрет типичным произведением Бакиакки, сославшись при этом на мнения



80

Граначчи, Франческо

Granacci, Francesco

1469, Вилламанья — 1543, Флоренция
Флорентийская школа

80. Отдых святого семейства на пути в Египет

Инв. № ЗК 238
Дерево (дуб), масло. 136,2 × 96,5
Происхождение: пост. в 1946 в числе трофейных картин, вывезенных из Германии после Второй мировой войны. Ранее: с 1766 — Картинная галерея Сан-суси, Потсдам.

А. Вентури и Г. Фриццони. В эрмитажные каталоги 1911–1916 и 1958 картина включена как произведение Бакиакки. Впервые имя Ридольфо Гирландайо было предложено Бернсоном (1907). Позднее Маттеоли (1969) также высказалась в пользу авторства Гирландайо, приведя в качестве аналогий «Портрет Бернардо Содерини» (собр. М. Ротшильда, Лондон), «Портрет духовного лица» (Музей искусств в Вустере, Массачусетс), «Портрет Бернардо дель Неро?» (Национальная галерея, Лондон). В Кат. 1976 и 1994 картина вошла как работа Ридольфо Гирландайо.
Установить, кто позировал художнику, не удалось. Идентификация модели с Якопо Саннадзаро была опровергнута еще Вагеном (1864).
По стилю портрет может быть датирован ок. 1515.
В издании «Altomani and Sons» (Maastricht 2003) ошибочно местом нахождения эрмитажного портрета названа Национальная галерея в Лондоне.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 2314.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 40; Кат. 1958. С. 60; Кат. 1976. С. 86; Кат. 1994. № 104.
Выставки: 1938 Ленинград. № 11; 1972 Ленинград. № 325; 1979 София. № 98; 2002 Петербург-II. С. 82; 2007 Palermo. P. 96; 2011 Paris. N 71.
Литература: Labensky 1805–1809. Liv. 3. P. 87–90; Passavant 1860. T. 2. P. 364–365; Waagen 1864. S. 44; Clement de Ris 1879. P. 188; Bode 1882. Lfg 1. S. 19–20; Васильчиков 1883-I. Т. 1. С. 407; Penther 1883. S. 27; Crowe, Cavalcaselle 1886. Bd 2. S. 64–65; Venturi A. 1899. P. 470; Rosenberg 1909. S. 251; Berenson 1909. P. 140; Бенуа 1910. С. 42; Вентури Л. 1912. С. 6; Venturi L. 1912. P. 130; Conway 1925. P. 156; Berenson 1932-I. P. 227; Berenson 1963. P. 78; Итальянская живопись 1964. № 46; Nikolenko 1967. P. 66; Matteoli 1969. P. 294; Vsevolozhskaya 1981. N 47; Hinterding, Horsch 1989. P. 31, 110.

Хотя в немецких изданиях произведение фигурирует как «Святое семейство», правильнее определить его как «Отдых святого семейства на пути в Египет», так как на втором плане представлен отдыхающий Иосиф, рядом с которым пасется осел.
Картина поступила в Потсдам как произведение Рафаэля (Nicolai 1769)



81

Граначчи, Франческо

Granacci, Francesco

1469, Вилламанья — 1543, Флоренция
Флорентийская школа

81. Святое семейство с Иоанном Крестителем и тремя ангелами

Инв. № ЭКР 695
Дерево, масло
107 × 77
В центре во всю длину трещина на месте стыка досок. Еще одна замастикованная трещина в левой части от нижнего края заходит на плащ Марии. По всей поверхности многочисленные мастиковки.
На обратной стороне доски: наклейки и штампы: *Solly B 2 N 99 M 1498*
На бандероли в руках ангелов латинская надпись: *QVIA… CEL… CAPER… NON POTERA… TVO REM… O… ONTVI ISTI* (Того, кого не могут вместить небеса, ты носила во чреве своем. — Цитата из молитвы к Деве Марии в честь ее рождения в сентябре).
Происхождение: пост. в 1955 из Музея истории религии и атеизма в Ленинграде. Ранее: до 1820 — собр. Солли; до 1946 — Новый дворец в Берлине.

В изображении святого семейства акцент сделан на образе Мадонны, о чем свидетельствует надпись на бандероли в руках ангелов, прославляющая Марию как мать Бога.
В коллекции Солли картина уже считалась произведением Граначчи, атрибуция традиционная и не вызывает сомнений; подтверждается сравнениями с другими работами мастера — в частности, с композицией «Отдых святого семейства на пути в Египет» в собр. Эрмитажа (см. кат. 80), в XVIII в. считавшейся работой Рафаэля. Художник почти полностью повторил фигуры и позы Мадонны и маленького Иоанна и, только сохранив положение ног Иисуса, изобразил его повернувшимся к Крестителю с жестом благословения, принимая от него крест. Подготовительный рисунок Граначчи к композициям подобного типа хранится в Кабинете рисунков Галереи Уффици во Флоренции.
Создание «Св. семейства с Иоанном Крестителем и ангелами» было бы невозможно без знания художником картона «Св. Анна» Леонардо да Винчи (Национальная галерея, Лондон). Этим произведением навеяны фигуры обоих младенцев.
Произведение можно датировать началом 1520-х — временем творческой зрелости Граначчи, когда в его искусстве наблюдаются существенные сдвиги от искусства XV в. к стилю Высокого Возрождения; это происходит, в частности, под влиянием таких мастеров, как фра Бартоломео, Леонардо да Винчи, Рафаэль. Моделировка в картинах Граначчи приобретает бóльшую мягкость, а композиции становятся более уравновешенными и гармоничными.
Литература: Schlasler 1856. S. 213; Holst 1974. S. 174; Verlorene Werke 1965. S. 63; Zerstört. Entführt 2004. S. 198.

и продолжала под этим именем значиться в немецких путеводителях XVIII — первой половины XIX в. (см.: Zerstört. Entführt 2004). Затем определялась как приписываемая Рафаэлю (Parthey 1864) и, наконец, с 1930 (Henschel-Simon) и далее значится под именем своего истинного автора — Франческо Граначчи.
По композиции и характеру образов эрмитажная картина — типичное произведение художника, неоднократно повторявшего в своих произведениях отдельные типы и целые группы. Ближайшая аналогия — «Святое семейство с Иоанном Крестителем и тремя ангелами» в собр. Эрмитажа (см. кат. 81), в котором художник почти целиком повторяет фигуры Марии и обоих младенцев. Так же как упомянутое произведение, данная картина может быть датирована началом 1520-х — временем творческой зрелости мастера.
Литература: Nicolai 1769. S. 520; Parthey 1864. S. 484. N 9; Henshel-Simon 1930. S. 18. N 51; Verlorene Werke 1965. S. 55; Holst 1974. S. 158. N 50; Eckardt 1975. S. 89; Zerstört. Entführt 2004. S. 198.



82

Джампьетрино (Джан Пьетро Риццоли)

Giampietrino (Gian Pietro Rizzoli)

Работал между 1508 и 1549
Миланская школа

82. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 4130
Холст (переведена с дерева), масло
53,8 × 39,7
Со всех четырех сторон имеются узкие приставки.
Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее: Галерея Агуэдо; в 1859 граф П. С. Строганов приобрел картину за 10 000 франков у торговца В. Моро в Париже; собр. графа П. С. Строганова в Петербурге.

Изображение младенца, прижимающегося к щеке матери, уходит корнями в византийское искусство, к типу Гликофилиуса (в русской иконографии соответствует «Умилению»). Складки занавеса над головой Марии образуют своего рода мешочек или «каплю» — мотив чисто северный, постоянно встречающийся у нидерландских мастеров в сценах «Благовещение» или «Рождество». «Капля», по форме напоминающая женскую матку, символизировала божественное плодородие, тая в себе одну из основных мыслей христианской религии о телесном воплощении Иисуса (см.: Šebková-Thaller 1992. S. 17).
Картина была приобретена П. С. Строгановым как работа Бернардино Луини. В рукописном каталоге Строганова 1864 (см.: Кузнецов 2001. С. 261) включена под именем Джампьетрино, хотя здесь же упоминались и другие возможные авторы — Марко д'Оджоне, Дзенале, неизвестный ученик Леонардо. Ваген (1864) предпочел остановиться на атрибуции Марко д'Оджоне (со знаком вопроса), отметив «большое очарование» композиции.
Л. Вентури (1912) и Липгарт (1928) назвали создателем произведения Джампьетрино, при этом Вентури несправедливо определил Мадонну как

«brutta» (страшная). В Кат. 1958, 1976, 1994 — Джампьетрино.

Композиции, аналогичные эрмитажной «Мадонне с Младенцем», хранятся в Кастелло Сфорцеско, Милан (отличается деталями второго плана; ранее — в собр. Анны Актон Караччоли, Неаполь); в собр. Мартелло, Флоренция (отличается поворотом тела Младенца и несколько иным пейзажем, воспр.: Berenson 1968-I. Pl. 1522); в собр. Гастона фон Маллман в Блашкове, Чехия. Как сообщает Ф. Франджи (The Martello collection 1992), существовало еще несколько композиций, построенных по той же схеме, ныне утерянных, но упоминавшихся в литературе XIX–XX вв. Одна версия находилась в коллекции Витали, Милан, другая проходила на аукционе «Кристи» 10 апреля 1905, еще одна принадлежала Майуолло в Детройте.

В Кат. 1958 и 1976 эрмитажная картина датирована 1520-ми. Франджи (1992) усматривает определенную стилистическую близость «Мадонны с Младенцем» из собр. Мартелло с алтарем Джампьетрино, созданным для церкви Сан Мартино в Павии и датированным 1521, хотя допускает, что флорентийская картина может быть отнесена и к немного более позднему времени. Большая целостность композиции и самостоятельность замысла петербургской «Мадонны с Младенцем» по сравнению с павийским алтарем позволяет датировать ее предположительно второй половиной 1530-х.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 87–88; Кат. 1976. С. 87; Кат. 1994. № 106.

Выставки: 1977 Milano. N 7; 1979 София. № 99; 1998–1999 Петербург. № 2; 2000 Portland — Fort Worth. N 150; 2002–2003 Amsterdam. N 218; 2011 Pavia. N I.7.

Литература: Waagen 1864. S. 409; Venturi L. 1912. P. 213; Вентури Л. 1912. С. 12; Липгарт 1928. С. 34; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 132; Kustodieva 1991. P. 58; The Martello collection 1992. P. 78–79; Geddo 1992. N 101. P. 79. Nota 44; Кустодиева 1993. С. 7; I leonardeschi 1998. P. 283; Кустодиева 1998-I. С. 24–25; Кузнецов 2001. С. 262.



83

Джампьетрино (Джан Пьетро Риццоли)

Giampietrino (Gian Pietro Rizzoli)

Работал между 1508 и 1549
Миланская школа

83. Кающаяся Мария Магдалина

Инв. № ГЭ 10279
Дерево (орех), масло. 49 × 39
Доска слегка выгнута, у нижнего края вертикальная трещина.
Происхождение: пост. в 1977 через ЭЗК. Ранее: до 1903 — собр. Г. Т. Люрмана в Бремене.

Картина приобретена как работа неизвестного итальянского художника, при поступлении в Эрмитаж ее создатель, Джампьетрино, был определен автором данного каталога (устно). В дальнейшем удалось выяснить, что это то самое произведение, которое в начале XX в. входило в состав коллекции Люрмана и упоминалось Паули (1903), Рейнахом (1918) и Суйда (1920).

Тема раскаяния Марии Магдалины — основная в искусстве Джампьетрино. Удачно найденный образ много раз повторялся самим мастером, копировался другими живописцами. Петербургский вариант высоко оценил Паули (1903), назвав его одним из характернейших в искусстве Джампьетрино.

83, *фрагмент*

Во всех версиях художник неизменно изображал грот и алебастровый сосуд с крышкой, иногда еще книгу и крест. Сосуд для миро порой рассматривают как символическую подпись Джампьетрино (см.: Marani 1987-I. P. 207).
По замыслу и построению эрмитажная доска не связана конкретно с каким-либо прообразом Леонардо да Винчи, но в выполнении отдельных деталей (грот, мимика, трактовка волос, светотеневая моделировка) во многом зависит от его живописи.
Существует ряд композиций, подобных петербургской, — в Пинакотеке Брера, Милан; в Пинакотеке Маласпина, Павия (Марани рассматривал этот экземпляр как архетип для других вариантов, см.: Marani 1987-I. P. 207); в Государственных музеях Берлина; в собр. Солибиати, Бусто Арсицио; в Музее искусств Уолтерс, Балтимор (Дзери считал автором фламандского художника, см.: Zeri 1976-I. P. 421); в Музее Каподимонте, Неаполь. Фламандской работой, по-видимому, является картина из Галереи Манси, Лукка. Копия — в собр. Аделе Борсини, Флоренция. Поздняя копия — в Музее Пти-Пале, Париж; в собр. Гуттманн, Нью-Йорк. Приведенный список не является исчерпывающим.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 107.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 4; 2011 Pavia. N I.8.
Литература: Pauli 1903. P. 316; Reinach 1918. T. 4. P. 609; Suida 1919. S. 274; Principales acquisitions 1978. P. 88; Кустодиева 1980-II. С. 81–82; Kustodieva 1991. P. 57–58; Кустодиева 1993. С. 7–8; Кустодиева 1998-I. С. 25–27; Leonardo. Genio e visione 2005. P. 24.

Джампьетрино (Джан Пьетро Риццоли)

Giampietrino (Gian Pietro Rizzoli)

Работал между 1508 и 1549
Миланская школа

84. Христос с символом Троицы

Инв. № ГЭ 1520
Дерево (тополь), масло. 73,5 × 56



84

Основа состоит из двух досок, скрепленных с обратной стороны двумя вертикальными шпонками.
Происхождение: пост. в 1836 из собр. У. Кузвельта в Лондоне. В 1928–1929 выдана в «Антиквариат» с оценкой 15 000 руб., в 1933 возвращена в музей.

Христос в левой руке держит треугольник — символ Троицы (см.: Heinz-Mohr 1972. S. 75), правой указывает на себя как на вторую ипостась в ее телесном воплощении.
В собр. Кузвельта картина считалась работой Леонардо да Винчи, но уже в каталоге распродажи этой коллекции Джемсон (1836) писал о ней как о копии с Леонардо, отметив, что Дж. Пассаван приписывал ее Бернардино Луини.
Ныне существующая атрибуция была сделана Вагеном (1864), поддержана Харком (1896). Под именем Джампьетрино произведение вошло в эрмитажные каталоги 1863–1916 и 1994, но не включено в Кат. 1958 и Кат. 1976.
Эрмитажная картина — оригинал, с которого сделана копия, хранящаяся в Пинакотеке Брера, Милан. Марани приписал миланскую картину последователю Джампьетрино, предположив существование прототипа, инспирированного Леонардо (см.: Marani 1987-I. P. 211). Эта грубая копия (дерево, масло. 46 × 55), с нашей точки зрения, выполнена именно с петербургского произведения. Согласно Липгарту (Кат. 1912), еще одна копия находилась во дворце в Павловске (близ Петербурга).
Это произведение Джампьетрино своими идеями, настроением и чисто формальными моментами тесно связано с творчеством Леонардо да Винчи, о чем свидетельствует андрогинный тип, характерный изгиб тела, трактовка волос рук, складок одежды, орнамент ворота в виде знаменитых леонардовских «nodi» («узлов»).
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4741; Опись 1859. № 2333.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 77; Кат. 1994. № 105.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 3; 2011 Pavia. N I.6.
Литература: Jameson 1836. P. 8, 24; Livret 1838. P. 65. N 17; Сомов 1859. С. 20; Hark 1896. S. 423; Kustodieva 1991. P. 58; Views and Previews 1992. P. 186; Кустодиева 1993. С. 8; Кустодиева 1998-I. С. 27–28; Музейные распродажи 2006. С. 448.



85

Джампьетрино (Джан Пьетро Риццоли), приписывается

Giampietrino (Gian Pietro Rizzoli), attribuito

Миланская школа

85. Апостол Иоанн

Инв. № ГЭ 1521
Дерево (пиния), масло
65 × 46
От центра доски до нижнего края идет сквозная трещина, на которую наложено крепление в виде «ласточкиного хвоста».
На обороте доски надпись: *S. IOANNES LEONARDVS DA VINCIO PINXIT* (Св. Иоанн Леонардо да Винчи написал).
Происхождение: пост. в конце XVIII в.

Эрмитажное произведение — копия с фигуры апостола Иоанна в росписи «Тайная вечеря», выполненной Леонардо да Винчи в трапезной миланского монастыря Санта Мария делле Грацие (1495–1498).
Судя по надписи на обороте, картина долгое время считалась работой Леонардо да Винчи и под этим именем поступила в музей. Атрибуция отражена в Livret (1838) и у Сомова (1859), который предполагал, что это эскиз к «Тайной вечере».
Ваген (1864) приписал картину Дзенале. В эрмитажные каталоги 1863–1911 работа включалась как созданная неизвестным художником школы Леонардо, а в каталогах 1911–1976 фигурировала под именем Марко д'Оджоне. Правильность данного определения вызвала сомнения, и в Кат. 1994 имя Марко дано с вопросительным знаком.
Впервые ныне существующая атрибуция обоснована Кустодиевой в каталоге выставки «Произведения школы Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа» (1998. С. 21–23).
Основанием для такого вывода послужили исследования, проведенные в лаборатории научно-технической экспертизы Эрмитажа под руководством А. И. Косолапова. В рентгеновских лучах обнаружилась другая ком-

позиция: погрудное изображение человека с головой, повернутой влево (а не вправо, как в окончательном варианте), взгляд его устремлен на зрителя, одежда — с менее глубоким, чем у Иоанна, вырезом. Нет сомнений, что первоначально мастер хотел изобразить Cristo giovinetto (Христа-отрока). Образ, видимый в рентгеновских лучах, обнаруживает большое сходство с «Благословляющим Христом», приписываемым Джампьетрино (см.: Suida 1929. Abb. 147). Это же произведение опубликовано Седини с указанием, что оно проходило на аукционе «Кристи» в Риме 19 мая 1978 (лот 233), нынешнее местонахождение неизвестно (см.: Sedini 1989. P. 45. Fig. 11a).

Логично предположить, что Джампьетрино наметил фигуру юного Христа, чем-то его не устроившую, затем повторил ее в варианте «Благословляющий Христос», а доску использовал для ныне существующей картины.

Единственным исследователем, увидевшим некую связь между «Апостолом Иоанном» и другими работами Джампьетрино, был Седини, хотя и несколько неопределенно высказавшийся о времени создания картины: «Иной стилистический характер, чем в копиях Марко, приводит к тому, что эту вещь (Апостола Иоанна) надо исключить из числа его работ. Напротив, кажется, можно было бы связать ее с моделями Джампьетрино по акцентированию „смягченной типологии“. Жеманность, пронизывающая картину, и вкус к подчеркиванию хроматического контраста заставляет отнести ее выполнение к более позднему времени» (Sedini 1989. P. 200).

В отраженных инфракрасных лучах выявился подготовительный рисунок головы, выполненный углем, мягкий в силу специфики самого материала, с тонкими градациями света и тени. В подходе к форме, где определяющим служит контур, а объем достигается легкой светотеневой моделировкой, проглядывает определенное сходство с одним из единичных бесспорных рисунков Джампьетрино — наброском рук для картины «Кающаяся Мария Магдалина» (Кастелло Сфорцеско, Милан).

Не противоречит авторству Джампьетрино и сопоставление эрмитажной доски с другими произведениями мастера — в частности, с центральной створкой алтаря (церковь Санти Пьетро э Паоло, Оспедалетто Лодижано), образ Мадонны здесь близок образу апостола Иоанна. Алтарь — одна из самых «леонардовских» работ Джампьетрино, близкая по стилю к копии с «Тайной вечери» (Колледж Св. Марии Магдалины, Оксфорд), которую художник выполнил в «1520–30-х или даже позднее» (Shell, Brown, Barcilon 1988. P. 25).

1530-ми следует датировать и петербургское произведение.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 2450; Кат. 1797. № 558; Опись 1859. № 2339.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 2450; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 78; Кат. 1958. С. 74; Кат. 1976. С. 112; Кат. 1994. № 139.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 5; 2011 Pavia. N I.9.
Литература: Schnitzler 1828. P. 32; Livret 1838. P. 60. N 1; Viardot 1844. P. 468; Андреев 1857. С. 38; Сомов 1859. С. 21; Waagen 1864. S. 56; Неустроев 1898. С. 17; Constable 1927. P. 21–22; Липгарт 1928. С. 35; Marcora, Cogliati Arano 1985. P. 126, 136; Sedini 1989. P. 200; Kustodieva 1991. P. 60; Кустодиева 1995. С. 3–5; Кустодиева 1998-I. С. 27–28.

Джерини, Лоренцо ди Никколо́ (?)

Gerini, Lorenzo di Niccolò (?)

Работал в 1392–1411
Флорентийская школа

86. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 4045
Дерево (тополь), темпера
130,5 × 69,5 (вместе с авторской рамой)
Основа состоит из двух досок.
Накладная рама с обратной стороны прибита пятнадцатью коваными гвоздями. Позолота на нижней части обрамления поздняя.
По нижнему краю рамы надпись: *MDM (?) AVE MARIA GRATIA PLENA DOM TECV…* (Радуйся, Мария Благодатная! Господь с Тобою. — Лк 1: 28).
Происхождение: пост. в 1924 через ГМФ из Юрьева монастыря близ Новгорода. В монастырь была передана по завещанию графини А. А. Орловой-Чесменской, покровительствовавшей этой обители и скончавшейся там в 1848.

Роспись на раме готической формы — авторская. Справа и слева, один над другим изображены по два ангела. В стрельчатом завершении над головой Марии — семь херувимов.

В нижней части рамы три круглых медальона с тремя полуфигурами — Христа (в центре), св. Екатерины (слева), святой, определенной Лазаревым (1928, 1959) как св. Варвара (справа). Однако вместо башни — символа св. Варвары — дева держит букет цветов, а на голове у нее венок. Судя по атрибутам, это св. Доротея. В нижней же части рамы, на базах колонок, изображено по гербу. На левом: щит рассечен, в первом поле на голубом фоне серебряное стропило, во втором поле на серебряном фоне голубое стропило. На правом гербе: на голубом фоне турнирный воротник, две золотые лилии, красное горящее сердце и золотой полумесяц рогами вверх.

Изображение Мадонны относится к типу «Madonna dell’Umiltá» (см. кат. 15).

Картина считалась работой Аньоло Гадди. Лазарев (1928) определил ее как произведение Лоренцо ди Никколо́, подтвердив свою атрибуцию сравнением с такими работами Никколо́, как полиптих церкви Сан Мартино в Теренциано близ Флоренции (датируется 1402) и триптих в Пинакотеке в Сан Джиминьяно (датируется 1401).

Лазарев отнес картину к раннему периоду творчества мастера и расшифровал последние буквы в надписи на раме, которые кажутся автору данного каталога продолжением надписи, как *1400*.

Липгарт (Кат. Липгарта) принял точку зрения А. Вентури, считавшего автором эрмитажной картины Парри

Джерини, Лоренцо ди Никколо́ (?)



86

Спинелли, которого он идентифицировал с Мастером резвого младенца (Maestro del bambino vispo).
Близость манеры Лоренцо ди Никколо́ к манере живописцев мастерской его отца не позволяет с абсолютной уверенностью утверждать, что картина выполнена самим Лоренцо.
Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 1092–1094.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 88; Кат. 1976. С. 88; Кат. 1994. № 101.
Выставки: 1922 Петроград. № 16; 1989 Ленинград-I. № 13.
Литература: Воинов 1922. С. 76; Lasareff 1928-I. P. 35–39; Лазарев 1959. С. 199; Gealt 1979. P. 157; Vsevolozhskaya 1981. N 6.

Джерини, Никколо́ ди Пьетро

Gerini, Niccolò di Pietro

Упоминается в 1368–1414/15, Флоренция
Флорентийская школа

87. Распятие с Марией и Иоанном

Инв. № ГЭ 4131
Дерево, темпера
85,5 × 52,7 (в готической раме — 103 × 57,7)
Основа состоит из двух досок; верх закруглен. На верхней части обрамления под резьбой позолота подновлена.
На кресте на табличке надпись: *I. N. R. I.*, сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Внизу на готической раме: *PATER. NOSTER. QVIES. INCIELIS. SANTIFI* (Отче наш, сущий на небесах. — Мф 6: 9).
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графа П. С. Строганова, который приобрел картину в 1855 в Риме у Труа за 200 франков.



87

В рукописном каталоге 1854 собр. графа П. С. Строганова (см.: Кузнецов 2001) «Распятие» значилось как произведение неизвестного последователя Джотто XIV в. М. И. Щербачева сочла автором эрмитажного произведения Джованни даль Понте (Кат. 1958 и Кат. 1976).
Настоящая атрибуция была сделана Кустодиевой (1984) на основе сопоставления с ближайшей аналогией к эрмитажной картине — «Распятием с предстоящими и св. Франциском» Никколо́ ди Пьетро Джерини в Национальной пинакотеке, Сиена (инв. № 607; 122 × 64). Художник буквально повторил типы Христа, Мадонны, своеобразное строение тела Христа с вывернутыми суставами, трактовку волос Иоанна и Христа. Аналогично

распределение цветовых пятен: розовый плащ Иоанна, его зеленоватый хитон, розовые одеяния ангелов.
Боскович (Boskovits 1975. P. 415) датировал сиенскую картину 1390–1395. Исходя из стилистического, композиционного и типологического сходства та же дата может быть принята и для эрмитажного произведения.
А. Де Марки (устно) считает автором эрмитажного «Распятия» Мариотто ди Нардо.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 89; Кат. 1976. С. 89; Кат. 1994. № 102.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 14; 1999 Tokyo. N 1.
Литература: Кустодиева 1984. С. 4–5; Кузнецов 2001. С. 259.

Джерини, Никколо́ ди Пьетро (?)

Gerini, Niccolò di Pietro (?)

Упоминается в 1368–1414/15, Флоренция
Флорентийская школа

88. Мадонна с Младенцем, четырьмя святыми и четырьмя ангелами

Инв. № ГЭ 269
Дерево (тополь), темпера
62,5 × 37
Основа состоит из двух досок. С обратной стороны по стыку досок — нащельник и врезок в основу. Доски скреплены двумя врезными шпонками.
Происхождение: пост. в 1904, дар бывшего директора Эрмитажа И. А. Всеволожского.

На первом плане изображены двое святых в дьяконских облачениях — св. Стефан и св. Лаврентий. Во втором ряду в левой части композиции, судя по посоху в руке, — св. Иаков. Второй, справа, согласно Оффнеру (1981), — св. Филипп.
Картина поступила как произведение школы Джотто. В Кат. 1907 включена как работа неизвестного мастера сиенской школы XIV в., а в эрмитажные каталоги 1908–1912 — как произведение неизвестного мастера флорентийской школы XIV в.


88

На выставке 1922 экспонировалась как произведение последователя Джотто, возможно, мастера севера Италии. Лазарев (1923) приписал картину Якопо ди Чионе, а позднее (1928, 1959) определил ее как принадлежащую кисти последователя Никколо́ ди Пьетро Джерини. Бернсон (1932) в своем списке в одном месте приписал картину Лоренцо ди Никколо́, в другом — Никколо́ ди Пьетро Джерини со знаком вопроса и пометкой «ранняя». В Кат. 1958 и Кат. 1976 «Мадонна с Младенцем, четырьмя святыми и четырьмя ангелами» включена как работа Никколо́ ди Пьетро Джерини.

В списке Бернсона (1963) картина отнесена к числу работ Мастера цеха шерстянщиков (Maestro dell'Arte della Lana), который определен как последователь Никколо́ ди Пьетро Джерини, но допускается, что группа произведений, числящихся под этим псевдонимом, могла быть написана Лоренцо ди Никколо́ на раннем этапе творчества. Условное имя Мастер цеха шерстянщиков было предложено Бернсоном по «Коронованию Мадонны», созданному мастером в люнете палаццо дель'Арте делла Лана во Флоренции.

Фримантл (1975) также включил эрмитажную картину в число произведений Мастера цеха шерстянщиков. В Кат. 1994 она дана с этой же атрибуцией. «Мадонна с Младенцем» (Пинакотека, Ватикан), которую Лазарев (1928) приводит в качестве ближайшей аналогии эрмитажной картины, приписана Бернсоном (1963) и Фримантлом (1975) тому же Мастеру цеха шерстянщиков. Это произведение вошло в каталог Пинакотеки Ватикана как созданное неизвестным флорентийским мастером ок. 1380 (см.: Volbach 1987. P. 14–15). Большинство работ, приписанных ранее Мастеру цеха шерстянщиков, в том числе и эрмитажную (с датировкой 1405–1410), Боскович (1975) атрибутировал Никколо́ ди Пьетро Джерини. Позднее Боскович (1993) предложил объединить двух художников, включив произведения в корпус работ неизвестного мастера. Предложение было принято критикой, и Паренти (Firenze 2005) решительно признал Никколо́ автором эрмитажной доски.

В посмертном издании Оффнера (1981) с пометкой «недоработанный материал» петербургская картина приписана мастерской Никколо́ ди Пьетро Джерини.

Все аналогии, которые можно привести к произведению, хранящемуся в Эрмитаже, созданы в русле искусства обоих Джерини (отца и сына), как и работы, которые приписывают Мастеру цеха шерстянщиков. Это и упомянутая выше доска из Ватикана, и картина в Музее Линденау в Альтенбурге, и центральная часть триптиха в церкви Сан Мартино в Терензиано (подписана Лоренцо ди Никколо́ и датирована им 1402). Учитывая вышесказанное, представляется возможным определить эрмитажную доску предположительно как работу Никколо́ ди Пьетро Джерини.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7203.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1907 — Кат. 1912. № 1903; Кат. 1958. С. 88; Кат. 1976. С. 88–89; Кат. 1994. № 148.

Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград. № 6; 1989 Ленинград-I. № 31; 1999 Tokyo. N 6.

Литература: Воинов 1922. С. 76; Лазарев 1923. № 6. С. 3–7; Lasareff 1928-I. P. 35; Berenson 1932-I. P. 302, 395; Лазарев 1959. С. 293. Примеч.; Berenson 1963. P. 138; Итальянская живопись 1964. № 6; Fremantle 1975. P. 327; Boskovits 1975. P. 227, 410; Offner 1981. P. 82; Bernardo Daddi 2005. P. 89.

Джованни Тоскани (Джованни ди Франческо Тоскани)

Giovanni Toscani (Giovanni di Francesco Toscani)

1370, ? — 1430, Флоренция
Флорентийская школа

89. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 6707
Дерево (тополь), темпера
111 × 59; верх закруглен
Основа состоит из трех досок.
На местах соединения — вертикальные трещины. Старое обрамление наверху грубо замазано коричневой краской. Слева внизу остаток герба, живопись на нем стерта.
Внизу на обрамлении надпись: *AVE GRATIA PLENA* (Радуйся, благодатная. — Лк 1: 28).
Происхождение: пост. в 1931 из «Антиквариата». Ранее: ГМИИ, Москва.

Джованни Тоскани создал композицию типа «Мадонна Смирения» (Madonna dell'Umiltá, см. кат. 15).

При поступлении в Эрмитаж картина была внесена в инвентарь музея как произведение неизвестного умбрийского художника XV в.

Настоящая атрибуция сделана Кустодиевой (1980) на основании стилистической близости к произведениям, выполненным Джованни Тоскани, художником, которого до недавнего времени условно называли Мастером Распятия Григг (по фамилии владельца картины, находящейся в настоящее время в Музее Метрополитен, Нью-Йорк). Это имя было предложено Оффнером (Offner 1933. P. 166–178) для группы работ, созданных во Флоренции в 1420-е и отмеченных сочетанием готических черт с влиянием искусства Мазаччо.

Беллози (Bellosi 1966. P. 40–58) доказал, что фрески в капелле Ардингелли флорентийской церкви Санта Тринита, автором которых также считался Мастер Распятия Григг, выполнены Джованни Тоскани, за что, согласно документам, он получил денежное вознаграждение в 1423–1424.

Ряд работ Джованни Тоскани близок к эрмитажной: повторяется тип лиц, положение фигур в пространстве, трактовка форм. К их числу относятся картины церкви Сан Донато, Каленцано; Галереи Альберта Нокса, Буффало; Пьеве ди Санта Мария, Монтеминайо; Музея искусств, Филадельфия, и др. В последнем случае речь идет о фрагменте, по поводу которого высказывается предположение, что в первоначальном виде композиция



89

могла изображать Мадонну смирения (см.: Strehlke 2004. P. 418).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 112.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 18.

Литература: Кустодиева 1980-I. С. 3–4.

Джулио Романо (Джулио Пиппи)

Giulio Romano (Giulio Pippi)

1499, Рим — 1546, Мантуя
Римская школа

90. Любовная сцена

Инв. № ГЭ 223
Холст (переведена с дерева в 1834 А. Митрохиным), масло
163 × 337
Три крупных прорыва на переводном холсте заделаны с обратной стороны грубыми пластырями. Многочисленные следы старых (до перевода и после) повреждений основы. Живопись при переводе сильно повреждена, потертости красочного слоя. Широкие потемневшие записи по всей поверхности, в частности на следах соединения досок. Часть доски, на которой написаны обе головы, была выпилена до перевода на холст, а затем вставлена обратно.
Происхождение: пост. в 1782, приобретена у Т. Дженкинса в Лондоне при посредничестве И. Ф. Рейфенштейна.

В письме от 8.IX.1780, адресованном Т. Питу, Хамильтон сообщал, что Дженкинс продал много произведений русской императрице. «Джулио Романо, я полагаю, лучший в коллекции» (Cassedy 2004).

Джорджо Вазари в числе произведений Джулио Романо описывает картину, подаренную герцогом Федерико Гонзага Веспасиано Гонзага, «на которой изображены девушка и юноша, обнявшиеся на постели и ласкающие друг друга, в то время как старуха тайком смотрит на них. Фигуры несколько меньше натуральной величины и очень изящны» (Vasari — Milanesi 1880. Т. 5. P. 546). Миланези, вряд ли знавший о существовании эрмитажного экземпляра, который не входил в музейные каталоги и хранился «отдельно по



90

причине неблагопристойности сюжета» (Гамалев-Чураев 1916), соотнес описание Вазари (nota 3) с аналогичной композицией, находившейся в Берлине, а в 1930 переданной в Сан-Суси, Потсдам. В 1942 картина была в замке Райнсберг и, скорее всего, погибла во время Второй мировой войны. Она отличалась от эрмитажной только тем, что фигуры на ней были больше отодвинуты от первого плана.

На выставке 1920 полотно экспонировалось как «„Любовная сцена“ Джулио Романо… та самая картина, которая, по свидетельству Вазари, находилась в собственности принца Веспасиана Гонзага (из кладовых Эрмитажа; повторение или копия в Берлинском музее)». Липгарт (Кат. Липгарта) так же полагал, что, «возможно, наша картина та самая, которую упоминает Вазари».

В отличие от берлинской картины, атрибуция Джулио Романо эрмитажного произведения не оспаривалась. Исключением было мнение Никулина (1965), который счел произведение копией ок. 1600 голландского художника Хендрика Голциуса (1558–1617) с несохранившегося оригинала Джулио Романо.

Берлинский экземпляр чаще рассматривали как копию, а не авторскую работу Джулио (см.: Zerstört. Entführt 2004). К тому же основу картины составлял дуб, а это позволяет предположить, что, скорее всего, она была выполнена мастером Северной Европы.

Эрмитажная картина носит условное название «Любовная сцена», так как сюжет ее до сегодняшнего дня не уточнен. Его определяли как «Галантная сцена» (Cat. 1773), «Сцена на сюжет из Боккаччо» (Липгарт 1908), «Марс и Венера» (Лабенский; см.: Гамалев-Чураев 1916), «Александр и Роксана» (Кат. 1958). По мнению Ферино Пагден (1989), тему произведения следует искать в круге Пьетро Аретино, а не в античной истории или мифологии. Неверов (см.: Любовные позиции 2002) трактует сюжет как «Зевс и Алкмена». В этой истории бог принял образ отсутствовавшего мужа Алкмены.

«Любовную сцену» датируют 1524–1525. Неизвестно, была ли создана картина в Риме, который художник покинул в 1524, или в Мантуе, куда он приехал в 1525. В этот период эротика особенно интересовала мастера, о чем свидетельствовали и рисунки, гравированные Маркантонио Раймонди, и уничтоженные вскоре после их создания по причине непристойности, так называемые «I modi» (позиции в любовном акте).

Эротический характер носят и рельефы, украшающие ложе, изображенное на картине. На одном из них — сатир, совокупляющийся с козлом, на другом — сатир, насилующий женщину. Исходя, в частности, из последней сцены, а также из общего характера изображения, Баролски (1978) трактовал ключи, висящие на поясе старухи, как сексуальный символ. Харк (1958) же считал, что служанка предупреждает о возвращении мужа, в то время как собака, олицетворяющая преданность, свидетельствует о нарушении верности.

Основываясь на характере ложа, которое он назвал «эротической кроватью», Торнтон (1991. P. 356) предположил, что изображена одна из знаменитых римских куртизанок, принимающая своего клиента.

Ферино Пагден (1989) справедливо писала об эрмитажном произведении Джулио Романо как о «необычной по теме, величию и живописной виртуозности картине, которая не имеет аналогий в итальянской живописи XVI века».

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 2511; Кат. 1797. № 400; Кат. Липгарта. С. 514.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 93; Кат. 1994. № 113.
Выставки: 1920 Петроград. С. 7; 1989 Mantova. P. 274–275; 1989–1990 Wien. P. 64. N 83.
Литература: Липгарт 1908. С. 623; Гамалев-Чураев 1916. С. 61–52; Hart 1958. P. 217–218; Никулин 1965. С. 49–60; Chastel 1968. P. 149; Eckardt 1975. S. 64; Barolsky 1978. P. 132–133; Ferino Pagden 1989-I. P. 75, 79–80. 90; Ferino Pagden 1989-II. S. 64; Tafuri 1989. P. 19; Giulio Romano 1989. P. 274–275; Elam 1989. P. 871; Thornton 1991. P. 356; Ferino Pagden 1994. S. 412; Oltre la porta 1996. P. 126; Pedretti 1996. P. 126; Любовные позиции 2002. С. 13–14; Бедретдинова 2007. С. 30–40; Cassedy 2004. P. 814; Camarda 2005. P. 78; Art and Love 2008. P. 57–48.



90, *фрагмент*



90, *подпись*



90, *подпись*



90, *фрагмент*



91

Джулио Романо (Джулио Пиппи), копия

Giulio Romano (Giulio Pippi), copia

Римская школа

91. Битва Константина с Максенцием

Инв. № ГЭ 6929
Холст (переведена с дерева), масло
95,5 × 211
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Роберта Уолпола в замке Хоутон-Холл, Англия; по распоряжению Николая I в числе других 19 картин передана в 1853 в МАХ в Петербурге; очевидно, после революции 1917 попала в ГМФ, откуда в 1921 вновь поступила в Эрмитаж, но вскоре была выдана в «Антиквариат», возвращена в 1931. LA, LXVIII.

Константин I (274–337) — римский император с 306. Ок. 330 перенес столицу империи в Византию, в город Константинополь. Незадолго до смерти принял христианство. В 312 победил Максенция, претендовавшего на власть в Риме. Битва происходила у Мульвийского моста через реку Тибр. Согласно легенде, Константин увидел во сне ангела, указавшего ему на крест с надписью «In hoc signo vinces» («Под этим знаком ты победишь»). На другое утро Константин с крестом в руке одержал победу над своим политическим противником.

В Aedes Walpolianae (1752) в качестве сюжетного источника приводится цитата из книги византийского историка V в. Зосимы (в данном случае ссылаюсь на: *Zosimi*. Historiae Graece et Latine… Lispiae, 1784. Lib. II. Cap. 15. P. 125–126).

Картина является копией с одноименной фрески, выполненной Джулио Романо по картону Рафаэля в зале Константина (1520–1524) в Ватикане. Копия точно воспроизводит композицию оригинала.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 2220; Кат. 1797. № 2926.
Выставки: 1954 Передвижная. С. 38.
Литература: Livret 1838. P. 263; Сомов 1859. С. 31; Врангель 1913. С. 72; A Capital Collection 2002. P. 370–371; Музейные распродажи 2006. С. 395.

Доменико ди Микелино

Domenico di Michelino

1417, Тоскана (?) — 1491, ?
Флорентийская школа

92. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 5510
Дерево (тополь), темпера
89 × 54; верх закруглен
Основа состоит из двух досок, паркетирована. Живопись по всем сторонам не доходит до краев на 0,5–2 см.
На свитке в руках Младенца надпись: *EQO SUM LV*… (*Я све* [т]… — Ин 8: 12).
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. П. П. Вейнера в Петрограде.

Дж. Поджи счел автором произведения Джусто ди Андреа (см.: Липгарт 1908). С этой атрибуцией картина поступила в Эрмитаж и вошла в Кат. 1958 и Кат. 1976.

Определена в Кат. 1994 как работа Доменико ди Микелино на основании стилистического сходства с его произведениями. В частности, тип Мадонны и Христа, позы, трактовка складок и нимбов почти полностью повторяются в «Мадонне с Младенцем, Иоанном Крестителем, св. Петром, св. Франциском и св. Леонардом» (Музей изящных искусств, Дижон). Картина из Дижона была включена Бернсоном (1932, 1963) в список работ Джусто ди Андреа, а в настоящее время числится произведением Доменико ди Микелино.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 94; Кат. 1976. С. 92; Кат. 1994. № 73.
Выставки: 1908 Петербург. № 32.
Литература: Липгарт 1908-I. С. 705; Schmidt 1909. S. 16; Liphart 1910. P. 23; Reinach 1922. T. 5. P. 282.

Досси, Баттиста (Баттиста де'Лутери)

Dossi, Battista (Battista de'Luteri)

Ок. 1490, Трамускио, Мирандола (?) — 1548, Феррара
Феррарская школа

93. Нимфа источника

Инв. № ГЭ 2934
Холст, масло
120 × 196,5
Происхождение: пост. в 1831, приобретена на аукционе имущества испанского министра М. Годоя, князя Мира, в Риме; с 1832 находилась в Таврическом дворце в Петербурге, возвращена до 1859.

При поступлении в Эрмитаж картина считалась выполненной Бонифацио Веронезе. На выставке 1920 экспонировалась как работа неизвестного феррарского художника XVI в. Имя Баттиста Досси было предложено Щербачевой (Кат. 1958, 1976 и 1994).

В рукописном каталоге Эрмитажа 1797 сюжет обозначен так: «Спящая Венера в пейзаже, левая рука ее лежит над головой, а правая покоится на траве. Позади богини видны три грации, из которых одна с корзинкою, наполненной цветами».

В каталоге выставки 1920 картина фигурирует как «Спящая нимфа». Щербачева дала полотну новое название — «Спящая вакханка» (Кат. 1958 и 1976).

Представляется, что наиболее правильное определение сюжета — «Нимфа источника».



92



93

Досси должен был знать один из знаменитых антиков Бельведера — «Спящая Ариадна» (II в. н. э.); этот образ в период Ренессанса идентифицировали с Клеопатрой из-за браслета в виде змейки на руке. Скульптуру использовали в качестве украшения фонтана, поместив над римским саркофагом со сценой борьбы императора Траяна с варварами. Уже в эпоху Ренессанса статуя стала истолковываться как изваяние нимфы источника, которую одновременно сближали с образом Венеры. Так, три женские фигуры за спиной нимфы могут быть определены как три грации. Нимфа спит под журчание источника, водам которого она сама и покровительствует.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1797. № 4553; Кат. 1958. С. 96; Кат. 1976. С. 93; Кат. 1994. № 74.

Выставки: 1920 Петроград. С. 7; 2007 Петербург. № 15.

Литература: Кустодиева 1985-III. С. 27–31; Каганэ 2000. С. 213–214, 226. № 2; Kustodieva 2008. P. 36.

Досси, Доссо (Джованни де'Лутери)

Dossi, Dosso (Giovanni de'Luteri)

Ок. 1489, Трамускио, Мирандола — 1542, Феррара
Феррарская школа

94. Сивилла

Инв. № ГЭ 7
Холст, масло. 69 × 64
По правой стороне на расстоянии 28 см от верхней кромки следы старых зачиненных прорывов. С обратной стороны на эти места наклеен пластырь. В центре, на груди сивиллы, — след старого зачиненного порыва длиной 15 см, с обратной стороны заклеен пластырем.
На обороте наклейки с надписями, в том числе: «Приобретена Его превосходительством князем П. М. Волконским Министром Императорского двора 1814 года». Другая, почти стертая надпись: «Caspar Becerra / Né en 1520, mori en 1570 / Ecole de Berruguerte» («Гаспар Бесерра, род. в 1520, ум. в 1570. Школа Берругерте»).
На каменной плите в руках сивиллы надпись: *LUX / NON DA / TVR AB / SO…* В (Свет не дан преисподней).
Происхождение: пост. в 1815 из собр. У. Кузвельта в Амстердаме. До недавнего времени неправильно считалось, что произведение куплено у А. Гесслера, русского консула в Кадисе; ошибка была исправлена Каганэ (2005).

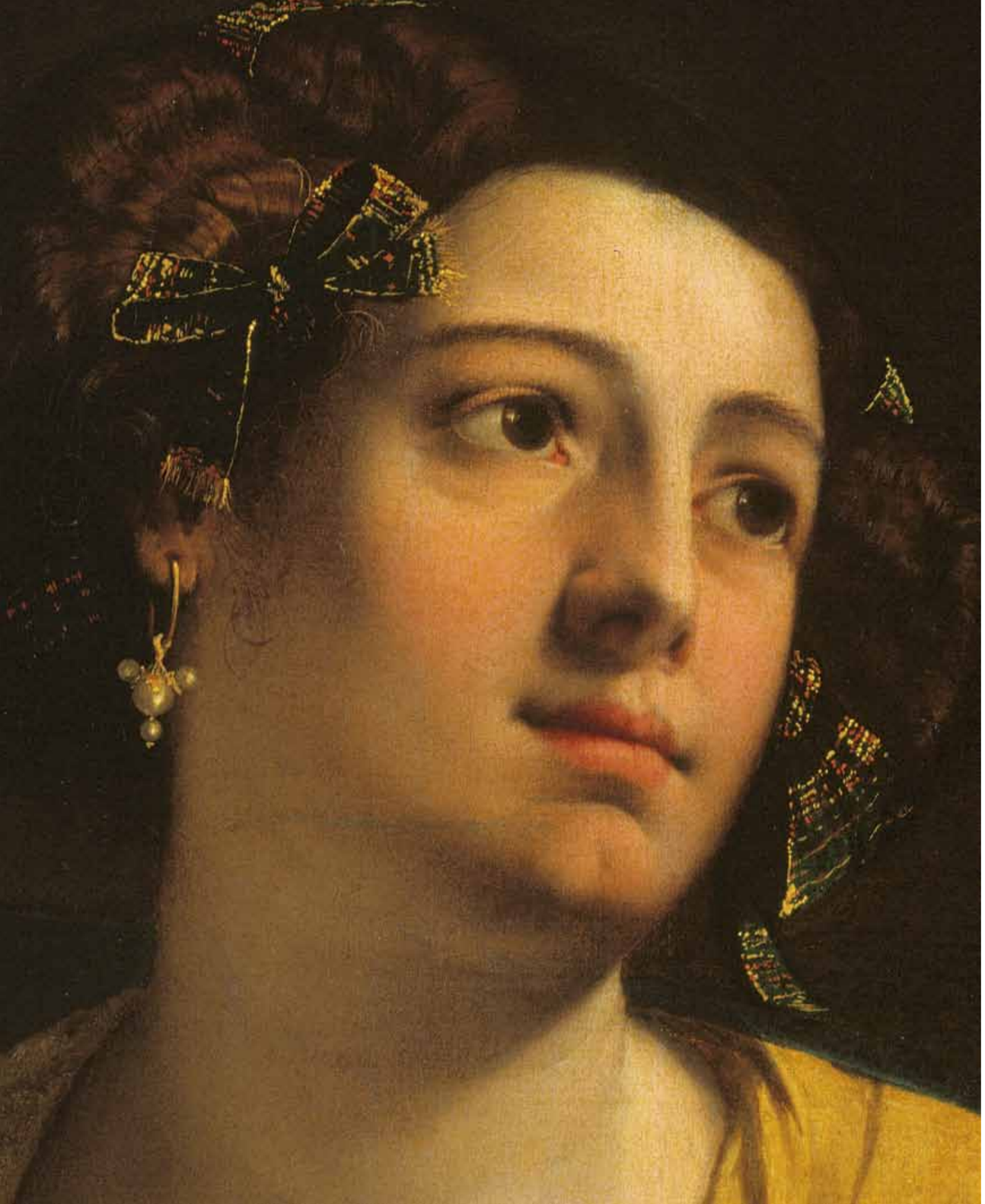
До реставрации 1935 доска с надписью и правая рука сивиллы были скрыты поздними записями.

При исследовании полотна в рентгеновских лучах было обнаружено, что под красочным слоем художник первоначально наметил другую женскую голову в фас, очень близкую к голове «Святой Екатерины» Доссо из собр. Галереи Боргезе в Риме (инв. № 142; холст, масло. 70 × 70).

Какую именно сивиллу имел в виду Досси, сказать трудно. Возможно,



94



94, *фрагмент*

Кумскую, так как на каменной плите в ее руках упоминается подземный мир, а согласно Вергилию (Энеида. VI, 234–294), именно она сопровождала Энея в царство мертвых. По легенде, она жила около 1000 лет, и римский поэт называет ее «дряхлолетней жрицей». Однако художники не всегда изображали ее древней старухой. Например, на картине Джузеппе Мариа Креспи «Эней, Сивилла и Харон» (Художественно-исторический музей, Вена) эта прорицательница предстает юной и прекрасной. Высказывалось мнение, что на эрмитажном полотне Досси изобразил Ливийскую или Киммерийскую сивиллу (Humfrey, Lucco 1998).

Ныне существующая атрибуция предложена Л. Вентури (1912). Он полагал, что эта работа входила в состав серии, украшавшей апартаменты Альфонсо I д'Эсте в Ферраре, а парной к ней была другая сивилла, упомянутая в инвентаре 1632 собр. Каноничи в той же Ферраре. Вентури приводит описание, сделанное в этом инвентаре: «Сивилла Доссо, полуфигура, в руке книга с такой надписью: *a Summo Coelo egressio eius*, в ореховой раме, слегка позолоченной, 50 скуди». (Надпись в данном случае заимствована из псалмов Давида: «От края небес исход его…» — Пс 18: 7.)

«Сивилла», которую Вентури считал вторым номером «серии», на самом деле — «копия позднего чинквеченто, невысокого качества, несколько иная, прежде всего с другой надписью и цветом одежды» (Humfrey, Lucco 1998. P. 186. Fig. 82). Размер копии 65,5 × 56. В 1962, 15–16 мая, проходила на аукционе «Финарте» в Милане; в настоящее время местонахождение неизвестно.

Нет картин, которые могли бы быть объединены в серию вместе с «Сивиллой». Однако А. Балларин считает (Il camerino delle pitture di Alfonso I 2007. Vol. 5), что картина находилась в апартаментах Альфонсо I. Фумагалли (ibid. Vol. 6) полагает, что «сивилла в желтой рубашке, размером две с половиной пяди», упомянутая среди произведений, приобретенных в 1656 папой Александром VII, и есть та картина, которая находится в Эрмитаже.

Произведение поступило в Эрмитаж как работа испанского мастера Гаспара Бесерра (1520–1570). Под этим именем входила в каталоги музея, начиная с Кат. 1863, и только в Кат. 1912 включена с правильной атрибуцией — Доссо Досси. Бенуа (1910) считал «Сивиллу» работой художника круга Караваджо. В настоящее время авторство Доссо принято всеми, но испанский исследователь Камон Азнар (1970), следуя старой традиции, включил петербургское произведение в список работ Бесерры.

Существует копия XVII в. (холст, масло. 65,5 × 56), на фотографии с которой, согласно Балларину (1995), Р. Лонги сделал пометку: «Форести, Капри, копия с Доссо в Петербурге. Ранее: дот. Перотти — Вентури, затем — Форести».

Датируют «Сивиллу» по-разному, начиная с 1516–1518 и кончая второй половиной 1530-х. Наиболее убедительной представляется вторая половина 1520-х.

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4193; Опись 1859. № 2129.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 403; Кат. 1958. С. 96; Кат. 1976. С. 93; Кат. 1994. № 75.
Выставки: 1972 Dresden. N 13; 1977 Milano. N 17; 1985 Сапоро — Фукуока. № 1; 1994 Maastricht. N 23; 1996 Niigata — Osaka. N 2; 1998–1999 Ferrara — New York — Los Angeles. N 31; 2007 Петербург. № 14; 2008 Ferrara. N 75.
Литература: Бенуа 1910. С. 56; Л. Вентури 1912. С. 12–13; Mendelson 1914. S. 33. 70–71; Venturi A., *Storia* 1928. Vol. 9. Parte 3. P. 974; Gaya Nuño 1958. P. 50, 111; Итальянская живопись 1964. № 80; Mezetti 1965. P. 92–93; Berenson 1968-I. P. 112; Gibbons 1968. P. 183–184; Camon Aznar 1970. P. 427; Ballarin 1995. P. 341. N 438; Humfrey, Lucco 1998. P. 184–186; Каганэ 2005. С. 103–104; Il camerino delle pitture di Alfonso I 2007. Vol. 5. P. CLVII; Vol. 6. P. 185; Kustodieva 2008. P. 36.

Досси, Доссо (Джованни де'Лутери), приписывается

Dossi, Dosso (Giovanni de'Luteri), attribuito

Феррарская школа

95. Лукреция

Инв. № ГЭ 7761
Холст, масло. 75,5 × 63,5
Происхождение: пост. до 1773; в 1800 передана во дворец в Павловске (близ Петербурга); в 1931 возвращена в Эрмитаж.

Овидий. Фасты. II, 831; *Тит Ливий*. Римская история от основания города. I, 58.

Римлянка Лукреция была обесчещена Тарквинием и закололась, не пережив своего позора. Эта история была очень популярна в эпоху Возрождения. Образ Лукреции воспринимался как олицетворение добродетели и целомудрия.

При поступлении в Эрмитаж произведение сочли работой Тициана «второй манеры».

Переданная в Павловск, картина находилась в покоях императрицы Марии Федоровны. В описях Павловского дворца числилась сначала произведением римской школы (опись 1827–1828, № 307), затем школы Караваджо (опись 1848, № 307) и, наконец, произведением неизвестного художника XVII в. (опись 1925, № 618).

М. И. Щербачева определила (устно) «Лукрецию» как работу Доссо Досси на основании сравнения ее с «Дидоной» из собр. Галереи Дориа Памфили в Риме (холст, масло. 120 × 101). Нельзя отрицать существование некоторого сходства между двумя героинями в повороте головы, выражении лица, жесте левой руки, однако мимика Лукреции подчеркнута гораздо сильнее. Сравнивая полотна, можно заметить, что римское отличается более высоким уровнем исполнения, художник тщательно и с блеском пишет отдельные детали — головной убор, плащ, украшенный бахромой, шлем в руках женщины. В живописной манере сказывается знакомство мастера



95

с произведениями венецианских художников.

Надо учесть, что эрмитажная картина сильно записана, о ее первоначальном состоянии судить довольно трудно. Действительно, по типажу и «венецианской» манере она напоминает работы Доссо начала 1520-х, но настаивать на том, что именно он создатель данной работы, все-таки трудно; возможно, она была написана с участием Батисты Досси или кем-то из окружения Доссо. Поэтому по отношению к «Лукреции» принято осторожное определение авторства — «приписывается Доссо Досси».

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 118; Кат. 1958. С. 96; Кат. 1976. С. 93; Кат. 1994. № 76.

Выставки: 2007 Петербург. № 15.

Литература: Kustodieva 2008. P. 35.

Дуччо ди Буонинсенья, последователь

Duccio di Buoninsegna, seguace

Сиенская школа

96. Голгофа

Инв. № ГЭ 5507

Дерево, темпера. 91,5 × 55,5

Доска сильно изъедена жуком.

Золото фона более позднее.

На щитке креста надпись: *I. N. R. I.*, сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).

Происхождение: пост. в 1919.

Ранее: собр. князя А. Г. Гагарина в Петербурге.

Мф 27: 57–56; Мк 15: 20–41; Лк 23: 24–49; Ин 19: 16–37.

«Голгофа», подобно ряду других композиций сиенских мастеров XIV в. на тот же сюжет, восходит к «Распятию» Дуччо ди Буонинсенья (Музей собора, Сиена), одной из сцен на обороте знаменитой иконы «Маестá» Дуччо. Отличается тем, что на эрмитажной доске — один крест вместо трех, а также изображены дети и крепостная стена. Вместо сонма ангелов — два, парящих около креста.

Справа, перед группой солдат и старцев, художник поместил римского сотника, упоминаемого во всех Евангелиях, кроме Евангелия от Иоанна (Мф 27: 54; Мк 15: 39; Лк 23: 47).

На выставку «Старые годы» 1908 картина была предоставлена как произведение сиенского мастера XIV в. Липгарт (1908) счел ее автором Дуччо ди Буонинсенья, однако отметил, что «Голгофа» уступает по качеству шедевру Дуччо. Атрибуция Липгарта была поддержана Шмидтом (1909), Вейнером (1909), Сапори (1910).

Л. Вентури (1912) и Воинов (1922) видели в картине реплику или копию «Распятия», находившегося в Букингемском дворце и считавшегося тогда выполненным Дуччо. Ван Марле (1924) счел «Голгофу» произведением школы Дуччо. Вейгельт (1930) поместил произведение в рубрику работ имитаторов и подражателей Дуччо, отметив родственность «Голгофы» «полиптиху так называемого Уголино Лоренцетти в Музее Санта Кроче во Флоренции».

Уголино Лоренцетти — условное имя, предложенное Бернсоном (см.: Berenson 1917–1918) группе икон, близких, с одной стороны, Уголино ди Нерио, с другой — Лоренцетти. По мнению Бернсона, Уголино Лоренцетти мог работать в 1320–1360-х. Более поздние произведения этой группы нередко приписываются Мастеру Мадонны д'Овиле (Maestro d'Ovile). Существует гипотеза, согласно которой Уголино Лоренцетти отождествляют с Бартоломео Булгарини, упоминаемым в документах 1345–1378 (см.: Shapley 1966. P. 53). В список работ Булгарини петербургскую «Голгофу» включил Боскович (1990), а к произведениям мастерской отнесла Штайнхофф-Моррисон (1990). Бернсон (1968) рассматривал эрмитажную картину как произведение последователя Дуччо.

Лазарев (1959) утверждал, что «Уголино Лоренцетти принадлежит „Распятие", хранящееся в Эрмитаже». Эта атрибуция была принята в музее, что нашло отражение в каталогах 1958, 1976, 1994.

Однако вопрос о деятельности Уголино Лоренцетти и тем самым о произведениях, приписываемых ему, до сегодняшнего дня остается нерешенным. Так, Де Бенедиктис полагает, что речь идет не об одном художнике, а о целой мастерской, развивавшей традиции Дуччо за пределами Сиены (см.: De Benedictis 1979). Полиптих со сценой Голгофы (Музей Санта Кроче, Флоренция), ближайшую аналогию к эрмитажному произведению, Де Бенедиктис считает одним из первых произведений мастерской Уголино Лоренцетти.

В то же время эрмитажная картина близка и к «Распятию», автором которого числится Мастер Мадонны д' Овиле — Уголино Лоренцетти (Фонд С. Х. Кресса, Нью-Йорк; см.: Shapley 1966. Fig. 142). В последнем случае легко указать на отдельные совпадения: почти без изменения повторена фигура римского сотника, уверовавшего в Христа. Мадонна на нью-йоркской картине — это женщина, стоящая за спиной Магдалины в эрмитажном произведении, и т. д. Но есть и существенные отличия. В «Распятии» явно проявляется знакомство автора с творчеством Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти, что помогло ему смягчить строгость византийских



96

→
96, фрагменты







97



97, *подпись*

канонов. В «Голгофе» при использовании тех же мотивов византийские черты отчетливо проступают в разномасштабности, в расположении групп, в том, как показана городская стена, увиденная как бы сразу с нескольких точек зрения.

Если принять предположение, что обе иконы созданы одним мастером — Уголино Лоренцетти (Мастером Мадонны д'Овиле), то различия между ними можно объяснить разницей во времени создания: «Голгофа» относится к самым ранним работам художника — самого Уголино Лоренцетти или Мастерской Уголино Лоренцетти (подобно полиптиху из Музея Санта Кроче), в то время как «Распятие» из собр. С. Х. Кресса знаменует поздний этап деятельности мастера — ок. 1350.

Поскольку проблема не кажется нам разрешенной до настоящего времени, предпочитаем дать более общее определение автора «Голгофы» (как это было сделано в каталоге выставки 1989) — последователь Дуччо, работавший в середине XIV в.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 123; Кат. 1976. С. 107; Кат. 1994. № 240.

Выставки: 1908 Петербург. № 44; 1922 Петроград. № 1; 1989 Ленинград-I. № 63; 2003–3004 Siena. N 63.

Литература: Липгарт 1908. С. 703; Schmidt 1909. S. 162; Weiner 1909. P. 221–222; Liphart 1910. P. 19–20; Sapori 1910. P. 83; Weigelt 1911. S. 179; Venturi L. 1912. P. 123–124; Вентури Л. 1912. С. 3; Воинов 1922. С. 75; Weigelt 1930. S. 73, 111; Van Marle 1924. Vol. 2. P. 90–92; Лазарев 1959. С. 284–285. Примеч. 264; Итальянская живопись 1964. № 2; Berenson 1968-I. P. 119; Vsevolozhskaya 1981. N 4, 5; Boskovits 1990. P. 37; Steinhoff-Morrison 1990. P. 538–541.

Инноченцо да Имола (Франкуччи)

Innocenzo da Imola (Francucci)

1490–1494, Имола — 1550–1557, Болонья
Болонская школа

97. Мадонна с Младенцем, святыми Варварой, Франциском, Домиником, архангелом Рафаилом и Товией

Инв. № ГЭ 1504
Холст (переведена с дерева в 1848 Л. Сиверсом), масло. 183 × 141
У подножия трона картуш с подписью и датой: *INNOCCENTIVS FRANCCHVCCIVS' IMOLENSIS FACIEBAT M. DXXII* (Инноченцо Франкуччи из Имолы сделал 1525).
Происхождение: пост. в 1846 из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.



98

Композиция, типы Мадонны и Младенца, трон кубической формы с ведущими к нему ступенями повторяются в ряде работ мастера: «Мадонна с четырьмя святыми» (собор, Фаэнца), «Мадонна во славе со святыми и донаторами» (Старая пинакотека, Мюнхен).

Рукописные каталоги и описи: Опись Татищева 1846. С. 168. № 6; Опись 1859. № 2270.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 66; Кат. 1958. С. 97; Кат. 1976. С. 93; Кат. 1994. № 114.

Литература: Waagen 1864. S. 52; Penther 1883. S. 28; Harck 1896. S. 419; Thieme — Becker 1916. Bd 12. S. 377; Venturi A., *Storia* 1929. Vol. 9. Parte 4. P. 373.

Кальварт, Денис

Calvaert, Denis

1540, Антверпен — 1619, Болонья
Болонская школа

98. Встреча Марии с Елизаветой

Инв. № ГЭ 7374
Холст, масло. 94 × 78,5
Происхождение: пост. в 1815 из собр. императрицы Жозефины во дворце Мальмезон близ Парижа, приобретена Жозефиной при посредничестве Л. Вариско в 1811. После 1838 передана из Эрмитажа в Екатерининский дворец в Царском Селе (близ Петербурга); в 1931 возвращена в Эрмитаж из «Антиквариата».



98, *фрагмент*



99

Лк 1: 39–42.
Поступила как произведение Кальварта и с этим определением включена в Кат. 1797 и Livret 1838. После передачи в Царское Село в каталогах Эрмитажа не фигурировала. В списках передачи картин из «Антиквариата» в Эрмитаж автором назван Вентура Салимбени. С этим именем произведение вошло в Кат. 1958 и 1976. В Кат. 1994 возвращена прежняя атрибуция — Денис Кальварт.
Работой этого мастера картину справедливо считали Ханд (1827), Шнитцлер (1828), А. Вентури (1933) и М. Грегори (устно, 1985).
«Встреча Марии с Елизаветой» создана после периода наивысшего расцвета творчества мастера, к которому относится, например, «Рай» (церковь Санта Мария дей Серви, Болонья), заказанный художнику в 1601. Эрмитажная картина обнаруживает большое сходство с выполненным примерно в то же время «Принесением во храм» (церковь Сан Доменико, Болонья). В обоих случаях полностью повторена группа на втором плане справа: старик и девушка, держащая на голове корзину с жертвенной живностью. Симеон в картине из церкви Сан Доменико по типу лица повторяет первосвященника в эрмитажном произведении. Обе картины роднит также резкое противопоставление света и тени.
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4217; Опись 1859. № 5825.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 173; Кат. 1976. С. 132; Кат. 1994. № 60.
Литература: Hand 1827. S. 186–187; Schnitzler 1828. P. 117, 126; Livret 1838. P. 392. N 11; Bergman 1931. P. 20; Venturi A., *Storia* 1933. Vol. 9. Parte 6. P. 730; Grandjean 1964. P. 162; Frederiksen 2001. N 283; Pougetoux 2003. N 263; Музейные распродажи 2006. С. 405; Babin 2007. P. 26.

Камбьязо, Лука (Лукетто да Дженова)

Cambiaso, Luca (Luchetto da Genova)

1527, близ Генуи — 1585, Мадрид
Генуэзская школа

99. Венера и Адонис

Инв. № ГЭ 2774
Холст, масло
130 × 94
Происхождение: пост. в 1914 из собр. П. В. Деларова в Петербурге. Ранее: собр. герцога Орлеанского в Париже; собр. графа Гауэра; собр. герцога Сатерленда, Стаффорд-Хаус, Англия.

Овидий. Метаморфозы. X, 529–559.
К теме «Венера и Адонис» художник обращался неоднократно в живописи и рисунке. Эрмитажная композиция стилистически близка к поздним произведениям мастера — таким, как «Венера и Адонис» (Национальный музей старого искусства, палаццо Барберини, Рим).
Рати (Soprani, Ratti 1768) упоминает картину на этот сюжет вместе с двумя другими полотнами («Спящий амур» и «Юдифь»), находившимися в то время «в галерее короля Франции». Это, несомненно, эрмитажная картина, которую Б. Суйда-Манинг (письмо от 06. XI.1958) по гравюре отождествила с полотном, принадлежавшим некогда герцогу Филиппу Орлеанскому, получившему его от герцога Мелфорда, придворного короля Англии Якова II. В конце XVIII в. оно было приобретено графом Гауэром. Ваген (1854) видел эту композицию среди картин, находившихся в то время в собр. герцога Сазерленда в Стаффорд-Хаус. Впоследствии произведение считалось утерянным (Suida-Maning, Suida 1958).
Подготовительный рисунок хранится в Лувре, Париж (№ 9330).
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7291.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 98; Кат. 1976. С. 93; Кат. 1994. № 61.
Выставки: 2002 Milano. N 1.
Литература: [Dudois de Saint Gelais] 1727. P. 302; Soprani, Ratti 1768. P. 95. Nota a; Galerie du Palais Royal 1808. P. 13; Waagen 1854. Vol. 2. P. 65–66, 487; Suida-Manning, Suida 1958. P. 166; Vsevolozhskaya 1981. N 93.

Аннотация подготовлена С. Н. Всеволожской

Кампи, Джулио (?)

Campi, Giulio (?)

Ок. 1500, Кремона — 1572, Кремона
Кремонская школа

100. Мужской портрет

Инв. № ГЭ 106
Холст, масло
105 × 83
На письме, лежащем на столе, стертая нечитаемая надпись или подпись.
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.



100

Исследование картины в отраженных инфракрасных лучах показало, что головной убор и скатерть переписаны. Первоначально головной убор той же формы был надвинут на лоб ниже, скатерть была не гладкая, а с геометрическим узором.
Возможно, портрет посмертный, так как на втором плане справа видна полуоткрытая дверь — классический символ перехода в иной мир, часто встречаемый на античных саркофагах, а также использовавшийся в искусстве Ренессанса (см.: Shapley 1979. Vol. 1. P. 83–84). С заупокойным культом связан также мирт, стоящий на подоконнике в цветочном горшке. Кроме того, это символ вечно длящейся любви и супружеской верности (Холл 1999. С. 364). Исходя из второго значения растения, можно предположить, что портретируемый представлен дважды, второй раз — в амбразу-



100, *фрагмент*

ре окна, беседующим с супругой под сенью мирта. Сцена содержит намек и на заупокойный культ, и на верность, которую вдова хранит и после смерти мужа.

В собр. Кроза картина считалась копией с произведения Антониса Мора (Stuffmann 1968). В Cat. 1773 включена под именем Париса Бордоне, та же атрибуция повторена в Livret 1838. Ваген (1864) назвал автором портрета Лоренцо Лотто, и это нашло отражение в эрмитажных каталогах 1863–1909. Атрибуция была принята Кроу и Кавальказелле (1912). Харк (1896) считал, что решение композиции и фигуры второго плана не противоречит манере Лотто, но моделировка и колорит иные. В Кат. 1911 картина включена как произведение неизвестного художника пармской школы.

Атрибуция Джулио Кампи сделана Г. Фриццони (Кат. 1912) и была принята в Эрмитаже (Кат. 1912 — Кат. 1976). В Кат. 1994 — Джулио Кампи (со знаком вопроса).

Портрет не находит прямых аналогий, но и не противоречит творчеству Джулио Кампи. Определенное стилистическое сходство можно отметить между эрмитажным портретом и «Портретом музыканта», который приписывается Джулио Кампи и хранится в Галерее Уффици, Флоренция (инв. № 958; холст. 74 × 58).

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 1082; Кат. 1797. № 2852; Опись 1859. № 2316; Кат. 1912. С. 190.

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 1082; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 115; Кат. 1958. С. 99; Кат. 1976. С. 95; Кат. 1994. № 62.

Выставки: 1938 Ленинград. № 65; 1968 Göteborg. N 5; 1972 Dresden. N 8; 1977 Milano. N 16; 1985 Саппоро — Фукуока. № 3.

Литература: Cat. Crozat 1775. P. 43; Livret 1838. P. 282. N 41; Waagen 1864. S. 67; Harck 1896. S. 427; Липгарт 1910. С. 19; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 3. P. 428; Stuffmann 1968. P. 99; Vsevolozhskaya 1981. N 89, 90.

Капорали, Бартоломео

Caporali, Bartolomeo

Ок. 1420, ? — ок. 1505, Перуджа
Умбрийская школа

101. Святой Франциск Ассизский, святой Геркулан, святой Лука, апостол Иаков Старший

Инв. № ГЭ 4157, парная к ГЭ 4159
Дерево (тополь), темпера
23 × 62; часть пределлы
На нимбах святых написаны их имена: *SANCTVS FRACISSVS; SANCTVS ERCVLANVS; SANCTVS LVCAS; SANCTVS IACOBVS DEV*
На знамени в руках Геркулана: *AGVSTA PERVSIA* (Августейшая Перуджа).

102. Святой Николай, святой Лаврентий, святой Петр мученик, святой Антоний аббат

Инв. № ГЭ 4159, парная к ГЭ 4157
Дерево (тополь), темпера



101



102

23 × 62; часть пределлы
На нимбах святых написаны их имена: *SANCTVS NICOLAVS; SANCTVS LAVORENTIVS; S. PETRVS MARTIR; SANCTVS ANTONIVS*
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: приобретены Митрогановым на аукционе коллекции Э. Вольпи во Флоренции в 1910; собр. графа Г. С. Строганова в Петербурге.

В Кат. 1958 и Кат. 1976 св. Антоний аббат неправильно назван Антонием Падуанским. Изображен Антоний Великий (Антоний аббат), опознающийся по его атрибуту — посоху, к которому привязан колокольчик (см.: Kaftal 1965. P. 76).

В аукционном каталоге собр. Вольпи (1910) пределлы приписывались Бенедетто Бонфильи, с которым Капорали работал совместно в Перудже в 1467–1468. В Описи Строгановского дворца 1922 числились произведениями неизвестного художника. Липгарт (Кат. Липгарта) счел автором пределл мастера школы Беноццо Гоццоли. В Кат. 1958 произведения включены как работа неизвестного флорентийского художника середины XV в.

Настоящая атрибуция была сделана Дзери (1961) и отражена в Кат. 1976 и Кат. 1994. Он же указал на то, что фигура Петра мученика — повторение (в другую сторону) фигуры св. Доминика с левой створки триптиха фра Анджелико (Национальная галерея, Перуджа). Дзери датировал эрмитажные пределлы 1450–1455.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 50, 54; Кат. Липгарта. С. 527–528.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 142; Кат. 1976. С. 96–97; Кат. 1994. № 63, 64.

Литература: Cat. Volpi 1910. N 215; Gnoli 1923-I. P. 62; Van Marle 1933. Vol. 14. P. 126; Zeri 1961. P. 226–231; Kaftal 1965. P. 552; Berenson 1968-I. P. 76; Pittura in Umbria 1983. P. 187; Il Quattrocento 1987. P. 569; Zeri 1992. P. 119–121.



103

Карото, Джованни Франческо

Caroto, Giovanni Francesco

Ок. 1480, Верона — после 1555, Верона
Веронская школа

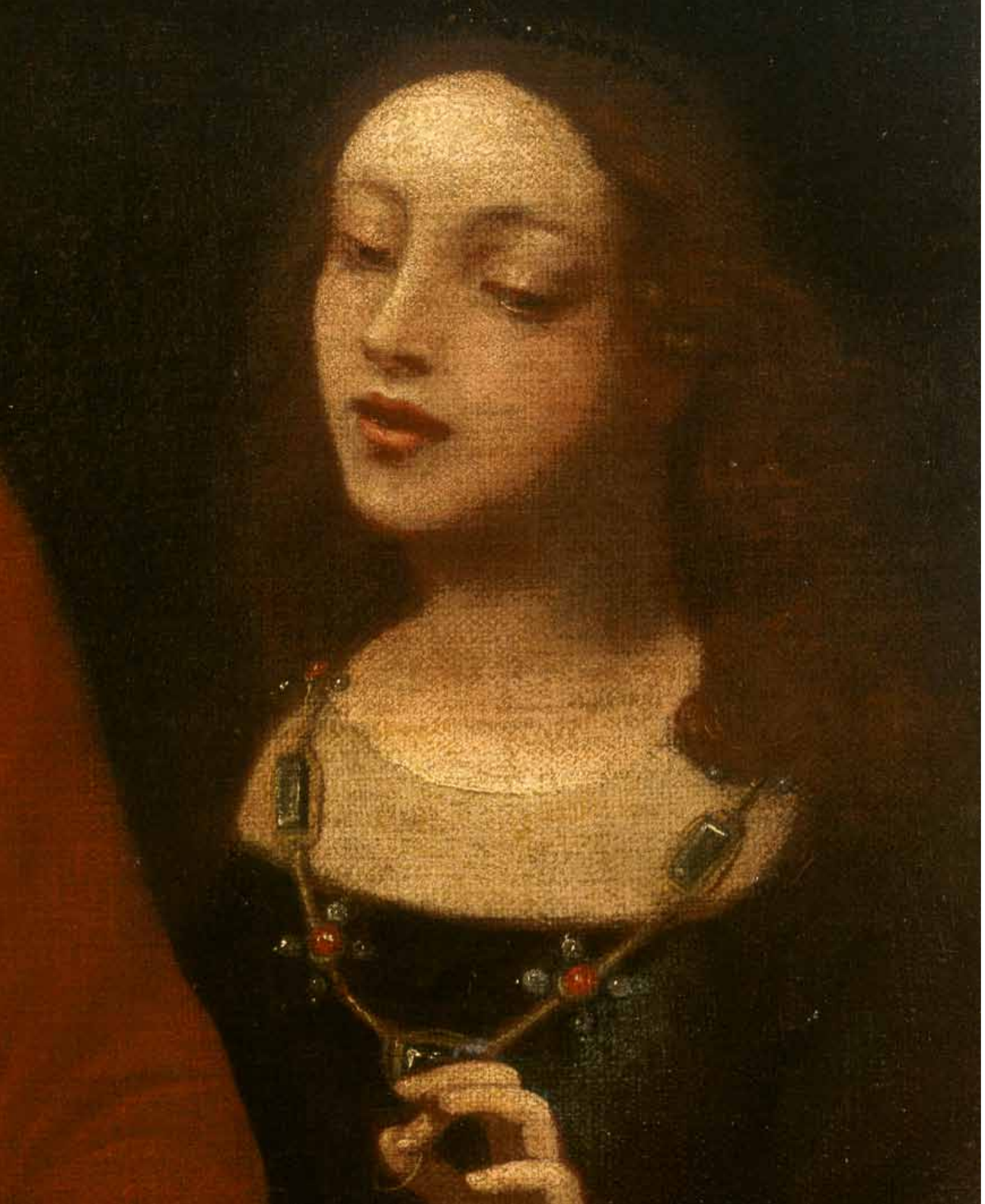
103. Мадонна с Младенцем, святыми Франциском и Екатериной
Инв. № ГЭ 8432
Холст, масло
70 × 76

Происхождение: пост. в 1938 через ЛГЗК из собр. К. А. Щавинской в Ленинграде.

Надпись на подрамнике картины «круг Брамантино» свидетельствует о том, что при поступлении в музей ее сочли работой ломбардской школы.
А. Балларин (1992, устно) назвал автором эрмитажного произведения Джованни Франческо Карото. Атрибуция подтверждается, в первую очередь, сравнением с аналогичной композицией мастера «Мадонна с Младенцем, св. Франциском и св. Екатериной» (Галерея Шёнборн, Поммерсфельден), отличающейся от петербургской незначительными деталями. В обоих случаях повторяется бабочка, которую Младенец держит на нитке — редкий иконографический мотив (бабочка — символ души, освобождения ее от земных пут, см.: Heinz-Mohr 1972. S. 259). Бабочка изображена на подписной картине Карото — так



101, *фрагмент*



103, *фрагмент*

называемой «Мадонне с бабочкой» (собр. Мартелло, Флоренция).
Дель Браво (Del Bravo 1964. P. 10–11) датировал «Мадонну с Младенцем, св. Франциском и св. Екатериной» из галереи в Поммерсфельдене ок. 1523, отмечая воздействие и Корреджо, и Леонардо да Винчи. Так же можно датировать и петербургскую картину. Типу лица св. Франциск обязан искусству Корреджо, а облик св. Екатерины, выражение лиц и эмоциональный настрой Марии и Екатерины восходят к работам мастеров школы Леонардо да Винчи, в частности — Бернардино Луини. Слабая копия (дерево, масло. 58 × 74,5) с эрмитажной картины проходила на миланском аукционе «Порро» 26 мая 2010 (лот № 367).
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 6; 2011 Pavia. N I.2.
Литература: Кустодиева 1998-I. С. 47–48.

Катерино Венециано (?)

Caterino Veneziano (?)

Работал в 1362–1386
Венецианская школа

104. Коронование Марии

Инв. № ГЭ 6662
Дерево (тополь). 120 × 75
Основа состоит из трех досок. Паркетирована. Вертикальные трещины — одна вдоль правой стороны, две у левого края. Доска оббита по всем краям.
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.
LA, CXVII, 1.



104

Сцена «Коронование Марии» широко распространена в венецианской живописи XIV в. Была выработана определенная композиционная схема, согласно которой строится и эрмитажная икона: Христос и Мария восседают на троне на фоне неба с сонмом ангелов. В данном случае Христос изображен без короны (редко встречающийся мотив). Коронование Мадонны — одновременно и ее прославление. Молитвенный жест рук — намек на заступничество Богоматери. Лихачев определил автора в списке 1913 как работу «Лоренцо или Стефано Венециано» (см.: Лихачев 1993).
Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XIV в. В Кат. 1958, 1976 и 1992 включена как работа Катерино Венециано (со знаком вопроса). Паллуккини (1964) не был согласен с подобным определением, считая, что икону предположительно можно приписать Донато Венециано на ранней стадии его творчества (1360-е), когда он еще продолжал испытывать воздействие Паоло Венециано.

Сильно ощутимые византийские традиции (особенно в изображении ангелов) допускают сближение эрмитажной доски с работами Катерино Венециано.
М. Мураро считал (устно), что искать автора «Коронования Мадонны» следует среди мастеров круга Якобелло ди Бономо.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 109; Кат. 1975. С. 101; Кат. 1992. № 96.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 19; 1999 Tokyo. N 12.
Литература: Pallucchini 1964. P. 197; Лихачев 1993. С. 237. № 3.

Корреджо (Антонио Аллегри)

Correggio (Antonio Allegri)

1489, Корреджо — 1534, Корреджо
Пармская школа

105. Женский портрет

Инв. № ГЭ 5555
Холст, масло. 103 × 87,5
Слева на дереве латинизированная подпись художника: *ANTON LAET*
На внутреннем крае чаши в руках женщины отрывок греческой надписи: *ΝΗΠΕΘΕΣ*
Происхождение: пост. в 1925 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: приобретена князем Н. Б. Юсуповым в 1800 у Пьетро Конколо в Петербурге; 1810–1837 — усадьба Юсуповых Архангельское (близ Москвы); с 1837 — собр. Юсуповых в Петербурге; 1919–1924 — Юсуповский дворец-музей в Петрограде.

В собр. Юсуповых картина считалась произведением Корреджо. Харк (1896) высказался в пользу Лоренцо Лотто. Под этим именем портрет был включен в каталог выставки «Старые годы» в 1908. Атрибуцию поддержали Кроу и Кавальказелле (1912). Бернсон (1907), считавший создателем произведения Джулио Кампи, позднее (1963) признал авторство Корреджо.
Липгарт (1908) полагал, что портрет — копия либо с Джорджоне, либо с Пальмы Старшего. Шмидт (1909) усмотрел в картине определенную близость с работами Себастьяно дель Пьомбо. Шубринг (1926) приписал портрет Моретто да Бреша. Эту атрибуцию впоследствии поддержали Банти и Боскетто (1953). Лонги (1936, устно) справедливо восстановил авторство Корреджо, а затем (1958) доказал, что надпись на дереве — *Anton Laet* — является латинизированной подписью художника, которой он пользовался в период 1519–1520. Атрибуция Лонги была принята, и в эрмитажные каталоги 1958, 1976 и 1994 портрет включен как работа Корреджо. Щербачева (1965) считала авторство Корреджо «спорным и требующим проверки».
На портрете изображена молодая женщина в бело-коричневой, траурной одежде. На коленях она держит чашу, на внутренней стенке которой отрывок греческой надписи, расшифрованной Липгартом (1910) как неполная цитата из «Одиссеи» Гомера (IV, 220–222). Отрывок относится к моменту, когда Елена подает Телемаху чашу с вином, в которое она всыпала снадобье, разгоняющее печали:

В чаши она круговые подлить
вознамерилась соку,
Гореуслаждного, миротворящего,
сердцу забвенье
Бедствий дающего…

Под чашей виднеются францисканская ряса и веревочный пояс. Дама сидит под сенью лавра, что может служить намеком на ее поэтическое творчество. Ствол дерева обвит плющом. Поуп-Хеннесси (1966) считал, что плющ означает замужнее положение женщины. Дерево, обвитое плющом, также символизирует вечную любовь и супружескую верность (см.: Холл 1999. С. 438).
Бенуа (1900) полагал, что на картине могла быть представлена Лукреция Борджа, держащая чашу с отравой. Позднее (1910) он писал, что женщина изображена в образе Саломеи. Базен (1961) видел в ней Цирцею.
Лонги (1958, 1988) считал, что моделью для художника послужила Вероника Гамбара (1485–1550), поэтесса, жена правителя города Корреджо, Джиберто. Траурный наряд и чаша с надписью о забвении горя, по мнению Лонги, означают, что портрет был написан в конце 1518–1519, после смерти Джиберто, умершего 26 августа 1518.
Финци (1962), полемизируя с Лонги, выдвинул другое имя — Джиневры Рангоне, супруги Джангалеаццо да Корреджо. Джиневра овдовела в 1517 в возрасте 30 лет. Главный аргумент Финци заключается в том, что, в отличие от Вероники, Джиневра принадлежала к полумонашескому ордену францисканцев. Такая идентификация модели сегодня наиболее принята, хотя высказываются другие предположения. Так, Фабиански (2003) увидел в изображенной Артемизию, готовую выпить чашу с прахом ее супруга, Мавзола. На это М. Даниели (см. каталог выставки: 2006–2007 Mantova) возразил, что в наряде женщины нет ничего, что бы ассоциировалось с античностью, и что слишком большое декольте, богатый головной убор и отсутствие покрывала ставят под сомнение определение одеяния как вдовьего. Спаньола (см. каталог выставки: 2008 Roma) считает, что в картине не обязательно таится намек на вдовство и что произведение может быть определено как «Портрет дамы в виде Елены», героини гомеровской «Одиссеи». Еще одну гипотезу выдвинула М. Джусто (см. каталог выставки: 2008 Parma), предположив, что моделью художника могла быть Лаура Паллавичино Санвитале (1497–1576), с 1511 — жена Джанфранческо Санвитале, властителя Фонтанеллато, скончавшегося в 1519. Однако достаточно убедительной аргументация в пользу подобной идентификации дамы исследовательница не приводит.
Портрет может быть датирован 1518–1519. Он занимает уникальное место не только в творчестве Корреджо, практически не обращавшегося к этому жанру, но, как отмечал Лонги, относится к числу лучших достижений итальянской живописи первых двух десятилетий XVI в.

Корреджо (Антонио Аллегри)



105



105, *фрагмент*

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 125; Кат. 1976. С. 102; Кат. 1994. № 66.
Выставки: 1908 Петербург. № 231; 1938 Ленинград. № 93; 1962 Москва. С. 13–14; 1977 Milano. N 14; 1979 Washington — Los Angeles — New York; 1985 Саппоро — Фукуока. № 2; 1987 Delhi. N 14; 1988 Sydney — Melbourn. N 6; 2001–2002 Москва — Петербург. № 19; 2003–2004 Athens. N XVI.1. P. 535; 2006–2007 Mantova. N 71; 2008 Roma. N 10; 2008 Parma. N III.3.
Литература: Musée Youssoupoff 1839. N 103; Harck 1896. S. 433; Бенуа 1900. С. 140–141; Berenson 1907. P. 187; Липгарт 1908-I. С. 715–716; Schmidt 1909. S. 187; Liphart 1910. P. 36; Бенуа 1910. С. 67; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 3. P. 428. Note; Reinach 1918. T. 4. P. 158; Юсуповская галерея 1920. С. 13; Schubring 1926. S. 595; Venturi A. 1929. Vol. 9. Parte 4. P. 46; Banti, Boschetto 1953. P. 107; Coletti 1953. P. 15, 43; Longhi 1958. P. 40, 43–44; Popham 1958. P. 135; Фомичева 1959. С. 65; Bottari 1960. P. 822; Biancone 1960. P. 50; Bazin 1958. P. 59; Bottari 1961. P. 39; Finzi 1962-I. P. 5–8; Finzi 1962-II. P. 29; Итальянская живопись 1964. № 50; Laskin 1964. P. 70; Щербачева 1965. С. 142. Примеч.; Pope-Hennessy 1966. P. 218–220; Berenson 1968-I. P. 92; Finzi 1968. P. 72–73; Quintavalle 1970. P. 94; Gould 1976. P. 58, 211; Fahy 1979. P. 65–72; Heumer 1979. P. 574. Note 52; Brown 1981. P. 87, 207–209; Vsevolozhskaya 1981. N 65; Pirondini, Monducci 1986. P. 104–106; Longhi 1988. P. 84, 100, 103–104; Piva 1988. P. 174; Riccomini E. 1988. P. 232; Wilson 1992. P. 243; Ekserdjian 1997. P. 6, 72–75; Sricchia Santoro 1998. P. 197; Fabianski 2003. P. 264–268; Periti 2004. P. 459–468; Adani 2007. P. 75–79; Ghidini 2007. P. 15–36.

Корреджо (Антонио Аллегри), круг

Correggio (Antonio Allegri), cerchia

Пармская школа

106. Аллегория добродетели

Инв. № ГЭ 1505

Холст (переведена с дерева в 1850), масло. 117 × 117

Посередине — вертикальный след, оставшийся от трещины или стыка досок. Первоначально картина имела восьмиугольную форму. Углы надставлены при переводе с дерева, живопись заметно переписана.

Происхождение: пост. в 1764 из собр. И. Э. Гоцковского в Берлине.

Исследование в инфракрасных лучах показало, что первоначально вместо деревьев справа и слева спускались драпировки. На небе находились две большие восьмиконечные звезды. Изменено положение указательного пальца на руке женщины справа: первоначально он был вытянут вертикально вверх. Внизу между фигурами просматривается некая двухарочная форма.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение Корреджо, с этой атрибуцией вошла в Cat. 1773, Кат. 1774 и упомянута Георги (1794). В Кат. 1797 включена уже как копия с оригинала

Корреджо, а в Опись 1859 — как работа школы Корреджо. Кёне (1881) сообщал, что произведение приписывается Корреджо, но, согласно Брюнингу, возможно, оно выполнено Скидони. Г. Фосс (устно) назвал в качестве вероятного автора Лодовико Карраччи. С. Н. Всеволожская (устно, 1970-е) подвергла сомнению атрибуцию Фосса и справедливо отнесла картину к кругу Корреджо.

В картине повторены две фигуры, заимствованные из «Аллегории добродетели» Корреджо (Лувр, Париж; 114 × 86). В эрмитажной композиции отсутствуют Минерва и венчающая ее Слава в центре. «Аллегория добродетели» и парная к ней «Аллегория порока» были выполнены Корреджо в 1532–1534 по заказу Изабеллы д'Эсте и украшали с двух сторон дверь Студиоло в Мантуанском дворце.

Если фигура, находящаяся в левой части эрмитажной композиции, повторена полностью, то та, что справа, изображена в обратную сторону и около нее, в отличие от луврской картины, нет ребенка.

В Описи картин, приобретенных у Гоцковского, произведение называлось «Доблесть и Благоразумие»; под тем же названием оно фигурирует у Штелина, составившего список наиболее значительных картин из кабинета Гоцковского сразу после их приобретения и указавшего цену, заплаченную за картину — 2500 имп. талеров (см.: Штелин 1990). В каталогах Эрмитажа XVIII в., у Георги (1794) и Ханда (1827) — «Сила и Провидение». Филибьен еще в XVII в. отмечал, что фигуры Корреджо (имея в виду луврскую картину) символизируют не какое-то единственное качество, а некое сложное целое (см.: Soth 1964. P. 297).

Фигура слева, олицетворяющая моральную добродетель, снабжена атрибутами четырех основных добродетелей: змеей (символом стойкости), мечом (символом правосудия), уздой (символом умеренности) и львиной шкурой (символом силы). В эрмитажной композиции на голове женщины нет змеи, имеющейся у аналогичной



106

фигуры на луврской картине. По-видимому, змея была записана, когда произведение подвергалось переделкам.

Фигура справа часто трактуется как интеллектуальная добродетель (см.: De Grazia 1984. P. 112–113). Скорее всего, шар, на который опирается женщина, символизирует идею всеобщности, в то время как циркуль — атрибут ряда добродетелей (стойкости, умеренности, правосудия). Одновременно циркуль и сфера встречаются среди атрибутов семи свободных искусств. Существуют и другие трактовки этой аллегорической фигуры (см.: Quintavalle 1970. P. 85).

С. Н. Всеволожская обратила внимание на то, что овал, видимый в инфракрасных лучах, напоминает очертания гербового щита. Ею же было высказано предположение, что фигура справа изменена по сравнению с фигурой луврской картины для того, чтобы привлечь внимание зрителя к центру композиции, где, вероятно, изображенные звезды имели отношение к геральдике заказчика. Возможно, подобный щит, сделанный из дерева, был наложен поверх живописи, а после его удаления пейзаж переписали.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 1518; Кат. 1797. № 7; Опись 1859. № 2276.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 1518; Кат. 1994. № 67.
Литература: Опись собр. Гоцковского 1764. С. XLVI; Георги 1794. С. 462; Hand 1827. S. 143; Köhne 1881. S. 11; Малиновский 1989. С. 17; Штелин 1990. С. 93.



107

Корреджо (Антонио Аллегри), копия

Correggio (Antonio Allegri), copia

Пармская школа

107. Вознесение Мадонны

Инв. № ГЭ 1584
Холст, масло
87,5 × 82; восьмиугольник
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Дж. Удни в Лондоне.
Миних (Cat. 1773) сообщал, что картина была куплена в Модене кавалером Росси для польского короля Станислава Лещинского (Августа III), но затем Росси продал ее торговцу Удни, у которого произведение было приобретено для Эрмитажа. То, что картина поступила из собр. Джона, а не Роберта Удни (как считалось ранее), было установлено Артемьевой (2009). LA, CXVII, 1.

Картина является копией с центральной части росписи купола собора в Парме (фреска. 1093 × 1195). Контракт на выполнение этой работы был подписан Корреджо в ноябре 1522, основная часть ее осуществлялась между 1525 и 1530.

В Cat. 1773 картина числилась эскизом самого Корреджо к росписи купола пармского собора. Но уже в Кат. 1797 включена как копия с оригинала Корреджо. Однако Ваген (1864) вновь счел ее собственноручным эскизом Корреджо. Копией времени Корреджо картину считали Боде (1882) и Пентер (1883). Л. Вентури (1912) приписал копию школе Карраччи. Из-за плохой сохранности оригинала исследователи отмечали ценность эрмитажной копии. В настоящее время фрески в пармском соборе отреставрированы.

С 1901 в каталогах Эрмитажа авторство Корреджо стало ставиться под сомнение. В Кат. 1912, 1958 и 1976 картина не вошла. В Кат. 1994 — копия с Корреджо.

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 2178; Кат. 1797. № 47;
Опись 1859. № 2573.

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 2178; Кат. 1863 — Кат. 1911. № 82; Кат. 1994. № 70.

Литература: Viardot 1844. P. 471; Bruni 1860. P. 128; Бруни 1861. С. 145; Waagen 1864. S. 57–58; Meyer 1871. S. 416, 436; Bode 1882. Lfg 17. S. 13; Penther 1883. S. 31; Вентури Л. 1912. С. 14; Artemieva 2009. P. 99.

Корреджо (Антонио Аллегри), копия

Correggio (Antonio Allegri), copia

Пармская школа

108. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 8588
Холст, масло. 72,5 × 61
Происхождение: пост. в 1886 из Голицынского музея в Москве.
Ранее: в 1816 — собр. К. Санкуирико в Милане; с 1820-х — собр. князя М. А. Голицына. В 1911 передана в Новый дворец в Ливадии (Крым); вторично поступила в Эрмитаж в 1946 через ЛГЗК.

Картина была приобретена М. А. Голицыным как подлинное произведение Корреджо. В «Общем инвентаре Голицынского музея» 1886 (Голицынский музей 2004) отмечено, что «при картине имеются старинные письменныя аттестации о принадлежности ея кисти Корреджо». Эти «аттестации» приведены в статье Е. Соломахи (см.: Голицынский музей 2004. С. 95. Примеч. 44).

В Эрмитаже (Кат. 1889 — Кат. 1909) считалась старой копией с фрески



108



109

Корреджо «Мадонна с Младенцем» (так называемая «Мадонна делла Скала»). Фреска была выполнена ок. 1524 над Порта ди Сан Микеле (воротами городской стены) в Парме. Затем на этом месте, по указу папы Павла III, была сооружена церковь, в пределах которой и осталась роспись. После разрушения церкви в 1812 фреску переместили в Национальную пинакотеку Пармы, а в 1948 перевели на холст (146 × 142).

В эрмитажной копии изменен фон, который в оригинале сохранился очень плохо. Вместо колонн введен пейзаж, и Мадонна сидит под ветвями дуба. М. Даниели (устно, 2010) считает, что копия могла быть выполнена Эрколе Прокаччини.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6915.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1889 — Кат. 1909. № 1634; Кат. 1994. № 69.

Литература: Указатели Голицынского музея 1866–1882. № 15; Неустроев 1898. С. 42; Голицынский музей 2004. С. 101, 142.

Корреджо (Антонио Аллегри), копия

Correggio (Antonio Allegri), copia

Пармская школа

109. Мадонна с Младенцем и ангелом

Инв. № ГЭ 87
Дерево (кипарис), масло
69,5 × 57,5
Основа состоит из двух досок, паркетирована.
Происхождение: пост. до 1773.

И. Е. Миних в Cat. 1773 сообщает следующее: «Эта картина, видимо, некогда принадлежала королю Испании, который подарил ее своему духовнику, и тот, в свою очередь, перед смертью завещал ее ордену иезуитов. Когда орден подвергся изгнанию, монахи в числе прочего имущества продали эту картину, и она попала в руки некоему любителю-коллекционеру из Дрездена, где и была впоследствии приобретена для галереи Ее Императорского Величества».

В инвентаре Эрмитажа сказано, что картина была куплена при посредничестве Рафаэля А. Р. Менгса у И. Казановы в Дрездене.

Гулд (1976) считает, что произошла путаница в определении происхождения двух картин, петербургской и будапештской (Музей изобразительных искусств; дерево, масло. 68,5 × 56,8), копией с которой является эрмитажный экземпляр. Согласно Гулду, будапештская, а не петербургская картина находилась во владении испанского короля, но исследователь допускает, что именно эрмитажный вариант был приобретен Менгсом в 1764 у Казановы в Дрездене.

Исследователи обращали внимание на необычную трактовку сюжета (Gould 1976. P. 196): Младенец, отказываясь от груди Марии, тянется к плодам, которые подносит ему ангел. Экserджан (Ekserdjian 1997. P. 146) полагал, что, возможно, здесь скрыт символический подтекст или, напротив, чисто жанровый, когда ребенок перестает сосать материнское молоко.

При поступлении в Эрмитаж картина считалась работой самого Корреджо. Этой точки зрения придерживались Ваген (1864), Боде (1882) и Харк (1896). Сомнение в том, что это оригинал, стали высказываться еще в XIX в., хотя в каталоги 1863–1916 «Мадонна с Младенцем и ангелом» была включена как собственноручное произведение Аллегри. Пентер (1883) полагал, что автором копии был, возможно, Скидони. А. Вентури (1899, 1900), Бенуа (1910), Л. Вентури (1912) считали картину копией. Согласно Липгарту (Кат. Липгарта), А. Вентури, посетивший Эрмитаж в декабре 1926, назвал создателем «Мадонны с Младенцем и ангелом» Лодовико Карраччи. В Кат. 1958 и Кат. 1976 — копия с Корреджо XVIII в.

Квинтавалле (1970) упоминал эрмитажную картину как «хорошее свидетельство о первоначальной композиции», так как существовавший на оригинале пейзаж в настоящее время не виден в результате многочисленных старых записей и чинок.

«Мадонна с Младенцем и ангелом» Корреджо пользовалась большой популярностью: кроме эрмитажной копии существует ряд других (см.: Gould 1976. P. 198). В свое время Риччи, не претендуя на полноту списка копий, насчитал их до двадцати (Ricci 1930).

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 162; Кат. 1797. № 605; Опись 1859. № 2289; Кат. Липгарта. С. 324.

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 162; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 81; Кат. 1958. С. 110; Кат. 1976. С. 102; Кат. 1994. № 68.

Литература: Labensky 1805–1809. Liv. 2. P. 50–52; Свиньин 1821. С. 32: Hand 1827. S. 137–140; Schnitzler 1828. P. 45–46, 124; Nagler 1835. Bd 1. S. 72; Livret 1838. P. 74. N 44; Waagen 1864. S. 57; Bode 1882. Lfg 2. S. 7; Penther 1883. S. 31; Harck 1896. S. 421; Ricci 1897. S. 188–189; Venturi A. 1899. P. 470; Venturi A. 1900. Vol. 3. P. 210; Бенуа 1910. С. 72; Вентури Л. 1912. С. 13–14; Venturi L. 1912. P. 217; Conway 1925. P. 156; Berenson 1932-I. P. 155; Quintavalle 1970. P. 103; Gould 1976. P. 196–198.



110

Корреджо (Антонио Аллегри), копия

Correggio (Antonio Allegri), copia

Пармская школа

110. Отдых святого семейства на пути в Египет со святым Франциском

Инв. № ГЭ 7287
Холст, масло. 119 × 100
Происхождение: пост. в 1933 из «Антиквариата», изъята с аукциона фирмы «Лепке» 1929 в Берлине «из-за расхождения цен». Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге.

Сюжет не канонический, заимствован из Псевдо-Евангелия от Матфея, где говорится о пребывании святого семейства в Египте.

Картина является слегка уменьшенной копией с оригинала, хранящегося в Галерее Уффици, Флоренция (инв. № 1455; 129 × 106). Копией произведение считали Г. Фосс и М. Фридлендер (см.: Музейные распродажи 2006. С. 279).

Введение в композицию фигуры св. Франциска объясняется тем, что оригинал Корреджо предназначался для капеллы семьи Мунари в церкви Сан Франческо в Корреджо.

Оригинал датируют временем ок. 1520, предполагают, что полотно было срезано со всех сторон.

Уменьшенная копия, без фигуры св. Франциска, находится в Лиссабоне.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 71.

Литература: Юсуповская галерея 1920. С. 18. № 381; Музейные распродажи 2006. С. 116, 270, 276, 279.

Коста, Лоренцо, приписывается

Costa, Lorenzo, attribuito

Ок. 1460, Феррара — 1535, Мантуя
Феррарско-болонская школа

111. Женский портрет

Инв. № ГЭ 5525
Холст (переведена с дерева), масло
57 × 44
Происхождение: пост. в 1918 из ГМФ. Ранее: собр. князей Кочубей в Петербурге; собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции.

Модель не идентифицирована. Щербачева (1961) высказала предположение, что представлена Эмилиа Пиа де Монтефельтро (1471–1528), принадлежавшая к гуманистическим кругам при урбинском дворе. Однако никаких доказательств, подтверждающих справедливость такого суждения, нет. До начала XX в. автором произведения считали Рафаэля. Как работа Рафаэля со знаком вопроса картина вошла в каталог выставки «Старые годы» (1908). Липгарт (1908), высоко оценивший портрет, в котором увидел «зарю золотого века… кульминационную точку Возрождения», отверг авторство Рафаэля в пользу флорентийского мастера Пьеро ди Козимо. Той же точки зрения позднее придерживалась Баччи (1966). Мнение Липгарта разделял Л. Вентури (1912), вопреки тому, что, по его словам, некоторые исследователи поддерживали атрибуцию Ридольфо Гирландайо.

В Эрмитаже была принята точка зрения Щербачевой (1961), нашедшая отражение в Кат. 1958 и Кат. 1976 и 1994. Она сочла автором портрета Лоренцо Коста на основании увиденного ею сходства между изображенной на эрмитажной картине и образами в таких произведениях мастера, как «Мадонна на троне и члены семьи Бентивольо» (церковь Сан Джакомо Маджоре, Болонья), «Обрезание Христа» (Картинная галерея, Берлин), «Портрет Изабеллы д'Эсте» (Лувр, Париж) и др. Щербачева датировала «Женский портрет» 1500–1506.



111

Однако сомнения, высказанные в правильности такой атрибуции в свое время еще Брауном (1966) и особенно Б. Сеччи (см. каталог выставки: 2006–2007 Mantova), заставляют отнестись к имени Коста с большей осторожностью. Браун отметил сильную тосканскую ноту, возникшую, по его мнению, из-за знакомства автора эрмитажной работы с так называемой «Muta» («Немая») — портретом Рафаэля 1506–1507 (Палаццо Дукале, Урбино). Сеччи поместила картину в каталог выставки «Андреа Мантенья» (2006–2007) как приписываемую Лоренцо Коста. Но в аннотации исследовательница настаивает на том, что автора работы следует искать среди



112



113

умбро-тосканских мастеров, и видит связь эрмитажной работы с такими портретами Рафаэля, как «Дама с единорогом» (Галерея Боргезе, Рим), «Маддалена Дони» (Галерея Палатина, Флоренция) и упомянутая выше «Muta». Она же считает, что, судя по характеру одежды, портрет не может быть датирован ранее 1506.

В том, что создателем петербургской картины вряд ли мог быть сам Лоренцо Коста, автора данного каталога убедило сопоставление двух женских портретов, экспонировавшихся на упомянутой выставке «Андреа Мантенья» в Мантуе, — эрмитажного и из Галереи искусств Курриер, Манчестер, Нью-Гемпшир. Манера живописи с формой, проработанной легким, ощутимым мазком, создающим своеобразный, гладкий, «эмалевый» инкарнат в портрете из Манчестера, отличается от плотной живописи петербургского произведения с подчеркнутыми акцентами света на лице дамы. Действительно, тосканские черты в определенной степени ощутимы в этой прекрасной работе. В то же время скупость изобразительных приемов, некоторая жесткость, нейтральный фон, акцентирующий внимание на образе, поворот головы, взгляд, устремленный в сторону, — все это не противоречит и приемам мастеров феррарской школы. Считаю возможным оставить предположительную атрибуцию — приписывается Лоренцо Коста.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 110; Кат. 1976. С. 192; Кат. 1994. № 72.

Выставки: 1908 Петербург. № 278; 1938 Ленинград. № 73; 1972 Ленинград. № 346; 1972 Москва. С. 41; 1977 Tokyo — Kyoto. N 35; 1990 Milano. N 9; 1993–1994 Tokyo — Mie — Ibaraki. N 6; 2005 Nagoya — Iwate — Shimane. N 1; 2006–2007 Mantova. N 56; 2007 Петербург. № 11.

Литература: Липгарт 1908-I. С. 707–708; Schmidt 1909. S. 163; Weiner 1909. P. 218–219; Вентури Л. 1912. С. 5; Reinach 1918. T. 4. P. 571; Van Marle 1931. P. 380; Щербачева 1961. С. 182–204; Итальянская живопись 1964. № 25–26; Bacci 1966. P. 120; Brown 1966. P. 253. Nota 80.

Кристиани, Джованни ди Бартоломео

Cristiani, Giovanni di Bartolomeo

Работал в 1367–1398
Флорентийская школа

112. Апостол Андрей

Инв. № ГЭ 274, парная к ГЭ 271
Дерево, темпера
122 × 42; часть полиптиха
Основа состоит из двух досок. Правый нижний угол отбит. Следы гвоздей в трех местах верхней части картины. Первоначально живопись имела арочное завершение, теперь в верхних углах замастикованные и записанные надставки.

113. Святой Ромуальд (?)

Инв. № ГЭ 271, парная к ГЭ 274
Дерево, темпера
122,5 × 42,5; часть полиптиха
С обратной стороны доска расщеплена. Следы отверстий от гвоздей. Первоначально живопись имела арочное завершение, теперь в верхних углах замастикованные и записанные приставки.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Дзери (1961) считал, что св. Ромуальда правильнее было бы называть Бенедиктом. Св. Ромуальд — основатель ордена камальдулов, следовавшего правилам ордена св. Бенедикта. Оба святых могли быть изображены в белом монашеском одеянии с посохом и книгой в руках (см.: Kaftal 1952. P. 145, 896).

Центральная часть полиптиха — «Мадонна с Младенцем и ангелами» — до 1924 хранилась в Эрмитаже, а затем была передана в ГМИИ, Москва (инв. № 176; 163 × 92). Она была определена Лазаревым (Lasareff 1928-I. P. 31) как произведение Кристиани. Створки с изображениями святых Лазарев не рассматривал как относящиеся к тому же полиптиху.

В Кат. 1912 — Кат. 1916 створки вошли как произведение неизвестного флорентийского мастера XIV в. В каталоге выставки 1922 отмечено, что Липгарт счел возможным приписать их Нардо ди Чионе, с чем был согласен Лазарев. Позднее Лазарев (1959) отнес изображения святых к школе Нардо, возможно Джоттино. В Кат. 1958 створки включены под именем Нардо ди Чионе со знаком вопроса.

Правильная атрибуция эрмитажных створок и реконструкция пятичастного полиптиха принадлежат Дзери (1961). Две доски — с изображением св. Варфоломея и св. Доминика (Музей Бандини, Фьезоле; размер каждой створки 122 × 42,6) — приписал Кристиани еще Оффнер (см.: Offner 1956. S. 192). В свою очередь, Дзери на основании стилистического и композиционного сходства, а также совпадающих размеров назвал Кристиани и автором эрмитажных створок, полностью реконструировав пятичастный полиптих, центральная часть которого хранится в ГМИИ, две створки — в музее Бандини, две — в Эрмитаже.

То, что алтарь — единое целое, подтверждается не только формальными моментами (одинаковы размеры боковых створок, орнамент ткани под ногами святых, трехчетвертной поворот фигур к центру), но и композиционным и цветовым решением полиптиха. Одежды св. Ромуальда и св. Доминика, замыкающих алтарь, — ярко-белые, а парча плаща св. Варфоломея гармонирует с зеленовато-розовым одеянием св. Андрея.

Биаджа (1986) считает, что полиптих восходит к 1370-м.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7220, 7216.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912. № 1976, 1975; Кат. 1958. С. 140; Кат. 1976. С. 89–90; Кат. 1994. № 110, 111.

Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград. № 9, 10 (святые названы неправильно — св. Иаков и св. Бернард); 1989 Ленинград-I. № 17, 18.

Литература: Воинов 1922. С. 76; Лазарев 1959. С. 294. Примеч. 306; Zeri 1961. P. 219–233; Klesse 1967. S. 361, Kat. 312; Boskovits 1975. P. 148, 317; Offner 1981. P. 65; Vsevolozhskaya 1981. N 8; Biajia 1986. P. 579; Пятницкий 1994. С. 319.



114

Кристиани, Джованни
ди Бартоломео

Cristiani, Giovanni di Bartolomeo

Работал в 1367–1398
Флорентийская школа

114. Мадонна с Младенцем на троне, со святыми Иаковом Младшим, Иоанном Крестителем, Николаем и Лаврентием
Инв. № ГЭ 6443
Дерево (тополь), темпера
132 × 162; пятичастный полиптих

Шесть вертикальных трещин проходят по всей длине на месте стыка досок. В верхней части стрельчатых завершений живопись не доходит до нового обрамления и имеются четыре отверстия — следы крепления старого обрамления; такие же семь отверстий у нижнего края. Большие укрепленные выпады красочного слоя на второй трещине слева внизу и на первой трещине справа вверху.
На ступени трона подпись: *IOHES B…THOL FECIT*
На свитке Иоанна Крестителя надпись: *ECCE / AGN / DEI / qui / toli… / pec…* (Се агнец Божий, который берет на себя грех… — Ин 1: 29).
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде.



114, *подпись*

Картина поступила как произведение неизвестного тосканского мастера XIV в. Авторство Кристиани определено Кустодиевой (1979). Подпись, а также стилистическая близость к другим работам мастера убеждают в том, что это произведение Джованни ди Бартоломео. Та же подпись с тем же начертанием имени — *Iohes* — имеется на полиптихе «Евангелист Иоанн на троне и восемь сцен из его жизни» (церковь Сан Джованни Фуоричивитас, Пистоя; датируется 1370). Совпадает и написание трех последних букв в имени «Бартоломео».
Сравнение с полиптихом из Пистои (1370) приводит к выводу, что эрмитажный полиптих был выполнен несколько позднее — возможно, во второй половине 1380-х.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 109.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 15.
Литература: Кустодиева 1979-II. С. 3–5.

Леонардо да Винчи

Leonardo da Vinci

1452, Винчи — 1519, Кло-Люс, Амбуаз, Франция
Флорентийская школа

115. Мадонна с Младенцем (Мадонна Бенуа)
Инв. № ГЭ 2773
Холст (переведена с дерева в 1824 Е. Коротким), масло
49,5 × 33; верх закруглен
При переводе на холст в нижней части картины была сделана приставка шириной в 1,5 см.
Авторский грунт не сохранен.
На подрамнике наклеен кусок старого холста с надписью: «Переложена с дерева на холст Е. Коротким 1824 года». На новом дублировочном холсте надпись: «Дублирована в 1924 году в Ленинграде. Ив. Васильев».
Происхождение: пост. в 1914, куплена у М. А. Бенуа за 150 000 руб. в Петрограде. Ранее: до 1821 — собр. генерала А. И. Корсакова в Петербурге; приобретена Сапожниковыми в 1823–1824 за 14 000 руб.; собр. Сапожниковых в Астрахани, с 1880 — собр. М. А. Бенуа в Петербурге.

В начале XX в. высказывались крайне противоречивые сведения о происхождении произведения. Липгарт (1908) писал, что «картина входила в состав старинного собрания князей Куракиных, а теперь принадлежит М. А. Бенуа, супруге известного архитектора». Несколькими годами позднее Липгарт упоминал, что «тесть г-на Бенуа купил ее [картину] у итальянских балаганщиков при переезде через Астрахань» (см.: Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 41. Л. 4). Такой же версии придерживался Врангель (1914), но при этом сделал примечание без указания источника информации: «По другим сведениям, картина некогда находилась в собрании Коновницыных».
Рейтлингер (1961), никак не аргументировал свое предположение, что работа Леонардо может быть идентифицирована с произведением, приобретенным в начале XIX в. Б. Уоллисом и затем перешедшим к А. Бэрингу, который продавал предметы искусства в Россию.
Со всеми неясностями о происхождении леонардовской «Мадонны с Младенцем» было покончено, после того как Марков (1976) опубликовал хранящийся в Государственном архиве Астраханской области «Реестр картинам г-на Александра Петровича Сапожникова, составленный в 1827 году». Под первым номером реестра значится: «Божья Матерь, держащая предвечного Младенца на левой руке. Первоначально писана на дереве, но поверхность того переложена на холст академиком Коротковым в 1824 году. Вверху с овалом. Мастер Леонардо да Винчи.
При перекладке на холст оказался на рисунке абрис, обведенный чернилами, и у младенца три руки, чему снят литографический рисунок, который находится при ней (о местонахождении литографии ничего не известно. — *Т. К.*). Из коллекции генерала Корсакова».
Генерал Алексей Иванович Корсаков (1751/53–1821), избранный в 1794 почетным членом Академии художеств в Петербурге, в 1803–1811 был сенатором, коллекционировал картины и редкости. После смерти генерала состоялась распродажа его галереи в 1821. В журнале «Отечественные записки» сообщалось, что в это время «Божья Матерь с предвечным Младенцем» Леонардо да Винчи оставалась еще не купленной (см.: Распродажа галереи Корсакова 1822). Купцы Сапожниковы приобрели ее несколькими годами позже. А. А. Сапожников преподнес произведение своей дочери, М. А. Бенуа, урожденной Сапожниковой, в качестве свадебного подарка в 1880.
Если принять предположение, что именно эрмитажную картину в 1591 Ф. Бокки описывал как существующую «в доме Маттео и Джованни Ботти», то, следовательно, «Мадонна с Младенцем» в XVI в. находилась во Флоренции. «…Дощечка, расписанная маслом рукой Леонардо да Винчи, превосходная по красоте, где изображена Мадонна в высшей степени искусно и крайне старательно. Фигура Христа, представленного младенцем, прекрасна и удивительна; его поднятое лицо единственное в своем роде и поразительно по сложности замысла и тому, как этот замысел удачно разрешен» (Bocchi 1677. P. 173).
Сапожниковы всегда считали, что обладают подлинником Леонардо да Винчи. Но в каталоге петербургской выставки 1908, организованной журналом «Старые годы», имя Леонардо шло со знаком вопроса. На этой экспозиции картина впервые должна была предстать перед широкой публикой (выставка так и не была открыта).
Первым безоговорочно признал авторство мастера из Винчи Липгарт (1908. С. 710), прекрасно понимая,

сколь ответственна такая атрибуция и как не однозначно она будет воспринята специалистами. Пройдя полосу колебаний, крупнейшие исследователи начала XX в. разделили точку зрения Липгарта. Отзывы о произведении, данные В. Боде, А. Вентури, Г. Фриццони, В. фон Зейдлицем и другими учеными, хранятся в Архиве ГЭ. Выдержки из них опубликовал Врангель (1914).

Лишь немногие не приняли атрибуцию, сделанную Липгартом. Н. П. Кондаков счел картину работой нидерландского художника (см.: Врангель 1914. С. 28); Тиис (1909) — произведением Солиани; его поддержал Поджи (1919). Гронау (1912) полагал, что речь, возможно, идет о копии Лоренцо ди Креди с утраченного оригинала Леонардо.

Исследование картины в инфракрасных лучах показало, что вокруг головы Младенца существовал второй контур; очевидно, художник предполагал сделать ребенка еще более крупноголовым. Изменена прическа Мадонны: на снимке в инфракрасных лучах просматриваются волнистые пряди волос, спадающие вдоль щек и с правой стороны закрывающие ухо, отчетливо видимое на картине. Первоначально отворот рукава Марии был широким, вместо пучка трав в левой руке она держала цветок.

«Мадонна Бенуа» относится к числу немногих подлинных творений молодого Леонардо. Этот бесспорный шедевр подвел итог исканиям флорентийских мастеров кватроченто, отличаясь в то же время новаторством композиционного и смыслового решения.

Датой создания картины принято считать 1478–1480. Основанием для этого служит пометка, сделанная рукой мастера из Винчи на одном из листов, хранящихся в Кабинете рисунков Галереи Уффици, Флоренция: «…бря 1478 начал две девы Марии» (Beltrami 1919. P. 6. N 13). Кук (1911–1912) первым сопоставил дату этой записи со временем создания «Мадонны Бенуа».

Существует ряд подготовительных рисунков к картине. Два, выполненные пером и бистром, хранятся в Британском музее, Лондон (инв. № 1860-6-16-100). На verso, в левой части, — набросок женской полуфигуры с Младенцем, поза которого соответствует позе Христа в окончательном варианте. В правой — две фигуры в том же положении, что и в живописной версии, но Мария представлена в рост. Здесь же намечено полукруглое завершение композиции. На recto — близкое изображение группы Мадонны (в рост) с Младенцем. Впервые связь рисунков с картиной отметил Колвин (1911–1912). Кларк (1940) связал с «Мадонной Бенуа» рисунок Леонардо пером — «Мадонна с корзиной фруктов» (Лувр, Париж). Близки к «Мадонне Бенуа» два рисунка (recto и verso) Леонардо из Британского музея, Лондон (инв. № 1856-6-21-1), в которых художник разрабатывает аналогичную композицию с полукруглым завершением, состоящую из фигур матери и ребенка, удерживающего в руках кошку.

В «Мадонне Бенуа» Леонардо подчеркнул жанровое звучание сцены, основанное на конкретных наблюдениях натуры: молодая мать играет с сыном, радуясь тому, как ребенок старается взять в руку цветок. Образ Марии лишен идеализации, черты ее лица конкретны, она причесана и одета по моде той эпохи.

В то же время Леонардо отдал дань традиционной символике. Цветок с четырьмя лепестками — намек на крест, на будущее распятие, но — это не жасмин, как полагали Леви д'Анкона (1977) и Далли Реголи (Leonardo e il leonardismo… 1983), а сердечник (cardamine pratensis). За спиной Мадонны широкими складками спускается занавес — знак церемониала или высшей сферы, воспринимающийся, однако, как плотная ткань, покрывающая спинку кресла, на котором сидит Мария.

Трудно согласиться с Педретти (La Madonna Benois… 1984. P. 21. Nota), который предположительно рассматривал картину как политическую аллегорию на основании того, что она была написана в год заговора Пацци (1478), когда мастер из Винчи сделал рисунок (Музей Бонна, Байонна) с одного из повешенных заговорщиков, Бернардо Барончелли. Педретти считал, что Младенец смотрит не на цветок, а на блики света, играющие вокруг стебля и отражающиеся в брошке на груди Марии. Согласно Педретти, круглые блики символизируют шары (palle) — эмблему семьи Медичи, привнесенную в тему страстей. Во-первых, нет уверенности, что речь идет о бликах света. Светлые точки — это, скорее, нераспустившиеся бутоны. Во-вторых, не убедительно строить подобную гипотезу на столь малозаметной, второстепенной детали.

Брошка, украшающая платье Девы, сделанная из прозрачного хрусталя в обрамлении жемчужин, может быть символом ее чистоты.

Принято считать, что композиционно «Мадонна Бенуа» восходит к «Мадонне с Младенцем» Андреа Верроккьо, учителя Леонардо (Картинная галерея, Берлин). Липгарт (1922) указал на связь между «Мадонной Бенуа» и «Мадонной Панчиатики» Дезидерио да Settиньяно (Национальный музей Барджелло, Флоренция) — рельефом, который Липгарт приписал Франческо Ферруччи. Валентинер (1932) отмечал влияние произведений Дезидерио да Settиньяно на работы Леонардо. Того же мнения придерживался Пассаван (1969).

«Мадонна Бенуа» — произведение, которым восхищались современники, что доказывают и многочисленные копии с картины, выполненные итальянскими и нидерландскими художниками. Около десяти повторений приведены Гронау (1912). Прежде всего, надо назвать «Мадонну с гвоздикой» Рафаэля, которую в свою очередь неоднократно копировали другие мастера. Еще недавно считалось, что картина Рафаэля не сохранилась. В настоящее время оригиналом Санти принято считать экземпляр Национальной галереи, Лондон. Наиболее близкая



115



115, *фрагмент*

копия с «Мадонны Бенуа» — «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» Лоренцо ди Креди (Картинная галерея, Дрезден). В Эрмитаже хранится повторение леонардовской композиции в размер оригинала (в обратную сторону) неизвестного флорентийского мастера XV в., который ввел еще фигуру Иоанна Крестителя (см. кат. 119).

К числу повторений «Мадонны Бенуа» относятся «Мадонна с Младенцем» мастерской Иоса ван Клеве (Музей, Магдебург); «Мадонна с Младенцем» Филиппино Липпи (Галерея Колонна, Рим), «Мадонна с Младенцем» круга Альбертинелли (собр. лорда Спенсера, Альторп-Парк, Великобритания) и др. Иногда художники комбинировали мотивы картины Леонардо с иными заимствованиями. Например, Дзери (1976) отметил, что так называемый подражатель Липпи-Пезеллино в своем тондо (Пинакотека, Ареццо) соединил фигуры, заимствованные у Леонардо, с Иоанном Крестителем, заимствованным у Филиппо Липпи.

Архивные документы: Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 41. 1913. Л. 4.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7290.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1914 — Кат. 1916. № 1981; Кат. 1958. С. 116; Кат. 1976. С. 104; Кат. 1994. № 115.

Выставки: 1908 Петербург. № 283; 1935 Paris. N 225; 1979 Washington — Los Angeles — New York; 1984–1985 Firenze.

Литература: Распродажа галереи Корсакова 1822. С. 442; Липгарт 1908-I. С. 710–711; Seidlitz 1909. S. 55; Schmidt 1909. S. 166; Thiis 1909. P. 152; Weiner 1909. P. 222–223; Gronau 1910. P. 371; Liphart 1910. P. 30–31; Frizzoni 1911. P. 62; Colvin 1911–1912. P. 30–32; Cook 1911–1912. P. 130–133; Venturi L. 1912. P. 5; Вентури Л. 1912. С. 5; Gronau 1912. P. 252–259; Liphart 1912. S. 204–206; Reinach 1912. P. 358–359; Ricci 1913–1917. P. 153–160; Середа 1913. С. 19–24; Врангель 1914. С. 11; Cook 1914. P. 378–386; Venturi A., *Storia* 1915. Vol. 7. Parte 1. P. 1013; Bode 1915. S. 200; Berenson 1916. P. 8, 27–28, 37; Cook 1916. P. 176; Poggi 1919; Voigtländer 1919. S. 328–339; Suida 1920. S. 279–280; Venturi A. 1920-I. P. 22; Escher 1922. S. 232; Reinach 1922. T. 5. P. 289; Волынский 1922. С. 65–69; Липгарт 1922. С. 241–250; Liphart 1924. P. 1–7; Siren 1928. P. 28–30; Липгарт 1928. С. 10–14; Suida 1929. S. 21–23; Bodmer 1931. S. XIII, 356; Berenson 1932-I. P. 279; Valentiner 1932. P. 53–61; Heydenreich 1933. P. 218. Note 3; Berenson 1936. P. 239; Berenson 1938. Vol. 1. P. 50, 55–58, 64; Vol. 2. N 1038, 1067c, 1129e, 1261c; Clark 1940. P. 20–24, 42–43; Douglas 1944. P. 10, 72–73; Hommage à Léonard de Vinci 1952. P. 59; Лазарев 1952. С. 34; Heydenreich 1954. P. 11, 15, 180, 188; Гуковский 1958. С. 42–44; Goldscheider 1959. P. 165; Baroni 1961. P. 11–12, 29; Reitlinger 1961. P. 56; Berenson 1963. P. 107; Lasareff 1964. P. 83–84; Итальянская живопись 1964. № 36; Гуковский 1964. С. 3; Pomilio, Ottino della Chiesa 1967. P. 90–91; Passavant 1969. S. 211. App. 46; Zeri 1976-I. P. 81; Марков 1976. С. 316: Alpatov 1977. P. 43–46; Kustodieva 1977. P. 47–52; Levi d'Ancona 1977. P. 196; Fahy 1979. P. 9–24; Бенуа 1980. С. 205–206; Vsevolozhskaya 1981. N 37; Андросов 1982. С. 14–16; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 92, 204; Madonna Benois 1984; Marani 1987. P. 83; Pinacoteca di Brera 1988. P. 181, 359; Leonardo da Vinci 1989. P. 54; Raphael 1994. P. 52; I leonardeschi 1998. P. 45; Marani 1999. P. 83, 87, 90–95, 115, 118, 338; Suida 2001. P. 39–40, 78, 81; Brown 2003. P. 18–19; Léonard de Vinci 2003. P. 82, 87–90; Zöllner 2003. S. 35–37, 217, 221; Feinberg 2004. P. 28–34; Die Madonna mit der Nelke 2006. S. 56; Марков 2007. С. 282–288.

Леонардо да Винчи

Leonardo da Vinci

1452, Винчи — 1519, Кло-Люс, Амбуаз, Франция
Флорентийская школа

116. Мадонна с Младенцем (Мадонна Литта)

Инв. № ГЭ 249
Холст (переведена с дерева в 1865 А. Сидоровым), темпера
42 × 33
На обратной стороне холста надпись: «Переложена Съ дерева 1865 года С. петербургъ А. Сидоroff». Черной краской нанесен номер по Описи 1859 — *6840.*
Происхождение: пост. в 1865 из собр. герцога Антонио Литта в Милане.

Как показало исследование в рентгеновских лучах, при переводе с дерева на холст частично сохранился авторский грунт. Наблюдаются вертикальные трещины, оставшиеся от прежней деревянной основы, на них небольшие утраты живописи. Лицо и шея Мадонны промоделированы очень тонко светотенью.

Исследование в инфракрасных лучах подтверждает достаточно хорошую степень сохранности авторской живописи. Имеется ряд поздних реставрационных тонировок на пейзаже в правом окне и особенно на плаще Мадонны, который по своей фактуре отличается от остального поверхностного красочного слоя, что можно объяснить повреждением живописи на этом участке при прежних реставрациях.

Исследование в видимой области ультрафиолетовой люминесценции показало, что живопись лежит под толстым неравномерным и разновременным слоем лаков. Нижние слои — плотные, желтовато-коричневого цвета; верхние — голубоватые, нанесены на живопись горизонтальными полосами. Отчетливо видны повреждения старой лаковой пленки на головном уборе Марии, части ее плаща и теле Младенца, что, вероятно, является следствием неудачной попытки расчистить лаки во время одной из старых реставраций. Тонировки, сделанные в разное время, заметны на лбу, переносице и ногах Младенца, а также на плаще Марии. Почти полностью переписано облако в правом окне, более мелкие тонировки заметны на горах вдали, а тонкая, но плотная запись подкрашенным лаком — на гряде гор первого плана пейзажа справа. Обилие мелких тонировок живописи наблюдается на пейзаже в левом окне.

При исследовании полотна под микроскопом выяснилось, что многочисленные реставрационные тонировки на теле Христа представляют собой тонкие, лессировочные слои, покрывающие хорошо сохранившуюся авторскую живопись, и являются результатом неудачного вторжения реставратора в слои старого лака. Живопись голубого плаща подправлена в значительной степени при переводе картины на новую основу, так как большая часть реставрационных прописок — это та же смесь пигментов, что и на полосе переводного грунта по всему периметру произведения. Скорее всего, реставраторы пытались восстановить моделировку складок, утраченных при более ранних расчистках или тонировках. В отдельных местах на плаще, под слоями реставрационных тонировок, можно проследить фрагменты более интенсивного по цвету ультрамарина, аналогичного на той части плаща, которая видна внизу под золотистым отворотом.

В результате проведенных исследований можно сделать вывод, что сохранность авторской живописи более чем удовлетворительная, а реставрационные тонировки — результат «смелого» внедрения в слои старых покровных пленок прежних реставраторов. В тех местах живописи, где лаковая пленка повреждена меньше, отчетливо просматривается мелкий кракелюр, напоминающий кракелюр на макрофотографии с «La belle ferronniére» Леонардо (Лувр, Париж; см.: Hours 1977. Ill. 27, 66). Эрмитажное произведение выполнено рукой одного мастера.

Леонардо обратился к старейшему иконографическому типу — «Maria

lactans» («Мария млекопитательница»), — получившему особое распространение в итальянском искусстве XIV в. Алпатов (1977) даже считал, что конкретным прототипом для «Мадонны Литта» послужила «Мадонна с Младенцем» Амброджо Лоренцетти (церковь Сан Франческо, Сиена). Вряд ли можно говорить о столь сильном влиянии на Леонардо живописи треченто. Скорее всего, художник просто использовал тот тип, который был широко распространен в Италии предыдущего периода. Это отмечал Мисс (1951). На это обратил внимание и Гуковский (1959. С. 44–45): «Леонардо… долго и упорно разрабатывает композицию мадонны с сосущим младенцем и в результате приходит не к какому-нибудь неожиданному решению, а к очень близкому воспроизведению композиции, чрезвычайно распространенной в предшествующем XIV в., сохраняющейся и в первой половине XV в., хотя чаще всего в видоизмененном решении».

Приобретение Эрмитажем в 1865 «Мадонны с Младенцем» Леонардо да Винчи вызвало в Европе широкий резонанс. «Без всякого сомнения, она драгоценнейший перл Эрмитажа» — такова была оценка Г. Ф. Вагена (см.: Григорович 1865. С. 44).

Твердо был уверен в авторстве Леонардо Липгарт (1928), успешно разобравшийся с атрибуцией «Мадонны Бенуа» и определивший «Мадонну Литта» как «самое драгоценное сокровище Эрмитажа».

До поступления в музей «Мадонна Литта» традиционно считалась работой мастера из Винчи. Со второй половины XIX в. стали высказываться сомнения в правильности этой атрибуции. В качестве автора картины предлагались самые разные имена из леонардовского окружения, что не мешало исследователям определять произведение как шедевр.

Замыслом Леонардо, воплощенным Бернардино Дзенале по рисунку мастера, сочли картину Кроу и Кавальказелле (1871, 1912). Замысел Леонардо, осуществленный под его наблюдением Марко д'Оджоне и Больтраффьо, — мнение Марани (2000) и Бертелли (2004).

Манеру Больтраффьо напоминало исполнение «Мадонны Литта» Пентеру (1883). На имени Джованни Антонио Больтраффьо настаивали Боде (1884), Кольяти Арано (1969), Саннацаро и Шелл (1987), Моро (1987, позднее, в 1994, изменивший свое мнение в пользу совместной работы Больтраффьо и Марко д'Оджоно), Фьорино (см.: I leonardeschi 1998). Суйда (1929, 2001) включил «Мадонну Литта» в список работ Больтраффьо (по замыслу Леонардо). Цоллнер (2003) — Больтраффьо со знаком вопроса. Клеман де Рис (1879) приписал картину Бернардино Луини. В пользу авторства Амброджо да Предис высказались Харк (1896), Зейдлитц (1909), А. Вентури (1915).

Копией с утраченного оригинала Леонардо, счел «Мадонну Литта» Мюллер-Вальде (1889). При этом он допускал, что такие детали, как голова и фигура Младенца, судя по качеству, могли быть выполнены самим Леонардо. Копией с несохранившейся работы маэстро, возможно по рисунку Леонардо, считал «Мадонну» и Ринальдис (1926).

Авторство Бернардино де'Конти поддерживали Морелли (1890), Волынский (1900) и Бернсон (1907), последний позже (1932, 1963) включил картину в свои списки как работу Леонардо со знаком вопроса и пометкой «не окончена».

Работа школы Леонардо — такова атрибуция Мюнца (1899), Бенуа (назвавшего картину одной из жемчужин музея, 1910), Поджи (1919), Гейденрайх (1954). Сирен (1928) допускал участие самого Леонардо.

Научно-техническая экспертиза доказала, что «Мадонна Литта» выполнена рукой одного мастера, и это очень важный вывод. Тем не менее многие видели в произведении совместную работу Леонардо с одним из учеников. Кларк (1933) выдвинул гипотезу, что картина была задумана и начата самим Леонардо еще во Флоренции, но окончена в Милане кем-то из его учеников. Того же мнения придерживался Шастель (1978). Ряд исследователей пытался уточнить имя этого ученика. О сотрудничестве Леонардо и Больтраффьо писали Валентинер (1949), Гольдшейдер (1952), Оттина делла Кьеза (1967). Совместную работу Леонардо и Амброджо да Предис видели в картине Лазарев (1952), Ротенберг (1971). Алпатов (1977, 1985) с большой долей вероятности признавал сотрудничество Больтраффьо.

Авторство Леонардо вслед за Липгартом (1928) признавали Кеменов (1954, 1956), Гуковский (1959), Кустодиева (1977; Кат. 1994; 2003), Фрер (2001). Последний из названных авторов несколько преувеличил, отметив, что «в настоящее время почти все безоговорочно называют Леонардо автором „Мадонны Литта“». Кастельфранко (1956) писал, что от картины «веет большим достоинством и покоем, а в младенце и матери предугадываются более значительные формы, которые появятся у Леонардо в конце столетия».

По мнению Педретти (1973), картина не была закончена Леонардо. Позднее (2003) Педретти писал: «„Мадонна Литта“ могла быть задумана в Милане — тогда находит объяснение рисунок головы в Лувре — и оставлена для окончательного завершения одному из учеников уже позднее, в девяностые годы». Аналогичного мнения придерживался Шастель (1978). В 2009 Педретти (устно) подтвердил авторство Леонардо.

В 1987 Марани назвал Леонардо создателем «Мадонны Литта» (Madonna di Leonardo) и как таковую поместил работу в список произведений, находящихся в Эрмитаже. Тот же автор в 1990 не высказал определенного мнения по поводу атрибуции, а затем (1991, 1998) писал о леонардовском замысле, воплощенном одним из его учеников. В 2000 Марани допустил возможность непосредственного вмешательства Леонардо, который мог исправлять и совершенствовать отдельные детали.



116



В последние десятилетия противником авторства Леонардо выступил Браун (1990, 1991, 2003), который, справедливо определяя «Мадонну Литта» как шедевр, тем не менее назвал ее «результатом сотрудничества учителя и ученика» (1990. P. 13). Затем в 1991 Браун настойчиво пытался доказать, что создатель картины — Марко д'Оджоно. Надо отметить, что Седини (1989), специалист по творчеству Марко д'Оджоно, поместил «Мадонну Литта» в число работ, «исключенных» из творчества Марко, правда, пытаясь сблизить ее с искусством Андреа Соларио. С деятельностью Марко д'Оджоно картину сближал Маркора (1985), его поддержала Маркова (1991). Марко д'Оджоно, которого Кларк (1939. P. 107) определил, не без основания, как «особенно тошнотворного», — последний, на мой взгляд, кто мог бы претендовать на авторство эрмитажного шедевра. Достаточно сравнить «Мадонну Литта» с написанной под ее влиянием «Мадонной с Младенцем» Марко (Лувр, Париж). В композиции д'Оджоно нет ни духовной слитности, ни великолепного контрапоста, ни выразительности детской фигуры, превратившейся в двигающегося зародыша, ни выразительного образа Марии — всего того, что есть у Леонардо. Браун не приводит логичной системы доказательств в пользу авторства Марко, но все рисунки, связанные с композицией картины, которые в статье 1990 определялись как выполненные учениками Леонардо, в 1991 стали приписываться д'Оджоно. Еще в 1959 Гуковский справедливо отметил: «Критикам, сомневающимся в принадлежности „Мадонны Литта" кисти самого Леонардо, не удалось выдвинуть имени другого художника, которому можно было бы на сколько-нибудь убедительных основаниях приписать картину столь высоких художественных качеств».

Существует ряд рисунков, восходящих к замыслу «Мадонны Литта». Это, в первую очередь, подготовительный рисунок Леонардо к голове Мадонны (Лувр, Париж; инв. № 2376; бумага, серебряный карандаш, белила. 18 × 16,5). Педретти (1988, 2003) опубликовал фрагмент рисунка (Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне; бумага, серебряный карандаш. 6,2 × 9,2), который исследователь считает авторской штудией к «Мадонне Литта». Он отмечает техническую близость к луврскому рисунку и то, что Леонардо начал использовать подобную технику ок. 1495. На листе — нижняя часть женского лица, совпадающая с живописным его изображением.

Еще Мюллер-Вальде (1889) указал на связь между рисунком из Виндзорского замка (инв. № 12267 r) с эрмитажной картиной. Однако кроме мотива ребенка, сосущего грудь матери, с «Мадонной Литта» этот набросок ничего общего не имеет. С петербургской картиной сопоставляют многочисленные наброски Леонардо, но, как справедливо заметил Браун (1990. P. 9), это все «наброски с натуры, того типа, которые Леонардо использовал в течение всей своей деятельности». (Подробнее о рисунках см.: Гуковский 1959. С. 30–46.)

«Мадонну Литта» датировали поразному, начиная с 1478 до середины 1480 (Гуковский 1959, Кларк 1933, Педретти 1979), кончая первым десятилетием XVI в. (Хорн 1904).

Точка зрения автора настоящего каталога, высказанная еще раньше (Кустодиева 2003), такова: Леонардо создал «Мадонну Литта» в Милане в середине 1490-х. Затем увез ее в Венецию. Здесь полностью можно принять предположение Марани (1991. P. 203): «В Венеции Леонардо находился в марте 1500, и нет ничего невозможного в том, что он привез с собой Мадонну Литта». И именно эту картину описывал Маркантонио Микель, который видел ее в доме Пьетро Контарини в Венеции в 1543: «Есть там картина в пядь или немного больше мадонны до пояса в полуфигуру, которая кормит грудью младенца, выполненная красками рукой Леонардо да Винчи, работа большой силы и совсем законченная» (см.: Frizzoni 1884). Гуковский (1959) считал, что именно это произведение Леонардо было приобретено у Джузеппе Ро в 1784 князьями Бельджойозо, а от них перешло к семейству Литта. В Венеции Дзан Андреа (Джованни Антонио да Бреша, работал с конца XV в. примерно до 1525) сделал с картины одну из первых гравюр резцом (см.: Bartsch 1811. Vol. 13. P. 298. N 6). В традициях венецианской школы создана такая переработка «Мадонны Литта», как «Мадонна с Младенцем» из Музея Кастельвеккьо в Вероне (см. каталог выставки: 2006–2007 Mantova. N 55).

До появления в Венеции «Мадонна Литта» была хорошо известна художникам местной школы, что доказывают многочисленные копии с картины. Исключено, чтобы картина одного из последователей Леонардо пользовалась такой популярностью, как его собственное произведение. Список копий приведен Гуковским (1959. С. 69–70). Среди копий, кроме той, что находится в Вероне, следует отметить «Мадонну с Младенцем» Больтраффьо (со знаком вопроса; Кастелло Сфорцеско, Милан; изменена форма окон и пейзаж за ними), «Мадонну с Младенцем» круга Больтраффьо (Музей Польди Пеццоли, Милан; на картине — пейзажный фон, от которого фигуры отделены занавесом; на голове Марии — тюрбан, на первом плане — парапет, на котором на подушке сидит Младенец). Еще одна интересная копия — подписная работа Бернардино деи Конти «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (замок Черинео в местечке Сплитска на острове Брач, Далмация) — полностью повторены фигура матери и ребенка, за прямоугольными окнами виден пейзаж, введен еще один персонаж — младенец Иоанн. Тот же художник повторил голову Мадонны Литта в «Благовещении» (Сантуарио делла Мадонна дель Сассо, Орселина, Локарно). Композиционную схему Леонардо использовал в «Мадонне, кормящей Младенца» Макрино д'Альба (ранее: собр. Борлетти, Милан; воспр.: Villata 2000. P. 194). Без знания

116, *фрагмент*

леонардовской картины не могла быть создана «Мадонна с зеленой подушкой» Андреа Соларио (Лувр, Париж). Одним из источников создания «Madonna allattante» («Марии млекопитательницы») для Макрино д'Альба (один вариант — ранее собр. Фейгла, Прага, другой — в частном собр., ранее — коллекция Борлетти, Милан) послужила все та же картина Леонардо (обе работы воспр.: Villata 2000. N 20, 21).
Список работ, отражающих знакомство с «Мадонной Литта», очень велик (ниже приведены лишь наиболее значимые) и является подтверждением того, что современники не сомневались в авторстве Леонардо.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 6840.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1869 — Кат. 1916. № 13 а; Кат. 1958. С. 116; Кат. 1976. С. 105; Кат. 1994. № 116.

Выставки: 1935 Paris. P. 106. N 230; 1962 Москва. С. 5–6; 1990 Milano. N 4; 1990 Madrid; 2003–2004 Roma — Venezia.

Литература: Nagler 1835. Bd 1. S. 69; Waagen [1861]. N 1; Viardot 1844. P. 417; Григорович 1865. С. 19–44; Crowe, Cavalcaselle 1871. Vol. 1. P. 38; Clément de Ris 1879. P. 343; Bode 1882. Lfg 2. S. 11; Penther 1883. S. 21; Frizzoni 1882. S. 46; Bode 1884. S. 304; Müller-Walde 1889. S. 93–97; Morelli 1890. P. 249; Venturi A. 1890. P. 240; Harck 1896. S. 421–422; Tschudi 1897. S. 21–22; Müntz 1899. P. 177–178, 506; Волынский 1900. С. 352–254; Сумцев 1900. С. 70–71; Horne 1904; Reinach 1905. T. 1. P. 169; Seidlitz 1906. N 1. S. 48; Berenson 1907. P. 198; Konstantinowa 1907. S. 33; Липгарт 1908-I. С. 713–714; Seidlitz 1909. Bd 1. S. 392; Thieme — Becker 1909. Bd 3. S. 437; Liphart 1910. P. 33–34; Бенуа 1910. С. 29–20; Rèau 1912. P. 385, 388; Venturi L. 1912. P. 126; Вентури Л. 1912. С. 11–12; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 2. P. 356–258. Note; Venturi A., *Storia* 1915. Vol. 7. Parte 4. P. 1013–1014; Sirén 1916. P. 68; Poggi 1919. P. 34; Suida 1920. S. 43, 286; Venturi A. 1920. P. 107, 126, 158–160; Escher 1922. S. 236; Rinaldis 1926. P. 238–239. Nota 2; Siren 1928. P. 56–57; Липгарт 1928. С. 4–10; Suida 1929. S. 271, 287 (2-е изд. — 2001. P. 78, 511, 521); Bodmer 1931. S. 365–266; Berenson 1932-I. P. 279; Clark 1933. P. 136–140; Seidlitz 1935. S. 130, 441; Meiss 1936. P. 454; Berenson 1938. Vol. 2. N 1027, 1038, 1067e, 1129e, 1291e; Venturi A. 1941. S. 31; Valentiner 1949. P. 27; Meiss 1951. P. 147; Лазарев 1952. С. 28–29; Hommage à Léonard de Vinci 1952. P. 65; Suida 1952. P. 565; Heydenreich 1954. P. 12, 180–181; Кеменов 1954. С. 80–103; Кеменов 1956. С. 184–187; Castelfranco 1956. P. 56; Гуковский 1958. С. 60–62; Clark 1958. P. 48–49; Prejatelj 1958. P. 114–115; Гуковский 1959; Goldscheider 1959. P. 167; Baroni 1961. P. 12, 35, 39; Berenson 1963. P. 107; Гуковский 1964. С. 3–4; Итальянская живопись 1964. № 37; Pomilio, Ottino della Chiesa 1967. P. 96; Cogliati Arano 1969. P. 361; Pedretti 1973. P. 67; Ротенберг 1974. С. 46–49; Alpatov 1977. P. 43–46; Kustodieva 1977. P. 52–57; Chastel 1978. P. 23; Gioseffi 1978. P. 96; Pedretti 1979. P. 36; Wasserman 1980. P. 166; Vsevolozhskaya 1981. N 38; Béguin 1983. P. 84; Marcora 1985. P. 53, 130; Brown 1987. P. 131. Nota 40; Sannazzaro, Shell 1987. P. 446; Marani 1987. P. 35, 64, 218; Moro 1987. P. 104; Pedretti 1988. P. 2; Pinacoteca di Brera 1988. P. 106, 359, 425; Marani 1989-II. P. 21; Pedretti 1989. P. 166–167; Sedini 1989. P. 198–199; Shell, Sironi 1989. P. 130; Brown 1990; Marani 1990. P. 71–72; Brown 1991. P. 25–34; Marani 1991. P. 200–203; Markova 1991. P. 107. Nota 244; Moro 1994. P. 19; I leonardeschi 1998. P. 23, 45, 135, 137; Marani 2000. P. 126; Frire 2001. P. 48; Sarti 2002. P. 208; Kustodieva 2003. P. 27–49; Marani 2003. P. 165, 362–366; Paolucci 2003. P. 13–15; Pedretti 2003. P. 55–61; Strinati 2003. P. 51–53; Zöllner 2003. P. 217; Bertelli 2004. P. 103–109; Capati 2009. P. 59.

Леонардо да Винчи, школа

Leonardo da Vinci, scuola

Миланская школа

117. Обнаженная женщина (Донна Нуда)

Инв. № ГЭ 110
Холст (переведена с дерева в 1862 Л. Сиверсом), масло. 86,5 × 66,5
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Роберта Уолпола в замке Хоутон-Холл, Англия. Ранее: собр. герцога Морвиля, секретаря и министра Людовика XV.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение Леонардо да Винчи. С этой атрибуцией включалась в каталоги музея вплоть до 1888, хотя уже Сомов (1859) писал о картине как о копии с Леонардо. Начиная с Кат. 1889 стала считаться работой Леонардо да Винчи со знаком вопроса, а с 1911 — произведением школы Леонардо да Винчи.
Авторство Леонардо да Винчи поддерживал Ваген (1864), считавший, что это этюд, выполненный для портрета Джоконды (Лувр, Париж) между 1499 и 1506.
Произведение приписывали школе Леонардо такие исследователи, как Боде (1882), Харк (1896), Бенуа (1910), Липгарт (1910, 1912), А. Вентури (1920), Суйда (1929).
Кук (1909), упоминавший разные варианты темы, высказал предположение, что автором картины мог быть Чезаре да Сесто (со знаком вопроса).
В Кат. 1958 и Кат. 1976 без видимых оснований автором произведения назван Салаино. В документах, оставшихся после смерти Салаино в 1524, упоминается картина с полуфигурой обнаженной. «…Это один из вариантов „Монны Ванны“. Относительно низкая стоимость (25 скуди) подтверждает, что это была Флора или Коломбина, выполненная Салаи, или, что менее вероятно, картон из Шантийи» (Shell, Sironi 1991-I. P. 100). Эту гипотезу подтвердить нельзя, так как сравнивать не с чем, нет ни одной достоверной работы Салаино.
В конце XVIII — начале XIX в. считалось, что изображение портретное. В женщине видели любовницу французского короля Франциска I или любовницу герцога Лодовико Моро, Лукрецию Кривелли. Одна из версий эрмитажной картины в собр. графини Марии Кристины Пес ди Вилламарина (Рим) была названа «Портрет Джоконды, любовницы Франциска I, [работы] Леонардо да Винчи» (см.: Leonardo e il leonardismo 1983). Считалось также, что изображенная — Катерина ди Сан Челсо (Peldan 1912).



117

Липгарт без тени сомнения писал об эрмитажной картине как о портрете куртизанки (Липгарт 1928. С. 10). Понта (см.: Leonardo. Genio e visione 2005. P. 116) отмечал, что нагота типична для изображения куртизанок, как и подобный характер прически и рыжеватый цвет волос.

Эрмитажная картина — одна из многочисленных версий так называемой «Обнаженной Джоконды». Наиболее близки эрмитажному экземпляру картон в Музее Конде, Шантийи (ранее считался оригиналом Леонардо), а также реплики: частное собр. в Швейцарии (ранее — собр. Макензи; на фоне зелени с плодами сливы); собр. Кауп, Палланца, Италия; собр. графа Спенсера, Лондон; собр. графини Марии Кристины Пес ди Вилламарина, Рим; Академия Каррара, Бергамо (копия XVII в.; модель изображена в обрамлении из цветов) и др. Двенадцать версий «Обнаженной Джоконды» приводятся в каталоге выставки «Hommage à Léonard de Vinci…» (1952. P. 27–29).

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 2326; Кат. 1797. № 114;
Опись 1859. № 2335.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 15; Кат. 1958. С. 172; Кат. 1976. С. 132; Кат. 1994. № 117.

Выставки: 1977 Milano. N 6; 1979 София. № 140; 1998–1999 Петербург. № 9; 2000 Tokyo — Shizuoka — Hiroshima. N 116; 2011 Pavia. N I.12.

Литература: Aedes Walpoliane 1752. P. 95; Hand 1827. S. 72; Schnitzler 1828. P. 44; Livret 1838. P. 457. N 20; Viardot 1844. P. 469; Андреев 1857. С. 38; Сомов 1859. С. 21; Waagen 1864. S. 34–25; Clement de Ris 1879. P. 343; Penther 1883. S. 22; Bode 1882. Lfg 4. S. 6; Lfg 8. S. 7; Harck 1896. S. 421; Pauli 1899. S. 147; La peinture en Europe. Roma 1905. Vol. 2. P. 289; Berenson 1907. P. 261; Шмидт 1909. С. 699–701; Cook 1909. P. 108; Seidlitz 1909. Bd 2. S. 56; Бенуа 1910. С. 34; Липгарт 1910. С. 15–16; Weiner 1910. Vol. 13. P. 146; Liphart 1912. P. 217; Peldan 1912. P. 9; Rèau 1912. P. 389; Schultze 1912. P. 41; Venturi A. 1920-I. P. 184; Reinach 1922. T. 5. P. 15; Липгарт 1928. С. 30–23; Suida 1929. S. 230; Berenson 1938. Vol. 1. P. 290; Hevesy 1952-I. P. 16. Fig. 8 (под воспроизведением эрмитажной картины неверно указано местонахождение: собр. Кауп, Палланца); Hommage à Léonard de Vinci 1952. P. 28; Pedretti 1959. Vol. 24. N 3. P. 178; Reu 1966. P. 43; Pomilio, Ottino della Chiesa 1967. P. 104; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 205; Kustodieva 1991. P. 62–63; Кустодиева 1998-I. С. 19–21; A Capital Collection 2002. N 39; Scilliéréz 2003. P. 28.

Леонардо да Винчи, последователь

Leonardo da Vinci, seguace

Миланская школа

118. Ангел

Инв. № ГЭ 2349
Холст (переведена с дерева в 1888), масло. 66 × 47,3
Живопись сильно пострадала: верхние слои красочного слоя практически не сохранились. Большие разрывы краски на одеянии, многочисленные замастикованные выкрошки по всей поверхности, особенно на лице и правой руке.
Происхождение: пост. в 1886 из Голицынского музея в Москве. Ранее: в 1831 принадлежала Луиджи Финески во Флоренции; куплена М. А. Голицыным в 1830-х как подлинное произведение Леонардо.

В «Общем инвентаре Голицынского музея» 1886 сообщается, что имеется «при картине старинная итальянская аттестация о принадлежности ея кисти Л. да-Винчи» (Голицынский музей 2004). Текст этого сертификата приведен в статье Е. Соломахи (см.: Голицынский музей 2004. С. 95. Примеч. 43).

После поступления в Эрмитаж картина была внесена в Кат. 1889 как произведение Леонардо с пометкой, что, скорее всего, это работа его школы, возможно Джампьетрино. Начиная с Кат. 1899 картина значилась как копия с Леонардо. В Кат. 1958 и Кат. 1976 не вошла. В Кат. 1994 — последователь Леонардо да Винчи.

Айналов (1939) рассматривал картину как подлинник Леонардо и датировал ее 1483–1490. Он полагал, что эта та самая картина, которая описана Вазари: «Эта (голова Медузы. — *Т. К.*) слывет за вещь замечательную среди других во дворце герцога Козимо вместе с головой ангела, который одну кисть руки поднял в воздух. Эта рука, выходя из плеча вперед, сокращена в локте, а кисть другой ложится на грудь» (Vasari — Milanesi 1879. T. 4. P. 26). Миланези (p. 26, nota) следующим образом прокомментировал слова Вазари: «Этот ангел долгое время считался утерянным, был найден одним торговцем и реставратором картин в старье, но в таком виде, что все знатоки, которым показывали эту вещь, не сочли ее работой Леонардо. Тем не менее реставратор привел ее в приличный вид и продал за большую сумму. Затем ее приобрел русский». Точка зрения Айналова ни у кого не нашла поддержки.

Впервые «Ангела», находящегося теперь в Эрмитаже, сопоставил со строками Вазари Миссарини (1832). Якобсон (1902) и Меллер (1911), основываясь на описании Вазари, полагали, что эрмитажная композиция — копия, сделанная с фигуры ангела из «Благовещения» Леонардо. Известен рисунок подобной фигуры, ранее приписывавшийся Леонардо, а в настоящее время — его школе (Королевская библиотека, Виндзор; инв. № 12328 r). На этом листе наброски к «Битве при Ангиари» и проекты конного памятника. В правой части листа — полуфигура ангела, выполненная кем-то из учеников Леонардо и, возможно, пройденная самим мастером, исправившим неточность в сложном ракурсе правой руки, согнутой в локте и поднятой вверх, а также изменившим изгиб тела на более сильный и изящный.

Кларк (1968) даже считал, что поскольку эрмитажная копия более всего соответствует виндзорскому рисунку, последний мог послужить идеей для живописной версии из Эрмитажа.

На сегодняшний день преобладает мнение, что существовавшая когда-то во дворце Козимо I де'Медичи картина Леонардо «Ангел» до нашего времени не дошла и известна по копиям школы, среди которых особенно выделяют экземпляры из Государственного художественного собрания Базеля, Музея Ашмола в Оксфорде и Пинакотеки Амброзиана в Милане. Следует отметить, что из всех реплик петербургская — единственная с изображением не Иоанна Предтечи, а ангела. Недавно было отмечено, что при реставрации картины из Базеля обнаружены атрибуты Иоанна Крестителя (Pedretti 2009. P. 153), подтверждающие, что ангел был задуман как образ Предтечи.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6906.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1889 — Кат. 1916. № 1637; Кат. 1994. № 118.

Выставки: 1993–1994 Malmö. P. 124–127; 1998–1999 Петербург. № 8; 2011 Pavia. N I.13.

Литература: Missarini 1832. P. 385–390; Указатели Голицынского музея 1866–1882. № 6; Jacobsen 1902. S. 285; Möller 1911. S. 529–540; Venturi A. 1920-I. P. 161–162; Rinaldis 1926. P. 246–247. Note 2; Suida 1929. S. 154–155, 273; Айналов 1939. С. 11–29; Hommage à Léonard de Vinci 1952. P. 49; Гуковский 1964. С. 4–5; Leonardo da Vinci 1949. P. 83. N 22; Clark 1968. Vol. 1. P. 27; Lloyd 1977. P. 92; Rudel 1985. P. 127. Nota 12; Kustodieva 1991. P. 61–62; Marani 1991. P. 145; Views and Previews 1992. P. 186; Kustodieva 1993. P. 124–126; Pedretti 1993. P. 206; Кустодиева 1998-I. С. 15–19; Голицынский музей 2004. С. 141. № 6; С. 201. № 6.



118

Леонардо да Винчи, последователь

Leonardo da Vinci, seguace

Флорентийская школа

119. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 9750
Дерево (тополь), темпера
48,5 × 32,5; верх закруглен
Доска покороблена по вертикали. В верхней части насквозь проходит кованый гвоздь. Резное обрамление наклеено на доску; нижняя планка обрамления утрачена.
Происхождение: пост. в 1925 из ГРМ в Ленинграде.

Картина является свободной переработкой «Мадонны Бенуа» Леонардо да Винчи в размер оригинала (см. кат. 115). Выполнена кем-то из флорентийских последователей Леонардо во Флоренции в конце XV или самом начале XVI в., где еще продолжал находиться оригинал мастера из Винчи.

Копия демонстрирует острый интерес современников к новшествам Леонардо, которые сочетаются с консерватив-



119

Леонардо да Винчи, копия XVI века

Leonardo da Vinci, copia del XVI secolo

120. Тайная вечеря

Инв. № ГЭ 2036
Холст (переведена с дерева в 1865 Л. Сиверсом), масло. 77 × 132
Происхождение: пост. в 1846 из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.

Мф 26: 21–22; Мк 14: 18–19; Лк 22: 21; Ин 13: 21–25.

Сильно уменьшенная копия «Тайной вечери» — росписи (460 × 880), выполненной Леонардо в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане между 1495 и 1498.

Копии с росписи Леонардо создавались еще при жизни мастера, а затем и во все последующие столетия. Существуют живописные, фресковые, графические, мозаичные версии, а также ковры, повторяющие композицию Леонардо. (О копиях с «Тайной вечери» см.: Rinaldis 1926; Pomilio, Ottino della Chiesa 1967.)

В собр. Татищева и затем в каталогах Эрмитажа, включая Кат. 1916, картина значилась как работа Марко д'Оджоно, очевидно потому, что наиболее известная копия с росписи Леонардо, хранящаяся в замке Экуан близ Парижа, приписывается этому мастеру. Как работа Марко д'Оджоно петербургская картина включена в монографию Маркора (1985). Однако для подобной атрибуции нет веских доказательств.

Об эрмитажной копии высказывались самые противоречивые мнения. Пентер (1883) считал картину слабой и более поздней копией. Малагуцци Валери (1915), напротив, — прекрасной и тонкой работой, напоминающей по стилю живопись Джампьетрино. Липгарт (1928), высказывая сомнения в авторстве Марко д'Оджоно, писал, что «копия… сделанная в эпоху, когда оригинал… еще был цел… является ценным воспоминанием». Точка зрения Липгарта представляется наиболее убедительной. Айналов (1939) полагал, что копия выполнена в XVII в. не с оригинала, а с какой-то другой копии «Тайной вечери».

ными чертами искусства прошлого: фигуры помещены на нейтральном золотом фоне, телам Мадонны и Иисуса придан S-образный изгиб. Автор эрмитажной картины заимствовал у Леонардо композиционную схему, тип лица Мадонны, движение ребенка, тянущегося к цветку. Мария смотрит в ту же сторону, что и Мадонна Бенуа, но не на сына, и, чтобы оправдать направленность ее взгляда, в правой части композиции помещена фигура Иоанна. В то же время художник стремился к объемности в трактовке тел и убедительности в передаче движения. Как и у Леонардо, фигура Мадонны срезана поколенно, а верх картины закруглен.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 119.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 7; 2011 Pavia. N I.14.
Литература: Кустодиева 1998. С. 15–16.



120

В Кат. 1958 картина вошла как копия XVI в. с фрески Леонардо. Та же атрибуция в Кат. 1994 (в Кат. 1976 картина не включена).

Эрмитажная копия имеет ряд отличий от оригинала: интерьеру приданы другие пропорции, нет профилированного карниза под потолком, на коврах другой орнамент, а на краях скатерти он отсутствует совсем. Штейнберг (1973) упоминал петербургскую картину среди двадцати трех копий XVI в. и рассматривал ее как доказательство того, что в росписи Леонардо пол первоначально был разбит на квадраты наподобие шахматной доски.

Рукописные каталоги и описи: Опись Татищева 1846. С. 171. № 49; Опись 1859. № 108.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 16; Кат. 1958. С. 116; Кат. 1994. № 121.
Выставки: 1969 Передвижная. С. 4, 14; 1998–1999 Петербург. № 10; 2002 Петербург-II. С. 60–61; 2006–2007 Amsterdam. N 13; 2011 Pavia. N I.11.
Литература: Viardot 1844. P. 493; Waagen 1864. S. 35; Bode 1882. Lfg 16. S. 7; Penther 1883. S. 22; Harck 1896. S. 423; Müntz 1899. P. 508; Mallaguzzi Valeri 1915. P. 537; Rinaldis 1926. P. 255; Constable 1927. P. 20–21; Липгарт 1928. С. 34–25; Айналов 1939. С. 106–136; Möller 1953. S. 154; Pomilio, Ottino della Chiesa 1967. P. 98; Steinberg 1973. P. 392, 404; Marcora 1985. P. 70, 128; Rossi, Rovetta 1988. P. 78; Кустодиева 1998-I. С. 21; Sedini 1989. P. 70; Kustodieva 1991. P. 6.

Леонардо да Винчи, копия XVI века

Leonardo da Vinci, copia del XVI secolo

121. Портрет Джоконды

Инв. № ГЭ 7746
Холст, масло
71 × 53
Происхождение: пост. в 1931 из «Антиквариата».

Картина является старой копией с портрета Джоконды Леонардо да Винчи (Лувр, Париж; дерево, масло. 77 × 53). В каталоге Передвижной выставки 1954 копия приписана нидерландскому мастеру XVI в. В каталоги Эрмитажа впервые включена в 1994.



121

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 12.
Выставки: 1954 Передвижная. С. 37–28; 1998–1999 Петербург. № 11.
Литература: Kustodieva 1991. P. 60; Burrell 2006. P. 70.



122

Липпи, Филиппино

Lippi, Filippino

1457, Прато — 1504, Флоренция
Флорентийская школа

122. Поклонение Младенцу Христу
Инв. № ГЭ 287
Медь (переведена с дерева в 1831 А. Митрохиным), темпера

Диаметр 53; тондо
Происхождение: пост. в 1911 по завещанию графа П. С. Строганова. Ранее: тондо было куплено в Арецо князем В. Трубецким, подарено им сенатору Д. М. Мордвинову, который завещал произведение А. Муравьеву; в 1859 картина приобретена графом П. С. Строгановым у А. Муравьева в Петербурге за 5000 франков; собр. П. С. Строганова в Петербурге.

Со второй половины XIV в. в Италии сцену рождества Христа часто трактовали как сцену поклонения Младенцу. Существовало несколько типов подобной композиции. Эрмитажное произведение представляет Мадонну коленопреклоненной перед Младенцем, в окружении ангелов, в пределах пространства, символизирующего рай (см.: Aurenhammer 1960. S. 111–117).



Атрибуция тондо была сделана его владельцем графом П. С. Строгановым и поддержана Вагеном, что нашло отражение в рукописном каталоге собр. Строганова 1864 (см.: Кузнецов 2001). А. Вентури (Кат. Липгарта) считал автором картины Амико ди Сандро; Л. Вентури (1912) и К. Б. Нелсон (1938) — Раффаэллино дель Гарбо. Шарф (1950) указывал на то, что композиция эрмитажной картины восходит к тондо Боттичини — «Поклонение Младенцу» (Галерея Палатина, Флоренция; диаметр 122), но является не копией, а свободной вариацией темы. Эрмитажное тондо близко к таким произведениям Филиппино Липпи, как «Поклонение Младенцу» (Галерея Уффици, Флоренция, ок. 1485), «Поклонение Младенцу» (Национальная галерея, Вашингтон, ок. 1480; дерево. 81,3 × 56,3).
Шарф (1950) и Олсон (2000) датировали эрмитажную картину временем ок. 1480. Дзамбрано и Дж. К. Нелсон (2004) — серединой 1490-х, после возвращения мастера из Рима. В Кат. 1958 и Кат. 1976 она отнесена к середине 1480-х. По аналогии с произведением из Вашингтона может быть датирована ок. 1480.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7277; Кат. Липгарта. С. 636.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1911 — Кат. 1916. № 1967; Кат. 1958. С. 121; Кат. 1976. С. 105; Кат. 1994. № 122.

Литература: Waagen 1864. S. 408; Дом графа Строганова 1875. С. 27; Бенуа 1901. С. 170; Липгарт 1912-I. С. 41; Вентури Л. 1912. С. 4; Venturi L. 1912. P. 126; Rèau 1912. P. 387; Liphart 1913. S. 208; Conway 1925. P. 156; Berenson 1932-I. P. 286; Nelson 1938. P. 23; Scharf 1950. S. 14, 52; Berti, Baldini 1957. P. 20, 72; Aurenhammer 1960. Lfg 2. S. 115; Berenson 1963. P. 110; Итальянская живопись 1964. № 22, 23; Забельшанский 1966. С. 81–88; Levi D'Ancona 1977. P. 178; Vsevolozhskaya 1981. N 29; Berti, Baldini 1991. P. 159; Olson 2000. P. 197–198; Zambrano, Nelson 2004. P. 322–323. N 16.

122, *фрагмент*



123

Липпи, Филиппино

Lippi, Filippino

1457, Прато — 1504, Флоренция
Флорентийская школа

123. Благовещение

Инв. № ГЭ 4079
Дерево, темпера. 35 × 50,5
Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее: собр. Пуччини в Пистое (Lasareff 1928-II); собр. графа П. С. Строганова в Петербурге.

Лк 1: 26–28.

Под именем Филиппино Липпи картина была введена в литературу Кроу и Кавальказелле (1870). Атрибуцию поддержал Харк (1896), но отверг Л. Вентури (1912), который считал автором «Благовещения» Раффаэллино дель Гарбо.

Картина относится к позднему периоду творчества художника. Лазарев (1928) датировал ее между 1496 и 1500. Ван Марле (1931) — концом 1490-х. Шарф (1950) — ок. 1495. Серединой 1490-х «Благовещение» датировали Дзамбрано и Нелсон (2004), полагая, что произведение было создано сразу после возвращения художника из Рима для некоего флорентийского заказчика.

Вытянутый формат небольшой картины наводил исследователей на мысль, что она могла быть частью какого-то алтарного образа, возможно, пределлой (Harck 1896), с чем не был согласен Лазарев (1928). Липгарт (Кат. Липгарта) на основании близости типов Мадонны сравнивал «Благовещение» с пределлой алтаря Филиппино «Мадонна с Младенцем, святыми и донаторами» (церковь Санто Спирито, Флоренция); он считал, что «Благовещение» следует датировать несколько ранее 1489 — временем работы Филиппино в капелле Караффа в Санта Мария сопра Минерва в Риме. Беллоу (1971) связывала рисунок коленопреклоненной фигуры (бумага, металлический карандаш, белая гуашь. 17,6 × 15,1) из Кабинета рисунков галереи Уффици с изображением архангела Гавриила в утраченном «Благовещении», выполненном ок. 1495. Исследовательница основывала свое мнение, в частности, на аналогии с фигурой Гавриила в петербургском произведении. С этой точкой зрения не согласился А. Чекки (см.: Goldner, Bambach 1998).

Высказывается предположение, что композиция эрмитажной картины базируется на композиции знаменитой средневековой фрески «Благовещение»



123, *фрагмент*

из флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата (см. каталог выставки: 2010 Madrid).

Картина, несомненно, написана на позднем этапе деятельности Филиппино, середина 1490-х представляется наиболее убедительной датой.

Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 639–640.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1911 — Кат. 1916. № 1967; Кат. 1958. С. 121; Кат. 1976. С. 105; Кат. 1994. № 123.

Выставки: 1897 Петербург. С. 109. № 37; 1922 Петроград. № 41; 2010 Madrid. P. 210, Cat. 52.

Литература: Crowe, Cavalcaselle 1870. Bd 3. S. 201–202; Harck 1896. S. 431; Бенуа 1910. С. 170, 179; Venturi A., *Storia* 1911. Vol. 8. Parte 1. P. 677. Nota; Вентури Л. 1912. С. 4; Venturi L. 1912. P. 125–126; Воинов 1922. С. 77; Lasareff 1928-II. P. 36–27; Van Marle 1931. Vol. 12. P. 336; Scharf 1950. S. 33, 56; Berenson 1963. P. 110; Итальянская живопись 1964. № 20, 21; Забельшанский 1966. С. 81–88; Below 1971. P. 75; Vsevolozhskaya 1981. N 27, 28; Berti, Baldini 1991. P. 198; Goldner, Bambach 1998. P. 250; Zambrano, Nelson 2004. P. 392. N 49.

Липпи, Филиппо фра

Lippi, Filippo fra

Ок. 1406, Флоренция — 1469, Сполето
Флорентийская школа

124. Видение блаженного Августина

Инв. № ГЭ 5511
Дерево, темпера. 28 × 51,5
Основа паркетирована. Горизонтальная трещина длиной 11 см, идущая от левого края, замастикована и записана.
Происхождение: пост. в 1917, приобретена у принцессы Е. М. Ольденбургской в Петрограде. Ранее: собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции.

Аврелий Августин (354–430), епископ Гиппона (Северная Африка), традиционно считается основателем августинского ордена. Культ его был чрезвычайно распространен в Тоскане.

Блаженный Августин изображен в момент, когда, размышляя о догмате Троицы, он увидел младенца, черпавшего воду из моря ложкой и переливавшего ее в маленькую ямку. На вопрос святого, не бесполезное ли это занятие, ребенок ответил, что оно бесполезно в той же мере, в какой сам Августин скромным умом своим пытается постичь тайну Троицы. После этого младенец исчез (см.: Rèau 1958). Липпи заменил море ручейком. Троица представлена в правом верхнем углу, в виде солнечного диска, на котором изображены три профиля.

Сцена видения св. Августина — сюжет довольно редкий. Рейнах (1929) считал, что в итальянском искусстве к нему впервые обратился, по-видимому, фра Филиппо Липпи. Аналогичный сюжет встречается в цикле росписей Беноццо Гоццоли в церкви св. Августина в Сан Джиминьяно (1465) и у Боттичелли в пределле алтаря св. Варнавы (Галерея Уффици, Флоренция, ок. 1490).

Атрибуция картины фра Филиппо принадлежит Э. К. Липгарту (Кат. Липгарта). В каталоге выставки 1908 она значится как произведение школы фра Филиппо Липпи, а в каталог выставки 1922 включена как работа самого фра Филиппо.

Липгарт (1908) высказал предположение, что эрмитажный фрагмент может быть частью неполной пределлы со сценами из жития св. Августина (Галерея Академии, Флоренция). С этой точкой зрения не согласился Л. Вентури (1912) на том основании, что высота эрмитажной доски — 28 см, в то время как флорентийской — 40 см.

Мендельсон (1913) полагала, что «Видение блаженного Августина» и совпадающее с ним по размерам «Чудо с пчелами св. Амброзия» (Картинная галерея, Берлин. 28 × 52,5) были написаны для алтаря «Коронование Мадонны» в церкви Сан Амброджо (Галерея Уффици, Флоренция). Однако считается, что «Чудо с пчелами св. Амброзия» — единственная сохранившаяся сцена пределлы (Katalog der… Gemäldes 1975. S. 231).

Л. Вентури (1933) соотнес эрмитажную доску со створкой алтаря «Св. Августин, св. Франциск, св. епископ и св. Бенедикт» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; 142,2 × 100,3).

Сомнения в авторстве фра Филиппо Липпи высказывал Пуделько (1936), считая, что картина может быть приписана не самому Липпи, а его ученику (которого исследователь назвал Scolaro di Prato), выполнявшему пределлу «Св. Иероним со львом» для алтаря «Троица» Пезеллино (Национальная галерея, Лондон). Алтарь был окончен фра Филиппо и его мастерской ок. 1460, после смерти Пезеллино (1457). К тому же периоду отнес петербургскую картину Эртел (1942).

Сирен (1916), считая автором пределлы фра Филиппо, датировал ее временем работы художника в соборе Прато (между 1452 и 1465). Так же датировала ее Мендельсон (1909).

Питталуга (1949) видела в эрмитажной картине плод сотрудничества фра Филиппо и фра Диаманте в период 1459–1460. К тому же времени относил создание произведения и Руда (1993). Он же отметил, что в алтаре «Троица» недостает в центре одной сцены, но ничего не упомянул о ее сюжете. Первым на это обратил внимание еще Сирен (1916. P. 429). Такой «недостающей» доской Гордон (1996) сочла «Видение блаженного Августина», выполненное фра Филиппо Липпи и его мастерской в Прато. Эта работа была поручена им в 1458, после смерти Пезеллино, и окончена в 1460. Исследовательница утверждает, что без этой сцены пределла, сделанная в свое время из одной доски, не полна. Размеры остальных четырех досок совпадают с центральной по высоте, но короче ее по длине. Сюжет каждой доски связан с изображением одного из четырех святых, представленных на алтарной картине: св. Мамасу соответствует «Мамас, брошенный на растерзание львам»; св. Иакову Старшему — «Казнь св. Иакова»; св. Дзено — «Св. Дзено исцеляет дочь императора»;



124

св. Иерониму — «Св. Иероним со львом». Сюжет центральной, эрмитажной доски соотнесен с основным замыслом, Троицей, представленной на самой алтарной картине. Гордон отмечает также стилистическое сходство всех сцен пределлы.

Принадлежность «Видения блаженного Августина» фра Филиппо к алтарю Пезеллино можно считать тем самым доказанной. Таким образом, уточняется и дата создания произведения — ок. 1460.

Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 633.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 63; Кат. 1976. С. 105; Кат. 1994. № 124.

Выставки: 1908 Петербург. № 14; 1920 Петроград. С. 6; 1922 Петроград. № 28; 1996 London (без каталога); 1999 Tokyo. N 7.

Литература: Липгарт 1908-I. С. 705; Schmidt 1909. S. 163; Weiner 1909. P. 219; Mendelson 1909. S. 152–154, 264; Liphart 1910. P. 22; Venturi A., *Storia* 1911. Vol. 7. Parte 1. P. 382; Venturi L. 1912. P. 125; Вентури Л. 1912. С. 4; Mendelson 1913. S. 478–479; Sirén 1916. P. 14; Воинов 1922. С. 76; Reinach 1929. P. 258; Venturi L. 1933. P. 209; Pudelko 1936. P. 56. Note 1; Oertel 1942. S. 66; Pittaluga 1949. P. 207, 209; Pigler 1956. Bd 1. S. 421; Rèau 1958. Vol. 3. P. 421; Berenson 1963. P. 112; Итальянская живопись 1964. № 14, 15; Zeri 1971. P. 92; Vsevolozhskaya 1981. N 23, 24; Ruda 1993. P. 174, 409; Gordon 1996. P. 87–88; Mannini, Fagioli 1997. P. 100.

Лоренцетти, Пьетро

Lorenzetti, Pietro

Работал в 1306–1348
Сиенская школа

125. Распятие

Инв. № ГЭ 277
Дерево (тополь), темпера
62 × 31; в готическом обрамлении
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Над распятием изображен пеликан с птенцами в гнезде — символ искупительной жертвы Христа (Rèau 1955. Vol. 1. P. 94–95), так как считалось, что пеликан кормит птенцов собственной кровью.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного сиенского художника XIV в. и с этой атрибуцией вошла в каталоги музея 1912–1916. В Кат. 1958 «Распятие» значится как произведение школы Амброджо Лоренцетти.

Авторство Пьетро Лоренцетти было установлено Всеволожской (1981), что нашло отражение уже в Кат. 1976. Атрибуция была сделана на основании стилистического сходства с правой створкой триптиха, хранящегося в Музее изящных искусств в Дижоне. По аналогии с алтарем из музея в Дижоне Всеволожская датировала эрмитажное произведение 1335–1340.

Дижонский триптих (44 × 50) экспонировался на выставке «Искусство сиенской готики» в Авиньоне в 1983 как совместная работа Пьетро Лоренцетти и его мастерской 1335–1345. Авторство Пьетро признано не всеми исследователями (об истории атрибуции триптиха см.: L’ art gothique siennois



125

1983. P. 106). Лаклотт (1987) настаивал на том, что работы Мастера Дижонского алтаря сближаются с поздними произведениями Пьетро Лоренцетти, к числу которых относится и эрмитажная доска.

Еще более близкая аналогия к эрмитажному «Распятию» — «Распятие с Марией, Иоанном и Марией Магдалиной» (Национальная пинакотека, Сиена; инв. № 147; 82 × 42,5), которое Вольпи (Volpi 1951. P. 13) отнес к числу лучших достижений Пьетро Лоренцетти. В сиенской картине та же композиция, те же пропорции фигур, а фигура Христа повторена почти полностью, вплоть до расположения повязки на чреслах. Произведение из Сиены датируют серединой 1320-х (см.: Mostra di opera d'arte restaurate 1981. P. 47). Всеволожская (1981) полагала, что эрмитажное произведение создано в 1335–1340. Однако «Распятие» следует датировать не позднее 1330.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7225.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912 — Кат. 1916. № 1944; Кат. 1958. С. 123; Кат. 1976. С. 106; Кат. 1994. № 127.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 20; 2002 Петербург-I. № 4.
Литература: Кат. МАХ 1865. № 15; Прохоров 1879. С. 43. №17; Соловьев 1885. С. 62; Vsevolozhskaya 1981. N 3; Laclotte, Mognetti 1987. P. 30–33; Пятницкий 1994. С. 312, 317, 320.

Лоренцетти, Пьетро, круг

Lorenzetti, Pietro, cerchia

Сиенская школа

126. Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами

Инв. № ГЭ 5505
Дерево (тополь), темпера. 52 × 36,5
На свитке в руке Иоанна Крестителя: *ECCE AG…* (Се аг[нец]… — Ин 1: 29, 36).
Происхождение: пост. в 1920 из ГМФ.

В левой части композиции около трона Мадонны изображены: Иоанн Креститель (со свитком в руке), св. Христофор (на плечах держит младенца), св. Елизавета (?) и ангел. В правой части изображены: св. Петр (с ключами в руке), Михаил-архангел (попирает дьявола, в руке меч), св. Екатерина (опирается на колесо, в руке пальмовая ветвь) и ангел. В верхней части композиции: Христос во славе.

Картина поступила как произведение неизвестного сиенского мастера начала XIV в. и с этой атрибуцией экспонировалась на выставке 1922. В каталоге этой выставки отмечено, что, по мнению Липгарта, автором является Пьетро Лоренцетти. Лазарев (1959) считал, что это ранняя работа Мастера Дижонского алтаря, но не привел никаких аргументов: «Как раннюю работу этого же мастера (Мастера Дижонского алтаря. — *Т. К.*) я склонен рассматривать „Мадонну со святыми, ангелами и Христом во славе" в Эрмитаже, которую Э. К. Липгарт приписал Пьетро Лоренцетти».

Под условным именем Мастер Дижонского алтаря (Maestro di Digione) Девалд (Dewald 1929. P. 154–158) сгруппировал вокруг триптиха из Музея изящных искусств в Дижоне (44 × 50) ряд стилистически близких работ, которые до этого в основном приписывались Пьетро Лоренцетти. В каталоге выставки «De Giotto a Bellini» (1956, под редакцией М. Лаклотта) триптих опубликован как работа Пьетро Лорецетти (№ 15).

Эрмитажное произведение вошло в Кат. 1958 под именем Мастера Дижонского алтаря, а в Кат. 1976, Кат. 1994 и в каталог выставки 1989 — как работа круга Пьетро Лоренцетти.

А. Де Марки (письмо от 4.IX.1990) и М. Лаклотт (устно, 1995) назвали автором петербургской картины Луку ди Томмé. Точки соприкосновения, которые можно обнаружить между эрмитажной доской и работами Луки ди Томмé — например, «повторение типа его мадонн в профиль, линия которого подчеркнута плащом, а голова наклонена к подвижному крепышу-младенцу» (Mostra di opera d'arte 1981. P. 80), — представляются чисто внешними. Напротив, типичные образы



126

и приемы, которые прослеживаются в основных произведениях Луки ди Томмé — это величественно восседающие на троне мадонны, держащие Младенца, как правило, строго фронтально (подписной полиптих делле Тольфе, Национальная пинакотека, Сиена; «Мадонна с Младенцем», Музей искусств Понс, Пуэрто-Рико; «Мадонна с Младенцем и святыми», Музей искусств, Лос-Анджелес и др.) — отсутствуют в петербургской работе. Здесь нет и несколько застылой торжественности, свойственной живописи Луки ди Томмé. Напротив, художник проявил интерес к деталям — естественному жесту Младенца, разнообразию рыб в воде под ногами св. Христофора (последнее стало возможным увидеть после реставрации доски).

Предпочтительно оставить для «Мадонны с Младенцем и ангелами» определение «круг Пьетро Лоренцетти». Картина может быть датирована концом 1330-х — началом 1340-х.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 134; Кат. 1976. С. 107; Кат. 1994. № 129 (с ошибкой, допущенной при печати: текст, относящийся к № 129 помещен под № 128).

Выставки: 1922 Петроград. № 2; 1989 Ленинград-I. № 21; 2002 Петербург-I. № 5.

Литература: Лазарев 1959. С. 288. Примеч. 278.

Лоренцетти, круг

Lorenzetti, cerchia

Сиенская школа

127. Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами

Инв. № ГЭ 2469
Дерево (тополь), темпера
53 × 44
Доска обрезана со всех четырех сторон; наложена на составной подрамник с поперечиной, соединенный с доской тринадцатью «сухариками». Живопись сильно смыта, в ряде мест — до грунта. Многочисленные грубые записи.
На свитке Иоанна Крестителя надпись: *AGNVS DEI ECCE* (Се агнец Божий. — Ин 1: 29, 36).
На обороте на поперечной накладке надпись: *C. Beÿne* (К. Бейне).
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Около трона Мадонны в левой части композиции: св. Георгий (фигура срезана, сохранилась рука со щитом), св. Екатерина (в короне, с пальмовой ветвью и книгой в руках), св. Павел (?) с книгой, ангелы. В правой части композиции: Иоанн Креститель (фигура срезана, сохранились руки, в левой — свиток с полустертой надписью), Мария Магдалина (с сосудом для притираний), св. Петр (с ключом), ангелы. Остальных святых, от которых сохранились только головы, идентифицировать невозможно.

Липгарт поместил картину в Кат. 1912 как произведение Пьетро Лоренцетти (со знаком вопроса). В Кат. 1916, 1958 и 1976 картина не вошла. В Кат. 1994 — Пьетро Лоренцетти, круг. Эрмитажное произведение стилистически сопоставимо с работами братьев Лоренцетти или их круга — таких, как триптих Пьетро Лоренцетти и мастерской (Музей изящных искусств, Дижон), «Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами» Пьетро Лоренцетти (Картинная галерея, Берлин), «Мадонна с Младенцем» (Музей Польди Пеццоли, Милан), «Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами» круга Амброджо Лоренцетти (Национальная пинакотека, Сиена). При всем сходстве отдельных типажей представляется, что манера живописи отличается от манеры самих братьев Лоренцетти. Картина, возможно, выполнена кем-то из художников, испытавших их влияние, — вероятно, Лукой ди Томмé (Palladino 1997; Г. Фаттории, устно, 2010).

Боскович (Boskovits 1987. S. 92) отметил, что ок. середины XIV в. в тосканских произведениях трон, бывший ранее «строго ограниченной пространственной капсулой, в которую помещались главные действующие лица», теряет подобную функцию; теперь он целиком или частично покрывается затканной золотом тканью и служит сияющим фоном для Мадонны с Младенцем. Именно таким представлен трон на эрмитажной доске.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912. № 1943; Кат. 1994. № 129 (при печати допущена ошибка: текст, относящийся к № 128 помещен под № 129).

Выставки: 2002 Петербург-I. № 6.

Литература: Кат. МАХ 1865. № 12; Прохоров 1979. С. 43. № 18; Пятницкий 1994. С. 320; Palladino 1997. P. 30.

Лоренцо Венециано

Lorenzo Veneziano

Работал в 1356–1372
Венецианская школа

128. Чудо на море святого Николая

Инв. № ГЭ 10565
Дерево (тополь), темпера
31,5 × 21,5
Золотой фон потерт, по авторскому замыслу он не доходит до верхних краев доски справа и слева в расчете на накладное обрамление.
Потертости красочного слоя по всей поверхности.
Происхождение: пост. в 1938 из Института книги, документа и письма в Ленинграде.
LA, III.

Размеры и форма доски заставляют предположить, что она была частью пределлы или входила в серию, посвященную истории св. Николая Барийского.

Изображен момент посмертного чуда святого: он явился к воззвавшим к нему морякам и усмирил волны, тем самым спася судно от бури.

Николай представлен традиционно — в одеянии епископа, с распятием в руках. Художник детально описывает происходящее: святой стоит на корме, вознося к небу молитвы, в то время как моряки стараются уменьшить вес судна, сбрасывая в воду бочки и ящики.



127



128

128, *фрагмент*

Маленькие дьяволята, олицетворяющие силы зла, вызвавшего бурю, покидают корабль, выскакивая сквозь дыры паруса.
Картина поступила в музей как произведение неизвестного венецианского мастера XV в. Автора картины — Лоренцо Венециано — определила Кустодиева (1997) на основании стилистического сходства эрмитажного фрагмента с пятью сценами пределлы из истории св. Петра и св. Павла, хранящимися в Картинной галерее Берлина. В эрмитажном фрагменте и в «Хождении св. Петра по водам» корабль изображен во всех деталях, которые не встречаются у современников в решении аналогичных сюжетов. Определенное сходство имеют и несколько тяжеловатые формы фигур. Боскович (1987. S. 103) отмечал особое значение досок из берлинского собрания, так как исторические сцены или сюжеты из легенд встречаются в творчестве Лоренцо чрезвычайно редко. Тем больший интерес представляет эрмитажное произведение, которое, по всей видимости, было создано художником в поздний период творчества. Такое предположение обосновано тем, что в эрмитажной работе типология лиц, их моделировка, использование золотого фона в сочетании с готической экспрессией выдает знакомство Лоренцо с болонской живописью, в частности с искусством Витале да Болонья, с которым художник мог соприкоснуться, когда в 1368 создавал, как полагают, полиптих для церкви Сан Джакомо Маджоре в Болонье.
Литература: Kustodieva 1997. P. 7–8.

Лоренцо ди Биччи (?)

Lorenzo di Bicci (?)

Ок. 1350–1427
Флорентийская школа

129. Святой Христофор
Инв. № ГЭ 5504
Дерево, темпера
108 × 46, завершение стрельчатое; фрагмент полиптиха



129

128, *фрагмент*



130

Доска слегка покороблена, стесана справа внизу на 9,5 см.
На сфере в руке Христа надпись: *ASIA AFRICA / EVROPA*
Происхождение: пост. в 1919 из ООП. Ранее: собр. А. К. Рудановского в Петербурге.

В каталог выставки 1922 картина была включена как произведение неизвестного, предположительно североитальянского художника середины XIV в. Там же приведено мнение Липгарта, считавшего фрагмент работой круга Гадди. Воинов (1922) отнес «Св. Христофора» к тосканской школе, приписав его кругу Джотто.

М. Грегори (устно, 1985) высказала предположение, что фрагмент мог быть создан Лоренцо ди Биччи. Такое мнение не лишено основания. Определенную стилистическую близость фигура св. Христофора обнаруживает с фигурой св. Михаила на створке полиптиха с изображением святых Франческо, Екатерины и архангела Михаила из собрания Национального музея св. Матфея в Пизе. Можно отметить сходство в постановке фигуры, трактовке форм (особенно ног, слегка просвечивающих сквозь короткую одежду). В том и другом случае изображен короткий плащ с характерным рисунком складок в нижней части.

Достаточная близость обнаруживается при сравнении фигуры св. Христофора с фигурой св. Михаила из полиптиха в церкви Санта Мария Ассунта, Лоро-Чуффенна (воспр.: Fremantle 1975. P. 848). Однако стилистическая нивелировка, характерная для поздних последователей Джотто, не дает возможности настаивать на имени Лоренцо ди Биччи с окончательной определенностью. А. Де Марки (устно) считал, что автором эрмитажного произведения мог быть Лоренцо ди Никколо́.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 130.
Выставки: 1922 Петроград. № 17; 1989 Ленинград-I. № 22.
Литература: Воинов 1922. С. 76.

Лоренцо ди Креди, мастерская

Lorenzo di Credi, bottega

Флорентийская школа

130. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и двумя музицирующими ангелами

Инв. № ГЭ 50
Холст (переведена с дерева в 1824), масло. Диаметр 127; тондо
При переводе с дерева холст был надставлен по углам до формы квадрата.
Происхождение: пост. в 1839 от мюнхенского антиквара Ное в Петербурге.

Ваген (1864) причислил картину к наиболее значительным произведениям Андреа Верроккьо. С этой атрибуцией произведение вошло в эрмитажные каталоги 1863–1888. Боде (1882) полагал, что картина не имеет ничего общего с живописью Верроккьо и недостаточно качественна для того, чтобы быть выполненной его учеником, Лоренцо ди Креди. Сомов (Кат. 1889), хотя и не отказался от имени Верроккьо, оставив его с вопросом, отметил, что «Мадонна с Младенцем» написана либо самим Лоренцо ди Креди, либо кем-то из его учеников. Харк (1896) также подчеркнул, что произведение создано целиком в духе Лоренцо ди Креди, но при этом не может быть приписано ему самому, а относится к работам его школы. Кроу и Кавальказелле (1911) считали, что тондо следует причислить скорее к произведениям Лоренцо ди Креди, чем его учителя Верроккьо.

В Кат. 1911–1916 картина была включена с атрибуцией «школа Лоренцо ди Креди»; в Кат. 1958 и 1976 определена как созданная Лоренцо ди Креди со знаком вопроса; в Кат. 1994 — как работа мастерской Лоренцо ди Креди.

Бернсон (1932, 1963) назвал автором эрмитажного тондо «Томмазо» — анонимного флорентийского мастера, чье творчество развивалось параллельно искусству Лоренцо ди Креди и который одновременно был связан с Пьеро ди Козимо. Таким мастером, по мнению Бернсона, мог быть Джованни Чанфанини (1462–1542).

Дегенхардт (1932) высказался в пользу ученика Лоренцо ди Креди — Джанъякопо Кастрокаро (Маттончинио).

Персонажи эрмитажного тондо восходят к действующим лицам ряда работ Лоренцо ди Креди. Так, Младенец повторяет фигуру Иисуса в тондо «Мадонна с Младенцем и ангелами» (Пинакотека Капитолина, Рим), а Иоанн Креститель — в «Мадонне с Младенцем и Иоанном» (Музей искусств Нельсон-Аткинса, Канзас-Сити). Подобный трон можно увидеть на картине «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и двумя ангелами» (Национальный музей, Стокгольм).

Близкую аналогию к эрмитажной картине составляет «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Рейксмузеум, Амстердам, инв. № SK-A3012); в этом тондо типы Марии, младенцев и характер пейзажа на втором плане близки типам лиц и пейзажу эрмитажного тондо. Картина из Амстердама приписана Мастеру алтаря Санто Спирито (Maestro di Santo Spirito) — анонимному флорентийскому художнику начала XVI в., которого считают автором трех алтарных картин в церкви Санто Спирито во Флоренции. Бернсон (1963) назвал создателем амстердамской картины того же анонимного «Томмазо».

В пользу атрибуции эрмитажного тондо «Томмазо» еще раз высказался Олсон (2000). Его мнение разделяет М. Даниели (устно, 2010).



131

В любом случае эрмитажное произведение создано в круге воздействия искусства Лоренцо ди Креди и по стилистическим особенностям может быть датировано 1510–1520.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 2222.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 1; Кат. 1958. С. 123; Кат. 1976. С. 107; Кат. 1994. № 131.
Выставки: 1979 София. № 102.
Литература: Сомов 1859. С. 20; Waagen 1864. S. 28; Bode 1882. Lfg 2. S. 11; Penther 1883. S. 17–18; Harck 1896. S. 144; Crowe, Cavalcaselle 1911. Vol. 4. P. 244–245; Berenson 1932-I. P. 577; Berenson 1932-II. P. 252; Degenhardt 1932. S. 108–109; Berenson 1963. P. 207; Итальянская живопись 1964. № 33; Olson 2000. P. 255.

Лоренцо ди Креди, мастерская

Lorenzo di Credi, bottega

Флорентийская школа

131. Женский портрет

Инв. № ГЭ 4141
Холст (переведена с дерева), масло
43 × 32
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. Колонна во Флоренции; приобретен графом П. С. Строгановым в Риме у Леопольда Фабри за 1500 франков; собр. графа П. С. Строганова в Петербурге.

Атрибуция картины Лоренцо ди Креди принадлежит самому графу П. С. Строганову. С именем этого мастера портрет включен в рукописный каталог собр. Строганова 1864 (см.: Кузнецов 2001) с пометкой, что, согласно Вагену, это портрет флорентийской дамы работы Перуджино. В издании, посвященном коллекциям живописи в Петербурге, Ваген (1864) придерживался той же точки зрения.

В Описи Строгановского дворца 1922 портрет назван работой неизвестного флорентийского художника второй половины XVI в. М. И. Щербачева определила автора произведения как Тимотео Витти, с этой атрибуцией картина включена в Кат. 1958, 1976 и 1994. Остается неясным, какие именно работы Тимотео Вити могли натолкнуть Щербачеву на мысль об его авторстве. Тип портретируемой женщины скорее сопоставим с женскими образами Лоренцо, и, возможно, работа выполнена кем-то из мастеров его школы.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 89.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 794; Кат. 1976. С. 83; Кат. 1994. № 272.
Литература: Waagen 1864. S. 408; Кузнецов 2001. С. 260.

Лоренцо ди Креди, мастерская

Lorenzo di Credi, bottega

Флорентийская школа

132. Святое семейство с Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 5515
Дерево (тополь), масло
Диаметр 84; тондо
Основа паркетирована.
Происхождение: пост. в 1921 из ГМФ. Ранее: собр. князей Л. М. и Е. Л. Кочубей в Петербурге; собр. великой княгини Марии



132

Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции.

В каталоге выставки «Старые годы» 1908 картина приписывалась Лоренцо ди Креди. Липгарт (1908) считал, что центральная часть тондо — фигуры Мадонны и Младенца — могла быть написана самим мастером, в то время как фигуры св. Иосифа и Иоанна Крестителя — его учениками. Участие в картине Лоренцо ди Креди допускал и Вейнер (1909).

В дальнейшем картина справедливо считалась произведением мастерской Лоренцо ди Креди (Schmidt 1909, Воинов 1922) и так же вошла в Кат. 1958, 1976 и 1994. Ван Марле (1931) включил тондо в список работ самого Лоренцо ди Креди.

В картине использованы образы разных произведений Лоренцо ди Креди. Младенец, выдающий влияние Леонардо да Винчи («Мадонна Бенуа», Эрмитаж, см. кат. 115; «Мадонна с гвоздикой», Старая пинакотека, Мюнхен), ближе всего к аналогичной фигуре на картине Лоренцо ди Креди «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Картинная галерея, Дрезден, инв. № 13). Образ Марии восходит к образу в «Мадонне с Младенцем, св. Юлианом и св. Николаем» (Лувр, Париж).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 123; Кат. 1976. С. 107; Кат. 1994. № 132.

Выставки: 1908 Петербург. № 12; 1922 Петроград. № 39.

Литература: Липгарт 1908-I. С. 705; Schmidt 1909. S. 163; Weiner 1909. P. 218; Liphart 1910. P. 23; Reinach 1922. T. 5. P. 371; Воинов 1922. С. 77; Van Marle 1931. Vol. 13. P. 315.

Луини, Бернардино

Luini, Bernardino

Ок. 1480, Луино на Лаго-Маджоре — 1532, Милан (?)
Миланская школа

133. Святая Екатерина

Инв. № ГЭ 109
Холст (переведена с дерева в 1884), масло. 68 × 59
Мелкие вздутия красочного слоя по всей поверхности — результат перевода с дерева.
Происхождение: пост. в 1815, приобретена императором Александром I у Евгения Богарне, получившего картину по наследству после смерти матери, императрицы Жозефины, в 1814.
Ранее: куплена Жозефиной в 1805 у художника Андреа Аппиани в Милане; собр. императрицы Жозефины во дворце Мальмезон близ Парижа.

В собр. Жозефины картина считалась работой Леонардо да Винчи и называлась «Св. Маргарита». С атрибуцией Леонардо произведение поступило в Эрмитаж. Авторство Луини было определено Вагеном (1864). Датируется между 1527 и 1531 на основании сравнения с другими полуфигурными изображениями Луини.

Эрмитажная «Св. Екатерина» часто рассматривается как основное произведение, которое затем повторял сам мастер и копировали другие художники (см.: Pomilio, Ottino della Chiesa 1967). Согласно иной точке зрения, первоначальный вариант «Св. Екатерины» находится в Национальной галерее, Лондон (Williamson 1899; Beltrami 1911). Дэвис считал лондонскую картину копией (Davies 1961. P. 322). Композиции, аналогичные эрмитажной, хранятся также в Музее г. Компьена (ранее — запасники Лувра, Париж); в частной коллекции, Бильбао; в Национальной галерее Ирландии, Дублин (копия с Луини); в частной коллекции, Турин (поздняя копия), в Галерее Брера, Милан (копия XVI в.), и др.

Липгарт (Кат. 1912) полагал, что эрмитажную «Св. Екатерину» можно идентифицировать с той, которая принадлежала герцогу Модены и о которой упоминал Сканелли да Форли: «…и среди очень редких картин полуфигура, чуть меньше натуральной величины, которая изображает святую Екатерину, грациозно держащую пальмовую ветвь в правой руке, и так знакомо это лицо, нежное и деликатное, что тот, кто видит эту работу, убеждается, что она принадлежит к исключительным созданиям этого необыкновенного мастера (Леонардо. — *Т. К.*)» (Scanelli da Forli 1657. P. 141).

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 4334.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 72; Кат. 1958. С. 126; Кат. 1976. С. 108; Кат. 1994. № 134.

Выставки: 1972 Dresden. N 26; 1977 Tokyo — Kyoto. N 4; 1979 София. № 120; 1987 Delhi. N 9; 1990 Milano. N 5; 1998–1999 Петербург. № 13; 2007 London. N 3; 2011 Pavia. N I.17.

Литература: Hand 1827. S. 71–72; Livret 1838. P. 389. N 1; Viardot 1844. P. 468; Сомов 1859. С. 21; Waagen 1864. S. 55; Clement de Ris 1879. P. 343; Bode 1882. Lfg 1. S. 15; Penther 1883. S. 29; Pauli 1899. P. 149; Williamson 1899. P. 135–136; Berenson 1907. P. 251; Richter 1910. P. 342; Бенуа 1910. С. 33; Beltrami 1911. P. 574; Rinaldis 1926. P. 257; Липгарт 1928. С. 35–26; Ottino della Chiesa 1956. P. 38, 82; Итальянская живопись 1964. № 40; Pomilio, Ottino della Chiesa 1967. P. 114; I Leonardeschi ai raggi «X» 1972. P. 204; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 212–213; Pinacoteca di Brera 1988. P. 323; Kustodieva 1991. P. 65; Кустодиева 1998-I. С. 35–36; Pougetoux 2003. P. 109–110. N 133; p. 196; Babin 2007. P. 35.



133

Луини, Бернардино

Luini, Bernardino

Ок. 1480, Луино на Лаго-Маджоре — 1532, Милан (?)
Миланская школа

134. Святой Себастьян

Инв. № ГЭ 247
Холст (переведена с дерева, затем с холста на холст в 1892 А. Сидоровым), масло. 196 × 106
На дощечке, прикрепленной к дереву, надпись: *QVAM LIBENS / OB TVI AMOREM / DULCES IACVLOS / PATIAR MEMENTO* (Как охотно из любви к тебе я терплю сладкие стрелы, помни).
Происхождение: пост. в 1860, приобретена у антиквара В. Моро в Париже.

В образе св. Себастьяна, несомненно, изображен конкретный человек. Надпись и символы позволяют расшифровать смысл аллегорического портрета. Святой пронзен стрелами не за преданность христианству, они — оружие бога любви Амура. Об этом ясно свидетельствует латинская надпись, на которую Себастьян указывает правой рукой. Профессор К. Вечче считал, что «кто-то составил надпись, переработав, сконцентрировав и передав в духе христианства отрывок из Метаморфоз (XIV, 721–725), в котором Ифис кончает самоубийством из-за любви к Анаксарет» (см.: Kustodieva 1991. P. 65. Nota 74). Смысл строф Овидия подтверждает растущий на одинокой ветви дерева большой лимон — символ горько-сладкой любви (Alciati 1550. P. 221). Цветок аквилегии постоянно встречается в работах Луини,



134

но здесь его значение иное, чем в религиозных композициях, и связано оно с народными верованиями в особые свойства растения — способность влиять на любовные отношения и плодородие (Fritz 1952. S. 106).

Еще Блан (1861) высказал предположение, что цвет набедренной повязки Себастьяна мог соответствовать геральдическим цветам дамы его сердца. Это тем более вероятно, что одни и те же тона повторяются не только на ткани, прикрывающей чресла, но и на оперении стрел и на путах, сковывающих руки.

Образ св. Себастьяна использован для демонстрации любви к некой даме. Ради нее изображенный готов терпеть муки, так как его любовь горька и сладостна одновременно, как плод лимона, полна сил и животворна, как цветок аквилегии, и ради любви он готов расстаться с жизнью, как это сделал Ифис.

В каталогах Эрмитажа 1863–1958 портретируемый идентифицирован с миланским герцогом Максимилианом Сфорца (правил в 1512–1515). Липгарт (1928) счел, что это второй сын Лодовико иль Моро — Франческо Мариа Сфорца (1492–1535), ставший герцогом Милана с 1520 под именем Франческо II. Существует единственное изображение с натуры Франческо II — оно находится в медальоне на потолке зала Аттелани (помещение конюшен Лодовико Джакомотто делла Тела). Фрески выполнены с участием Луини и датируются между 1522 и 1526. В облике Франческо II угадывается сходство с человеком, запечатленным в образе св. Себастьяна — покровителя Милана.

Картина поступила в Эрмитаж с атрибуцией Леонардо да Винчи, горячо поддержанной Бланом (1861). Но еще в 1855 Мюндлер писал: «Посетил… Моро, чтобы изучить св. Себастьяна, атрибутированного Леонардо да Винчи. Очень приятная картина, прекрасно моделированная и кьяроскуро большой прелести. Рисунок, однако, не может расцениваться как безукоризненный, и моделировка недостаточно уверенная для этого великого мастера. Возможно, Больтраффьо автор этой картины, которая оценивается в 10 000 франков» (Mündler 1985. P. 71). Год спустя Мюндлер изменил свое мнение в пользу Тимотео делла Вите (p. 118).

Автора произведения правильно определил Ваген (1864).

Сомов (Кат. 1889) предположил, что петербургская картина была приобретена в составе коллекции Кроза в 1772, она вошла в Cat. 1773 (N 790), а затем в конце того же века выбыла из музея. Это неверно, так как рисунок Сент-Обена на полях каталога собр. Кроза 1755 (см.: Stuffmann 1968. P. 60) отличается от эрмитажной композиции, но соответствует «Св. Себастьяну» Марка д'Оджоно (?) из Картинной галереи Берлина (см.: Kustodieva 1991).

Липгарт (Кат. 1912) сообщает о происхождении следующее: в начале XIX в. произведение было приобретено торговцем картин Дюбуа, который продал его некоему итальянскому князю под именем Леонардо да Винчи. После смерти владельца оно перешло к римлянину Бистоли, а от него попало к парижскому антиквару Вольсею Моро.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6297.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 73; Кат. 1958. С. 126; Кат. 1976. С. 108; Кат. 1994. № 133.

Выставки: 1998–1999 Петербург. № 14; 2011 Pavia. N I.16.

Литература: Viardot 1844. P. 323; Nouvelle d' Italie 1861. P. 32; Blanc 1861. P. 65–74; Waagen 1864. S. 55; Bode 1882. Lfg 14. S. 4–5; Penther 1883. S. 29; Harck 1896. S. 423; Williamson 1899. P. 136–137; Berenson 1907. P. 251; Бенуа 1910. С. 33–34; Beltrami 1911. P. 574, 579; Venturi A. 1920-I. P. 176; Rinaldis 1926. P. 256; Липгарт 1928. С. 37–38; Berenson 1932-I. P. 315; Ottino della Chiesa 1956. P. 82; Итальянская живопись 1964. № 41; Ottino della Chiesa 1967. P. 114; Berenson 1968-I. P. 229; Levi d'Ancona 1977. P. 18, 209; Mündler 1985. P. 71, 118; Kustodieva 1991. P. 65–66; Кустодиева 1994. С. 3–5; Dal Pozzolo 1994. P. 31; Кустодиева 1998-I. С. 37–39.



134, *фрагмент*

Луини, Бернардино

Luini, Bernardino

Ок. 1480, Луино на Лаго-Маджоре — 1532, Милан (?)
Миланская школа

135. Распятие с Мадонной, святыми Павлом, Марией Магдалиной, Иоанном и Франциском

Инв. № ГЭ 259
Холст (переведена с дерева в 1887), масло. 90 × 73,5
Надпись на дощечке креста: *INRI* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Происхождение: пост. в 1886 из Голицынского музея в Москве.

У подножья креста в правой части композиции изображены апостол Павел, опирающийся на меч, Мадонна и коленопреклоненная Мария Магдалина, в левой части — апостол Иоанн и св. Франциск.

В собр. князя С. М. Голицына картина считалась произведением Франческо Франчи. В Опись 1859 была внесена как работа Гауденцо Феррари. В Кат. 1889–1895 картина включена как произведение неизвестного художника



135

начала XVI в. В Кат. 1899 — Кат. 1909 — как работа неизвестного художника ломбардской школы начала XVI в.
Харк (1896) высказался в пользу авторства Луини. Под этим именем картина вошла во все каталоги Эрмитажа начиная с 1912.
До 1914 в собр. Б. Креспи в Милане хранилось «Распятие», во всем соответствующее эрмитажному (на последнем, однако, нет черепа у подножья креста). После аукциона в Париже в 1914 судьба миланской картины не известна (воспр.: Beltrami 1911. P. 468).
А. Вентури (1900) первоначально считал эрмитажное «Распятие» репликой мастерской, сделанной с «Распятия» из миланского собр. Позднее он признал петербургскую картину «единственным подлинником» (см.: Липгарт 1928). Оттино делла Кьеза (1956) рассматривала оба варианта как работу Луини.
Еще одна подобная композиция из частного собрания (дерево, масло. 95 × 75; с черепом у подножья креста) была опубликована Калегари как созданная Луини. Авторской ее считают К. Волпе и М. Грегори (см.: Il Cinquecento lombardo 2000). По мнению Грегори, картину из частного собрания следует датировать 1520.
Липгарт (1928) предполагал, что «Распятие» выполнено в тот же период, что и полиптих Луини в церкви Сан Маньо в Леньяно, — в 1523. В Кат. 1958 и 1976 картина датируется ок. 1530. Датировка, предложенная Липгартом, — начало 1520-х — представляется более убедительной.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6914.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1889 — Кат. 1916. № 1672; Кат. 1958. С. 127; Кат. 1976. С. 109; Кат. 1994. № 135.

Выставки: 1977 Milano. N 9; 1979 София. № 121; 1991 Seoul. N 5; 1998–1999 Петербург. № 15; 2011 Pavia. N I.15.

Литература: Указатели Голицынского музея 1866–1882. № 14; Harck 1896. S. 423; Venturi A. 1900. P. 234; Липгарт 1928. С. 36–37; Ottino della Chiesa 1956. P. 23, 81. N 75; Kustodieva 1991. P. 66; Кустодиева 1998-I. С. 39–40; I leonardeschi 1998. P. 364; Il Cinquecento lombardo 2000. P. 168; Голицынский музей 2004. С. 101. № 14; С. 142. № 14.

Луини, Бернардино, мастерская

Luini, Bernardino, bottega

Миланская школа

136. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 7744
Дерево (тополь), масло
66 × 51
Основа состоит из двух досок. Паркетирована.
Происхождение: пост. в 1846 из собр. Д. П. Татищева в Петербурге.

Картина поступила в Эрмитаж как работа Луини. Атрибуция была поддержана Вагеном (1864) и Бельтрами (1911). Боде (1882) и Уильямсон (1899) не считали картину оригиналом.
В каталоги Эрмитажа 1863–1888 картина включена под именем Луини, в Кат. 1889 — как работа Луини со знаком вопроса, в каталоги 1900–1912 — как копия с «Мадонны с Младенцем» Луини из собр. Уоллес, Лондон. Оттино делла Кьеза (1956) поместила картину в рубрику сомнительных работ Луини. В Кат. 1958 и 1976 вновь фигурирует имя самого Луини. В Кат. 1994 — мастерская Луини.
Эрмитажное произведение — повторение «Мадонны с Младенцем» Луини, ранее считавшейся оригиналом Леонардо да Винчи (собр. Уоллес, Лондон; инв. № 10; 72 × 55). В каталоге этого собрания (The Wallace Collection 1985) картина определена как «приписываемая Луини».
В эрмитажной картине фигуры Мадонны и Младенца повторены полностью. Изменения касаются деталей: в лондонской картине Младенец стоит на столе, на котором лежит книга, а Мария протягивает ему цветок аквилегии. В эрмитажной — стол заменен таким же по форме камнем, из него растет куст, с которого Мадонна срывает цветок аквилегии, символизирующей восхваление Бога (см.: Fritz 1952. S. 102–103). В петербургской работе ребенок только тянется к цветку, но положение пальцев, сжимающих стебель, копиист повторил, хотя в данном случае оно не оправдано, как и то, что цветок не попадает в поле зрения Марии, в то время как на английской картине взгляд Марии вполне мотивирован.
Доказательством того, что эрмитажная картина — повторение мастерской, служит и второй план: вместо нейтрального фона «Мадонны с Младенцем» из собр. Уоллес здесь — грот, в котором справа среди камней пробиваются листья, а слева растет цикламен. Цикламен — символ кровоточащего сердца Марии (см.: Vries 1984. P. 124–125). Этот второй план полностью заимствован из «Мадонны с Младенцем» Луини (собр. Хейга, Нивааагард, Амстердам; воспр.: Ottino della Chiesa 1956. Fig. 94).
Кроме эрмитажной композиции существует ряд вариантов, приписываемых или Луини, или его мастерской (собр. Галлларати-Скотти, Милан; собр. Чернин, Вена; Музей герцога Веллингтона, Лондон).



136



137

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 2627.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 75; Кат. 1958. С. 126; Кат. 1976. С. 108; Кат. 1994. № 136.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 16; 2002 Петербург-II. С. 62; Кат. 16; 2006–2007 Amsterdam. N 12; 2011 Pavia. N I.18.
Литература: Waagen 1864. S. 55; Bode 1882. Lfg 11. S. 4; Williamson 1899. P. 64, 135; Beltrami 1911. P. 524; Venturi A. 1920-I. P. 77; Ottino della Chiesa 1956. P. 82. N 77; I leonardeschi ai raggi «X» 1972. P. 200; Levi d'Ancona 1977. P. 107–108; The Wellington Museum 1982. P. 89; The Wallace Collection 1985. P. 308–309; Pinacoteca di Brera 1988. P. 226; Kustodieva 1991. P. 66–67; Кустодиева 1998-I. С. 40–41.

Луини, Бернардино, школа

Luini, Bernardino, scuola

Миланская школа

137. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 6685
Дерево (орех), масло. 50,5 × 41,5
На обратной стороне картины два паза от врезных шпонок.
Происхождение: пост. в 1923 из «Антиквариата».
При поступлении в Эрмитаж была определена как произведение школы Леонардо да Винчи.
Картина создана кем-то из мастеров школы Луини. Лучшая по исполнению композиция, аналогичная эрмитажной, хранится в Музее искусств в Кливленде (инв. № 16.812; дерево, масло. 55,5 × 42,7). Она отличается от петербургской тем, что в нижней части видны колени Мадонны, покрытые плащом.
По поводу атрибуции «Мадонны с Младенцем» из кливлендского музея единого мнения нет. Бернсон (1932-I. P. 314), Оттино делла Кьеза (1956. P. 72) считали ее работой самого Луини; Фредериксен и Дзери (1972) приписывали школе Луини. Педретти (Pedretti 1974. P. 31) видел в кливлендской картине произведение самого Луини и указывал на то, что «Голова девушки» (так называемая «Растрепанная», Национальная галерея, Парма) Леонардо связана с типом Мадонны в картине Луини.
Младенец восходит к фигуре Иисуса в картине «Св. Анна, Мадонна и Младенец» Леонардо да Винчи (Лувр, Париж).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 137.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 17.
Литература: Kustodieva 1991. P. 67; Кустодиева 1998-I. С. 41.

Мазо ди Сан Фриано (Томмазо д'Антонио Манцуоли)

Maso di San Friano (Tommaso d'Antonio Manzuoli)

1532, Борго-Сан-Фриано — 1571, Флоренция
Флорентийская школа

138. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 9868
Дерево (тополь), масло. 115 × 96
Основа состоит из двух досок. Правая доска надставлена слева внизу на 0,8 см и вверху на 2 см. По левой доске проходит сквозная зареставрированная и записанная трещина. С тыльной стороны сохранились два паза от врезных шпонок.
Происхождение: пост. в 1961 через ЭЗК.
Группа Мадонны с Младенцем восходит к утерянному оригиналу Понтормо, известному по ряду копий, в том числе и в Эрмитаже (кат. 225).
Картина поступила в музей как произведение неизвестного итальянского художника XVI в. Была определена Д. Ширменом (устно) как произведение Мазо ди Сан Фриано на основании сходства со «Св. семейством» этого мастера (Музей Ашмола, Оксфорд, инв. № A 793; дерево, масло. 102 × 83,4). Атрибуция поддержана Кеннон-Брукс (1968) и Паче (1976). Петербургская картина отличается от оксфордской тем, что на ней нет фигуры св. Иосифа и вместо стены на втором плане изображена встреча у Золотых ворот.
Наиболее убедительной датировкой для эрмитажной картины представляется 1570–1571 на основании стилистического сходства с произведениями Мазо «Падение Икара» и «Добыча алмазов», выполненными для Студиоло Франческо I Медичи в Палаццо Веккьо во Флоренции (Кустодиева 1974). Аналогичное мнение по поводу времени создания «Мадонны с Младенцем и Иоанном Крестителем» высказал Паче (1976), указав, что картина является более поздним авторским вариантом «Св. семейства» из Музея Ашмола (Оксфорд) и относится к периоду работы Мазо в Студиоло.
Экземпляр из Оксфорда датировали по-разному, но преимущественно после 1560 или ок. 1570 (см.: Lloyd 1977). Существует ряд копий и вариантов, связанных в основном с оксфордской картиной, их список приведен у Кеннон-Брукс (1968) и Паче (1976). Л. Берти (устно) считал эрмитажную картину копией с оксфордской.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1976. С. 109; Кат. 1994. № 142.
Литература: Cannon-Brooks 1968. P. 112–113; Кустодиева 1974. С. 13–14; Pace 1976. P. 78, 84; Lloyd 1977. P. 106.



138



138, *фрагмент*

Майнери, Джан Франческо

Maineri, Gian Francesco

Упоминается между 1489 и 1540-ми
Феррарская школа

139. Христос, несущий крест

Инв. № ГЭ 286
Дерево (тополь), масло, темпера
59,5 × 45,5
Происхождение: пост. в 1912 по завещанию графа П. С. Строганова из его собр. в Петербурге. Ранее: музей Бурбонов в Неаполе; галерея Марескальки в Болонье; собр. маркиза Венути в Риме, у которого П. С. Строганов приобрел картину в 1854.
Сцена несения креста предполагает большое количество действующих лиц, в данном же случае художник ограничился только срезанной по пояс фигурой Христа, держащего на плече крест. Такой интимный образ особенно подходил для непосредственного «домашнего» общения с ним верующего.
В рукописном каталоге собр. графа П. С. Строганова 1864 (опубликован: Кузнецов 2001) картина уже считалась работой Майнери. Здесь же приводились сведения о том, что граф видел ее в 1841 в галерее Марескальки, где автором произведения числился Бернардино Луини. В каталоге Строганова 1864 за именем Майнери в скобках следуют имена Гауденцо Феррари, неизвестного ломбардского мастера, Больтраффьо. Ваген (1864) упоминал «Несение креста» как прекрасную картину, которая напоминает ему манеру Палмеццано, но глубже по передаче чувств и цвету, и высказался в пользу раннего периода деятельности Больтраффьо. Еще в 1875 было отмечено, что «общий тип Христа более всего приближается к типам, созданным Л. Винчи» (Дом графа П. С. Строганова 1875).
Кроу и Кавальказелле (1912) включили картину в список работ Франческо Бонсиньори. Липгарт (1912), считавший «Несение креста» шедевром



139

139, *фрагмент*



Майнери, упомянул, что того же мнения об авторстве придерживался А. Вентури, посетивший галерею Строганова в 1911. В «Списках» Бернсона (1932, 1968) картина фигурирует как работа Майнери с пометкой, что композиция заимствована у Соларио (имеется в виду «Несение креста» Соларио из Музея искусств в Нанси).

Ф. Франджи предположил, что в поздний период творчества Майнери работал в основном для частных лиц, создавая реплики со своих композиций — «Св. семейство» и «Христос, несущий крест» (см.: The Martello collection 1992. P. 106). К данной теме художник обращался не менее двенадцати раз. Версии находятся в Галерее Уффици, Флоренция; Пинакотеке Эстензе, Модена; Галерее Дориа Памфили, Рим; Государственном художественном музее, Копенгаген; Королевском дворце, Неаполь; соборе Барселоны; собр. д'Акинто, Мантуя; собр. Таддеи, Феррара, ранее — собр. С. П. Картера (см.: Leonardo e il leonardismo 1983).

Эрмитажная картина принадлежит к числу лучших работ Майнери на данную тему, ее можно отнести к тому периоду, который Дзамбони охарактеризовал как «экстремальный ломбардский период феррарского мастера» (Zambonni 1975. P. 41). Прототипом произведения могла послужить ксилография неизвестного ломбардского художника конца XV в., на близость к этой гравюре обратил внимание еще Хайнд (Hind 1935. P. 446. Fig. 210), композиция ее полностью повторена у Майнери.

Насколько был притягателен образ, созданный Майнери, подтверждает картина «Христос, несущий крест, и два палача» неизвестного североитальянского мастера (местонахождение не известно; воспр.: Leonardo e il leonardismo 1983. P. 156. Fig. 354). Автор соединил майнериевский тип Христа (сохранив изысканную вышивку одежды) с фигурами двух воинов из «Битвы при Ангиари» Леонардо да Винчи.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 127; Кат. 1976. С. 109; Кат. 1994. № 138.

Выставки: 1998–1999 Петербург. № 18; 2000 Portland — Fort Worht. N 149; 2007 Петербург. № 13; 2011 Pavia. N I.19.

Литература: Waagen 1864. S. 409; Дом графа Строганова 1875. С. 27; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 2. P. 184; Липгарт 1912-I. С. 38–39; Berenson 1932-I. P. 324; Berenson 1968-I. P. 238; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 155; Zamboni 1975. P. 147. N 15; Кустодиева 1998-I. С. 43–45; Кузнецов 2001. С. 262; Kustodieva 2008. P. 37.

Мариотто ди Нардо

Mariotto di Nardo

Ок. 1373–1424
Флорентийская школа

140. Мадонна из сцены «Благовещение»

Инв. № ГЭ 278
Дерево (тополь), темпера
47 × 36, овал, заостренный вверху и внизу; фрагмент верхней части неизвестного алтаря
Основа состоит из двух досок. В нижней части с обратной стороны доски скреплены поздней реставрационной вставкой.
С лицевой стороны профилированная овальная рама разошлась на местах скреплений вверху и внизу.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Картина поступила как произведение неизвестного тосканского мастера XIV в. Липгарт (каталог выставки: 1922 Петроград) считал ее принадлежащей кругу Джотто и относил к началу XIV в. В Кат. 1958 и 1976 картина вошла как произведение неизвестного флорентийского художника XIV в. Лазарев (1959) писал: «…его же [Мариотто ди Нардо] кисти принадлежит „Мадонна", хранящаяся в Эрмитаже», имея в виду «Мадонну из сцены „Благовещение"». М. Лаклотт (устно), не зная мнения Лазарева, также назвал имя Мариотто ди Нардо. Эта атрибуция принята в Кат. 1994. Она подтверждается близостью эрмитажного фрагмента с другими работами мастера. Ближайшие аналогии к фигуре Марии — образ из «Коронования Мадонны» (собр. Актона, Флоренция; дерево. 136,5 × 82,2; воспр.: Fremantle 1975. N 956), Мадонна из «Коронования Мадонны» (Институт искусств, Миннеаполис; дерево. 131,7 × 68,6; воспр.: Fremantle 1975. N 957) и Мадонна из «Коронования Мадонны» (Музей Чертозианского монастыря, Галлуццо; дерево. 120 × 93; воспр.: Fremantle 1975. N 958).

Эрмитажный фрагмент можно датировать первым десятилетием XV в., когда в искусстве Мариотто ди Нардо преобладает влияние Лоренцо Монако.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7226.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 141; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1994. № 140.

Выставки: 1922 Петроград. № 21; 1989 Ленинград-I. № 23.

Литература: Кат. МАХ 1865. № 9; Прохоров 1879. № 26; Воинов 1922. С. 76; Лазарев 1959. С. 300. Примеч. 334; Пятницкий 1994. С. 312, 320.

Мартини, Симоне (Симоне ди Мемми)

Martini, Simone (Simone di Memmi)

Ок. 1284, Сиена — 1344, Авиньон
Сиенская школа

141. Мадонна из сцены «Благовещение»

Инв. № ГЭ 284
Дерево (тополь), темпера
30,5 × 21,5; правая створка диптиха
Доска слегка изогнута по вертикали. По всем краям утраты живописи с грунтом. В центре верхнего края след от гвоздя. Слева внизу доски след от ожога свечи. Сохранность ультрамарина очень плохая. Живопись сильно смыта, позолота потерта. Тыльная сторона доски загрунтована; в левой ее части



140



141

сохранился коричневый фон и проработанный по нему чеканный орнамент.

Происхождение: пост. в 1911, дар наследников графа Г. С. Строганова.

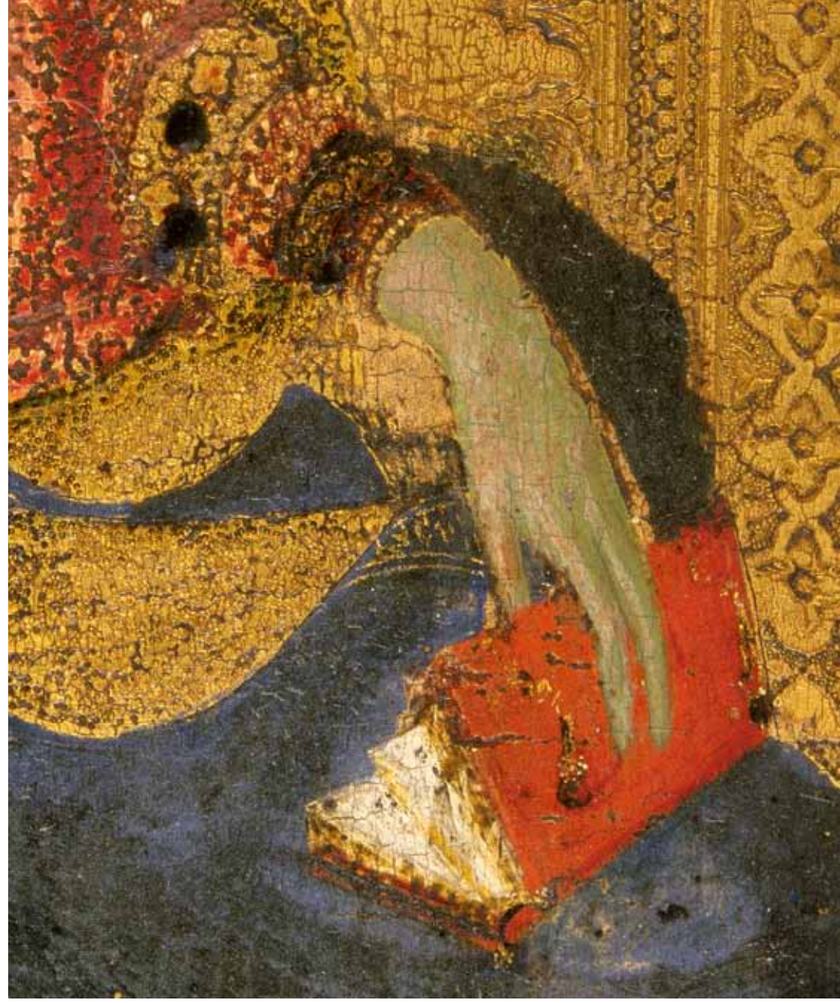
Ранее: собр. графа Г. С. Строганова в Риме.

Картина составляла правую створку диптиха, левая — с изображением архангела Гавриила — находится в Национальной галерее Вашингтона (инв. № 327; дерево, темпера. 31 × 22). Совпадают размеры досок и чеканный орнамент на обратной стороне.

Согласно сведениям, приведенным Шепли, реверс доски из Вашингтона покрыт кожей, прочеканенной и украшенной золотом (см.: Shaply 1979. P. 431). Однако Мартиндале (1988) указывает на ошибочность такого утверждения, так как, по его словам, оборот вашингтонской картины лишь имитирует кожу, на самом же деле это чеканка по грунту. Таким образом, реверсы обеих створок одинаковы. Большинство исследователей признает парность петербургской и вашингтонской картин.

Поза Мадонны, положение ее рук восходят к изображению Марии в самом знаменитом станковом произведении Симоне — «Благовещение» (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 451–453; дерево, темпера. 265 × 305; подписана и датирована 1333), но иконографически относятся к типу «Мадонны Смирения» (Madonna dell'Umiltá).

Имя Симоне Мартини в качестве автора «Мадонны из сцены „Благовещение“» было предложено графом Г. С. Строгановым, в собр. которого картина находилась в начале XX в. Хотя все исследователи признают очень высокие художественные достоинства эрмитажной картины, мнения по поводу имени ее создателя расходятся. Работой Симоне створку диптиха считали Бернсон (1909, 1932, 1968), А. Вентури (1907), Ван Марле (1924), Лазарев (1959), Ос (1969), Контини и Гоццоли (1970). Рихтер (1929) отрицал авторство Симоне Мартини в пользу Паоло ди Джованни Феи. Вейгельт (1930) отнес произведение к работам мастерской Симоне.



141, *фрагмент*

Наибольшее распространение получила гипотеза, согласно которой «Мадонна» выполнена в тесном контакте Симоне с его братом Донато Мартини, последнего чаще всего отождествляют с сиенским Мастером Мадонны Штраус (De Benedictis 1976, 1979; Leone de Castris 1988). В пользу этого предположения изменил свою точку зрения Чекки (1981), давший очень высокую оценку петербургской работе в первом издании труда о сиенской живописи (1931). Признавая высокое качество живописи, сомнение в авторстве Симоне высказал Мартиндале (1988).

Творчество Донато Мартини остается до конца не изученным. Представляется, что никто из исследователей не привел достаточно аргументированных доказательств, на основании которых можно было бы с полным основанием отвергнуть имя Симоне Мартини как создателя эрмитажного шедевра.

Как правило, датируют створку диптиха авиньонским периодом работы мастера — 1340–1344.

Рукописные каталоги и описи:

Опись 1859. № 7242.



142

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912 — Кат. 1916. № 1964; Кат. 1958. С. 134; Кат. 1976. С. 112; Кат. 1994. № 141.
Выставки: 1904 Siena. N 1959; 1989 Ленинград-I. № 57; 2002 Петербург-I. № 3.
Литература: Bernardini 1901. P. 119; Mason-Perkins 1904. P. 145–146; Richter 1905. S. 102; Jacobsen 1907. P. 30; Venturi A., *Storia* 1907. Vol. 5. P. 629; Crowe, Cavalcaselle 1908. Vol. 3. P. 69; Berenson 1909-II. P. 222, 296; Врангель, Трубников 1909. С. 117; Mûnoz 1910. P. 5; Mûnoz 1911. P. 9; Дар княгини Щербатовой 1911. С. 187; Андреев 1917. С. 149–162; Van Marle 1920. P. 74–75; Van Marle 1924. Vol. 2. P. 232–235; Richter 1929. P. 171–173; Weigelt 1930. S. 87–88, 111; Berenson 1932-I. P. 534; Rinaldis 1936. P. 64; Toesca 1951. P. 541; Paccagnini 1955. P. 169; Volpe 1955. P. 52; Лазарев 1959. С. 170, 286. Примеч. 270; Итальянская живопись 1964. № 3; Berenson 1968-I. P. 402; Os 1969. P. 107; Contini 1970. P. 100; De Benedictis 1976. P. 3; Frinta 1979. P. 213; Shapley 1979. P. 430–431; De Benedictis 1979. P. 29; Cecchi 1981. P. 125; Vsevolozhskaya 1981. N 7; Leone de Castris 1988. P. 225; Martindale 1988. P. 60–81, 214–215; Frinta 1988. P. 247, 261, 444; Leone de Castris 2003. P. 365. N 38; Camporeale 2004. P. 69, 84, 94–95.

Массари, Лючио

Massari, Lucio

1569, Болонья — 1633, Болонья
Болонская школа

142. Обручение святой Екатерины

Инв. № ГЭ 2634
Холст, масло. 85,5 × 71
Происхождение: пост. в 1840-х; во второй половине XIX в. находилась во дворце в Гатчине (близ Петербурга); возвращена в Эрмитаж в 1926.

LA, CLXXII.

Кроме действующих лиц, непосредственно связанных с сюжетом, изображены св. Иосиф и св. Агата.

Атрибуция традиционная. Принадлежность кисти Массари подтверждается сравнением с такими произведениями художника, как «Благовещение» (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 4996; 35 × 27,4), в котором фигура Марии близка фигуре св. Екатерины на эрмитажном полотне; «Св. семейство с Иоанном Крестителем» (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 1317 С.Р.; 29 × 37), по манере исполнения и типажу обнаруживающее большое сходство с «Обручением св. Екатерины».

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4785; Опись 1859. № 5923.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 134; Кат. 1976. С. 112–113; Кат. 1994. № 143.

Мастер из Марради

Maestro di Marradi

Работал в конце XV — начале XVI в.
Флорентийская школа

143. Мадонна во славе

Инв. № ГЭ 4129
Холст, темпера. 80 × 48
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Иконографически данный тип композиции тесно смыкается с «Вознесением Мадонны», когда она часто изображалась в строго фронтальной позе, с молитвенно сложенными руками, в мандорле, поддерживаемой ангелами. В Описи Строгановского дворца 1922 картина числилась произведением неизвестного флорентийского мастера второй половины XV в. М. Лаклотт (устно) и позднее Э. Фей (устно, 1985) высказали мнение, что картина может быть приписана Мастеру из Марради. Это имя было предложено Дзери для группы произведений в церкви Бадиа дель Борго близ Марради (Zeri 1963-II. P. 249, 258. Nota 15). Мастер из Марради — художник круга Доменико Гирландайо, работавший ок. 1475 во Флоренции и ее окрестностях. Занимался также росписями кассонов, обнаруживая при этом точки соприкосновения с Бартоломео ди Джованни. На позднем этапе творчества (ок. 1490) испытал влияние Пьеро делла Франческо в период пребывания этого мастера во Флоренции. Определенная архаизация сочетается в работах Мастера из Марради с импульсами современного ему искусства.

При сравнении эрмитажной картины с «Мадонной во славе» (Институт Курто, Лондон; 76,2 × 62,5) обнаруживается сходство манеры в обоих произведениях. В них повторяются тип лица Мадонны, головы херувимов (выдающие влияние Доменико Гирландайо), плотные, круглые облака, сияние, переданное в виде условных золотых лучей, трактовка складок одежды. Но поза Мадонны на эрмитажном полотне отличается от позы Марии на лондонской картине.



143



144

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 65.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 146.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 24.

Мастер из Форли

Maestro di Forli

Работал в первой половине XIV в.
Школа Романьи

144. Моление о чаше. Мадонна с Младенцем, святой Лючией и неизвестной святой

Инв. № ГЭ 6314
Дерево (тополь), темпера
57,5 × 35,5; левая створка диптиха
Со всех сторон рельефное обрамление. Левый нижний угол картины



144, *фрагмент*

сколот. Слева вверху сохранилась металлическая петля. По нижнему краю живопись утрачена.
Над нимбом святой слева надписано ее имя: *S LUCIA*
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Мф 26: 36–44; Мк 14: 32–39; Лк 22: 39–44 (для сцены «Моление о чаше»).

Тип Мадонны с прильнувшим к ней Младенцем (нижняя часть створки) был широко распространен в византийской живописи и известен под названием «Взыграние» (см.: Lasareff 1938. P. 42–46). Дзери (1986) привел «Мадонну с Младенцем» на створке эрмитажного диптиха как типичный пример романьольской иконографии, базирующейся на византийском прототипе. «Взыграние» встречается в итальянской живописи не часто.

В списке своей коллекции, составленном в 1913, Лихачев (1993) не определял ни школу, ни время создания произведения.

Картина была опубликована Лазаревым (1938), который писал о ней как о грубой провинциальной работе первой четверти XIV в. Лазарев затруднялся точно определить школу, но сравнивал створку диптиха с композицией «Мадонна с Младенцем. Святые» (Музей, Фаэнца), относящейся к школе Римини. В Кат. 1958 эрмитажный фрагмент был включен как произведение неизвестного художника школы Римини, в Кат. 1976 — как произведение неизвестного венецианского мастера XIV в. На эрмитажной выставке 1989 фрагмент экспонировался как произведение неизвестного итальянского художника первой половины XIV в.

Дзери (1986) назвал автором створки Мастера из Форли. В Кат. 1994 — Мастер из Форли (со знаком вопроса). Свое прозвище этот удожник Романьи получил по трем произведениям, хранящимся в Пинакотеке г. Форли.

Поуп-Хеннесси (1987) сопоставил эрмитажную створку с четырьмя досками Мастера из Форли, которые составляли единый портативный алтарь: «Поругание Христа» и «Снятие со креста» (Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид), «Бичевание Христа» и «Положение во гроб» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Поуп-Хеннесси указал на сходство обрамлений нью-йоркских и петербургской досок.

Действительно, в названных выше произведениях и эрмитажном фрагменте обнаруживается чрезвычайная близость типов: Христа и Иакова («Моление о чаше») и Христа («Снятие со креста»), Марии в эрмитажном произведении и одной из трех Марий (со скрещенными руками) в сцене «Положение во гроб». Одинаковы нимбы, трактовка складок.

Гаррисон (1949) датировал фрагмент ок. 1325.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 141; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1994. № 144.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 36.

Литература: Lasareff 1938. P. 45; Garrison 1949. P. 103. N 269; Schorr 1954. P. 49; Garrison 1984. P. 132–133, 136, 140–143, 151–152; Zeri 1986. P. 22; Pope-Hennessy 1987. P. 82; Лихачев 1993. С. 237. № 14; Benati 1995. P. 35.

Мастер Коронования Марии из Крайст Чёрч

Maestro dell'Incoronazione Christ Church

Работал во второй половине XIV в. Флорентийская школа

145. Коронование Марии

Инв. № ГЭ 265
Дерево (тополь), темпера
78,5 × 49,7; верх закруглен
Основа состоит из трех досок. Верхняя доска, с изображением распятия, была соединена с основной не первоначально; скреплена с центральной доской двумя шпонками и тонкой перекладиной, укрепленной по краям двумя небольшими шпонками. В средней части две деревянные вставки в толще доски, одна — треугольная, вторая — продолговатая. Средняя доска особенно сильно изъедена жучком и повреждена отверстиями от гвоздей. Золотой фон во многих местах сильно переписан. Накладная рама более поздняя.
На свитке Иоанна: *ECC / E AG / NVS / VOX / …* (далее неразборчиво) (Се агнец … — Ин 1: 29, 36; глас [вопиющего в пустыне]. — Ис 40: 3; Мф 3: 3).
В нижней части доски между гербами двух флорентийских семейств — Серистори и Герардески — надпись: *AVE. GRATIA. PLENA DOMINI* (Радуйся, Благодатная. — Лк 1: 28).
На обороте доски надпись, которая в настоящее время читается только в инфракрасных лучах: *Les armes en… sont de la maison de Seristori… autre sont de Gherardeschi de Florence. Ecole de Toscane* (Герб дома Серистори, другой — Герардески из Флоренции. Тосканская школа).



145

Происхождение: пост. в 1899, дар бывшего директора Эрмитажа И. А. Всеволожского. Ранее: собр. барона П. К. Мейендорфа в Петербурге; И. А. Всеволожский получил картину в подарок от сына барона (Кат. 1912).

В верхней части доски — распятие с Марией, Иоанном, св. Франциском и св. Домиником. В нижней части около трона, кроме музицирующих ангелов, согласно Оффнеру (1981), изображены (начиная с верхнего ряда):



146

слева — св. Павел, св. Матфей, неизвестная святая, св. Варфоломей, Иоанн Креститель, св. Людовик Тулузский; справа — св. Андрей, св. Петр, св. Екатерина, два св. епископа, св. Иаков Старший.
Расположение фигур, острое завершение короны, драпировка, на фоне которой представлены Христос и Мария, соответствуют типу изображения коронации Мадонны, сложившемуся во второй половине XIV в. в Тоскане.

Картина поступила как произведение неизвестного тосканского художника XIV в. Лазарев (1959) считал, что ее можно отнести к школе Бьондо.
В посмертном издании Оффнера (1981) эрмитажная картина приписана Мастеру Коронования Марии из Крайст Чёрч. Этим условным именем Оффнер назвал неизвестного последователя братьев Чионе, создавшего «Коронование Марии», находящееся в Крайст Чёрч в Оксфорде. Атрибуция принята Босковичем (1975).

Одна из ближайших аналогий эрмитажного произведения — «Коронование Мадонны» (ранее — собр. Луиджи Беллини во Флоренции; воспр.: Offner 1981. Fig. 53). В ней повторяются типы лиц, изображены такие же ангелы, с такими же музыкальными инструментами, близки узоры тканей.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7167.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1900 — Кат. 1916. № 1851; Кат. 1994. № 150.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 26; 2005 Казань. № 529.
Литература: Weiner 1910. P. 145; Лазарев 1959. С. 295–296. Примеч. 311; Boskovits 1975. P. 212. Nota 56; Offner 1981. P. 30.

Мастер легенды об Аполлоне и Дафне

Maestro della legenda di Apollo e Dafne

Работал в конце XV в.
Флорентийская школа

146. Святой Иосиф с Младенцем Христом

Инв. № ГЭ 7407
Дерево (тополь), темпера. 112 × 82
Основа состоит из трех досок, скрепленных двумя сквозными врезными реставрационными шпонками. Доска сильно изъедена жуком. С лицевой стороны у правого края в 25 см от верха имеется авторская врезка 7 × 38 см.
Происхождение: пост. в 1918.
Ранее: собр. князя А. С. Долгорукова в Петербурге.

В инвентарь Эрмитажа картина была внесена как работа неизвестного умбрийского художника XV в. Э. Фей (устно, 1985) высказал предположение, что произведение может быть приписано Мастеру легенды об Аполлоне и Дафне — флорентийскому художнику, работы которого близки Бартоломео ди Джованни и который испытал влияние Боттичелли, Гирландайо, Филиппино Липпи, Перуджино и Пьеро ди Козимо. Свое условное имя мастер получил по двум доскам кассонов со сценами из легенды об Аполлоне и Дафне (фонд Самюэла Кресса, Нью-Йорк).
В эрмитажной картине обнаруживается близкое сходство (в пейзаже и фигуре второго плана) с упомянутыми досками кассонов. Можно отметить влияние Перуджино, сказывающееся в фигуре младенца Христа. Все это позволяет предположить, что автором эрмитажной картины мог быть Мастер легенды об Аполлоне и Дафне.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 147.

Мастер Мадонны Штрауса

Maestro della Madonna Straus

Работал ок. 1385 — ок. 1415
Флорентийская школа

147. Распятие с Марией и Иоанном

Инв. № ГЭ 5506
Дерево, темпера
64,5 × 33,5; верх стрельчатый
Доска, сложной конфигурации в верхней части. Вмонтирована в позднюю раму, выполненную в готическом стиле. Золотой фон местами обновлен.
На дощечке креста надпись: *I. N. R. I* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ.

При поступлении картина была определена как произведение школы Джотто. С. О. Андросов (устно, 1972) высказал предположение, что автором «Распятия» мог быть так называемый Мастер Мадонны Штрауса. Предположение кажется достаточно убедительным.
Свое имя художник получил по картине «Мадонна с Младенцем» из собр. П. Штрауса (в настоящее время — Музей изобразительных искусств, Хьюстон; инв. № 44.365; дерево, темпера. 90,1 × 48,2), испытал влияние Аньоло Гадди и Лоренцо Монако.
Этого художника не следует путать с сиенским Мастером Мадонны



147

Штрауса, работавшим во второй половине XIV в.
Близкая аналогия к эрмитажной картине — «Распятие», правая сторона диптиха (ок. 1380) в Музее искусств, Институт Карнеги в Питтсбурге (воспр.: Gazette des Beaux-Arts. 1971, fevrier. P. 60, suppl. N 280).
В эрмитажном произведении проявляются черты, характерные для Мастера Мадонны Штрауса: отсутствие глубины пространства, золотой фон, элегантность контуров фигур, специфическая трактовка лиц, которые, по выражению Босковича (Боскович 1966. С. 32), превращаются в «стилизованные гладкие поверхности», нарочитое однообразие в передаче одежд.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 155.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 27.

Мастер Милосердной Мадонны

Maestro della Misericordia

Работал в последней четверти XIV в.
Флорентийская школа

148. Мадонна с Младенцем
Инв. № ГЭ 7485
Дерево (тополь), темпера
69 × 45; верх имеет стрельчатое завершение
Основа состоит из трех досок. Средняя старая — 31,2 см, по бокам новые, живопись на этих приставках поздняя. Центральная доска сильно изъедена жуком. Живопись во многих местах переписана.
Новое золото на фоне.
Происхождение: пост. в 1934 из ГМИИ в Москве. Ранее: собр. князя Н. С. Щербатова в Москве (наклейка на обороте).



148

Изображение относится к типу «Мадонны Смирения» (Madonna dell'Umiltá, см. кат. 15).
Картина поступила в Эрмитаж как произведение Джованни да Милано и под этим именем вошла в Кат. 1958 и 1976. В Кат. 1994 — Мастер Милосердной Мадонны. Атрибуция была сделана Босковичем (1975). Мастер Милосердной Мадонны — анонимный флорентийский живописец, испытавший влияние Таддео Гадди и Бернардо Дадди. Имя художника было предложено Оффнером по картине «Мадонна Милосердия» из собр. Галереи Академии во Флоренции (см.: Offner 1958. P. 203).
Боскович (1975) относит эрмитажную «Мадонну с Младенцем» к позднему периоду деятельности художника, когда его творчество было особенно близко искусству Джованни да Милано, и датирует ее 1365–1370. Аналогично — между 1360 и 1370 — датирует эрмитажное произведение Кьодо

(см.: Il Tardo Trecento 2010), отмечая в нем большую естественность и внимание к настроению персонажей, что характерно для живописи этого периода.
В качестве ближайшей аналогии эрмитажному произведению Боскович приводит «Madonna del parto» (церковь Сан Лоренцо, Монтефьезоле близ Понтассьеве). Повторяется не только тип лица Мадонны, но и пропорции ее фигуры, положение рук, поза Марии, сидящей на низкой подушке. Тот же Младенец, что и на эрмитажной картине, изображен художником в «Мадонне с Младенцем» (Галерея Стюарт, Парма).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 90; Кат. 1976. С. 89; Кат. 1994. № 152.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 28.
Литература: Boskovits 1975. P. 63, 369; Il Tardo Trecento 2010. P. 92.

Мастер Оплакивания из Скандиччи

Maestro della Deposizione di Scandicci

Работал во второй половине XV — начале XVI в.
Флорентийская школа

149. Мадонна с Младенцем
Инв. № ГЭ 1517
Холст (переведена с дерева в 1820), масло. 65 × 49
По краям с обеих сторон замастикованные и записанные надставки шириной до 2,5 см.
Происхождение: пост. в 1819, приобретена при посредничестве князя В. С. Трубецкого в Париже.



149

Картина поступила как произведение Ридольфо Гирландайо. Ханд (1827) считал, что это либо копия, либо работа какого-то неизвестного мастера. Имя Гирландайо было принято Вагеном (1864), что нашло отражение в эрмитажных каталогах 1863–1909, но начиная с Кат. 1900 имя Гирландайо давалось уже со знаком вопроса. Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) считали картину работой последователя Ридольфо Гирландайо — либо Микеле ди Ридольфо, либо Мариано да Пеша. В авторстве Гирландайо сомневался Боде (1882). Харк (1896) предполагал, что картина создана кем-то из учеников Гирландайо. Липгарт (Кат. 1911, 1912) признал автором Микеле ди Ридольфо. В Кат. 1916 картина опубликована как работа Франческо Граначчи со знаком вопроса. Та же атрибуция сохранилась в Кат. 1958 и 1976. Холст (1974) не включил картину в число работ Граначчи, назвав ее автором неизвестного флорентийского художника первой трети XVI в. Бернсон (1932, 1963) поместил эрмитажную картину в списки работ Фра Паолино со знаком вопроса.
Фей (1976) определил «Мадонну с Младенцем» как произведение Мастера Оплакивания из Скандиччи. Это имя он предложил для группы работ неизвестного художника, который был, очевидно, учеником Перуджино и чье творчество развивалось параллельно с деятельностью молодого Франческо Граначчи и Ридольфо Гирландайо.
В Кат. 1994 принята атрибуция Фея.
Эрмитажной «Мадонне с Младенцем» особенно близка «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Музей



150

изящных искусств, Дижон; 75 × 59). Повторен тот же тип лица Мадонны, одинаковы жест руки и характер складок пышного рукава; повторено лицо Христа и положение его отведенной назад головы.

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4333; Опись 1859. № 2397. **Каталоги Эрмитажа:** Кат. 1863 — Кат. 1916. № 31; Кат. 1958. № 87; Кат. 1976. С. 87; Кат. 1994. № 153. **Литература:** Hand 1827. S. 83; Livret 1838. P. 215. N 53; Андреев 1857. С. 45; Waagen 1864. S. 39; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 524. Note 2; Bode 1882. Lfg 4. S. 5; Harck 1896. S. 415; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 143–144. Note; Липгарт 1922. С. 250; Berenson 1932-I. P. 416; Berenson 1963. P. 164; Halst 1974. S. 191; Fahy 1976. P. 196.

Мастер Оплакивания из Скандиччи

Maestro della Deposizione di Scandicci

Работал во второй половине XV — начале XVI в.
Флорентийская школа

150. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 97
Холст (переведена с дерева в 1840 А. Митрохиным), масло. 86 × 86
Первоначально картина имела форму круга. При переводе с дерева произведению придали квадратную форму.
Происхождение: пост. в 1839, приобретена у мюнхенского антиквара И. Ное в Петербурге.

Авторский вариант композиции «Мадонна с Младенцем» (см. кат. 149). Повторены фигуры Мадонны и Христа, но добавлена фигура маленького Иоанна.

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4754; Опись 1859. № 2305. **Каталоги Эрмитажа:** Кат. 1863 — Кат. 1916. № 30; Кат. 1958. С. 87; Кат. 1976. С. 87; Кат. 1994. № 154. **Литература:** Waagen 1864. S. 39; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 524. Note 2; Bode 1882. Lfg 13. S. 6; Harck 1896. S. 415; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 143, 144. Note; Липгарт 1922. С. 250; Berenson 1932-I. P. 416; Berenson 1963. P. 164; Halst 1974. S. 191; Fahy 1976. P. 196.

Мастер святой Агаты

Maestro della Sant'Agata

Работал в третьей четверти XIII в.
Флорентийская школа

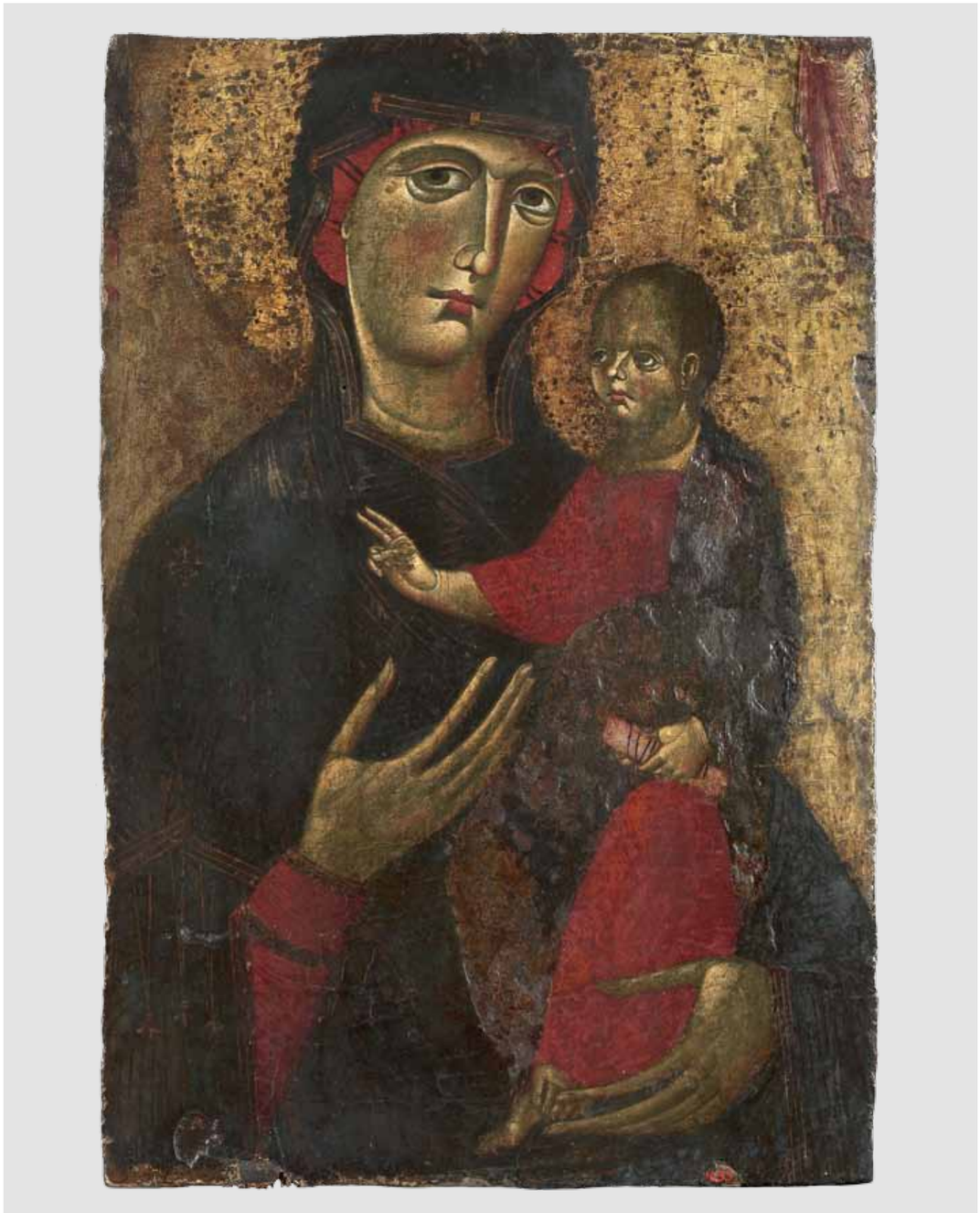
151. Мадонна с Младенцем

Инв. № I-290
Дерево (тополь), темпера
58,7 × 39, 3
Доска обрезана со всех сторон.
Ряд вертикальных трещин.
Многочисленные утраты красочного слоя по всей поверхности, особенно на фигуре Младенца.
Происхождение: пост. в 1935 из ГРМ в Ленинграде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Остаток фигуры ангела (справа наверху) навел Босковича (1993) на мысль, что доска является фрагментом композиции большего размера, изображавшей Мадонну в рост, восседающей на троне.

Мадонна относится к классическому типу Одигидрии (Путеводительницы): правой рукой она указывает на Младенца, которого держит на левой. Иисус поднимает правую руку с благословляющим жестом, а в другой держит свиток.

В списке икон, составленном Лихачевым в 1913 (см.: Лихачев 1993), произведение значилось: «Божья Матерь



151



152

Тихвинская. XIII век», но было включено в раздел «Италия».
Смирнов (1928) определил автора как итало-византийского мастера XIII в.
Икона была опубликована Кондаковым (1929) как работа византийского мастера XIV в. Кур-Ахенбах (1950) сочла ее создателем Мастера Мадонны дель Кармине. Как произведение этого художника икона упомянута Маркуччи (1958). Более убедительной представляется атрибуция «Мастер святой Агаты», предложенная Гарриссоном (1950) и впоследствии поддержанная Тартуфери (1986, 1990) и Босковичем (1993).
Условное имя этого художника происходит от иконы с изображением св. Агаты в собр. Музея собора, Флоренция. В его творчестве ощутимы византийские реминисценции и воздействие одного из ведущих мастеров флорентийского дученто — Коппо ди Марковальдо. Ярко выраженная индивидуальность художника позволила достаточно убедительно счесть его автором ряда работ, среди которых к эрмитажной доске особенно близки выше названная «Св. Агата», а также «Мадонна с Младенцем на троне» во флорентийской церкви Санта Мария дель Кармине. Типологически эти три женских образа чрезвычайно схожи. Одинаково трактованы руки с сильно вытянутыми пальцами, лица младенцев с высоким лбом, очень пухлыми щеками и характерной складкой на шее. В иконе из флорентийской церкви фигура Иисуса еще более удлинена. Временны́е рамки, предложенные Гарриссоном (1998) для эрмитажного произведения, — 1276–1300. В путеводителе по эрмитажной выставке «Византия и византийские традиции» 1991 Пятницкий писал об иконе как о произведении XIII столетия, в котором соединены византийские и итальянские традиции, упомянув, что ряд исследователей считают ее автором Мастера св. Агаты.
Выставки: 1975–1976 Ленинград. № 891; 1977 Москва. № 891; 1991 Петербург. С. 38.

Литература: Смирнов 1928. С. 32; Кондаков 1929. Pl. 124; Coor-Achenbach 1950. P. 94 ff; Garrison 1950-II. P. 356; Marcucci 1958. P. 33; Tartuferi 1986. P. 273; Tartuferi 1990. P. 88; Византия и византийские традиции 1991. С. 38; Лихачев 1993. С. 237. № 15; Boskovits 1993. P. 704 f; Garrison 1998. Index N Add. 30; Agata Santa 2008. P. 266.

Данные, относящиеся к картине, предоставлены Ю. А. Пятницким

Мастер супружеской четы Датини
Maestro del coniugi Datini

Работал во второй половине XIV в.
Флорентийская школа

152. Благословляющий Христос

Инв. № ГЭ 270
Дерево (тополь), темпера
Диаметр 43, тондо; являлось верхней частью креста с изображением распятия
Основа состоит из трех досок. С обратной стороны восемь кованых гвоздей.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Исследование картины в инфракрасных лучах показало, что первоначально книга в руках Христа была большего размера.
Благословляющий Христос иконографически восходит к типу Христа Пантократора (см.: Lexicon der christlichen Ikonographie 1968. Bd 1. S. 392–394). Как правило, подобные круглые медальоны с полуфигурой благословляющего Христа венчали расписные кресты с изображением распятия.
Картина поступила в Эрмитаж как произведение тосканского мастера XIV в. круга Джотто. Согласно сведениям, приведенным в каталоге выставки 1922, Айналов приписал тондо Томмазо Джоттино, Липгарт — Бернардо Дадди, а позднее (Кат. Липгарта) — Джоттино. Лазарев (1928) считал, что картина выполнена под непосредственным влиянием Джотто, и датировал ее 1320-ми. В Кат. 1958 и 1976 фрагмент включен как работа школы Джотто со знаком вопроса.
Корти (1971) опубликовал эрмитажное тондо как произведение неизвестного флорентийского мастера второй половины XIV в. Боскович (1975) включил тондо в список работ Пьетро Нелли. С этой атрибуцией согласился Тартуфери (1984). В качестве аналогии Тартуфери привел медальон с изображением благословляющего Христа, венчающий крест с «Распятием» школы Пьетро Нелли из церкви Сан Донато в Поджо (Пьеве). Отметив гораздо более высокое качество картины из Эрмитажа, Тартуфери указал на сходство в трактовке волос, одежды, орнамента. На этом основании он предположил, что для обоих тондо существовал один прототип и, более того, возможно, один рисунок.



153

Беллози (1983–1984) приписал «Благословляющего Христа» художнику, которого он условно назвал Мастером супружеской четы Датини по картине «Троица» (Капитолийская пинакотека, Рим), на которой имеется герб купца из Прато, Франческо Датини, а он сам, его жена и приемная дочь изображены коленопреклоненными. Исходя из возраста дочери Франческо, Беллози датировал «Троицу» ок. 1400. По его мнению, Мастером супружеской четы Датини мог быть либо Томмазо дель Маццо, сотрудничавший с Пьетро Нелли, а позднее, ок. 1391, с Никколо́ ди Пьетро Джерини, либо Джованни ди Тано Феи, работавший, согласно документам, для семьи Датини.
В Кат. 1994 была принята вполне убедительная атрибуция Беллози. Сходство между Богом Отцом в «Троице» и благословляющим Христом на эрмитажном тондо достаточно велико, чтобы предположить, что обе картины выполнены одним и тем же мастером.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7215; Кат. Липгарта. С. 498.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 93; Кат. 1976. С. 91; Кат. 1994. № 151.
Выставки: 1922 Петроград. № 3; 1989 Ленинград-I. № 29.
Литература: Прохоров 1879. № 2; Воинов 1922. С. 76; Lasareff 1928-I. P. 25–26; Corti 1971. P. 86; Boskovits 1975. P. 420; Bellosi 1983–1984. P. 46; Tartuferi 1984. P. 6. Nota 16; Bellosi 2000. P. 75, 91. Nota 49.

Мастер триптиха Имолы
Maestro del trittico d'Imola

Работал в начале XV в.
в Эмилии-Романье
Школа Эмилии

153. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и святым Антонием аббатом

Инв. № ГЭ 9751
Дерево (тополь), темпера
43,5 × 29,5
Почти целиком утрачена фигура пророка Исаии. Большие верти-

кальные мастиковки вдоль всей фигуры Марии, на плаще св. Антония и в левом нижнем углу. Золото, промытое по полименту, было подновлено при дальнейших записях. В отдельных местах золото заходит на записи. Мафорий переписан целиком. На той его части, которая прикрывает голову Мадонны, синий цвет в настоящее время не просматривается. Ниже, под поверхностным коричневым тоном, мафорий — синий. В основе синего — натуральный ультрамарин, под микроскопом просматриваются его кристаллы. Исследование в рентгеновских лучах выявило наличие графьи. Подпись и дата на плаще Мадонны относятся к XIX в., что доказывается наличием в краске цинковых белил. Внизу под слоем лака, на котором находятся подпись и дата, они не повторены. Внизу справа на плаще Мадонны фальшивая подпись и дата: *S… CVS MCCC.*

На свитке пророка Исаии в левом верхнем углу: *Iae…ppfte* (Исаия пророк).

На свитке пророка Давида в правом верхнем углу: *Davt ppfte* (Давид пророк).

На страницах книги в руках Бога Отца: *Ego sum / lux muñ / di qui sequitur / me non / ambulat in tenebris* (Я свет миру, кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме. — Ин 8: 12).

На свитке в руках Иоанна Крестителя: *Ecce agnus dei* (Се агнец Божий. — Ин 1: 29, 36); ниже остатки букв его имени: *…ogah…*

Происхождение: пост. в 1956 из Отдела Востока Эрмитажа. Ранее: РМ в Петербурге; до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Бог Отец указывает на Христа, объясняя, к кому обращены евангельские строки. Пророки Исаия и Давид находятся за пределами трехчастного арочного обрамления, как предшествующие Христу и одновременно предсказавшие его появление в мир. Включена в список Лихачева 1913 (см.: Лихачев 1993): «Распятие (XIII — первая половина XIV в.). Италия (маленькая на тонкой доске)».

Картина поступила как произведение неизвестного североитальянского художника XV в. Автор картины был определен Кустодиевой (1979) как Мастер триптиха Имолы. Это анонимный художник, близкий по стилю к Антонио Альберти. Группа его работ была выделена Падовани (Padovani 1976. P. 49–50) на основании сходства с триптихом «Мадонна с Младенцем, св. Кристиной и Петром мучеником» (Пинакотека, Имола). Скрупулезное описание лиц, трактовка складок, строгий, но изысканный ритм, подчеркнуто вертикальная постановка фигур, смягченная легким наклоном голов, внеперспективное решение цветочного луга, использование рубиново-красного (одежда Бога Отца и Иоанна Крестителя) роднят эрмитажную картину с теми, которые Падовани приписала Мастеру триптиха Имолы.

Эрмитажное произведение обнаруживает сходство с «Поклонением волхвов» (собр. Кистера, Крейцлинген; воспр.: Padovani 1976. Tav. 38, 39). Мадонна и Младенец на этих картинах аналогичны персонажам эрмитажного произведения.

В «Мадонне дель Умильта́» (Касса ди Риспармио, Феррара) встречается такое же трехарочное обрамление со сходным орнаментом и повторен жест руки Марии, повернутой ладонью к зрителю. В «Мадонне дель Умильта́» (Музей Бардини, Флоренция) такие же контуры и рисунок складок плаща в нижней его части, как и на эрмитажной картине.

На основании стилистического сходства эрмитажная «Мадонна с Младенцем и святыми» может быть датирована так же, как произведения из бывшего собр. Паолини и собр. Кистера, — 1430-ми.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 156.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 30.

Литература: Kustodieva 1979. P. 73–74; Padovani 1981. P. 38; Кустодиева 1982-I. С. 7–8; Лихачев 1993. С. 237.

Маттео ди Джованни (Маттео да Сиена)

Matteo di Giovanni (Matteo da Siena)

Ок. 1430, Борго-Сан-Сеполькро — 1495, Сиена
Сиенская школа

154. Мадонна с Младенцем, святыми Антонием Падуанским и Вильгельмом

Инв. № ГЭ 4114
Дерево (тополь), темпера
70,5 × 51
Доска выгнута по вертикали. Рама более поздняя, наглухо соединена с картиной, торцы замастикованы.
Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее: собр. графа П. С. Строганова в Петербурге, приобретена графом в Риме у Куоко за 500 франков.

Исследование картины в инфракрасной области спектра выявило подготовительный рисунок и некоторые изменения, касающиеся положения мизинцев на левой руке Младенца и правой руке Марии. Рисунок лиц тоньше и выразительнее, чем в окончательном варианте.

На плаще Марии — звезда, так как одно из имен Мадонны — Stella Maris — Морская звезда (см.: Холл 1999. С. 196).

Святые опознаются по атрибутам: св. Антоний Падуанский — по горящему сердцу в руке (символу его страстной любви к Богу и Мадонне); св. Вильгельм — по власянице, характерному железному головному убору крестообразной формы и оковам на руках (см.: Kaftal 1952. P. 1031). В каталоге выставки 1922 этот святой назван неизвестным; впервые правильно определен в каталоге эрмитажной выставки 1989.

Хотя в каталоге выставки 1922 сказано, что атрибуция принадлежит Липгарту, Ваген еще в 1864 в рукописном каталоге собр. П. С. Строганова (см.: Кузнецов 2001) назвал автором картины Маттео да Сиена. То же имя Ваген (1864) повторил еще раз, отметив



154

утонченность Марии и «незначительность» колорита. Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) считали, что картина выполнена в более слабой, чем у Маттео ди Джованни, манере — в духе Гуидочче Коццарелли.

Для творчества Маттео ди Джованни типичны подобные композиции небольшого размера с фигурами Мадонны с Младенцем и фланкирующих их святых. Художник сохраняет один и тот же принцип построения композиции: пластичность Марии и Иисуса контрастирует с более плоскостной трактовкой фигур святых, благодаря чему при отсутствии глубины пространства создается впечатление двух планов. Золотой фон усиливает декоративный эффект.

Картина может быть отнесена к середине 1480-х. Она отличается от более поздних произведений Маттео ди Джованни, в которых появляется налет определенного штампа и уделяется большое внимание роскошному орнаменту одежд.

Наиболее близкая аналогия эрмитажной картине — «Мадонна с Младенцем, св. Иеронимом и Марией Магдалиной» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; инв. № 65.234; 63,2 × 46,7), которая датируется концом 1480-х.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 157.

Выставки: 1922 Петроград. № 31; 1989 Ленинград-I. № 32; 2002 Петербург-I. № 14.

Литература: Waagen 1864. S. 408; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 86; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 5. P. 186; Губчевский 1957. № 17; Кузнецов 2001. С. 259.

Маттео ди Джованни (Маттео да Сиена), мастерская

Matteo di Giovanni (Matteo da Siena), bottega

Сиенская школа

155. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 9748
Дерево, темпера
40 × 25, верх закруглен
С тыльной стороны доска покрыта левкасом.



155

Происхождение: пост. в 1935 из ГРМ в Ленинграде.

При поступлении в Эрмитаж картина была определена как работа Маттео ди Джованни. Недостаточно высокий уровень живописи, сильное искажение в передаче детского тела, слабый рисунок рук Мадонны заставляют предположить, что картина выполнена кем-то из художников мастерской Маттео да Сиена.

Ближайшая аналогия петербургского произведения «Мадонна с Младенцем, св. Бернардином Сиенским, св. Иеронимом и двумя ангелами» мастерской Маттео да Сиена (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; инв. № 41.100.7; дерево, темпера. 55,9 × 49,5)

154, *фрагмент*



156



156, *фрагмент*

отличается более высоким уровнем исполнения. Лицо Марии в обоих случаях повторяется почти без изменений и восходит к образцам самого Маттео.

Датировка, предложенная Дзери для нью-йоркской картины, — конец 1480-х (Zeri 1980. P. 49) — может быть принята и для эрмитажной картины.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 158.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 33; 2002 Петербург-I. № 15.

Мельци, Франческо

Melzi, Francesco

1493, Милан — 1570, Ваприо д'Адда
Миланская школа

156. Флора

Инв. № ГЭ 107
Холст (переведена с дерева в 1854 Табунцовым), масло
76 × 63

Происхождение: пост. в 1850 из собр. нидерландского короля Виллема II в Гааге, куплена за 40 000 франков. Ранее: 1649 — собр. Марии Медичи (?); герцога Орлеанского (?); 1790 — собр. Валкиерса; собр. банкира Д. Даноота в Брюсселе (распродажа 22–23 декабря 1828; см.: Lugt. № 11890); собр. принца Оранского (будущего Виллема II); в 1785 картину в собр. Даноота видел Рейнольдс (см.: Reynolds 1996).

Так как при переводе с дерева на холст авторский грунт был сохранен, в отраженных инфракрасных лучах проявился авторский рисунок. Художник начал с изображения торса, точно проработав все формы. На правой груди отчетливо виден сосок, скрытый в живописи одеждой. С особой тщательностью прорисованы волосы, а также изящный узел, каким завязан плащ, и разбегающиеся от него складки. На картине это место плохо воспринимается глазом, так как неоднократно переписывалось. Иным был контур шеи, ставшей в окончательном варианте более стройной. Лицо Флоры с мягкой игрой светотени на рисунке тоньше и выразительнее, чем на картине.

Произведение поступило в Эрмитаж как работа Леонардо да Винчи и до второй половины XIX в. эта атрибуция сохранялась. Ваген (1864) и Боде (1882, 1884) приписали ее Луини. Морелли (1892) назвал автором Джампьетрино; это мнение разделил Фрицони (1901, 1906). Пентер (1883), Кроу и Кавальказелле (1912) считали автором эрмитажного произведения Андреа Соларио. Сомов (Кат. 1899) назвал имя Мельци. В эрмитажные каталоги XIX в. картина была включена как работа Луини, начиная с Кат. 1899 — Мельци. Гуковский (1963) признавал автором «Флоры» Мельци, но допускал и возможность участия в создании картины Леонардо да

Винчи. Он указал, что при применении синего фильтра в левом нижнем углу различимы следы старой надписи, в которой он усмотрел следы трех греческих букв МΛΣ и пришел к выводу, что это остаток подписи Мельци по-гречески. Исследования, проведенные на новейшем оборудовании, показали, что на картине нет ни подписи художника, ни каких-либо надписей.

В более поздней литературе исследователи высказывали мнение о связи эрмитажной картины с произведениями Чезаре да Сесто. Марани (1989-I) считал, что «Флора» создана под влиянием Чезаре после его возвращения из Рима в Милан, то есть после 1513. На подобную связь указывал и Натале (1982), проводя параллель с «Мадонной с Младенцем и агнцем» Чезаре да Сесто (Музей Польди Пеццоли, Милан) с точки зрения живописной гаммы и выполнения растительных мотивов. Такое сопоставление не представляется достаточно убедительным. И предложенная исследователями датировка — начало 1510-х — кажется слишком ранней: 1512 датируется ученический рисунок мужской головы Мельци (Пинакотека Амброзиана, Милан), сухость которого не соответствует мягкой манере исполнения «Флоры», созданной не ранее, чем ок. 1520.

Картина была известна под разными названиями: «Коломбина» (от английского названия аквилегии — columbine — в левой руке женщины), «Флора», «Тщеславие». Высказывалось предположение, повторенное в Кат. 1958, что изображена придворная дама короля Франциска I — Бабон де ла Бурдесьер. Гуковский (1963) полагал, что в образе Флоры представлена Мона Лиза Джоконда. В Кат. 1958 и 1976 картина включена под названием «Женский портрет». Однако идеальный облик женщины, ее сходство с Помоной («Вертумн и Помона» Мельци, Государственные музеи, Берлин; 185 × 134), образ которой, в свою очередь, восходит к «Св. Анне» Леонардо, противоречат этому мнению. В Кат. 1994 картине возвращено название «Флора».

То, что изображена богиня плодородия, покровительница растений Флора, подтверждает подбор цветов и их символика. Флора представлена сидящей в гроте. Она смотрит на аквилегию — символ плодородия (Fritz 1952. S. 106). В правой руке ее, лежащей на коленях, — ветка жасмина, символ утраченного целомудрия, взамен которого она получила власть над растениями. В складках плаща — анемоны, также связанные с культом богини (Levi D'Ancona 1977. P. 44; Холл 1999. С. 66). Анемон ассоциировался на Ближнем Востоке со смертью. Однако это не только смерть, но и обновление, так как анемон появился тогда, когда пролилась кровь Адониса. Обнаженная грудь указывает на материнский характер «mater florum» (Held 1961. Vol. 1. P. 206). И не случайно взгляд Флоры устремлен на цветок аквилегии, символизирующий в данном случае ту же тему — плодородие. За спиной Флоры по стене грота спускается папоротник — символ уединения и мечтательности (Levi D'Ancona 1977. P. 80). В картине развивается мысль о великом таинстве природы — основе всего сущего.

Имеется ряд вариантов и копий с эрмитажной «Флоры» (см.: Гуковский 1963. С. 35–44). Среди них следует отметить картины из Музея искусств, Блуа; Галереи Боргезе, Рим; Музея изобразительных искусств Ричмонд, Вирджиния; частного собр., Париж; бывшего собр. лорда Холфорда, Англия. Картину из собр. Галереи Боргезе Хевеси (1952) рассматривал как работу самого Мельци, более позднюю, чем эрмитажная картина.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 2322.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 74; Кат. 1958. С. 136; Кат. 1976. С. 113; Кат. 1994. № 159.
Выставки: 1971 Tokyo — Kyoto. N 36; 1972 Dresden. N 31; 1979 Washington — Los Angeles — New York; 1998–1999 Петербург. № 19; 2002 Петербург-II. С. 80; 2011 Pavia. N I.20.
Литература: Cat. Guillaume II 1850. P. 76–77; Сомов 1859. С. 21; Waagen 1864. S. 54– 55; Clement de Ris 1879. P. 343; Bode 1882. Lfg 2. S. 13; Penther 1883. P. 29–30; Bode 1884. S. 304; Morelli 1892. P. 205–206; Tshudi 1897. S. 39–40; Williamson 1899. P. 91, 137; Cat. Illustrated 1899. P. XXI, 20. N 71; Frizzoni 1901. P. 101–102. Nota 1; Frizzoni 1906. P. 242–243; Bodmer (s. a.). P. 374–375; Bode 1909. S. 311; Seidlitz 1909. S. 132; Ffoulkes 1910. P. 27–28; Möller 1911. S. 541; Beltrami 1911. P. 442; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 2. P. 380–381; Вентури Л. 1912. С. 12; Ventuti L. 1912. P. 213; Rèau 1912. P. 385, 390; Rosenberg 1913. S. 96; Badt 1914. S. 185; Frizzoni 1914-I. P. 206; Venturi A., *Storia* 1915. Vol. 7. Parte 4. P. 1062; Venturi A. 1920-I. P. 167–168; Reinach 1923. T. 6. P. 154; Rinaldis 1926. P. 213. Nota; Липгарт 1928. С. 39–41; Suida 1929. P. 232, 305; Fritz 1952. S. 106; Hevesy 1952. P. 249–252; Гуковский 1963; Итальянская живопись 1964. № 38, 39; Гуковский 1964. С. 4; Lossky 1965. P. 41–49; Pomillo, Ottino della Chiesa 1967. P. 112; Clark 1968. P. 189; Pedretti 1973. P. 135; Fahy 1979. P. 43–51; Vsevolozhskaya 1981. N 39; Natale 1982. P. 88–89; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 92, 97; Marani 1987. P. 13; Pinacoteca di Brera 1988. P. 188; Hinterding, Horsch 1989. P. 13–14; Marani 1989-I. P. 480; Kustodieva 1991. P. 63–65; Shell, Sironi 1991-II. P. 151; Carminati 1994. P. 122, 184; Reynolds 1996. P. 20, 155. Note 83; Кустодиева 1998-I. С. 28–32; I leonardeschi 1998. P. 374, 377–379; Hermann-Fiore 2000. P. 138.

Микеланджело, подражатель

Michelangelo, imitatore

157. Оплакивание Христа

Инв. № ГЭ 1508
Холст (переведена с дерева в 1832 А. Митрохиным), масло
51 × 38
Происхождение: пост. в 1824, приобретена в 1819 при посредничестве князя В. С. Трубецкого в Париже.
До перевода картины с дерева на обороте существовала латинская



157

надпись, согласно которой художник Хуффер видел картину в 1759 и утверждал, что это работа Даниэле да Вольтерры по оригиналу Микеланджело, и оценил ее в 40 дукатов. Но владелец, имя которого забыто, не хотел ее продавать, потому что прислушивался к словам фламандского реставратора о том, что должен ценить ее как драгоценный камень (см.: Livret 1838).

Основываясь на этой надписи, картину считали работой Даниэле да Вольтерры, пока Ваген (1864) не указал на ошибочность атрибуции. В эрмитажные каталоги 1863–1888 произведение вошло как работа неизвестного художника, а начиная с Кат. 1889 — как работа школы Микеланджело. В Кат. 1958 и 1976 не включена. В Кат. 1994 — подражатель Микеланджело.

Композиция известна в ряде вариантов и восходит к рисунку (Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон; черный мел. 29 × 19), который приписывался последователям Микеланджело, а в настоящее время признается работой самого мастера, подаренной им Виттории Колонна (о рисунке см.: Vittoria Collona 1997. P. 426–428, IV. 36).

Существуют живописные, графические, скульптурные повторения рисунка Микеланджело (см.: Perrig 1960. P. 20. Anm. 4; P. 25. Anm. 15).

Наиболее известная живописная версия, созданная Марчелло Венусти, находится в Галерее Боргезе в Риме (инв. № 422; дерево, масло. 62 × 44). Так же как Венусти, автор эрмитажной копии отказался от строк Данте (Рай, XXIX, 91), начертанных Микеланджело вдоль балки креста. Еще одна подписная композиция Венусти, большего размера (123,9 × 88,8), находится в частном собр. Турина (воспр.: L'uomo del consiglio 2009. P. 215).

В Коллегиальной церкви (Пултуск, Польша) хранится «Оплакивание Христа» (173 × 132, датировано 1559), в котором центральная часть повторяет композицию римской и эрмитажной картин (см.: Ruszczyc 1964. P. 73–80).

Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4417; Опись 1859. № 2298.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 34; Кат. 1994. № 162.
Литература: Livret 1838. P. 65. N 16; Viardot 1844. P. 477; Андреев 1857. С. 63; Waagen 1864. S. 37; Неустроев 1898. С. 20.

Микеланджело, подражатель

Michelangelo, imitatore

158. Распятие с Мадонной, апостолом Иоанном и Марией Магдалиной

Инв. № ГЭ 1519
Дерево (тополь), масло
68 × 48
С тыльной стороны сохранились пазы от двух шпонок.
Надпись на кресте: *I N R I* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Дж. Удни в Лондоне.
Ранее: собр. кардинала Оттобони



158

(надпись на обороте). Происхождение картины из собр. Джона Удни установлено Артемьевой (2009).

Картина является одной из многочисленных композиций, возникших на основе ряда рисунков Микеланджело на тему распятия.

Для фигуры Христа прообразом послужил рисунок из собр. Британского музея в Лондоне (черный мел. 37 × 27), идентифицированный с тем, который Буонарроти подарил Виттории Колонна (о рисунке Микеланджело см.: Vittoria Colonna 1997, IV. 27). Этот дар был описан Асканио Кондиви в его «Жизнеописании Микеланджело Буонарроти в 1553: «Сделал также из любви к ней (Виттории) рисунок с Христом на кресте, он не кажется, как обычно, мертвым, но живым. Его лицо поднято к отцу, и кажется, он говорит: „Боже мой, Боже мой…“» (см.: Condivi 1998. P. 61).

Для фигуры скорбящей Марии на эрмитажной картине моделью послужил другой рисунок Микеланджело, из Кабинета рисунков в Лувре (черный мел. 23 × 10).

Подражатели развивали замысел Микеланджело в основном в трех направлениях: Христос изображался или как одинокая фигура, или, как в оригинале, с ангелами, или с Марией и Иоанном. В эрмитажном варианте кроме Марии и Иоанна у подножия креста — Мария Магдалина. Подобная фигура Марии Магдалины, обнимающей крест, есть на гравюре Корнелиса Корта, выполненной в 1568 по рисунку Джулио Кловио (Британский музей, Лондон; о гравюре см.: L'uomo del consiglio 2009. P. 205. N 25).

Картина поступила в Эрмитаж как произведение Марчелло Венусти. Возможно, такая атрибуция основывалась на словах Дж. Вазари о том, что Марчелло Венусти превосходно переводил рисунки Микеланджело в «небольшие вещи» (Vasari — Milanesi 1881. Vol. 7. P. 575). Венусти считается автором аналогичных композиций, одна из которых хранится в Каза Буонарроти во Флоренции, другая — в Галерее Дориа Памфили в Риме.

Ваген (1864) назвал автором Даниэле да Вольтерра. Под этим именем картина включена в эрмитажные каталоги 1863–1888. Начиная с Кат. 1889 и кончая Кат. 1912 числилась произведением неизвестного художника школы Микеланджело. В инвентарь Эрмитажа была включена как работа фламандского художника. Судя по типажу и живописи, можно предположить, что «Распятие» выполнено фламандским художником XVII в.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 2121; Кат. 1797. № 416; Опись 1859. № 2332.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1888. № 33; Кат. 1889 — Кат. 1912. № 34; Кат. 1994. № 163.

Литература: Hand 1827. S. 171; Livret 1838. P. 24. N 2; Waagen 1864. S. 37; Неустроев 1898. С. 20; Artemieva 2009. P. 96.

Микеланджело, подражатель

Michelangelo, imitatore

159. Святое семейство (Молчание)

Инв. № ГЭ 1507

Холст (переведена с медной доски в 1867 А. Сидоровым), масло

40 × 28

На страницах книги в руках Мадонны: *In silentio / et in speerit fortit / udo / VRA* (В тишине и уповании крепость ваша. — Ис 30: 15).

На ступени фальшивая надпись-подпись: *MA. BVON. INV — SEB. VENET. F.* (Замысел Микеланджело Буонарроти — Себастьяно венецианец сделал).

Происхождение: пост. в 1836 из собр. У. Кузвельта в Лондоне.

В каталоге собр. У. Кузвельта (см.: Jameson 1836) указывалось, что картина, находящаяся в настоящее время в Эрмитаже, была пожертвована королем Филиппом III женскому монастырю де ла Соледа в Мадриде и там куплена Кузвельтом.

Эрмитажная картина — одна из многочисленных живописных вариаций на основе рисунка Микеланджело «Св. семейство» (так называемое «Молчание») из собр. герцога Портландского, Англия (опубликован: Gould 1951. P. 279–281. Fig. 1).

Рисунок Микеланджело гравировал в 1561 Джулио Бонасоне (Bartsch 1818. Vol. 15. P. 128–129. N 66), и возможно, что ряд живописных версий выполнен уже с гравюры.

Символическое значение композиции Микеланджело истолковывали по-разному. Сакслу (Saxl 1936. P. 217) считал, что жест Мадонны, поднимающей над Христом покрывало, означает открытие истины, так как рождение Христа символизировало явление истины на земле. Акцент в картине, как и в рисунке Микеланджело, сделан на теме жертвы Христа, о чем свидетельствуют безжизненное тело Младенца и положение ног Мадонны (она сидит, положив ногу на ногу) — мотив траура (см.: Vittoria Colonna 1997. P. 471).



159

Фигуру слева на рисунке Микеланджело идентифицируют или как бога молчания Гарпократа, или как Иоанна Крестителя с атрибутами Гарпократа (см.: Gould 1975). В эрмитажном варианте изображен Иоанн Креститель: шкура покрывает его тело, а не голову, рядом лежит крест, но сохранен жест, призывающий к молчанию, — палец, приложенный к губам. В отличие от рисунка, где фон нейтрален, в картине действие происходит на фоне стены, прорезанной окном, отсутствуют песочные часы справа под скамьей.

В собр. Кузвельта в соответствии с фальшивой надписью картина числилась произведением Себастьяно дель Пьомбо. Уже Ваген (1864) высказал справедливое суждение о том, что картина низкого качества и не может быть приписана Себастьяно дель Пьомбо. В эрмитажные каталоги начиная с 1863



160

включалась как произведение неизвестного художника школы Микеланджело.
Существуют многочисленные версии композиции, их список приведен у Гулда (1975). Наиболее известная находится в Музее изобразительных искусств, Лейпциг (подписана Марчелло Венусти и датирована 1563), которую в свою очередь тоже копировали. Ферино Пагден (1997. P. 472) пишет, что в различных музеях существует не менее пятнадцати повторений композиции Микеланджело XVI столетия, различающихся в деталях.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 2294.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 23; Кат. 1994. № 160.
Литература: Jameson 1836. P. 12; Waagen 1864. S. 37; Неустроев 1898. С. 20; Garas 1967. P. 344. N 108; Gould 1975. P. 155.

Микеланджело, подражатель

Michelangelo, imitatore

160. Святое семейство (Молчание)

Инв. № ГЭ 10336
Дерево (тополь), масло
74,5 × 59,5
Основа состоит из двух досок, паркетирована. Левый верхний угол стесан.
Справа от скамьи фальшивая подпись: *B. Luini*
Происхождение: пост. в 1979 через ГФ.

Картина является одной из многочисленных живописных версий рисунка Микеланджело (см. кат. 159).
В проеме окна, в отличие от рисунка, виднеется городской пейзаж — зубчатая стена с башнями на фоне неба.
Фигура в левой части — Иоанн Креститель, у которого от Гарпократа остался жест — палец, приложенный к губам в знак молчания.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 161.
Выставки: 1980 Ленинград. № 1.

Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо (Тосини)

Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (Tosini)

1503, Флоренция — 1577, Флоренция
Флорентийская школа

161. Святое семейство с Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 1531
Дерево (тополь), масло
122 × 96,5
Доска слегка выгнута по вертикали. Три трещины у верхнего края, две трещины — у нижнего. Многочисленные замастикованные выпады красочного слоя до грунта.
Происхождение: пост. в 1846 по завещанию Д. П. Татищева в Петербурге.

У нижнего края картины, согласно сведениям, приведенным в Кат. 1912, находилась фальшивая подпись: *Francus Massolies Parmenssis* (в настоящее время едва различимы две буквы: *Fr…*), согласно которой произведение считалось работой Пармиджанино. Ваген (1864) приписал картину ученику Корреджо — Франческо Мариа Рондани. Под этим именем картина включена в эрмитажные каталоги 1863–1900. Начиная с Кат. 1911 и включая Кат. 1976 произведение



161



162

публиковалось как работа Франческо Брины со знаком вопроса.
Грань между произведениями Брины и Микеле ди Ридольфо до сих пор не проведена четко. В последнее время работы, имеющие непосредственную близость к эрмитажной, относят к числу произведений Микеле ди Ридольфо, в связи с чем в Кат. 1994 «Св. семейство» вошло как работа этого мастера.
Существуют многочисленные варианты картины. Такая же композиция, отличающаяся лишь некоторыми деталями (в частности, Иоанн держит свиток, а не крест), хранится в Музее Бандини во Фьезоле. В Галерее Палатина во Флоренции находится еще один вариант «Св. семейства» Микеле ди Ридольфо (инв. № 180; 116 × 88), в нем поза Марии точно повторяет позу Мадонны на эрмитажной картине, но Младенец изображен не спящим, а обнимающим Иоанна Крестителя. Несколько уменьшенная копия XVI в. хранится в Эрмитаже (см. кат. 162).
Рукописные каталоги и описи:
Опись Татищева 1846. № 64 (?);
Опись 1859. № 2369.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 87; Кат. 1958. С. 71; Кат. 1976. С. 80; Кат. 1994. № 164.
Литература: Waagen 1864. S. 58–59; Voss 1920. Bd 1. S. 194. Anm. 1; Venturi A., *Storia* 1932. Vol. 9. Parte 5. P. 273.

Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо (Тосини), копия

Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (Tosini), copia

162. Святое семейство с Иоанном Крестителем
Инв. № ГЭ 7365
Холст (переведена с дерева), масло
84 × 67
Происхождение: пост. в 1933 из ГМИИ в Москве. Ранее: собр. князя Ф. Ф. Юсупова в Петербурге; до 1924 — Юсуповский дворец-музей в Петрограде.
Упомянута Липгартом в Кат. 1912 (с. 72) под именем Франческо Брины как находящаяся в собр. Ф. Ф. Юсупова уменьшенная копия XVI в. с эрмитажного «Св. семейства» (см. кат. 161).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 165.

Нальдини, Джованни Баттиста

Naldini, Giovanni Battista

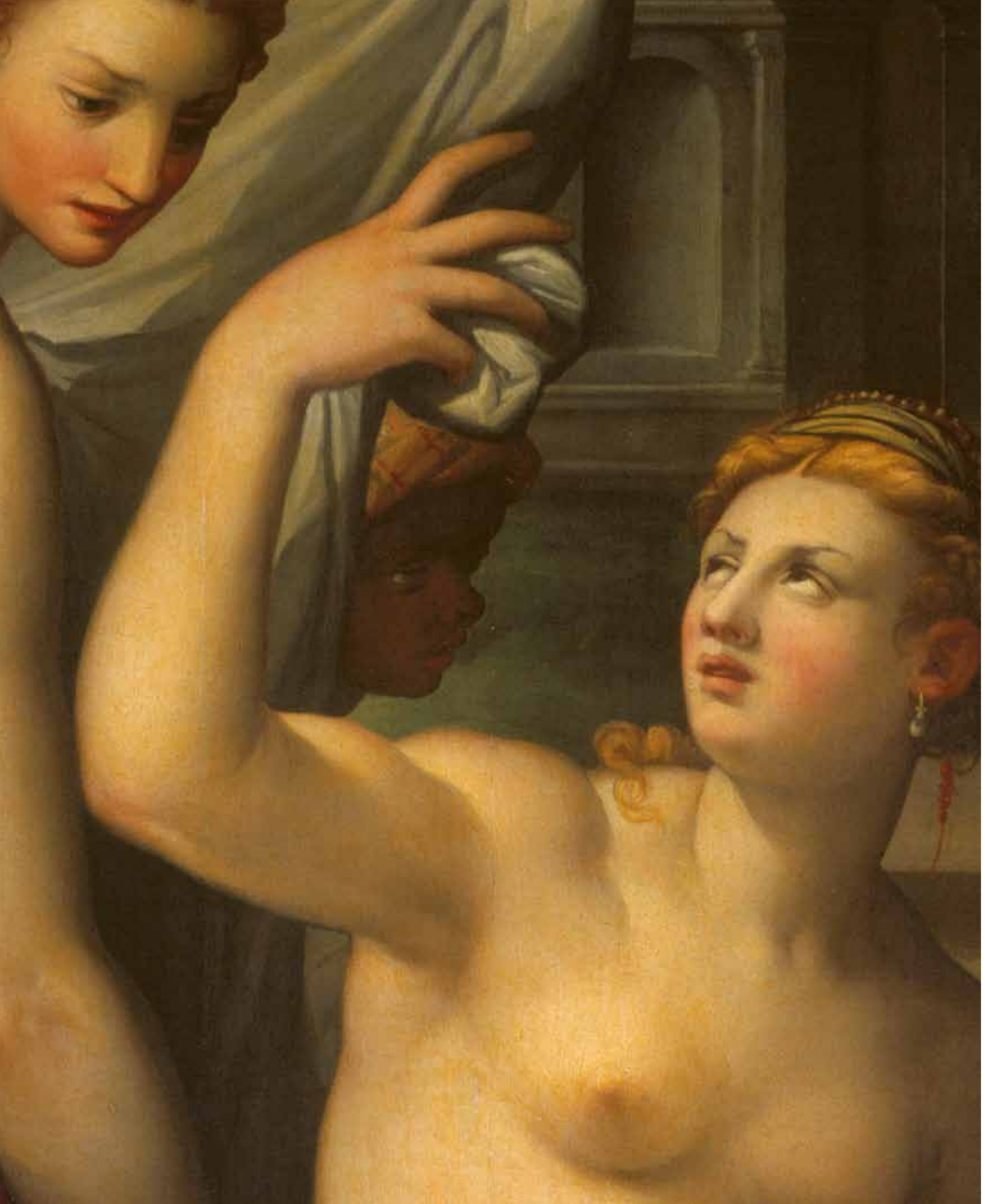
1537, Фьезоле — 1591, Флоренция
Флорентийская школа

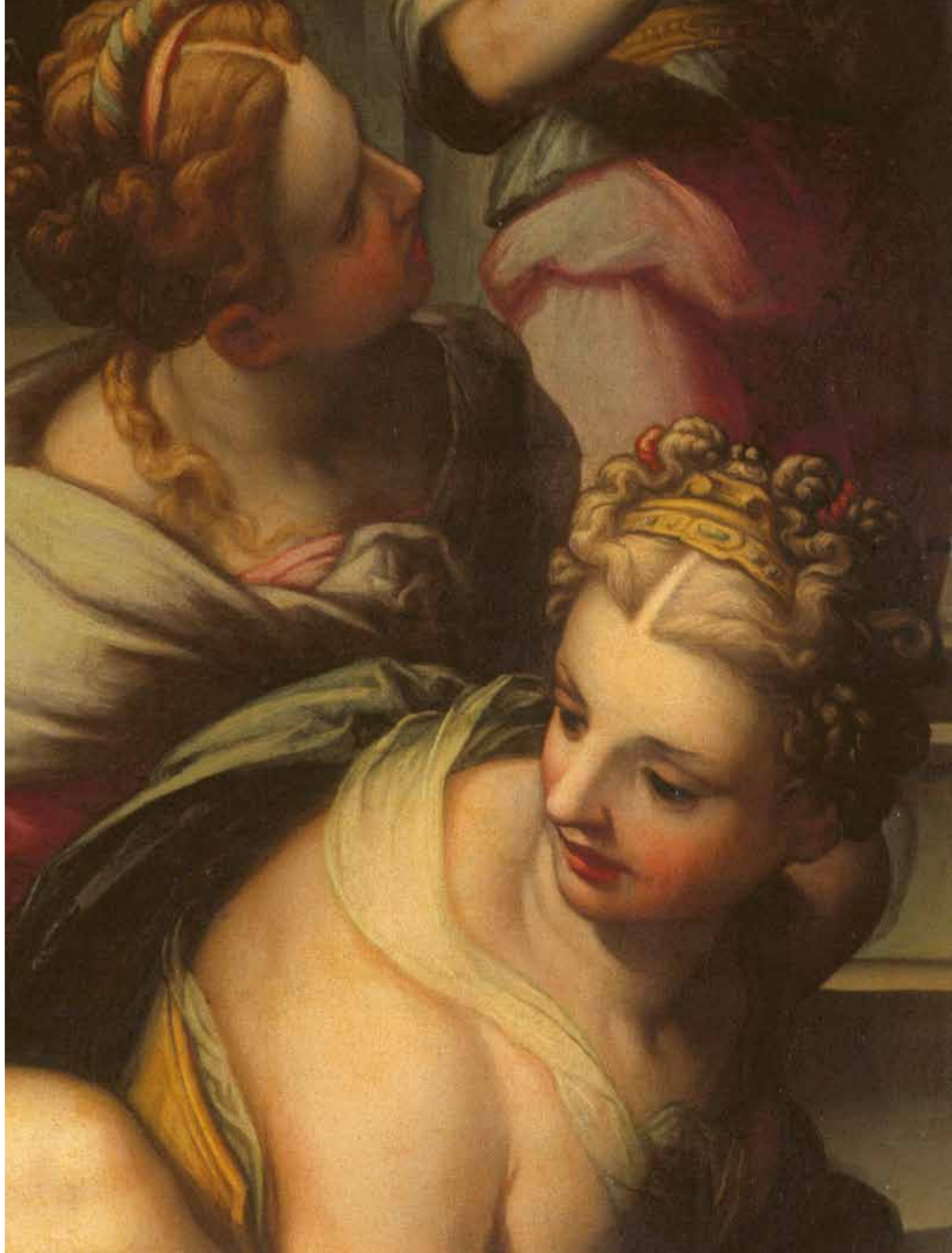
163. Вирсавия в купальне
Инв. № ГЭ 47
Холст (переведена с дерева в 1889), масло. 182 × 150
На обратной стороне в центре большой пластырь на месте прорыва.
Происхождение: пост. в 1825, приобретена у флорентийского художника К. дель Кьяро. Ранее: собр. Строцци во Флоренции; собр. графа Пекори во Флоренции.



163

→
163, *фрагменты*





2 Цар 11: 2–3.
Картина поступила в музей как произведение Аньоло Бронзино, но Ваген (1864) счел ее автором любимого ученика Бронзино, Алессандро Аллори. Под этим именем «Вирсавия в купальне» включена в каталоги Эрмитажа 1863–1912.
Фосс (1920) идентифицировал полотно с работой Нальдини, упомянутой в 1584 Боргини: «У Альфонсо Строцци во Флоренции есть его [Нальдини] прекрасная картина, на которой Вирсавия в купальне купается с другими женщинами» (Borghini 1807. Vol. 3. P. 198). Атрибуция Фосса была принята в Эрмитаже и в дальнейшем сомнений не вызывала.
Пилзбури и Колдуэл (1974) опубликовали подготовительный рисунок к эрмитажной картине — «Купание Вирсавии» из собр. Малком В. Бик, Лонгмедоу, Массачусетс; 20,4 × 18,5). Они датировали его началом 1570-х на основании сходства позы Вирсавии на рисунке с позой одной из фигур второго плана в «Аллегории сновидений» Нальдини в Студиоло Франческо I Медичи в палаццо Веккьо, Флоренция. На рисунке из американского собр. и на петербургской картине повторены архитектурные мотивы, позы и жесты некоторых служанок. В обоих случаях царь Давид изображен вдали, на дворцовой террасе. Но живописная композиция не столь многофигурная, а сама Вирсавия представлена сидящей, а не стоящей.
В ряде работ Нальдини встречаются аналогичные женские фигуры. Например, девушка, моющая ноги Вирсавии, — та же, что изображена в виде св. Екатерины в «Оплакивании», датированном 1578, из Национальной пинакотеки в Сиене.
«Вирсавия в купальне» стилистически близка работам Нальдини 1570-х и может быть датирована тем же периодом.
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4431; Опись 1859. № 2216.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 126; Кат. 1958. С. 140; Кат. 1976. С. 115; Кат. 1994. № 166.



164

Выставки: 1999 Tokyo. N 45.
Литература: Hand 1827. S. 172–173; Schnitzler 1828. P. 49, 125; Viardot 1844. P. 470; Андреев 1857. С. 48; Сомов 1859. С. 24; Waagen 1864. S. 69; Voss 1920. S. 308; Barocchi 1965. P. 265, 283; Pillsbury, Caldwell 1974. N 30.

Нальдини, Джованни Баттиста

Naldini, Giovanni Battista

1537, Фьезоле — 1591, Флоренция
Флорентийская школа

164. Отрок Христос в Иерусалимском храме

Инв. № ГЭ 8319
Дерево (тополь), масло. 69 × 59
Основа состоит из двух досок, скрепленных с тыльной стороны тремя врезными реставрационными шпонками.
Происхождение: пост. в 1937 через ЛГЗК.

Лк 2: 42–50.
Картина поступила в музей как произведение неизвестного итальянского художника XVI в. Имя Нальдини было предложено М. И. Щербачевой (Кат. 1958 и 1976). Атрибуция подтверждается сравнением с работой «Призвание апостола Матфея» (ГМИИ, Москва; инв. № 3227; дерево, масло. 123 × 80). Аналогичны композиционное решение, позы и жесты персонажей.

М. Даниели (устно, 2010) сообщает, что трактовка лиц и резкие жесты персонажей наводят его на мысль об авторстве Карло Портелли.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 140; Кат. 1976. С. 115; Кат. 1994. № 167.

Нардо ди Чионе, последователь

Nardo di Cione, sequace

Флорентийская школа

165. Святой Иаков Старший

Инв. № ГЭ 273
Дерево (тополь), темпера
123,5 × 47,5, верх стрельчатый; створка полиптиха
Вдоль правого края имеется приставка размером 88,5 × 4,5 см, закрашенная светлой краской.
Утрачен ряд рельефных завершений над головой Иакова. Левый нижний угол сбит.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. А.-К. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Св. Иаков старший изображен с обычными атрибутами — посохом паломника и раковинами (символ пилигрима), украшающими книгу и кошель.
Картину в основном связывали со сферой искусства Андреа Орканьи и Нардо ди Чионе. На выставке 1922 произведение экспонировалось как работа круга Орканьи. Лазарев (1928) счел автором эрмитажного фрагмента Никколо́ ди Томмазо, отметив, что он видит связь створки с искусством как Никколо́ ди Томмазо, так и Нардо ди Чионе. Позднее Лазарев (1959) еще раз назвал автором эрмитажного произведения Никколо́ ди Томмазо. Эта атрибуция нашла отражение в Кат. 1958 и 1976. Арслан (1930) считал, что картина обнаруживает большую близость с работами Андреа Орканьи.
Самая убедительная аналогия была предложена для эрмитажной створки Оффнером (1960), указавшим на несомненную близость Св. Иакова к Христу на фрагменте фрески «Не прикасайся ко мне» в церкви Сан Миньято аль Монте во Флоренции, выполненной кем-то из последователей Нардо ди Чионе. Совпадают не только типы лиц, но и постановка фигур, расположение складок плаща, жест, которым зажат посох, левая нога с пальцами, виднеющимися из-под одежды. В каталог выставки 1989 и в Кат. 1994 створка была включена как работа последователя Нардо ди Чионе. С этой атрибуцией согласился М. Лаклотт (устно, 1995).
Триппс (Firenze 2005) счел эрмитажную доску работой Нардо ди Чионе, предположив, что она входила в состав того комплекса, который был выполнен ок. 1360 и из которого происходит створка «Иоанн евангелист», хранящаяся в Музее Линденау в Альтенбурге.
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7219.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 145; Кат. 1976. С. 118; Кат. 1994. № 168.
Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград. № 11; 1989 Ленинград-I. № 34.
Литература: Кат. МАХ 1865. № 3–7; Воинов 1922. С. 76; Lasareff 1928-I. P. 26, 31; Arslan 1930. P. 470; Лазарев 1959-I. С. 295. Примеч. 309; Offner 1960. Vol. 2. Sec. 4. P. 103; Пятницкий 1994. С. 314, 320. № 9; Bernardo Daddi 2005. P. 146–148.

Негрони, Пьетро (Дзингарелло да Козенца)

Negroni, Pietro (Zingarello da Cosenza)

1503, Козенца (Калабрия) — 1565, ?
Неаполитанская школа

166. Поклонение волхвов

Инв. № ГЭ 7302
Дерево (тополь), масло
198 × 176
Основа состоит из шести досок.
В нижней части картины живопись утрачена до основы. Низ спилен.
Происхождение: пост. в 1924 из ГМФ. Ранее: собр. Ауэра в Петербурге.



165

Мф 2: 1–12.
«Поклонение волхвов» поступило в Эрмитаж с атрибуцией «феррарский мастер XVI в.». Имя автора, Пьетро Негрони, было определено Кустодиевой (1983) на основании сходства картины с рядом других произведений художника, в первую очередь с «Поклонением волхвов» (церковь Санта Мария Донна Ромита, Неаполь; подписана и датирована 1541).



166

В обоих случаях использован единый композиционный прием: все фигуры выдвинуты на первый план и расположены параллельно плоскости картины. Мадонна с Младенцем помещена на фоне архитектуры справа; слева, на втором плане, — пейзаж. Одинаковы позы Марии: она сидит, поставив правую ногу на маленький камень и широко расставив колени, с которых крупными складками спадает плащ. Повторяется положение правой руки Мадонны, придерживающей Младенца; между пальцами, частично закрывая их, виднеется белая ткань. Без всяких изменений воспроизведена фигура Христа. Близки образы коленопреклоненных волхвов и св. Иосифа. Художник повторяет такие характерные детали, как скрюченные пальцы, горностаевые воротники, ткани с крупным узором.

Поскольку нижняя часть картины обрезана, можно предположить, что один из волхвов на первом плане был изображен в рост, как и на неаполитанской картине. Возможно, внизу имелась подпись, как и в ряде других работ художника.

На основании сходства с датированным — 1541 — неаполитанским «Поклонением волхвов» эрмитажное произведение также может быть датировано 1540-ми. Леон де Кастрис (1996) считает такую дату слишком поздней.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 169.

Литература: Кустодиева 1983-II. С. 9–11; Leone de Castris 1996. P. 56.

Неизвестный художник второй половины XIII века

Ignoto pittore della seconda metà del XIII secolo

167. Распятие с Мадонной, Иоанном, святыми Франциском и Марией Магдалиной

Инв. № ГЭ 6674

Дерево (тополь), темпера

21 × 17,5

Произведение дошло в виде фрагмента: доска обрезана со всех четырех сторон, сильно изъедена жуком. След гвоздя и утраты вокруг него на лице и нимбе Марии Магдалины. Многочисленные утраты живописи и золотого фона.

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Святая у подножья креста неправильно определена в Кат. 1994 как св. Клара: после расчистки выявился красный цвет ее плата. Таким образом, это — Мария Магдалина, а не св. Клара, носившая серые одежды своего ордена.



167

Липгарт (Кат. Липгарта) считал «Распятие» работой Джунта Пизано.

В Кат. 1958 и 1976 картина включена как произведение неизвестного художника пизанской школы второй половины XIII в. Лихачев в 1913 отметил: «XIII, а вернее первая половина XIV в.» (см.: Лихачев 1993). Кур-Ахенбах (1953) отнесла «Распятие» к сиенской школе, полагая, что это работа ученика Гвидо да Сьена, и датируя ок. 1280. Сиенским произведением эрмитажный фрагмент считали Еглински (1963) и Стубблебайн (1964). Гаррисон (1958) причислил произведение к школе Эмилии, а сужая пространственные рамки, возможно, самой Болоньи. Он мотивировал это тем, что в «Распятии» сильны черты, идущие от Джунта Пизано, которые могли быть восприняты болонскими художниками, особенно после того, как Джунта создал свое «Распятие» для базилики Сан Доменико в Болонье (подписано, датируется между 1250 и 1255). Датировка эрмитажного «Распятия», предложенная Гаррисоном (1998), — ок. 1250–1330.

Рукописные каталоги и описи:
Кат. Липгарта. С. 518–519.



168

168, *фрагмент*



Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 140; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1994. № 249.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 35.
Литература: Coor-Achenbach 1953. P. 257–258; Garrison 1958. Vol. 3. P. 267–268; Eglinski 1963. P. 384 ff; Stubblebine 1964. P. 92; Лихачев 1993. С. 237. № 21; Garrison 1998. Index N Add. 16.

Неизвестный художник середины XV века

Ignoto pittore della metà del XV secolo

168. Триумф Купидона

Инв. № ГЭ 4774
Дерево (тополь), темпера
40,5 × 157,5; доска кассона
С обратной стороны — четыре поперечные врезные планки и врезанный брусок размером 8 × 10 см.
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ.

Петрарка. Триумфы. Триумф Купидона, 1, 3.

Сюжеты из «Триумфов» Петрарки широко использовались в живописи кассонов. Описывая Купидона, Петрарка говорит о «жестоком мальчике», нагом, с луком за плечами. Художник изображает Купидона обнаженным, с луком в руках, стоящим на огненной колеснице, его голова увенчана нимбом. Идентифицировать действующих лиц, названных у Петрарки, невозможно. Определить можно только Геракла, держащего в руках прялку. Дамы и кавалеры одеты в костюмы XV в.

Картина была впервые опубликована Губчевским (1957) как произведение тосканского художника XV в. В Кат. 1958 и 1976 вошла как работа неизвестного художника середины XV в.

Л. Фаенсон (Italian Cassoni 1983) отнесла эрмитажное произведение к кругу так называемого Мастера кассонов и привела в качестве аналогии доску кассона с изображением триумфов Купидона и Добродетели (частное собр., Нью-Баттл, Шотландия; воспр.: Schubring 1923. Bd 1. S. 270. N 204), которую Шубринг приписал так называемому Мастеру кассонов.



169

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 142; Кат. 1976. С. 117; Кат. 1994. № 250.
Выставки: 1985 Ленинград. № 815; 1989 Ленинград-I. № 37.
Литература: Губчевский 1957. № 26; Italian Cassoni 1983. N 1–4.

Неизвестный художник второй половины XV века

Ignoto pittore della seconda metà del XV secolo

169. Геракл и Аполлон

Инв. № ГЭ 10031
Дерево (тополь), темпера
34 × 36
Доска сильно выгнута по горизонтали. Через всю поверхность проходят три трещины. Живопись со всех четырех сторон не доходит до краев доски на 2,5–3 см.
На обороте сургучная печать П. В. Деларова.
Происхождение: пост. в 1968 через ЭЗК. Ранее: собр. П. В. Деларова в Петербурге. Судя по карандашной пометке на полях аукционного каталога собр. Деларова (1914), была возвращена в Петроград в 1916.

По всей видимости, доска служила стенкой небольшого кассона или украшением мебели (spalliera).

В аукционном каталоге 1914 значится: «Геракл и Аполлон» итальянской школы, без определения времени создания доски, которая по стилистическим признакам может быть отнесена ко второй половине кватроченто.

Эрмитажный фрагмент выполнен кем-то из мастеров, занимавшихся изготовлением массовой продукции по украшению предметов прикладного искусства.



170



170, *фрагмент*

На эрмитажной доске Геракл и Аполлон представлены на постаменте в виде оживших статуй на фоне здания с колоннами. Перед ними — коленопреклоненный юноша.

За основу сюжета, возможно, взята тема «Геракл — предводитель муз». В 189 до н. э. Фульвий Нобилиор воздвиг в Риме храм в честь Геракла, предводителя муз. В «Эмблематах» на гравюре, иллюстрирующей этот сюжет (см.: Emblemata 1976. S. 1651), Геракл изображен перед храмом муз, с лирой и рогом изобилия. В левой части эрмитажной композиции — часть здания с колонной и статуей в нише. Возможно, в данном случае муз символизирует Аполлон, их покровитель. М. Даниели (устно, 2010) считает, что доска может быть отнесена к сиенской школе и ее можно сблизить с искусством Мастера Гризельды.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 251.

Литература: Cat. Delaroff 1914. P. 130. N 236.

Неизвестный художник
конца XV — начала XVI века

Ignoto pittore del fine del XV —
inizio del XVI secolo

170. Чудо с гостией

Инв. № ГЭ 7657
Дерево (тополь), темпера
15 × 35; часть пределлы
Доска сильно изъедена жуком.
Происхождение: пост. в 1933
из собр. Б. Н. Чичерина в Ленинграде.

При поступлении картины в Эрмитаж ее сюжет рассматривали как жанровый, и под названием «Лавка» она была включена в Кат. 1958. Гуковский (1966, 1969) определил сюжет как «Чудо с гостией», связав изображение на картине с литературным источником конца XV в. — «Un miracolo del corpo di Cristo» («Одно из чудес тела Христова»).

На эрмитажной картине представлены три эпизода этой истории: слева игрок Гулельмо Джамбеккари проигрывает деньги в остерии. Справа жена Гулельмо приходит к ростовщику-еврею, чтобы выкупить платье, заложенное мужем. Ростовщик требует принести ему взамен облатку для причастия. Третий эпизод: ростовщик колет ножом гостию на жаровне, и происходит чудо — гостия начинает кровоточить.

Гравюра на дереве, иллюстрирующая чудо с телом Христовым (Библиотека Корсини, Рим), которую Гуковский сопоставил с эрмитажным фрагментом, настолько близка правой части картины, что можно предположить: гравюра послужила прототипом живописного решения.

По мнению Гуковского, автором «Чуда с гостией» мог быть Паоло Уччелло или оно создавалось непосредственно в его мастерской. Однако этому мнению противоречит сравнение с пределлой Уччелло на сюжет «Осквернение гостии» (Национальная галерея делле Марке, Урбино). Четкость и новизна в построении пространства у Уччелло отличается от более консервативного решения пространства в эрмитажном произведении.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 142; Кат. 1976. С. 117; Кат. 1994. № 252.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 38.

Литература: Гуковский 1966. С. 39–41; Goukovsky 1969. P. 170–173.



171

Неизвестный художник XVI века

Ignoto pittore del XVI secolo

171. Мужской портрет

Инв. № ГЭ 124
Холст (переведена с дерева
в 1867 А. Сидоровым), масло
88 × 69
Происхождение: пост. в 1846.

Полагали, что на портрете изображен Чезаре Борджа, сын папы Александра VI (Кат. 1889). Риган МакКиллоп (1974) высказала предположение, что мужчина на эрмитажном портрете — тот же самый человек, которого в 1541 портретировал Лоренцо Лотто (местонахождение портрета неизвестно; воспр.: Berenson 1957. Pl. 785). Бернсон допускал, что моделью для Лотто мог быть Бальтазаре Соранцо.

Портрет поступил в Эрмитаж с атрибуцией Леонардо да Винчи. Ваген (1864) назвал автором Франчабиджо.

Под этим именем портрет вошел в эрмитажные каталоги 1863–1909. Харк (1896) решительно отверг авторство Франчабиджо, считая работу слишком слабой для этого мастера. Он отметил двойственное впечатление, которое производит портрет — флорентийский по характеру, но с деталями, выдающими северное влияние. Шульц (1911) определил художника как нидерландского подражателя Бронзино. В Кат. 1911 картина вошла как копия с оригинала Бронзино. Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) усмотрели в портрете сходство с работами Бронзино и Антониса Мора. Риган Мак-Киллоп (1974) также высказалась против авторства Франчабиджо, считая, что создателем эрмитажного портрета мог быть кто-то из художников, работавших в Вероне или Виченце в 1540-х.

В Кат. 1958 и 1976 портрет включен под именем Пармиджанино, в Кат. 1994 — как приписываемый Пармиджанино. Росси (1980) считала, что атрибуция портрета Пармиджанино не подтверждается.

Поскольку с работами этого художника эрмитажный портрет имеет мало общего, а подходящей кандидатуры на его авторство обнаружить пока не удалось, предпочитаем определить произведение как созданное неизвестным мастером, скорее всего, в первой половине XVI в.

М. Даниели (устно, 2010) считает, что автором портрета мог быть Джироламо Маццола Бедоли.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 2373.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1911. № 27; Кат. 1958. С. 149; Кат. 1976. С. 121; Кат. 1994. № 177.

Выставки: 1968 Göteborg. N 13; 1972 Ленинград. № 369; 1977 Milano. N 15.

Литература: Waagen 1864. S. 40; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 512; Harck 1896. S. 416–417; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 132; Schulze 1911. S. LXII; Итальянская живопись 1964. № 96; Regan McKillop 1974. P. 199; Rossi 1980. P. 108.

Неизвестный художник
XVI века

Ignoto pittore del XVI secolo

172. Евангелист Матфей
Инв. № ГЭ 6845
Дерево (тополь), масло
33 × 26,5

173. Евангелист Марк
Инв. № ГЭ 6842
Дерево (тополь), масло
33 × 26,5

174. Евангелист Лука
Инв. № ГЭ 6843
Дерево (тополь), масло
33 × 26,5

175. Евангелист Иоанн
Инв. № ГЭ 6844
Дерево (тополь), масло
33 × 26,5
Живопись на всех досках с четырех сторон не доходит до краев на 1–1,5 см.
Происхождение: пост. в 1928 из ГМФ; в 1929 переданы в «Антиквариат», в 1933 возвращены в Эрмитаж. Ранее: собр. О. Э. Браза в Петербурге.

Исследование досок при помощи инфракрасных лучей выявило на всех четырех картинах подготовительный рисунок: обозначены контуры фигур, складки одежд, предметов и архитектуры.

Каждый из евангелистов изображен со своим символом: Марк — со львом, Лука — с тельцом, Иоанн — с орлом, Матфей — с ангелом. В трех композициях (за исключением «Евангелиста Луки») мастер использует гротескный орнамент.

Серия создана кем-то из итальянских мастеров Центральной или Северной Италии. По мнению Э. Фея (устно, 1985), художник мог принадлежать к пьемонтской школе.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 256, 253, 254, 255.

Литература: Косолапов 1985. № 5, а, б; Музейные распродажи 2006. С. 457.

Неизвестный художник
XVI века

Ignoto pittore del XVI secolo

176. Святое семейство
Инв. № ГЭ 5526
Дерево (тополь), масло
114 × 81
Основа состоит из двух досок, скрепленных с обратной стороны в центре старыми шпонками. Укреплена двумя поперечными планками в верхней и нижней частях. Сильно изъедена жуком.
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. графини Е. И. Мордвиновой в Петербурге.

Картина поступила как произведение Даниэле да Вольтерра. В Кат. 1958 и 1976 включена как работа Сичиоланте да Сермонета со знаком вопроса. Атрибуция была сделана М. И. Щербачевой.

Аналогичное по композиции «Св. семейство» хранится в Прадо, Мадрид (инв. № 329; 105 × 100); оно приписывалось разным мастерам — Сальвиати, Якопино дель Конте, Перино дель Ваге. В настоящее время предположительно считается работой Якопино дель Конте.

Прибрам-Гладона (1969) упоминала эрмитажную картину как вариант мадридской, которую приписывала Перино дель Ваге. Она опубликовала рисунок мастера (ранее: собр. лорда Браунлоу; перо, кисть коричневым тоном, размывка. 21 × 14,8), который рассматривала как подготовительный к мадридской версии.

Сравнение рисунка с мадридским и петербургским экземплярами, которые, судя по манере, выполнены разными художниками, приводит к выводу, что существовала третья живописная версия и именно она, а не рисунок послужила основой для упомянутых выше вариантов. Подтверждением этого мнения может служить картина, находящаяся в собр. Водсворт Атенеум в Хартфорде, Коннектикут (инв. № 1942.406). Положение рук Иосифа и бахрома на плаще та-



173



172



175



174



176

Основа состоит из двух досок, сильно изъеденных жуком.
По краям во многих местах утраты красочного слоя вместе с грунтом.
С боковых сторон в нескольких местах вбиты гвозди.
Надпись над нимбом Мадонны: *ECCE ANCILA DNI… IA / M. SECUNDUM / VERBVM / TV.V.* (Се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. — Лк 1: 38).
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Поскольку Мадонна изображена в момент благовещения, должна была существовать вторая, парная доска, с фигурой архангела Гавриила. О ней нет никаких сведений.

В правой части композиции, за спиной Марии, высится храм, закругленные формы, строгие колонны и темные проемы окон которого свидетельствуют о том, что, скорее всего, художник имел в виду синагогу — символ старой веры, на смену которой приходит христианство. В руках Богоматери — веретено с тянущейся нитью: Мадонна как бы прядет нить грядущей судьбы Христа (см.: Lurker 1974. S. 219).

Лихачев (1911) причислил икону к итальянской школе XIII–XIV вв. В 1913 предпочел отнести ее к XIII в. (см.: Лихачев 1993). Лазарев (1954) датировал ее первой половиной XIV в., считая венецианским вариантом «греческой манеры». Он усматривал близость типа лица Мадонны из «Благовещения» к типу Марии из «Распятия» в собр. Стокле (Stoclet) в Брюсселе.

В Кат. 1958 и 1976 произведение включено как работа неизвестного венецианского художника конца XIII — начала XIV в., а в Кат. 1992 та же атрибуция, но с иной датировкой — первая половина XIV в.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 141; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1992. № 269.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 41.
Литература: Лихачев 1906. Табл. 55; Лихачев 1911. С. 24; Лазарев 1954. С. 300. Примеч.; Lasareff 1954. P. 77. Nota; Лихачев 1993. С. 237. № 8.

кие же, как на эрмитажной картине, а головной убор Марии — как в мадридском произведении. В Кат. 1994 — неизвестный итальянский художник XVI в.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 177; Кат. 1976. С. 134 (в обоих каталогах ошибочно указано, что основа картины — холст); Кат. 1994. № 257.
Литература: Prybram-Gladona 1969. S. 35–36. N 40.

Неизвестный художник венецианской школы первой половины XIV века

Ignoto pittore veneziano della prima metà del XIV secolo

177. Мадонна из сцены «Благовещение»
Инв. № ГЭ 5597
Дерево (тополь), темпера
105 × 61,5

Неизвестный художник венецианской школы первой половины XIV века

Ignoto pittore veneziano della prima metà del XIV secolo

178. Святая Елена и святой Филипп
Инв. № ГЭ 6704; парная к ГЭ 6705
Дерево (тополь), темпера
64 × 39
На золотом фоне около нимбов имена святых: *SCA / LE / NA. LI / P.I*

179. Святой Лаврентий и святая Елизавета
Инв. № ГЭ 6705; парная к ГЭ 6704
Дерево (тополь), темпера
64 × 39
Нимб Елизаветы и верхняя часть фона перекрыты позднее листовым золотом. Надпись около ее нимба подновлена.
На золотом фоне около нимбов имена святых: *S / L / A / VR / EN / CI / VS S / EL / BE / TA*
Происхождение: пост. в 1933 из «Антиквариата».

При поступлении значились как произведения итальянского художника XV в. Лазарев (1954, 1965) считал, что картины близки по стилю к мозаикам Баптистерия собора Сан Марко в Венеции, выполненным ок. середины XIV в. К числу подобных работ он отнес также «Страшный суд» (Музей искусств, Вустер, Массачусетс), доску с изображением «Франциск Ассизский, неизвестная святая, св. Екатерина, св. Николай» (Галерея Сабауда, Турин) и, предположительно, «Распятие со святыми» (Музей Коррер, Венеция).

По мнению Лазарева, картины из Эрмитажа и Турина вместе со «Страшным судом» могли составлять единый комплекс. Девис (1974) не видел достаточных оснований для подобного предположения.

Паллуккини (1964) полагал, что вокруг «Распятия со святыми» («Мастер страшного суда») второй четверти треченто из Музея Коррер можно сгруппировать произведения из Петербурга, Турина и Вустера.



177



178

Неизвестный художник венецианской школы первой половины XIV века



179

По аналогии со «Страшным судом» (см.: Davies 1974), «Святые» из Эрмитажа могут быть датированы временем между 1325 и 1350.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1992. № 271, 272.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 43, 44.
Литература: Лазарев 1954. С. 300. Примеч.; Lasareff 1954, 78. Nota; Pallucchini 1964. P. 66; Lasareff 1965. P. 26–27; Davies 1974. P. 483; Музейные распродажи 2006. С. 445.

Неизвестный художник венецианской школы первой половины XIV века

Ignoto pittore veneziano della prima metà del XIV secolo

180. Мадонна с Младенцем; четверо святых
Инв. № ГЭ 6665
Дерево, темпера
40 × 16; левая створка диптиха

181. Распятие; четверо святых
Инв. № ГЭ 6666
Дерево, темпера
48 × 16, правая створка диптиха
Доски скреплены с обратной стороны двумя горизонтальными планками. Утраты красочного слоя с кусками дерева на местах бывшего скрепления — по четыре на каждой створке (сохранилась одна петля). Утрата куска дерева в левом нижнем углу правой створки, здесь же в нижней части сквозное отверстие. Сквозное отверстие (возможно, от гвоздя) и в верхней части. Фон смыт. Многочисленные записи по всей поверхности.
На свитке в руках Иоанна полустертая надпись: *ECI / VOX / … NA / TI.ES / RT.S* (vox clamantis in deserto — глас вопиющего в пустыне. — Мф 3: 3).
На табличке навершия распятия: *IC XC*
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

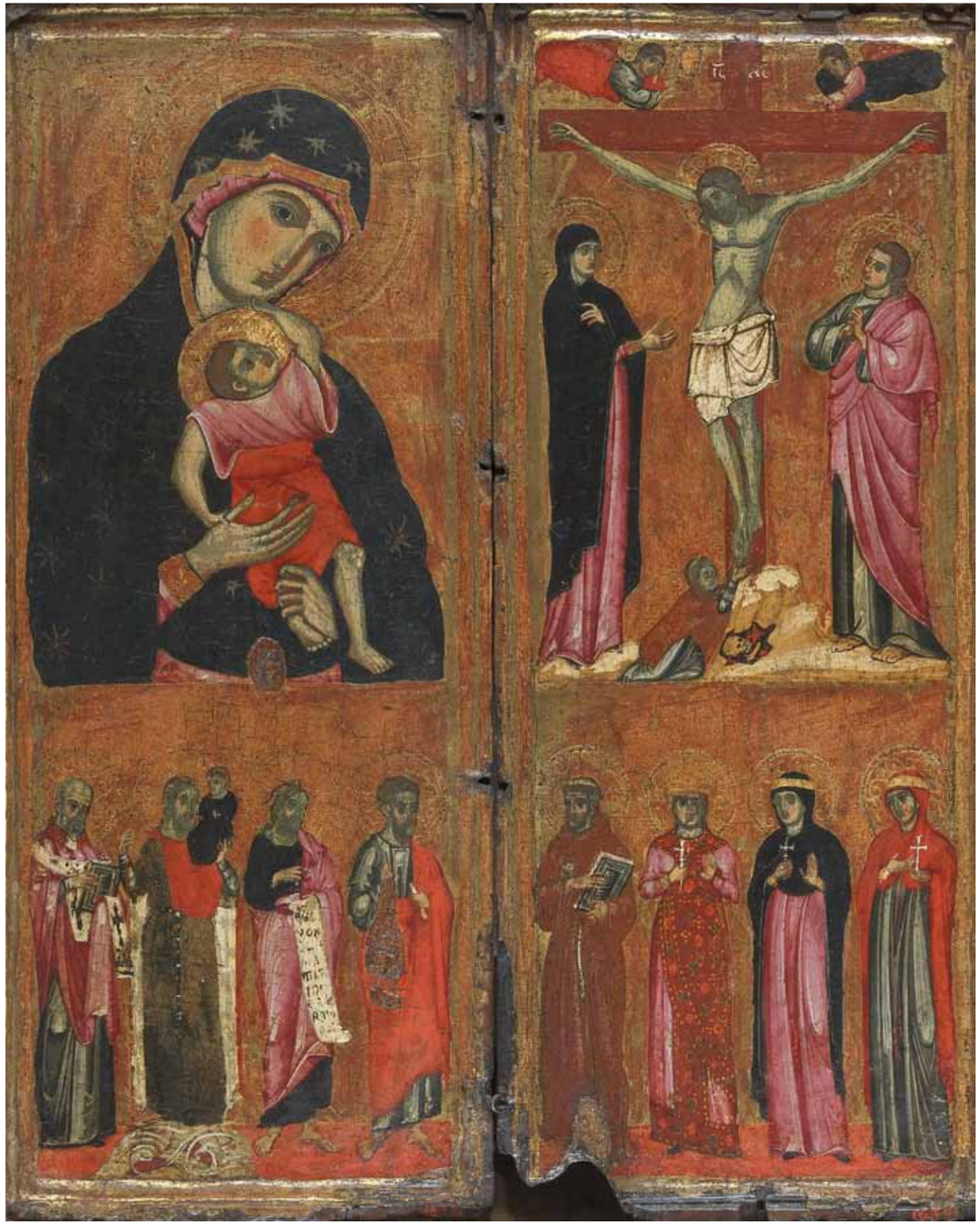
Среди святых на левой створке опознаются Николай, Христофор, Иоанн Креститель. На правой — Франциск и Елена.
Мадонна, с прильнувшим к ее груди Младенцем, относится к византийскому типу «взыграние». Деталь эрмитажного диптиха с фигурами Марии и Иисуса приведена в качестве примера подобного типа изображения в каталоге выставки в Карлсруе (см.: Christus und Maria 1992).
Лихачев (1911) считал диптих итальянской работой, не уточняя школу. Тальбот Риче (1940) отнес произведение к венецианской школе XIII в. К этой же школе причислил произведение Гаррисон (1949), датируя его 1320–1340-ми, создав понятие «группа ленинградского диптиха», к которой он причислил также диптих из Музея западного и восточного искусства в Киеве и доску со сценами из жития Христа из Национальной галереи Вашингтона. Лазарев (1954, 1965), отмечая византийский, «греческий» характер складня, отнес его к памятникам, занимающим особое место в венецианском искусстве первой половины XIV в., и сблизил диптих с иконой из Киева, упомянутой Гаррисоном, и иконой на тот же сюжет из Городского музея Триеста. Паллуккини (1964) привел в качестве ближайшей аналогии створку триптиха «Мадонна с Младенцем» из Археологического музея в Сплите, которая, в свою очередь, композиционно повторяет «Мадонну ди Бурано» (конец 1320-х — начало 1330-х; Галерея Академии, Венеция). Он считал, что в том же русле работала мастерская, из которой вышел эрмитажный диптих.
Стрелке (2004) считает, что к той же среде с сильными итальянскими влияниями, в которой был выполнен эрмитажный диптих (автором он называет Мастера из Бурано), относится и «Рождество» из собр. Дж. Джонсона в Филадельфийском музее искусства.
В Кат. 1958 и 1976 диптих включен как работа неизвестного художника школы Римини XIII в., а в Кат. 1992 — как работа неизвестного венецианского художника первой половины XIV в.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 141; Кат. 1976. С. 146; Кат. 1992. № 268.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 49.
Литература: Лихачев 1911. С. 209; Lasareff 1938. P. 45; Talbot Rice 1940. P. 91–92; Garrison 1949. P. 98. N 245; Shorr 1954. P. 50; Pallucchini 1964. P. 69–70, 72; Prijatelj 1965. P. 29; Lasareff 1965. P. 29. N 36; Kermer 1967. N 79; Belting 1981. P. 56; Frinta 1987. P. 12; Christus und Maria 1992. S. 18; Mina 1993. P. 246, 294. N 49; Garrison 1998. Index N 245; Strehlke 2004. P. 446.

Неизвестный художник ломбардской школы конца XV — начала XVI века

Ignoto pittore lombardo del fine del XV — inizio del XVI secolo

182. Мадонна с Младенцем и ангелами
Инв. № ГЭ 6687
Дерево, темпера
52 × 40; в обрамлении — 58 × 46
Картина имеет обрамление, которое толще деревянной основы и надето на нее с торцов. На обратной стороне зеленой краской по черному фону — монограмма Христа: *IHS*
Происхождение: пост. в 1933 из «Антиквариата». Ранее: ГМИИ в Москве.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение итальянского художника XIV в. В Кат. 1958 и 1976 вошла как работа Джулиано Франческо да Римини. Однако с немногими известными произведениями этого художника, в которых сильно ощущается влияние Джотто, эрмитажная «Мадонна с Младенцем и ангелами» имеет мало общего. В Кат. 1994 включена как произведение неизвестного ломбардского мастера конца XV — начала XVI в. Подобный типаж, трактовка складок, определенная угловатость форм, сочетающаяся с лирическим настроением образов, будут встречаться в дальнейшем у таких значительных



180, 181

представителей ломбардской школы, как Фоппа и Бергоньоне.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 93; Кат. 1976. С. 92; Кат. 1994. № 259.

Неизвестный художник ломбардской школы первой трети XVI века

Ignoto pittore lombardo della prima terzo del XVI secolo

183. Чудо с посохом святого Иосифа
Инв. № ГЭ 7179
Дерево, масло
108 × 90
Основа паркетирована. Живопись во многих местах смыта.
Происхождение: пост. в 1923; в 1929 выдана в «Антиквариат», затем возвращена в Эрмитаж.
Ранее: собр. Мятлевых в Петербурге.



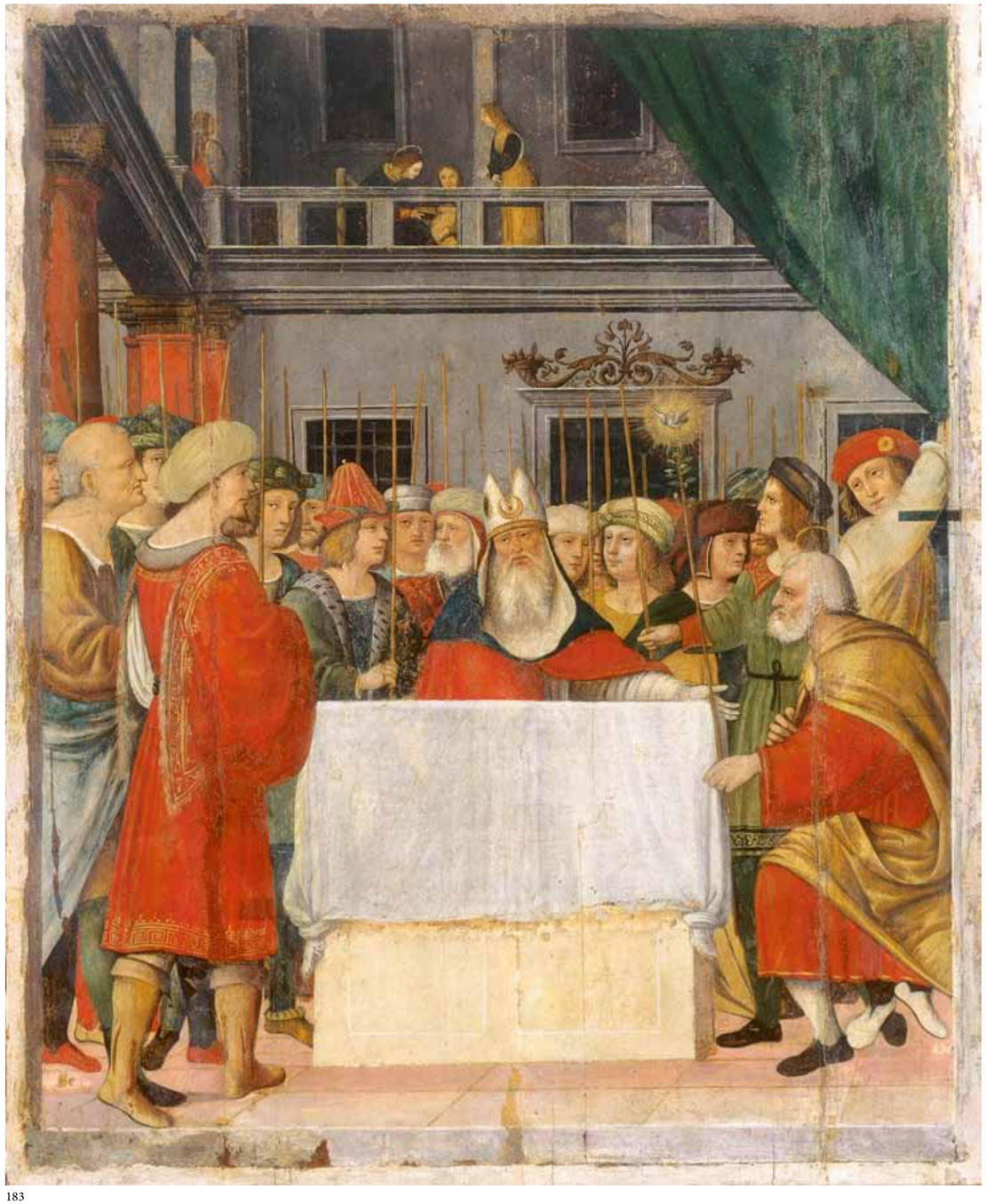
182

Согласно легенде, претендентам на руку Девы Марии первосвященник приказал принести в храм и оставить на ночь сухие прутья. Прут св. Иосифа расцвел олеандрами, символом чистоты (см.: Levi d'Ancona 1977. P. 256, 257). С Иосифом и была обручена Мария (Rèau 1957. T. 2. P. 17).
В ближайшей области отраженных инфракрасных лучей выявлены незначительные авторские переделки, касающиеся положения указательного пальца Иосифа и формы окна в левой части композиции.
Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XVI в., но в акте от 30.04.1929 при передаче в «Антиквариат» фигурирует как «ломбардская школа». Произведение действительно может быть отнесено к ломбардской школе; в нем ощущается связь с манерой Джованни Агостино да Лоди (работал в 1490–1520), очевидно, было создано кем-то из близких к нему мастеров.
Конструкция храма напоминает построение интерьера в картине Джованни Агостино «Омовение ног» (Галерея Академии, Венеция; датируется 1500); в обоих случаях сбоку виден проем, карниз над ним дан в резком сокращении, торцовая стена завершена балюстрадой. Верхняя плоскость куба, на котором сидит св. Петр («Омовение ног»), не видна, и ощущение объема создается только за счет правой боковой грани. Подобным образом трактован и алтарь в сцене «Чудо с посохом». Прием фрагментарного показа лиц, повторяющийся в эрмитажной картине, находит аналогию в «Трех апостолах» мастера из Лоди (Галерея Академии, Венеция).
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 12; 2011 Pavia. N I.10.
Литература: Кустодиева 1998. С. 45–46; Музейные распродажи 2006. С. 163.

Неизвестный художник пизанской школы второй половины XIII века

Ignoto pittore pisano della seconda metà del XIII secolo

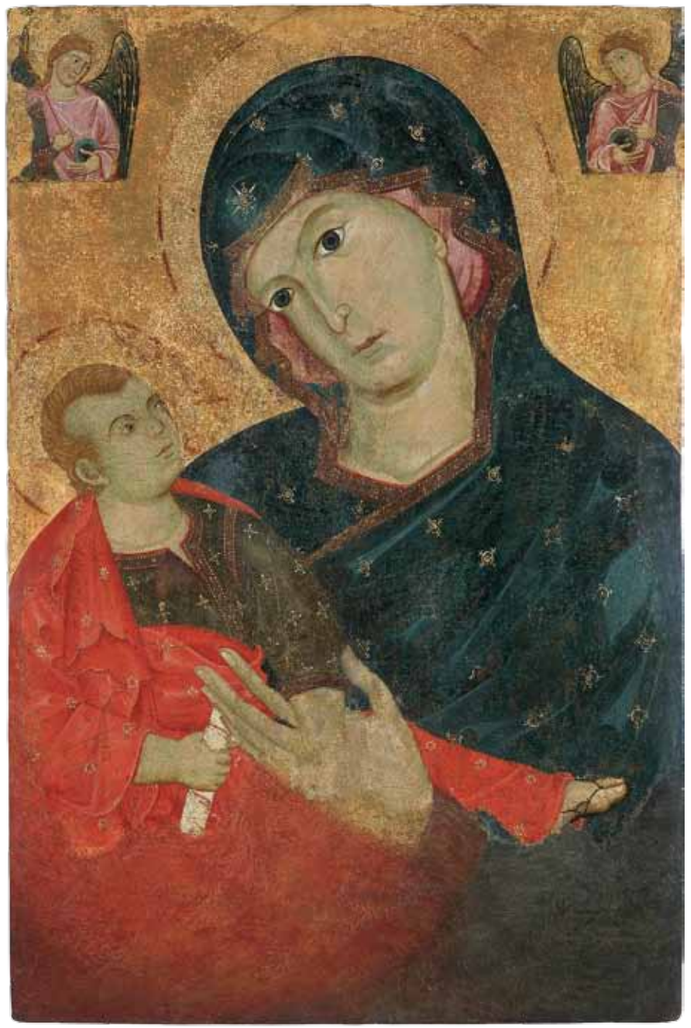
184. Мадонна с Младенцем и два ангела
Инв. № ГЭ 4267
Дерево (тополь), темпера
114 × 77



183



183, *фрагмент*



184

Большая реставрационная запись на месте утраты красочного слоя в нижней части картины. Небольшие оббитости в нижних углах картины. Живопись сильно переписана.
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Скорее всего, именно эта икона, переданная впоследствии в Эрмитаж, числится в списке собр. Лихачева 1913 под № 1: «Божья Матерь XIII века (очень зачинена)» (см.: Лихачев 1993). В пользу этого говорит состояние сохранности доски и размеры, указанные в списке в аршинах и вершках — «1а9^{3-4}×1^{3-8} в.», что соответствует примерно 112 × 72.

Композиционная схема восходит к византийскому типу Одигитрии (путеводительницы). Фигура Марии срезана по пояс. Она указывает на Младенца, богатые одежды которого и свиток в руках характеризуют его как властителя мира. Два ангела в подобных сценах изображались в небольшом масштабе на золотом фоне, именно так представлены они и на эрмитажной доске.

В Кат. 1958 картина определена как произведение неизвестного художника римской школы XIII в., в Кат. 1976 и 1994 — как произведение неизвестного художника пизанской школы XIII в. О причастности художника к пизанской школе заставляет думать несколько жесткая манера письма и подчеркнутая стилизация образов.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 141; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1994. № 260.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 46.

Литература: Лихачев 1993. С. 237. № 1.

Неизвестный художник пизанской школы XIV века

Ignoto pittore pisano del XIV secolo

185. Мадонна с Младенцем на троне, Иоанном Крестителем и святым Варфоломеем

Инв. № ГЭ 8446
Дерево, темпера
66,5 × 42

Доска грубо обработана. Древесина в значительной степени повреждена жуком-точильщиком. Старая трещина в правой части доски — 39 см — заклеена при реставрации куском холста. С тыльной стороны утраты и сколы древесины по всему периметру. Накладная рама — авторская.

Картина неоднократно подвергалась реставрациям. Плащ Мадонны был вырезан вместе с грунтом и после подведения реставрационного грунта написан заново. Контуры глаз, носа, прядей волос и рук подновлены. Золотая кайма на рубашке Младенца, орнамент на одежде св. Варфоломея и надпись на свитке Иоанна — сделаны позднее.

На свитке в руке Иоанна надпись: *ECCIE AGN…* (Се аг[ец]. — Ин 1: 29).



185

На обрамлении живописи в нижней части надпись: *AVE. MARIA. GRATIA PLENA. DOMI* (Радуйся, Мария Благодатная, Господь… Лк 1: 28).

На обороте многочисленные наклейки с надписями и номерами. В верхней части — надпись кистью черным тоном: *JACOPO del CASENTINO*

Происхождение: пост. после 1917.

Судя по надписи на обороте, считалась работой Якопо дель Казентино, художника флорентийской школы первой половины XIV в. Однако эрмитажная доска отличается от трех известных подписных или датированных работ этого мастера (триптих из флорентийской Галереи Уффици; «Принесение во храм» 1330 из Галереи искусств, Канзас-Сити; «Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами» 1345 из Музея изобразительных искусств, Будапешт). Во всех названных композициях большое внимание уделено пространственному решению, абсолютно отсутствующему в эрмитажной работе.

Состояние сохранности затрудняет изучение памятника, так как живопись почти полностью переписана. Тем не менее в картине можно отметить сочетание разных художественных тенденций. Фигура Мадонны с Младенцем на первый взгляд напоминает соответствующие персонажи Бернардо Дадди. Но при внешнем сходстве отсутствует та живость, которая свойственна матери и младенцу в работах Дадди, где Мария обязательно смотрит на сына, в то время как он, в свою очередь, тянется к ней, а чаще — касается рукой ее щеки. В отличие от мягко промоделированных объемов у Дадди, на эрмитажной доске фигуры Мадонны с Младенцем и святых — скованные, с жестким контуром тел, словно вырезанных по фону. Гладкая фактура живописи, склонность к декоративности могли бы навести на мысль о сиенской школе, но этому противоречит большая сухость форм, иные контуры и отсутствие обостренной эмоциональности, типичной для сиенских мастеров.

Эрмитажная доска — работа тосканского художника XIV в. Из всех школ этой области Италии, к которой мог бы относиться ее автор, наиболее вероятной представляется пизанская, испытавшая на себе влияния как флорентийских, так и сиенских мастеров. Публикуется впервые.

Неизвестный художник пизанской школы начала XVI века

Ignoto pittore pisano del inizio del XVI secolo

186. Святые Косьма и Дамиан

Инв. № ГЭ 7660

Дерево (тополь), темпера, масло

130 × 81

Три доски скреплены горизонтальными шпонками. В местах стыков досок врезаны сквозные вертикальные реставрационные планки.

С лицевой стороны над надписью утрачена горизонтальная вставка шириной 6 см. На расстоянии 1 см от края со всех четырех сторон доска лишена грунта и красочного слоя.

В нижней части доски частично утраченная надпись и дата: *QUESTA… AFA… O FARE LARTE DELLI / ISPESIALLI… D… PISA… ADI XXV DSEB MCCCCCVIII* (Эта… заказана цехом аптекарей… Пизы в день 25 декабря 1508).

Между Косьмой и Дамианом в нижней части изображен герб с башней на гербовом щите.

Происхождение: пост. в 1934 через ГЗК. Ранее: собр. Папаригопуло (согласно надписи на обороте картины).

Судя по надписи, картина была выполнена в Пизе в конце 1508–1509 по заказу цеха медиков и аптекарей. Покровителями медиков считались Косьма и Дамиан. Они традиционно изображены в широких одеяниях, отороченных мехом, и в шапочках с меховой опушкой. В руках одного из них — коробочка для пилюль (см.: Kaftal 1952. P. 289).

Типы лица, трактовка форм, понимание пространства, жесткость живописной манеры — все это свидетельствует о том, что автором картины был не итальянский художник, хотя и работавший в Пизе. Возможно, это мастер испанского или португальского происхождения.

В Кат. 1958 и 1976 произведение включено как созданное неизвестным итальянским художником начала XVI в.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 143; Кат. 1976. С. 117; Кат. 1994. № 261.

Неизвестный художник сиенской школы начала XIV века

Ignoto pittore senese del inizio del XIV secolo

187. Мадонна с Младенцем на троне и ангелами. Сцены из жития Мадонны и Христа (в клеймах)

Инв. № ГЭ 6675

Дерево (тополь), темпера

193 × 120

Основа состоит из четырех досок, скрепленных двумя накладными планками, прибитыми коваными гвоздями. Нимбы Мадонны и Младенца сбиты. Многочисленные следы ожогов по нижнему краю, в нижней части центральной композиции и на клеймах.

Картина была полностью переписана. В процессе реставрации раскрыт золотой фон, искаженный поздней записью, имитировавшей мозаику. Удалены многослойные записи с плаща Мадонны, в результате чего изменились контуры фигур Марии и Младенца, стала видна скрытая прежде левая нога Марии. Изменились контуры фигур ангелов.

На свитке Иоанна Крестителя надпись: *GENIM… / BAT… STE* (…Креститель).

На свитках в руках евангелистов надписи: у Матфея — *ANO ME… D /*



186

ID… P… ATRE (год…); у Марка — *FED… TE S / X… MATER S* (верую в тебя святая Мать Христа с[пасительница?]); у Луки — *SA.TU / LUCAS* (святой Лука); у Иоанна — *S IONS* (св. Иоанн).

Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

На центральном поле доски, имеющей треугольное завершение, представлена Мадонна византийского типа Одигитрии, получившего в Италии широкое распространение в XIII–XIV вв. Специфическая итальянская черта: Младенец облачен не в царские одежды, а в легкую прозрачную рубашечку. Трон с высокой спинкой и растительным орнаментом часто встречается в различных композициях «Maestá» в Тоскане в конце XIII — начале XIV столетия. В обрамлении вверху — благословляющий Христос, чуть ниже, слева — Мадонна, справа — Иоанн Креститель, три фигуры составляют группу «Деисус».

На обрамлении слева, сверху вниз: евангелист Лука; в клеймах — Благовещение (Лк 1: 26–28); Встреча Марии с Елизаветой (Лк 1: 39–40); Рождество Христа (Лк 2: 7); Бегство в Египет (Мф 2: 14); внизу — евангелист Матфей.

На обрамлении справа, сверху вниз: евангелист Иоанн; в клеймах — Поклонение волхвов (Мф 2: 11); Отрок Христос в Иерусалимском храме (Лк 2: 46); Святые жены у гроба Христа (Лк 24: 1–6); Вознесение Мадонны; внизу — евангелист Марк.

В Списке Лихачева 1913 (см.: Лихачев 1993) отмечено: «Мадонна с Младенцем (Тоскана). Приобретена во Флоренции (конец XIV — начало XV в.)». В Эрмитаж поступила как работа итальянского мастера XIV в. Кустодиева (1994) отнесла ее предположительно к пизанской школе начала XIV столетия, но атрибуция Леоне де Кастрис (2003), который счел икону работой сиенского мастера ок. 1290 на основании сравнения ее с произведениями Дуччо, Меммо Филлипуччо и особенно со смальтами Гуччо ди Маннаиа, представляется на сегодняшний день более убедительной. Действительно, в первую очередь ангелы выдают сильное влияние Дуччо. Однако датировка ок. 1290 кажется слишком ранней, ей противоречит перспективная конструкция трона. На наш взгляд, правильнее отнести создание этого произведения к началу XIV столетия.

Литература: Лихачев 1993. С. 237. № 2; Kustodieva 1994. P. 3–10; Leone de Castris 2003. P. 48.



187

→
187, *фрагменты*









188

Неизвестный художник сиенской школы середины XV века

Ignoto pittore senese della metà del XV secolo

188. Святой Бернардин Сиенский

Инв. № ГЭ 4767
Дерево, темпера
43 × 31; в готическом обрамлении — 49 × 36; часть полиптиха
Накладное обрамление смонтировано обноской, прикрепленной к основной доске гвоздями. Торцы обноски закрашены.
На свитке в руках Бернардина надпись: *Pater ma / nifestavi nomen tuum hminbs* (Отче, я открыл имя Твое человекам. — Ин 17: 6).
Происхождение: пост. в 1920 из ГМФ.

В каталоге выставки 1922 персонаж назван св. монахом, а в Кат. 1958 и 1976 — св. монахом проповедником. Впервые идентифицирован в Кат. 1994. Представлен св. Бернардин Сиенский (Бернардин Альбиццески, 1380–1440) в одеянии францисканского монаха (стал членом ордена в 1402). Опознается по одному из своих атрибутов — надписи на свитке со словами из Евангелия от Иоанна (см.: Kaftal 1965. P. 198). В данном случае есть отклонение от традиционной иконографии: обычно Бернардин изображался в виде пожилого, гладко выбритого аскета, с капюшоном, откинутым на плечи, в то время как на эрмитажной доске он представлен с усами и бородой, а капюшон прикрывает голову.
В каталоге выставки 1922 произведение было приписано североитальянскому художнику (со знаком вопроса) конца XIV в. В Кат. 1958 и 1976 включено как работа неизвестного умбрийского художника первой половины XV в.
Представляется, что автором эрмитажного фрагмента был сиенский мастер, работавший в середине XV в. Образ святого и трактовка форм дают основание предположить, что художник мог соприкасаться с кругом Сано ди Пьетро.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 142; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1994. № 263.
Выставки: 1922 Петроград. № 15; 1989 Ленинград-I. № 47.
Литература: Воинов 1922. С. 76.

Неизвестный художник тосканской школы XVI века

Ignoto pittore toscano del XVI secolo

189. Портрет Данте Алигьери

Инв. № ГЭ 8882
Холст (переведена с дерева), масло
43 × 28,5
Происхождение: пост. в 1948 через ЛГЗК.

Данте Алигьери (1265–1321) — великий итальянский поэт, автор «Божественной комедии».
Источником подобных портретов Данте, созданных в XVI в., была картина Джорджо Вазари, на которой изображены шесть поэтов древности, в том числе Данте. Вазари получил заказ на это произведение в 1543 от



189

Луки Мартини. В 1548 им было сделано повторение для Паоло Джовио. Композиция известна по ряду реплик. Одна из них хранится в Институте искусств в Миннеаполисе (инв. № 7124; Corti 1989. P. 49).
Иконографически эрмитажный портрет близок к тому портрету Данте, который Пинто приписала кругу Вазари (Pinto 1977. P. 143). Этот портрет хранится в Галерее Уффици, Флоренция (22 × 17), датируется ок. 1550.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 264.

Неизвестный художник умбрийской школы XV века

Ignoto pittore umbro del XV secolo

190. Святой Себастьян и святой Рох

Инв. № ГЭ 6716
Дерево (тополь), темпера
100 × 52; верх закруглен
Доска выгнута по вертикали.
В правом нижнем углу утрата красочного слоя до основы длиной в 7 см.
Происхождение: пост. в 1931 из «Антиквариата». Ранее: Картинная галерея Публичного и Румянцевского музеев в Москве.



190



191

Неизвестный художник
умбрийской школы конца XV века

Ignoto pittore umbro del fine
del XV secolo

191. Мадонна с Младенцем. Иоанн Креститель. Святой Франциск

Инв. № ГЭ 10094 (один инвентарный номер для всех трех створок, не скрепленных между собой)
Дерево (тополь), темпера
64,3 × 38 (живописное поле центральной части); 75,5 × 25,6 (живописное поле левой створки); 76 × 25,3 (живописное поле правой створки)
Рама выполнена одновременно с живописью.
Плащ Мадонны сильно переписан, звезды на нем поздние. Лазурит, использованный художником, заметно почернел. По мнению реставраторов, инкарнат и небо имеют сероватый оттенок из-за того, что на каком-то этапе живопись обрабатывали нашатырным спиртом.
Происхождение: пост. в 1970, приобретены у А. М. Дегтяревой в Ленинграде. Ранее: собр. М. П. Боткина в Петербурге.

Св. Себастьян опознается по стреле, пронзившей его тело. Другой святой — скорее всего, св. Рох. На нем плащ паломника, но на ногах нет язв, однако у ног его лежит собака, один из атрибутов Роха. Именно св. Рох часто изображался вместе со св. Себастьяном, так как оба почитались как защитники людей от чумы.
В инвентарь Эрмитажа картина внесена как произведение венецианского мастера XIV в. Николетто Семитеколо (упоминается в 1353–1370).
Представляется, что картина создана значительно позднее — в XV в. — кем-то из консервативных мастеров, работавших в сфере влияния таких художников, как Капорали и Бонфильи. По типу золотоволосые святые, широкоскулые, с маленькими, словно срезанными подбородками напоминают персонажи Бонфильи и Капорали. Условная трактовка почвы под ногами святых и параллельность складок стилистически не противоречат работам Бонфильи и Капорали (см., например, пределлу Капорали со сценами «Поклонение волхвов» и «Распятие» — Национальная галерея, Лондон).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 265.

Исследование в рентгеновских лучах не показало изменений в композиции. В руке Младенца птичка — намек на искупительную жертву Христа (Heinz-Mohr 1972. S. 173–174). Иконография святых традиционна: на Иоанне Крестителе — власяница, в руке — крест. Франциск облачен в рясу, которая, согласно уставу его ордена, подпоясана веревочным поясом с тремя узлами на нем. На руках святого — стигматы. Оба святых представлены на золотом фоне, в то время как Мадонна с Младенцем — на фоне пейзажа.
Бенуа (1902) писал об этом произведении: «Флорентийский триптих XV в. с Мадонной слегка боттичеллиевского типа». Та же атрибуция повторена несколько позднее: «…на всем триптихе видно влияние Боттичелли, в особенности на голове Богоматери» (Собр. Боткина 1911).
По движению Мария, склоняющаяся к сыну, отдаленно напоминает мадонн как флорентийских, так и умбрийских мастеров — Боттичелли, Пинтуриккьо, Перуджино. Но считаю, что автор триптиха принадлежал к умбро-римской школе и испытал влияние Антониаццо Романо (Антонио Акуили, упоминается с 1452 по 1508). Неизвестный мастер модифицирует образы Антониаццо, соединяя, подобно ему, флорентийские и умбрийские черты. Он также использует золотой фон, ставший к этому времени уже архаичным, и не создает единой линии горизонта для всех частей триптиха, как это делал Антониаццо Романо (например, триптих 1454 из Городского музея, Риети; триптих 1467 из церкви Сан Франческо, Субиако; триптих из Галереи Уффици, Флоренция). Золотой нимб с красными радиальными полосами-лучами, изображенный над головой Иисуса, повторяет рисунок нимбов в произведениях Антониаццо. В настоящее время исследователи заняты проблемой разграничения произведений самого Антониаццо с теми, что были созданы мастерами его круга. Так, «Мадонна с Младенцем» (Национальная галерея Умбрии, Перуджа), близкая по типу к эрмитажной и всегда считавшаяся работой Антонио Акуили, теперь приписывается «Maestro delicato». Исследователи «создают» и других мастеров с условными именами из окружения Акуили — таких, как Мастер ливерпульской Мадонны, Мастер авиньонского алтаря, Мастер Тиволи (см.: Howe 1996. P. 184). Исходя из стилистических особенностей эрмитажного триптиха, его можно датировать 1480–1490.
Выставки: 1977 Ленинград. № 31.
Литература: Бенуа 1902. С. 57; Сокровища России 1902. № 1–2; Собр. Боткина 1911. С. 5; Кустодиева 2005. С. 5–9.

Неизвестный художник
умбрийской школы
конца XV — начала XVI века

Ignoto pittore umbro del fine
del XV — inizio del XVI secolo

192. Христос

Инв. № ГЭ 6747
Холст, темпера
49 × 40,5
Холст наклеен на бумагу и затем на паркетированную доску.
Живопись смыта до паволоки, с поздней прописью на лице и руках.
Происхождение: пост. в 1931 из «Антиквариата». Ранее: собр. М. С. и К. М. Барышниковых (согласно надписи на обороте).

Состояние живописи не позволяет судить о ее первоначальном качестве.



192

По типу картина восходит к образам Перуджино и, вероятно, могла быть создана кем-то из его умбрийских последователей.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 266.

Неизвестный художник
феррарской школы конца XV века

Ignoto pittore ferrarese del fine
del XV secolo

193. Великодушие Александра Македонского

Инв. № ГЭ 4162
Дерево (тополь), темпера
68 × 89
Доска сильно выгнута по горизонтали.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графа Г. С. Строганова в Риме.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания. XXX, 21.
Судя по размеру и формату доски, она могла служить украшением мебели — стенкой небольшого кассона или так называемой spalliera — вставкой в изголовье кровати или в другую мебель. Сюжет картины не совсем ясен. В 1907 Бернсон назвал его «Аллегорией» (со



193

знаком вопроса). В Описи Строгановского дворца 1922 картина фигурирует как «Сюжет из сказки». Попытка определить тему была предпринята автором данного каталога (Кустодиева 1985). Исходя из вольной трактовки античных сюжетов в период Ренессанса, можно предположить, что художник имел в виду один из эпизодов истории Александра Македонского, а именно проявленное им великодушие к семье побежденного персидского царя Дария. Тогда юный принц в золотой короне должен быть самим Александром, поддерживающий его воин с булавой — спутником царя, Леоннатом, коленопреклоненные женщины — супругой и двумя дочерьми Дария.
В Опись Строгановского дворца 1922 картина включена как работа неизвестного художника. Бернсон (1907) в период нахождения доски в собр. Строганова назвал ее автором Эрколе Роберти. К сожалению, по уровню мастерства, в частности по неумению правильно передать перспективу, петербургское произведение уступает работам Эрколе. М. И. Щербачева (устно) относила картину к феррарской школе. По стилистике «Великодушие Александра Македонского» отвечает особенностям живописи Феррары конца XV — начала XVI столетия.

Рукописные каталоги и описи:
Опись Строгановского дворца 1922. № 421.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 241.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 64.
2007 Петербург. № 8.
Литература: Berenson 1907. P. 213; Кустодиева 1985-II. С. 38–40; Kustodieva 2008. P. 37.

Неизвестный художник
флорентийской школы
конца XIV — начала XV века

Ignoto pittore fiorentino del fine del XIV — inizio del XV secolo

194. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами
Инв. № ГЭ 5503
Дерево (тополь), темпера
50,5 × 32,5; в обрамлении — 72 × 37,5
Основа состоит из двух досок, паркетирована. На левой доске вертикальная трещина от верхнего края до середины. С обратной стороны основа покрыта клеевой мастикой с мелом.
На нимбе Мадонны надпись: *VIRGO MARIA MAT…* (Дева Мария мат[ь]).

193, *фрагмент*



194

Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. П. П. Вейнера, приобретена им до 1908 у антиквара Б. Чеккато в Петербурге.

Иконографически изображение относится к типу «Мадонны Смирения» (Madonna dell'Umiltá, см. кат. 15).

На выставке 1908 картина экспонировалась как произведение Томмазо да Модены (?). По словам Липгарта (1908), эта атрибуция была сделана А. Вентури. Ван Марле (1924) и Курт (1934/37) считали картину работой школы Даддди. Колетти (1963) также отверг имя Томмазо да Модены, поместив эрмитажную картину в раздел «сомнительных или ошибочных атрибуций». Мисс (1936, 1951) упомянул произведение как работу флорентийского мастера конца XIV в. Лазарев (1959) считал, что автор эрмитажной «Мадонны» занимает промежуточное место между Мастером Мадонны Штрауса и Псевдо-Амброджо Бальдезе. Боскович (1975) приписал картину Лоренцо ди Биччи и датировал ее 1375–1380.

В Кат. 1958 и 1976 «Мадонна с Младенцем» вошла под именем Томмазо да Модены, в Кат. 1994 — как работа неизвестного художника флорентийской школы конца XIV — начала XV в. Соглашаясь с Босковичем в отношении принадлежности мастера к флорентийской школе, не вижу достаточного стилистического сходства с работами Лоренцо ди Бичи. Предпочтительно определить автора эрмитажной доски как неизвестного флорентийского мастера, работавшего на грани XIV и XV вв. и воспринявшего поздние готические реминисценции.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 119; Кат. 1976. С. 141; Кат. 1994. № 242.

Выставки: 1908 Петербург. № 38; 1989 Ленинград-I. № 58.

Литература: Липгарт 1908. С. 714–715; Schmidt 1909. S. 162; Liphart 1910. P. 35; Reinach 1922. Vol. 5. P. 319; Van Marle 1924. Vol. 4. P. 367. Note 1; Kurth 1934/37. S. 10; Meiss 1936. Vol. 18. P. 447; Meiss 1951. P. 138. Note 24; Лазарев 1959. С. 300. Примеч. 332; Coletti 1963. P. 125; Boskovits 1975. P. 335.

Неизвестный художник
флорентийской школы
конца XV века

Ignoto pittore fiorentino
del fine del XV secolo

195. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 4660
Холст (переведена с дерева в 1870 А. Сидоровым), масло
83 × 57; верх закруглен
Многочисленные записи по всей поверхности, особенно на лице и руках Мадонны и на фигуре Младенца.
Происхождение: пост. в 1921 из ГМФ. Ранее: собр. князей Кочубей в Петербурге.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XV в. В период ее нахождения в собр. князей Кочубей Липгарт (1912) отметил плохую сохранность живописи и указал на принадлежность произведения к флорентийской школе. Он подчеркнул следы влияния Боттичелли и Филиппино Липпи в образе Младенца и Гирландайо — в образе Мадонны.

Трон, решенный в виде архитектурного сооружения, восходит к школе Верроккьо.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 245.

Литература: Липгарт 1912-II. С. 21–22.

Неизвестный художник
флорентийской школы
конца XV века

Ignoto pittore fiorentino
del fine del XV secolo

196. Пиетá (Мадонна, скорбящая над телом Христа)

Инв. № ГЭ 9749
Дерево (тополь), темпера
71,5 × 44
Доска сильно изъедена жуком.
Происхождение: пост. в 1935 из ГРМ в Ленинграде.

Картина поступила как произведение неизвестного итальянского художника второй половины XV в.



195



196

В данном случае художник обратился к образу Мадонны, одиноко скорбящей о мертвом Христе («Pietá» в переводе с итальянского — «жалость»).
Боскович (устно, 1984) считает, что картина принадлежит флорентийской школе, и в качестве гипотезы выдвинул имя Бартоломео да Джованни. По мнению Э. Фея (устно, 1985), картина создана Якопо дель Селлайо.
Сравнение произведения с работами Селлайо, в том числе и с композиционно близкой «Пиетá» (кат. 260), обнаруживает разницу в живописной манере. Контур у Селлайо резче, экспрессия лиц подчеркнута сильнее, живопись жестче. Однако нет сомнений в том, что автор данного произведения испытал влияние таких флорентийских мастеров, как фра Филиппо Липпи, Боттичелли, Гирландайо, Селлайо.
Образ Мадонны близок изображению Марии в картине на тот же сюжет из Государственных художественных собраний на Вавеле, Краков (инв. № 1482; дерево, темпера. 83 × 64), так же как тип и поза Христа, вплоть до одинаковых струек крови, стекающих из раны на его груди. Атрибуция польской картины — неизвестный флорентийский мастер конца XV в. (см.: Malarstwo Włoskie 1961. N 70). В свою очередь краковская доска обнаруживает стилистическое сходство с произведением «Мария и Иоанн с телом Христа» из Галереи Академии во Флоренции, которое Прокаччи (1951. P. 48) и Бернсон (1963. P. 102) рассматривали как созданное мастером круга Боттичелли. Доска из собр. Академии считается работой неизвестного флорентийского мастера и датируется ок. 1480–1490. Не исключено, что вышеназванные произведения вышли из мастерской одного живописца, близкого по манере Боттичелли и Якопо дель Селлайо.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 244.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 50.
Литература: Кустодиева 2004. С. 18–19; Kustodieva 2005. P. 32–33.



197

Неизвестный художник
флорентийской школы
конца XV века

Ignoto pittore fiorentino
del fine del XV secolo

197. Таинство четок (Сцены из жития Христа и Марии)
Инв. № ГЭ 4158
Дерево, темпера
42 × 54; в обрамлении — 50 × 61,5
Основа состоит из трех досок. С обратной стороны верхняя и правая доски шириной в 3 см прибиты к основной доске коваными гвоздями. С лицевой стороны — накладное деревянное обрамление.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Изображено пятнадцать сцен, по пять в каждом ряду. Верхний ряд — сцены таинства радости: Благовещение (Лк 1: 26–38), Встреча Марии с Елизаветой (Лк 2: 39–56), Рождество Христа (Лк 2: 6–7), Принесение во храм (Лк 2: 22–38), Отрок Христос в Иерусалимском храме (Лк 2: 46–47).
Средний ряд — сцены таинства страдания: Моление о чаше (Мф 26: 36–44; Мк 14: 32–42; Лк 22: 39–46), Бичевание Христа (Мк 15: 75; Ин 19: 1), Поругание Христа (Мф 27: 28–30; Мк 15: 16–19; Ин 19: 2–3), Несение креста (Мф 27: 31–32; Мк 15: 20; Лк 23: 26; Ин 19: 16–17), Распятие с Марией и Иоанном.
Нижний ряд — сцены таинства славы: Воскресение Христа (Мф 28: 6), Вознесение Христа (Мк 16: 19; Лк 24: 57), Сошествие Святого Духа (Деян 2: 1–4), Вознесение Мадонны (LA, CXVII, 1), Коронование Мадонны (LA, CXVII, 1).
Картина выполнена кем-то из малозначительных художников, работавших во Флоренции в конце XV в. На



198

Неизвестный художник
флорентийской школы
конца XV — начала XVI века

Ignoto pittore firentino del fine
del XV — inizio del XVI secolo

198. Мадонна с Младенцем
Инв. № ГЭ 5523
Холст (переведена с дерева в 1868 Ф. Гурским), масло
77 × 48; верх закруглен
Происхождение: пост. в 1917 из собр. принцессы Е. М. Ольденбургской. Ранее: собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции.

В каталог выставки 1908 картина включена как работа тосканского мастера XV в., в каталог выставки 1922 — как приписываемая Раффаэллино дей Карли с указанием, что атрибуция принадлежит Э. Липгарту. Под тем же именем упомянута Воиновым (1922).
Считалось, что Раффаэллино дель Гарбо и Раффаэлле дей Карли — два художника. В настоящее время пришли к выводу, что это — один мастер, Раффаэллино дель Гарбо, ранние произведения которого созданы под влиянием Боттичелли и Филиппино Липпи, а более поздние — под воздействием Пьеро ди Козимо, Гирландайо и Лоренцо ди Креди. Имя Раффаэлле дей Карли возникло в связи с тем, что мастер именно так подписывал свои картины на позднем этапе творчества. Сопоставление эрмитажной картины с произведениями Раффаэллино дель Гарбо не обнаруживает достаточного сходства, чтобы считать ее созданной этим художником.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 247.
Выставки: 1908 Петербург. № 225; 1920 Петроград. С. 6; 1922 Петроград. № 42.
Литература: Воинов 1922. С. 77.



199

Неизвестный художник
флорентийской школы
конца XV — начала XVI века

Ignoto pittore fiorentino del fine
del XV — inizio del XVI secolo

199. Святой Антонин
Инв. № ГЭ 4133
Дерево (тополь), масло
23,5 × 16,2
Доска слегка выгнута по вертикали и сильно изъедена жуком. Судя по форме выходных отверстий, проточенных жуком, доска слегка утоньшена.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Изображен Антонин Пьероцци (1389–1459) — архиепископ Флоренции. Принадлежал к ордену доминикан-цев. Хотя он был канонизирован только в 1523, уже в XV в. его часто изображали в виде святого.
В Описи Строгановского дворца 1922 картина называлась портретом монаха и считалась работой круга Синьорелли.
В результате технологических исследований было установлено, что техника живописи близка нидерландской: под инкарнат по «телесной» имприматуре использован лессировочный подмалевок.
Так как культ св. Антонина был развит преимущественно во Флоренции, можно сделать вывод, что художник принадлежал к флорентийской школе, но, возможно, был нидерландцем по происхождению.
Рукописные каталоги и описи:
Опись Строгановского дворца 1922. № 70.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 248.

Неизвестный художник
флорентийской школы
конца XV — начала XVI века

Ignoto pittore fiorentino del fine
del XV — inizio del XVI secolo

200. Сцены из истории святой Маргариты
Инв. № ЭК 1404



200

Дерево, масло (?)
34,5 × 154,5; доска кассона
Происхождение: пост. в 1946 в числе трофейных произведений, привезенных из Германии после Великой Отечественной войны. Ранее: дворец кайзера Вильгельма I в Берлине.

LA, XCIII.
Согласно легенде, св. Маргарита была обезглавлена в Антиохии за приверженность христианству.
История Маргариты разворачивается в четырех эпизодах. Слева на первом плане перфект Олибрио с охотниками. На втором плане две маленькие женские фигурки в пейзаже — Маргарита, скрывающаяся от гнева отца-язычника, и ее кормилица. В центре Маргариту, взятую под стражу по приказу префекта, ведут на допрос. В глубине под сводом лоджии Маргарита с крестом в руках предстает перед судьей. Так как она не отреклась от христианства, ее избивают железными прутьями. В левой части композиции Маргарита, брошенная в тюрьму, при помощи креста усмиряет дьявола, явившегося ей в образе дракона. Сцена обезглавливания святой отсутствует.
Исследование картины в инфракрасных лучах не показало изменений в композиции. В отдельных местах просматривается рисунок — в частности, на доспехах воина в центре. Изменена форма рукава у всадника (в центре): хорошо виден второй контур — от плеча к запястью. Четко прорисованы капители, поддерживающие своды лоджии.
В Эрмитаж картина под названием «Сцены из жизни святой» поступила как работа мастера школы Пинтуриккьо. Сюжет впервые был правильно определен Шубрингом (1923, первое издание — 1915): «№ 808 Берлин. Дворец кайзера Вильгельма I. История святой Маргариты. 1,54 × 0,47. Буджардини (?), во всяком случае, та же рука, что и № 806 и 807…» (Schubring 1923. S. 402).
Упомянутые доски под № 806 и 807 — со сценами из истории Товии — Шубринг счел также произведениями Буджардини (со знаком вопроса), а до этого они числились работой «умбрийско-флорентийской школы конца 15 века». В настоящее время они хранятся в Картинной галерее Берлина с атрибуцией «флорентийская школа ок. 1500–1510».
Сюжет эрмитажной стенки кассона неправильно рассматривался как история Товии. Как таковой его определил Бернсон (1896, 1901), назвав автором Буджардини. Составлять одну серию три доски, возможно и выполненные одним мастером, не могли из-за разницы в сюжетах, в размерах (берлинские — 58 × 157) и в трактовке композиции. Скорее можно предположить, что «История св. Маргариты» составляла пандан к «Истории св. Лючии» (35 × 150), опубликованной Шубрингом как выполненная в стиле Буджардини (погибла в 1945).
Эрмитажная доска, несомненно, создана флорентийским мастером. Об этом свидетельствует, в частности, повторяющийся несколько раз герб семьи Медичи: им украшен вход в палаццо в центре, на что обратил внимание Шубринг, медичейские шары изображены на знаменах трех копьеносцев (в сцене отдыха охотников, у того, кто въезжает в ворота, и у того, кто ведет Маргариту). Паньотта (1987), считая доску с историей Маргариты утерянной, в монографии о Буджардини включила ее в раздел «отвергнутые атрибуции» и сочла работой «флорентийского художника на грани XV–XVI вв.». Эта атрибуция на сегодняшний день представляется наиболее убедительной. В произведении ощутимы отзвуки искусства Доменико Гирландайо (монументальность, четкость построения композиции, обстоятельность повествования, чуть вытянутые пропорции фигур), а также Сандро Боттичелли (решение архитектуры и перспективы).
Литература: Berenson 1896. P. 108; Berenson 1901. P. 112; Schubring 1923. S. 402; Venturi A., *Storia* 1925. Vol. 9. Parte 1. P. 426; Pagnotta 1987. P. 227. N 83.

→
200, *фрагменты*







201

Неизвестный художник школы Римини XIV века

Ignoto pittore riminese del XIV secolo

201. Распятие со святыми (триптих)

Инв. № ГЭ 7076
Дерево (тополь), темпера
44 × 58 (центральная часть), 44 × 29 (каждая из боковых).
Все три створки имеют один инвентарный номер. Створки не скреплены между собой. Центральная часть паркетирована. Боковые створки с обратной стороны покрыты орнаментом с круглой розеткой в центре, живопись поздняя.
Происхождение: пост. в 1933 из «Антиквариата». Ранее: собр. Мусиной-Пушкиной в Петербурге.

Центральная часть: на золотом фоне изображены три креста с распятыми Христом и разбойниками. У подножия центрального креста — Мария и Иоанн.

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

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

Картина поступила как работа неизвестного итальянского художника XIV в. Сопоставление триптиха с произведениями мастеров Римини позволило уточнить школу. Боковые створки обнаруживают стилистическое сходство со створкой диптиха из Музея Стибберт, Флоренция (20 × 30,8. В верхней части — Мадонна с Младенцем, в нижней — св. Екатерина, св. Франциск, св. Клара). Другая створка диптиха («Распятие» и «Не прикасайся ко мне») — в Национальной галерее Ирландии, Дублин. Диптих датируется временем ок. 1340.

Во всех вышеназванных работах можно отметить характерное для школы Римини решение пространства, разделенного по горизонтали на две зоны. Сходно расположение фигур на золотом фоне, нейтральная полоса под их ногами, ритмические интервалы между фигурами, нимбы с лучеобразными орнаментами. Есть определенная близость в трактовке женских лиц с широкими лбами и высоко зачесанными волосами. Эта близость позволяет предположительно отнести эрмитажный триптих к тому же кругу, а может быть, и тому же мастеру, который был автором упомянутого диптиха. Дзери приписал диптих из Флоренции и Дублина Мастеру из Верруккьо (см.: Zeri 1958-I. P. 52). По манере исполнения Салми сближал диптих с творчеством Франческо да Римини (см.: Salmi 1935. P. 127).

Ч. Бранди усмотрел стилистическое сходство между диптихом и «Избиением младенцев» в церкви Санта Мария ин Порто Фуори в Равенне (La pittura riminese del Trecento 1935. P. 108). На выставке в Римини 1995 диптих выставлялся как работа Франческо да Римини (правда, с долей сомнения).

Эрмитажный триптих может быть датирован серединой XIV в.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 262.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 51.

Никколо́ да Вольтри, последователь

Niccoló da Voltri, seguace

Генуэзская школа

202. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 7077
Дерево, темпера
62 × 49; верх закруглен
Основа паркетирована. Вокруг доски позднее профилированное позолоченное обрамление (74,5 × 57,5) с широким основанием. Многочисленные поздние грубые записи на ткани за спиной Мадонны, на ее плаще, на зеленом цветочном лугу.
На нимбе Мадонны рельефная надпись: *AVE MARIA GRA(TI)A*



201, *фрагмент*



202

PLNA DNS (Радуйся, Мария Благодатная, Господь… — Лк 1: 28).
Происхождение: пост. в 1933 из «Антиквариата». Ранее: ГМИИ в Москве.

Исследование картины в рентгеновских лучах выявило наличие графьи.

Мадонна относится к типу «Мадонны Смирения» (Madonna dell'Umiltá, см. кат. 15).

На аукционе в Берлине (Elsas 1932) картина шла под именем Аллегретто Нуцци. В инвентарь Эрмитажа внесена как произведение неизвестного итальянского художника начала XV в. В Кат. 1994 включена с авторством Никколо́ да Вольтри. Картина действительно обнаруживает сходство с теми работами Никколо́, которые по типу лиц и композиционному построению во многом еще восходят к образцам Барнаба да Модена. Однако эрмитажная картина по художественному уровню уступает бесспорным созданиям мастера: в ней можно отметить иные пропорции фигур и отсутствие той декоративности, которая в полной мере характеризует произведения живописца. Представляется более правильным отказаться от имени Никколо́ в пользу одного из его последователей.

Близкое сходство эрмитажная картина обнаруживает с «Мадонной с Младенцем и донаторами» (Музей искусств Уолтерс, Балтимор). Фигура и лицо Младенца с характерным разрезом глаз, формой носа и специфическим рисунком кудрей повторена в ней почти полностью. Произведение из Музея искусств Уолтерс, согласно Дзери (1976. P. 54–55), считается работой Франческо ди Андреа Ангуилла, но приписывалось разным мастерам, в том числе и самому Никколо́ (см.: Migliorini 1977. P. 55–63). Позднее Аллегри (1991. P. 64) высказалась в пользу авторства неизвестного, возможно, пизанского последователя Никколо́. Однако полной уверенности в том, что балтиморская и эрмитажная картины созданы одним мастером, нет.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 170.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 52.
Литература: Elsas 1932. S. 16. N 179.

Никколо́ ди Сенья
Niccolò di Segna

Работал в первой половине XIV в.
Сиенская школа

203. Апостол Андрей

Инв. № ГЭ 2470
Дерево (тополь), темпера
28 × 20; часть полиптиха

204. Святой Франциск

Инв. № ГЭ 2471
Дерево (тополь), темпера
28 × 21; часть полиптиха
Два фрагмента вмонтированы в двухарочное обрамление. Места утрат обрамления замастикованы и грубо записаны. Утраты живописи на фоне и нимбах святых.
В центре старая трещина, скрепленная в свое время накладной планкой, от которой остались следы прорези.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.



203, 204

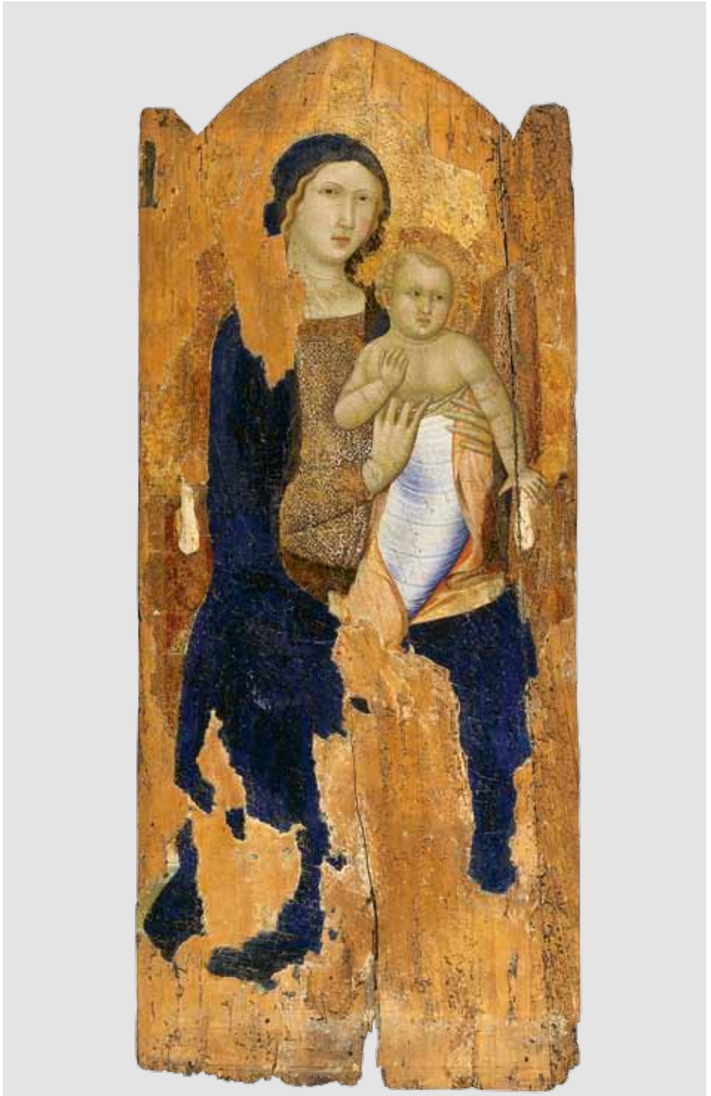
Эрмитажная доска — фрагмент полиптиха. Справа представлен св. Франциск, опознающийся по монашеской рясе его ордена и стигмату, виднеющемуся на груди, в прорезе рясы. Книга в руках святого слева — единственный атрибут, по которому трудно определить имя изображенного. В каталоге выставки 1922 он назван св. Иоанном, в каталоге выставки 1989 — апостолом Павлом. Но скорее всего, представлен апостол Андрей: в Национальной галерее Лондона хранится фрагмент полиптиха Уголино ди Нерио (Уголино да Сиена) с фигурами св. Варфоломея и апостола Андрея, последний иконографически совпадает с изображением святого на эрмитажной доске. Это тот же тип седовласого старца с усами и бородой. В его левой руке, прикрытой плащом, — книга, которую он придерживает правой рукой. Одежда зеленого цвета, но плащ коричневый (на петербургской картине — зеленый). Имя святого написано на фоне справа.

При поступлении в Эрмитаж фрагменты полиптиха считались работой неизвестного флорентийского мастера XIV в. На выставке 1922 экспонировались как произведение неизвестного тосканского художника первой половины XIV в. В Кат. 1958 и 1976 включены под именем Уголино да Сиена — очевидно, была учтена атрибуция Лазарева (1959), считавшего возможным приписать картину этому мастеру.

Более справедливым представляется мнение М. Лаклотта (устно): он назвал автором фрагментов Никколо́ ди Сенья. Возможно, «Апостол Андрей» и «Св. Франциск» входили в состав алтаря, части которого находятся в разных собраниях мира.

Алтарь был реконструирован Кур-Ахенбах (см.: Coor-Achenbach 1955. P. 78–90). По ее мнению, центральной частью полиптиха была «Мадонна с Младенцем» (Фондационе Чини, Венеция), по обеим сторонам которой помещались по две доски с полуфигурными изображениями святых — слева «Св. Виталий» (Художественная ассоциация галерей, Атланта, Джорджия) и «Св. Лючия» (Музей искусств Уолтерс, Балтимор); справа — «Св. Варфоломей» (Национальная пинакотека, Сиена) 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 композиции «Св. Варфоломей, Иоанн евангелист и св. Николай»

(Национальная пинакотека, Сиена; инв. № 37; 118 × 44). В каталоге пинакотеки эта створка числится работой неизвестного сиенского художника ок. 1320 (см.: Torriti 1977. P. 84).
По мнению Кур-Ахенбах, «Св. Лючия» могла быть соединена с изображениями Иакова Старшего (собр. Ван Хеекс Хееренберга, 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 Хеекс Хееренберга, Нидерланды).
Следуя реконструкции Кур-Ахенбах, можно предположить, что со «Св. Екатериной» могли быть соединены «Апостол Андрей» и «Св. Франциск» из собр. Эрмитажа: фрагмент совпадает по размерам с другими досками — полуфигура одного святого (28 × 20), две эрмитажные полуфигуры (28 × 41). Аналогичны композиция, расположение святых, их трактовка. Подчеркнутые складки вдоль крыльев носа и около губ персонажей, которые можно отметить и на лицах святых, представленных на эрмитажных фрагментах, Ос (Os 1972. P. 78–82) считал одной из характерных черт манеры Никколо́ ди Сенья.
Дата создания алтаря, предложенная Кур-Ахенбах, — ок. 1340 — может быть принята и для «Апостола Андрея» и «Св. Франциска».
Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7227, 7228.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 200; Кат. 1976. С. 144; Кат. 1994. № 172.
Выставки: 1922 Петроград. № 4, 5; 2002 Петербург-I. № 2.
Литература: Воинов 1922. С. 76; Лазарев 1959. С. 285. Примеч. 264; Kustodieva 1979. P. 71–73; Кустодиева 1982-I. С. 5–7.



205

Никколо́ ди Сер Соццо (Тельяччи)
Niccolò di Ser Sozzo (Tegliacci)

Упоминается в 1334–1363
Сиенская школа

205. Мадонна с Младенцем
Инв. № ГЭ 10448

Дерево (тополь), темпера
108 × 45,5; верх закруглен;
центральная часть триптиха
(боковые створки не сохранились)
Основа состоит из одной широкой
доски с надставкой по правому
краю. Надставка соединена с
основой коваными гвоздями и была
скреплена деревянными нагелями,
из которых сохранился только
один. С тыльной стороны две
горизонтальные шпонки, крепленные крупными коваными гвоздями.
От нижнего края до середины



205, *фрагмент*

доски проходит сквозная трещина с утратой основы. Живопись сохранилась фрагментарно: голова, руки и частично верхняя часть торса Мадонны; фигура Младенца — почти полностью, за исключением ног; сохранился остаток фона. На обороте наклейка выставки «Старые годы» с указанием имени владельца, Дурдина.
Происхождение: пост. в 1969.
Ранее: собр. В. Д. Дурдина в Петербурге; собр. Риццони в Риме.

Сравнение картины с репродукцией начала XX в. (Liphart 1910) показывает, что за время, истекшее с момента выставки 1908 «Старые годы», произведение пострадало еще сильнее.
Липгарт (1910) сообщал о картине 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 порицания со стороны собратьев».
В собр. Дурдина «Мадонна с Младенцем» числилась произведением Липпо Мемми. По мнению Липгарта (1908), эта атрибуция не вызывала сомнений. Л. Вентури (1912) полагал, что картина могла быть создана последователем Пьетро Лоренцетти. Как произведение Никколо́ ди Сер Соццо впервые упомянута Миссом (1951). Атрибуция была подтверждена им позднее (1963), со ссылкой на мнение Г. Кур-Ахенбах, также считавшей автором этой работы Никколо́ ди Сер Соццо.
Очень близкая аналогия эрмитажной картины — «Мадонна с Младенцем, держащим гранат» (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 8439; 85 × 55), которую Де Бенедиктис (1979) датировала концом 1350-х. Такая же дата, ок. 1360, может быть принята и для петербургской картины. Мисс (1963), напротив, полагал, что это одна из самых ранних работ мастера.
Густой растительный орнамент занавеса за спиной Марии составляют заостренные наверху и внизу овалы с круглящимися завитками. Близкая аналогия — узор платья св. Екатерины в «Вознесении Мадонны» Сер Соццо из Городской пинакотеки Сан-Джиминьяно, которое Клессе (1967. S. 426, Kat. 427) датирует примерно 1350-ми.
Клессе (1967), знакомая с петербургской картиной только по фотографии, считала временем ее создания вторую четверть треченто.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 173.
Выставки: 1908 Петербург. № 40; 1989 Ленинград-I. № 55; 2002 Петербург-I. № 9.
Литература: Липгарт 1908-I. С. 704; Schmidt 1909. S. 162; Weiner 1909. P. 222; Liphart 1910. P. 21; Вентури Л. 1912. С. 3; Venturi L. 1912. P. 123; Reinach 1922. T. 5. P. 314; Meiss 1951. P. 169; Meiss 1963. P. 47; Klesse 1967. S. 249; De Benedictis 1979. P. 24, 96; Кустодиева 1990. С. 3–7.

Никола ди Маэстро Антонио д'Анкона

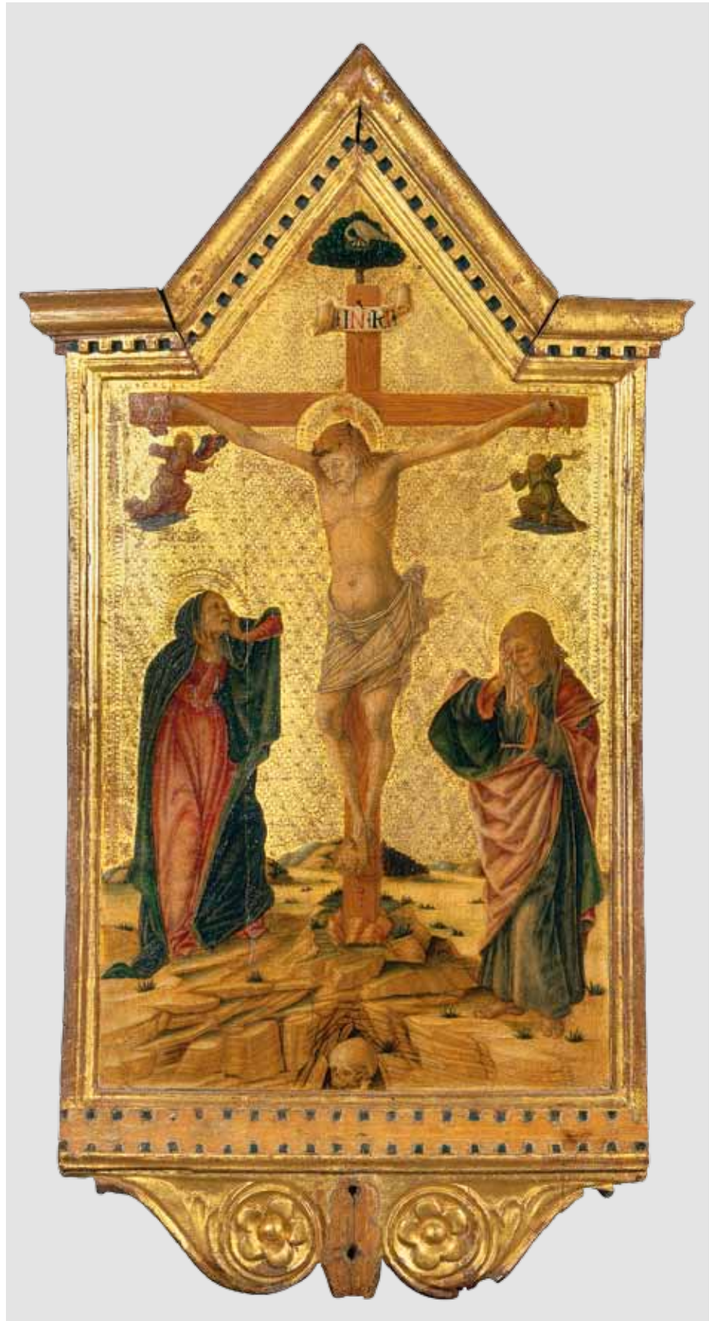
Nicola di Maestro Antonio d'Ancona

Работал во второй половине XV в.
Падуанская школа

206. Распятие с Марией и Иоанном

Инв. № ГЭ 4137
Дерево (тополь), темпера
68 × 38,5; верх заострен
Доска составляет единое целое с первоначальной рамой фигурной формы (93 × 58), слева на раме доделан карниз. С обратной стороны доска скреплена двумя нащельниками. Трещины в верхней части заклеены полосками холста. Три шпонки соответствуют продольным трещинам с лицевой стороны, проходящим по фигуре Христа, фигуре Мадонны и скалистой почве в нижней части. На дощечке, прибитой к кресту, надпись: *I N R I* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Над распятием — гнездо с пеликаном, символом искупительной жертвы Христа (см.: Холл 1999. С. 423). Два маленьких ангела собирают в чаши кровь, льющуюся из ран Спасителя. Того ангела, что в правой части композиции, художник представил в сложном ракурсе: фигура видна со спины.
В Описи Строгановского дворца 1922 картина значилась как работа неизвестного художника начала XV в. В Кат. 1958 и 1976 включена как произведение неизвестного художника падуанской школы XV в. с пометкой, что она приписывалась также Бернардо Паретино и Буоно да Феррара. В Кат. 1994 автором картины назван Никола ди Маэстро д'Анкона. Эта атрибуция была предложена М. Босковичем (устно, 1984) и Э. Фейем (устно, 1985).
Взяв за основу подписное и датированное (1472) произведение Николы — «Мадонна с Младенцем на троне и святыми» (Музей искусства, Питтсбург) — Бернсон воссоздал œuvre этого художника (Berenson 1915. P. 165–174).
Атрибуцию эрмитажного «Распятия» Николе ди Маэстро д'Анкона в настоящее время можно считать общепринятой.
Эрмитажная картина — часть двусторонней процессионной хоругви, вторая доска которой (дерево, темпера. 68,5 × 38) с 1998 находится в собр. Марко Воена (Marco Voena; см.: Pittori ad Ancona 2008. P. 288. N 10). На ней представлен Антоний аббат, сидящий на троне. Имя святого начертано на золотом нимбе, изображены все его атрибуты: Т-образный посох, колокольчик, свинья. У подножия трона маленькие фигуры молящихся монахов. Узор золотого фона близок, но не идентичен орнаменту на эрмитажном произведении. Эта доска была атрибутирована Николе ди Маэстро д'Анконе еще Бернсоном (Berenson 1915. P. 173–174). Де Марки (1992) опознал в ней часть процессионного штандарта, обратная сторона которого — «Распятие с Марией и Иоанном» — хранится в Эрмитаже.
Маццалупи (Pittori ad Ancona 2008. P. 288. N 10) датирует «Св. Антония аббата» 1480–1485, соответственно так же можно датировать петербургскую картину. Этот же исследователь считает, что хоругвь создавалась для другого города, а не для Анконы, так как здесь не было братства, носившего имя св. Антония аббата.
Рукописные каталоги и описи:
Опись Строгановского дворца 1922. № 80.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 143; Кат. 1976. С. 117; Кат. 1994. № 171.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 53.
Литература: De Marchi 1992-II. P. 130. Nota 7; The Burlington Magazin 1998, July. P. VI; De Marchi 1998. P. 72, 74, 80. Nota 3; Bernaccioni 1999. P. 432; Laclotte 2000. P. 32. Nota 11; Pittori ad Ancona 2008. P. 75, 288. N 11.



206

Пагани, Грегорио

Pagani, Gregorio

1558, Флоренция — 1605, Флоренция
Флорентийская школа

207. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем, святыми Франциском Ассизским, Григорием Великим и Маргаритой Кортонской

Инв. № ГЭ 72
Холст, масло
240 × 179
На ступени трона подпись и дата: *GREGORIO PAGANI 1592*
Внизу, в круглом медальоне, надпись: *ASPICE NOS VIRGO ET COELI / NOS TEMPLA TENEN / TES ASPICITE AC NOBIS VITAM / EXORATE BEATAM* (Взирай на нас, о Дева, и вы, Небеса, на нас, храмы содержащих, взирайте и испрашивайте нам блаженную Жизнь. — Перевод Липгарта в Кат. 1912).
Происхождение: пост. в 1769 из собр. графа Г. Брюля в Дрездене.



207

Ранее: церковь Санта Маргерита в Ашано (близ Флоренции); собр. Агдолло.

Икона была исполнена для церкви Санта Маргерита в Ашано, согласно Бальдинуччи (1974), по заказу местного землевладельца Джованни Берти. В XVIII в. оригинал заменили копией.

Картина создана Пагани под впечатлением «Мадонны со св. Георгием» Корреджо (церковь Сан Пьетро Мартире, Модена).

В Кабинете рисунков Галереи Уффици во Флоренции хранится подготовительный набросок к фигуре Иоанна Крестителя (recto и verso, № 10496).

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1774. N 243; Кат. 1797. № 376; Опись 1859. № 2268.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 243; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 249; Кат. 1958. С. 146; Кат. 1976. С. 119; Кат. 1994. № 174.
Литература: Baldinucci (1681–1728) 1974. Vol. 3. P. 41; Serie degli uomini più illustri 1774. Vol. 8. P. 74; Георги 1794. С. 458; Fiorillo 1798. S. 407; Waagen 1864. S. 87; Penther 1883. S. 47; Voss 1920. Bd 2. S. 395; Venturi A., *Storia* 1934. Vol. 6. P. 6, 143, 146; Gregori 1962. P. 128; Chelazzi-Dini 1963. P. 55; Sricchia 1963. P. 248; Thiem 1970. S. 25–26, 48. Kat. 63, 76, 115; Vsevolozhskaya 1981. N 92; Artemieva 2009. P. 132.

Аннотация подготовлена С. Н. Всеволожской

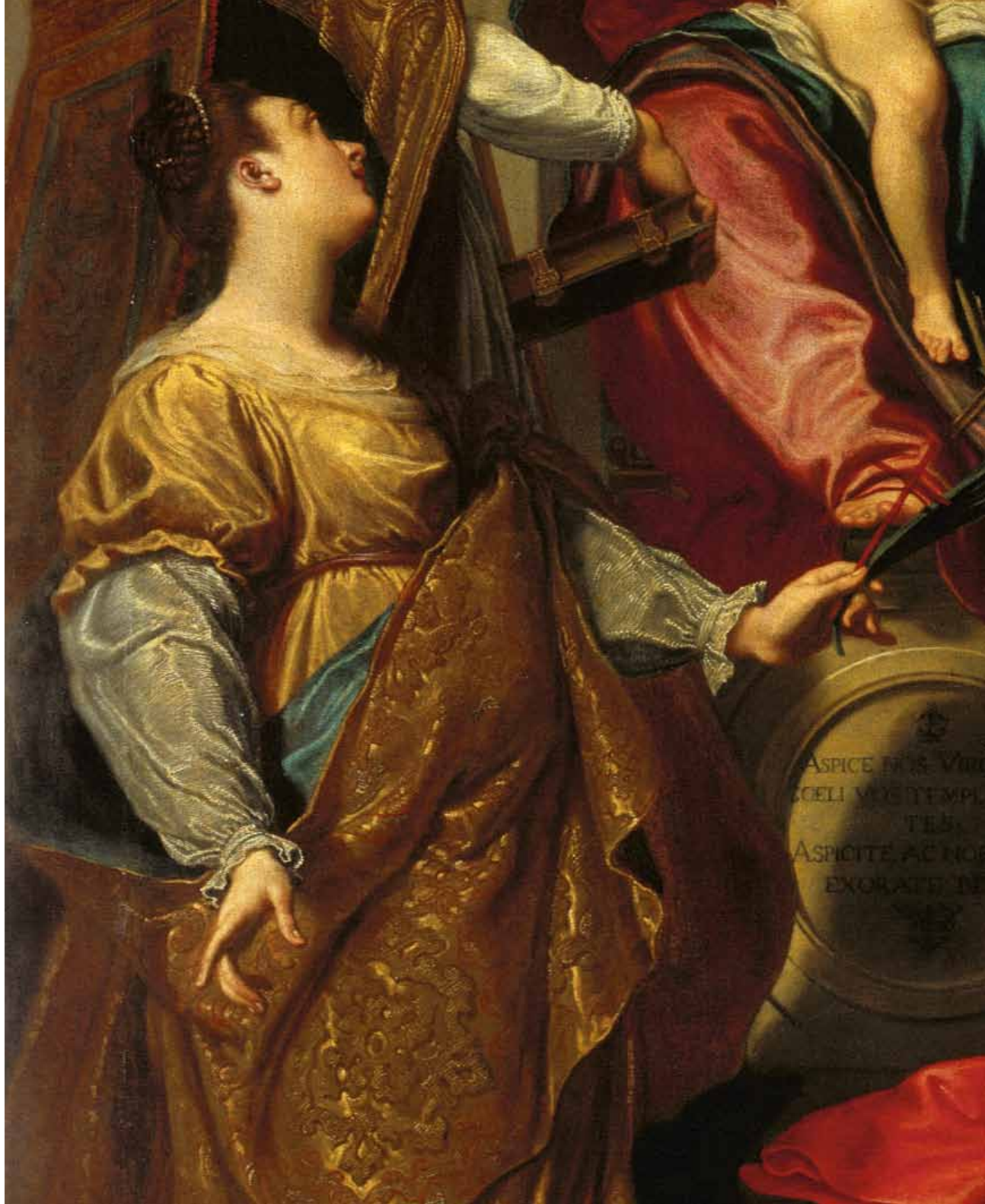
Палмеццано, Марко

Palmezzano, Marco

Ок. 1460, Форли — 1539, Форли
Школа Романьи

208. Распятие с Мадонной, святыми Иоанном, Иеронимом, Франциском и Марией Магдалиной

Инв. № ГЭ 10508
Дерево (тополь), масло
80 × 70
Основа состоит из трех досок. В левом нижнем углу деревянная вставка, закрепляющая поврежденный угол. В центре нижнего края утрата основы, заделанная мастикой. В широкой левой доске ряд вертикальных трещин.
В нижней части креста на листке подпись и дата: *Marc palmezanus / pi… forolivienus / fatiebat / MCCCCCXXXI* (Марко Палмеццано ху[дожник] Форли сделал 1531).
Над головой Христа щиток с остатком надписи: *I. N. R. I* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Происхождение: пост. в 1988 по завещанию Е. И. Шапиро в Лондоне. Ранее: собр. Дж. Вилларди в Милане; частное собр. в Англии;



207, *фрагмент*

собр. Р. Пелли в Лондоне; 1930 — собр. В. Б. Петерсон в Лондоне; до 1988 — собр. Е. И. Шапиро в Лондоне.

На втором плане картины, справа, — сцена моления о чаше (Мф 26: 36–44; Мк 14: 32–42; Лк 22: 39–46).

Исследование картины в инфракрасных лучах подтвердило, что дата — 1531 — авторская, и выявило прекрасный рисунок, позволяющий проследить метод работы художника и изменения, внесенные в композицию в процессе работы. Для Палмеццано характерен поиск большой формы. Штрих, просматривающийся на лицах св. Франциска, Иоанна, на плаще Мадонны, на нижней перекладине креста, призван промоделировать каждый предмет. Форма лепится за счет контрастно затененных и освещенных участков.

Существуют авторские переделки, касающиеся, в первую очередь, фигуры Марии Магдалины. Первоначально художник намеревался увеличить и округлить форму ее головы. Не сразу было найдено положение левой руки Магдалины на перекладине креста. В окончательном варианте жест стал более пластичным, рука опущена ниже и почти закрыта рукавом, который первоначально был намечен значительно выше.

Исследование картины в инфракрасной рефлектограмме опровергло предположение Гриджони (1956) о том, что фигуры св. Иеронима и св. Франциска были добавлены мастером позднее.

Эрмитажная картина близка к одному из лучших подписных произведений Палмеццано — «Распятию с тремя Мариями и Иоанном» (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 1418; дерево, темпера. 112 × 90).

Во флорентийском варианте почти полностью повторены фигуры Христа, Мадонны, Иоанна. При сохранении того же типа лица Магдалина изображена в рост, она иным жестом обнимает распятие, а взгляд ее опущен к земле. Несколько изменены пейзаж и фигуры второго плана. Сцена моления о чаше в глубине справа есть в обеих композициях.

Гриджони (1956) высказал предположение, что оба «Распятия» могли быть выполнены с одного картона.

Представляется, что эрмитажная картина предшествует флорентийской, для которой датировка 1500 (Vasari — Milanesi 1881; Calzini 1894) либо ок. 1510 (Grigioni 1956) или первое десятилетие XVI в. (Nanni 2005) кажется слишком ранней. Во флорентийском «Распятии» художник сохранил то, что ему показалось особенно удачным, — фигуры Марии и Иоанна. Св. Франциск исчез совсем. Жест Иеронима стал жестом второй Марии, только более убедительным, поскольку рука, прижатая к груди, выражает скорбь, а не просто сжимает соответствующий атрибут. В пользу того, что флорентийская работа следует по времени за эрмитажной, свидетельствуют изменения, видимые на инфракрасной рефлектограмме, в первую очередь, фигуры Магдалины. Контур головы Марии Магдалины на флорентийской доске соответствует контуру головы этой святой на эрмитажной картине, то есть мастер отказался от более округлой формы затылка, намеченного в рисунке углем. И напротив, вернулся к рукаву, спадающему почти до запястья, — к тому, что тоже уже было найдено в рисунке, но не реализовано в первом варианте.

Все это позволяет предположить, что после датированного 1531 «Распятия» Палмеццано с небольшим разрывом во времени, в пределах первой половины 1530-х, используя уже найденные мотивы, создал «Распятие с тремя Мариями и Иоанном».

Согласно Миланези (Vasari — Milanesi 1881), «Распятие», ныне находящееся в Эрмитаже, принадлежало Джузеппе Валларди в Милане. Затем картина была опубликована Фуолкес (1907) как произведение Палмеццано, обнаруженное в самом конце XIX в. у английского провинциального антиквара ее будущими владельцами Пелли, которые нашли произведение в плачевном состоянии. Из-за плохой сохранности прочтение даты вызывало сомнение, и Фуолкес (1907) расшифровала ее как «1480», отметив при этом, что по стилю картина относится к зрелой поре XVI в. и что дата, очевидно, читалась ранее как «MCCCCCXXXI», а не «MCCCLXXX». Тем самым исследовательница пришла к заключению, что картина из собр. Пелли — та самая, которая ранее принадлежала Джузеппе Валларди в Милане.

Бускароли (1931), основываясь на неправильном прочтении даты — «1480», отнес «Распятие» к числу юношеских работ Палмеццано.

Фигура распятого Христа с головой, слегка склоненной к плечу, и с повязкой, завязанной узлом на правом боку так, что бедро остается почти полностью обнаженным, повторяется в творчестве Палмеццано несколько раз — в «Распятии с Мадонной и четырьмя святыми» (Пинакотека, Форли; фреска, переведена на холст; датирована 1492), в иконе «Мария Магдалина, св. Джованни Гуальберто и донатор перед распятием» (церковь Сан Меркуриале, Форли; дерево, темпера. 189 × 148), во флорентийском «Распятии с тремя Мариями и Иоанном».

Согласно сведениям Гриджони (1956), эрмитажное «Распятие» в бытность его в собр. каноника Раймонда Пелли экспонировалось в Берлингтон-Хауз, Лондон.

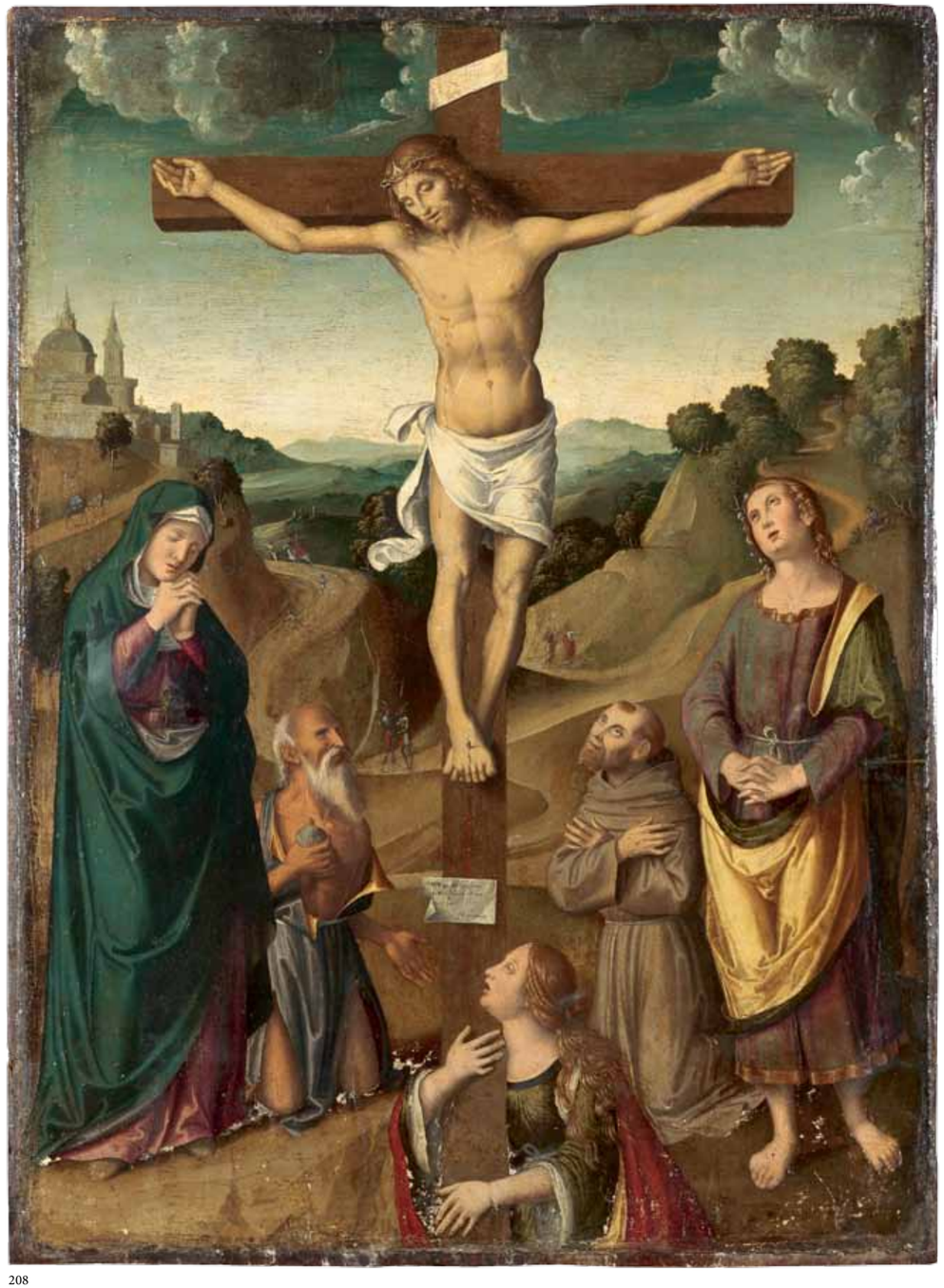
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 175.

Выставки: 1989 Ленинград-II. № 35.

Литература: Vasari — Milanesi 1881. T. 6. P. 339. Nota; Calzini 1894. P. 66; Ffoulkes 1907. P. 16–19; Buscaroli 1931. P. 182–183; Mostra di Melozzo 1938. P. 99; Grigioni 1956. P. 105–106, 356, 535–539; Berenson 1968-I. P. 316; Кустодиева 1989-I. С. 9–10; Nanni 2005. P. 262. N 30.



208, *подпись*



208



209

Палмеццано, Марко

Palmezzano, Marco

Ок. 1460, Форли — 1539, Форли
Школа Романьи

209. Святое семейство
Инв. № ЗКР сэ-690
Дерево, масло
Диаметр 85; тондо
На обороте доски две поперечные планки. Этикетка с неразборчивой надписью: *IV Γ N 26… L 28*
Происхождение: пост. в 1955 из Музея истории религии и атеизма АН СССР в Ленинграде. Входила в число трофейных произведений, привезенных из Германии после Великой Отечественной войны. Ранее: до 1829 — собр. Соли, с 1930 — Новый дворец в Берлине.

В собр. Соли (1829) картина значилась работой тосканской школы, а позднее — произведением Марко Меллони (работал в 1504–1537; Zerstört. Entführt 2004). Поступила в Эрмитаж как относящаяся к итальянской школе, без уточнения имени мастера и времени создания, хотя в литературе указано, что произведение всегда считалось созданным Марко Меллони. Существует единственное подписное и датированное (1504) произведение Меллони — «Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами» (Галерея Эстензе, Модена), с которым «Святое семейство» имеет мало общего. У Меллони иной тип лиц, гораздо более жесткая трактовка форм, в частности складок. Автором произведения мог быть Марко Палмеццано, что подтверждает сравнение тондо с другими работами мастера, а также общие для его творчества черты — тяготение к крупным формам, простота, отсутствие сложной символики, светлый, блеклый колорит, использование традиционной иконографии.
Тип Мадонны, созданный в живописи Марко еще в начале его деятельности, практически не претерпел изменений на протяжении всего творчества художника. Это женщина с немного склоненной набок головой, овал ее лица слегка заострен, нос совершенно прямой, его линию продолжают дуги бровей, рот маленький, волосы, расчесанные на прямой пробор, виднеются из-под прикрывающего их плаща, на щеку неизменно ложится легкая тень.
Подобный образ встречается во многих работах Палмеццано, начиная с «Мадонны с Младенцем на троне, Иоанном Крестителем и св. Маргаритой» (приходская церковь в Доцца, Болонья, 1492). Типична для творчества Палмеццано и фигура Младенца с высоким открытым лбом и несколько странным ухом, помещенным где-то на уровне щеки. Характерная деталь: в ряде картин Иисус сжимает в руке край пояса материнского платья. «Святое семейство» может быть отнесено к позднему периоду деятельности мастера — примерно к середине 1530-х, когда весьма однообразная манера Палмеццано приобретает черты некоторой сухости.
Литература: Zerstört. Entführt 2004. S. 320.



210

Панетти, Доменико

Panetti, Domenico

Ок. 1460, Феррара (?) — 1512, ?
Феррарская школа

210. Женский портрет
Инв. № ГЭ 4721
Дерево (тополь), масло
44,2 × 33,5
Основа паркетирована.
Происхождение: пост. в 1919.
Ранее: собр. княгини А. А. Оболенской в Петербурге.

Исследование в рентгеновских лучах позволило обнаружить авторские переделки в прорисовке нижней губы.
Модель не идентифицирована.
Этот портрет с погрудным срезом фигуры, без изображения рук, с нейтральным фоном, простой и строгой композицией типичен для ренессансной живописи конца XV — начала XVI в.
В собр. княгини А. А. Оболенской портрет был справедливо отнесен к феррарской школе XV в., что нашло отражение в каталоге выставки «Старые годы» 1908. На выставке 1922 автором «Женского портрета» был назван болонский мастер XV в. круга Лоренцо Коста. В инвентарь Эрмитажа картину включили как работу неизвестного итальянского художника XVI в. Произведение не вошло в Кат. 1958 и 1976. В Кат. 1994 портрет был впервые воспроизведен и атрибутирован Доменико Панетти (со знаком вопроса).
Представляется возможным откинуть сомнения и считать автором портрета Доменико Панетти, так как это произведение органично входит в œuvre художника. Своей простотой и лапидарностью картина напоминает о влиянии Лоренцо Коста, в то время как сам женский образ сопоставим с типами лиц, характерными для искусства Доменико Панетти (например, «Оплакивание Христа с донатором», Государственные музеи, Берлин; «Встреча Марии с Елизаветой», Национальная пинакотека, Феррара). По времени портрет может быть отнесен к первому десятилетию XVI столетия.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 176.
Выставки: 1908 Петербург. № 268; 1922 Петроград. № 51; 2007 Петербург. № 9.
Литература: Воинов 1922. С. 77; Kustodieva 2008. P. 38.

Паолино да Пистоя, фра

Paolino da Pistoia, fra

1488, Пистоя — 1547, Пистоя
Флорентийская школа

211. Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и двумя ангелами
Инв. № ГЭ 6039
Холст, масло
123 × 102
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. графов Мордвиновых в Петербурге; собр. графини Е. И. Мордвиновой в Петрограде.

Плод граната, лежащий на парапете первого плана, символизирует воскресение Христа (Холл 1999. С. 171).
Композиция создана под влиянием работ фра Бартоломео 1510-х — таких, как «Мадонна во славе со святыми» (1512, собор в Безансоне), «Принесение во храм» (1516, Художественно-



211

венно сложенных руках держит крест, а не протягивает правую руку к благословляющему Спасителю. Автором этого полотна в аукционном каталоге назван Якопо Паккьяротто (1474–1535). По стилю произведение отличается как от петербургской, так и от американской картины.

Аналогичная эрмитажной композиция хранится в Национальной галерее Праги (холст, масло. 115,5 × 96). В каталог галереи (см.: National Gallery in Prague 2008. P. 305–306. N 204) включена как произведение итальянского художника конца XVI в. Там же отмечается, что картина тесно связана с творчеством таких флорентийских художников, как Пулиго, Солиани, фра Паолино, и по композиционной схеме, возможно, восходит к работам фра Бартоломео.

Эрмитажное полотно выдает явную зависимость от живописи фра Бартоломео, но уступает ей по уровню исполнения. Автором его мог быть ученик, помощник и подражатель фра Бартоломео — фра Паолино. При всей зависимости от искусства учителя, фра Паолино чрезвычайно индивидуально использует мягкую моделировку лиц, что справедливо было отмечено Муцци: «Моделировка лиц женщин и ангелов столь своеобразна, что ей трудно найти аналогию у кого-либо из мастеров чинквеченто» (L'etá di Savonarola 1996. P. 259). Ангел в правой части эрмитажной композиции повторяет «Ангела с канделябром» (правая створка из капеллы префектуры города Масса). Он также близок к одноименному персонажу в картине «Св. семейство со св. Агнессой» (Музей Сан Марко, Флоренция). Во всех случаях лицо обращено к зрителю, на которого и устремлен взгляд. Сходным образом решена трактовка тканей. Насыщенная цветовая гамма, типичная для работ фра Паолино начала 1520-х, присуща и петербургскому произведению, которое, на наш взгляд, может быть отнесено как раз к этому периоду творчества мастера.

Публикуется впервые.

исторический музей, Вена), «Мадонна с Младенцем» (фреска, середина 1510-х, Музей Сан Марко, Флоренция), и других. К искусству фра Бартоломео восходят типы Мадонны и Младенца, в частности поза и жест последнего.

В 2003 Музеем искусств Нортона (Вест-Пальм-Бич, Флорида) было приобретено полотно, полностью повторяющее эрмитажную композицию, но меньших размеров — 100,6 × 87,7. Опубликовано как работа Мариотто Альбертинелли (см.: Apollo. 2003, december. Vol. CLVIII. N 502. P. 29).

На распродаже коллекции Сомзе в Брюсселе в 1904 (Cat. Somzée 1904. P. 55) проходила картина (размером 94 × 74), повторяющая центральную часть эрмитажной композиции. На фоне полукруглой ниши, обрамленной с двух сторон колоннами, изображены Мадонна с Младенцем (точно воспроизводящие персонажи петербургской картины, но сильнее срезанные в нижней части) и маленький Иоанн Креститель, который в молит-



212

Паоло Венециано, последователь (Донато Венециано ?)

Paolo Veneziano, seguace (Donato Veneziano?)

Вторая половина XIV в.
Венецианская школа

212. Отрок Христос в Иерусалимском храме

Инв. № ГЭ 6670
Дерево, темпера
18,5 × 25; фрагмент полиптиха
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

Лк 2: 42–49.

Лихачев включил фрагмент в список 1913 с определением «Италия», но без датировки (Лихачев 1993).

В Эрмитаж доска поступила как работа Лоренцо Венециано. В. Н. Лазарев (устно) определил ее как созданную Паоло Венециано. Как произведение Паоло Венециано (со знаком вопроса) картина включена в Кат. 1958 и 1976. В Кат. 1992 автором назван последователь Паоло Венециано. Связь с искусством Паоло отметил Паллуккини (1964), давший очень высокую оценку этому произведению, автора которого он условно назвал «Мастер дискутирующего Иисуса»: «Несомненно, речь идет о художнике с большим вкусом, хорошо знавшем искусство Паоло, в частности, конечно, полиптих со св. Франциском и св. Кларой из Галереи в Венеции, то есть работавшем во второй половине XIV в., хотя в целом и архаичном».

Де Марки (1995) приписывает эрмитажную доску Донато Венециано (упоминается в 1348–1386), считая, что она вместе с другой доской (со сценой «Рождества», размеры 24 × 34), хранящейся в Музее византийского искусства в Афинах, входила в пределлу алтарного образа «Мадонна Смирения» из Музея Тиссена-Борнемиса в Мадриде. Позднее Де Марки (2003) расширил представление об этом художнике,



213

Пармиджанино (Франческо Маццола), копия

Parmigianino (Francesco Mazzola), copia

213. Положение во гроб

Инв. № ГЭ 139
Холст (переведена с дерева в 1815 А. Митрохиным), масло
32 × 26,5
Холст надставлен с четырех сторон. Следы двух вертикальных трещин от деревянной основы, один — во всю высоту картины, другой — в 8 см от верхнего края живописи слева.
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Роберта Уолпола в замке Хоутон-Холл, Англия.

Мф 27: 57–60; Мк 15: 45–47; Лк 23: 53–55; Ин 19: 40–42.

В каталоге собр. Уолпола (Aedes Walpolianae 1752) сказано, что изображение Иосифа Аримафейского — автопортрет художника.

Там же, а затем в каталогах Эрмитажа 1863–1976 картина значилась подлинным произведением Пармиджанино. В Кат. 1994 — копия с оригинала Пармиджанино. В начале XX в. стали высказываться сомнения в правильности атрибуции этому мастеру. Фролих-Бум (1915) сначала признала автором Пармиджанино, а затем (1921) стала рассматривать картину как копию с офорта мастера на тот же сюжет. А. Вентури, посетивший Эрмитаж в 1926, назвал автором Пармиджанино (см.: Кат. Липгарта). Копертини (1932) приписал картину Скьявоне. Фридберг (1950) рассматривал ее как живописную версию, выполненную с офорта Пармиджанино, но не им самим. Росси (1980) так же считала, что картина повторяет гравюру Пармиджанино.

Существует два офорта Пармиджанино на сюжет «Положение во гроб». В свою очередь к этим офортам имеется ряд подготовительных рисунков, находящихся в разных собраниях (о рисунках Пармиджанино см.: Popham 1971. Vol. 1. P. 94–95).

Офорт, совпадающий по композиции с эрмитажной картиной, Бартч (Bartsch 1818. Vol. 18. N 46) считал копией с оригинала Гвидо Рени, а Оберхубер — произведением самого Пармиджанино (Oberhuber 1963. S. 36).

Скорее всего, эрмитажное произведение — не собственноручная работа Пармиджанино. Она отличается по манере от его несомненных произведений. Не исключена возможность, что точка зрения Копертини имеет достаточно оснований. Скьявоне многократно повторял «Положение во гроб» Пармиджанино в гравюре на дереве; в Галерее Уффици во Флоренции хранится его рисунок на ту же тему.

Еще одна живописная версия, которая в свое время также приписывалась Пармиджанино (Музей изящных искусств, Дижон), в настоящее время не считается его работой, восходит ко второму офорту Пармиджанино на тот же сюжет (Bartsch 1818. Vol. 16. P. 8. N 5).

Большинство гравюр, которые обычно связывают с эрмитажной версией, сделаны не с нее.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 2240; Кат. 1797. № 468; Опись 1859. № 2114; Кат. Липгарта. С. 786.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 86; Кат. 1958. С. 149; Кат. 1976. С. 121; Кат. 1994. № 178.

Литература: Aedes Walpolianae 1752. P. 66; Labensky 1805–1809. Liv. 6. P. 69–72; Hand 1827. S. 144–146; Schnitzler 1828. P. 46, 125; Livret 1838. P. 42. N 27; Waagen 1864. S. 58; Bode 1882. Lfg 10. S. 10; Penther 1883. S. 32; Бенуа 1910. С. 74; Frölich-Bum 1915. S. 4–7; Frölich-Bum 1921. S. 43–44, 72; Copertini 1932. Vol. 2. P. 104; Freedberg 1950. P. 219–220; Итальянская живопись 1964. № 95; Rossi 1980. P. 108; Vsevolozhskaya 1981. N 91; A Capital Collection 2002. N 60.

Пармиджанино (Франческо Маццола), копия

Parmigianino (Francesco Mazzola), copia

214. Играющие амуры

Инв. № ГЭ 5291
Холст, масло
122 × 93
Происхождение: пост. в 1925 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге.

В собр. князей Юсуповых картина числилась произведением круга Федерико Цуккаро.

По всей видимости, является живописной версией конца XVI — начала XVII в. с не дошедшего до нас рисунка Пармиджанино. Копия с этого рисунка (возможно, XVI в.) хранится в Британском музее, Лондон (бумага, перо, коричневая размывка. 24,9 × 16,9; см.: Popham 1971. Vol. 1. P. 233; Vol. 3. Pl. 267).

Согласно Попхэму, есть гравюра XVII в., соответствующая рисунку, автором замысла которой назван Пармиджанино. Попхэм считает, что существовал оригинал Пармиджанино и что рисунок был создан мастером в римский период творчества (1524–1527). В свою очередь рисунок Пармиджанино восходит к рисунку Микеланджело из Британского музея в Лондоне (см.: Wilde 1953. N 5).

Попхэм упоминает еще две живописные версии, одна из которых — в собр. лорда Джарбурга, другая проходила на аукционе «Кристи» 22 апреля 1955 (лот 158) как работа Корреджо. В Указателе АХ 1842 (№ 518) также упоминается «Группа трех купидонов» Пармиджанино.

М. Даниели (устно, 2011) считает, что картина выполнена мастером круга Бароччи, — возможно, Алессандро Витали.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 179.

Литература: Musée Youssoupoff 1839. N 19; Юсуповская галерея 1920. № 204.



214

Перино дель Вага (Пьеро Буонаккорси)

Perino del Vaga (Piero Buonaccorsi)

1501, Флоренция — 1547, Рим
Римская школа

215. Оплакивание Христа

Инв. № ГЭ 8468
Дерево (тополь), масло
197 × 145
Основа состоит из трех досок. С обратной стороны крепление в виде глухого подрамника с четырьмя горизонтальными досками. По склейкам и трещинам многочисленные скрепления «ласточкиными хвостами».
Внизу слева на табличке монограмма художника. На обороте выжжена баронская корона, под ней инициалы: *S G*.
Происхождение: пост. в 1937 через ЛГЗК.

В сцену «Оплакивание Христа» кроме Мадонны, Иоанна и трех Марий включены фигуры Иосифа Аримафейского и св. Никодима. Иосиф и Никодим, стоя у подножия креста,

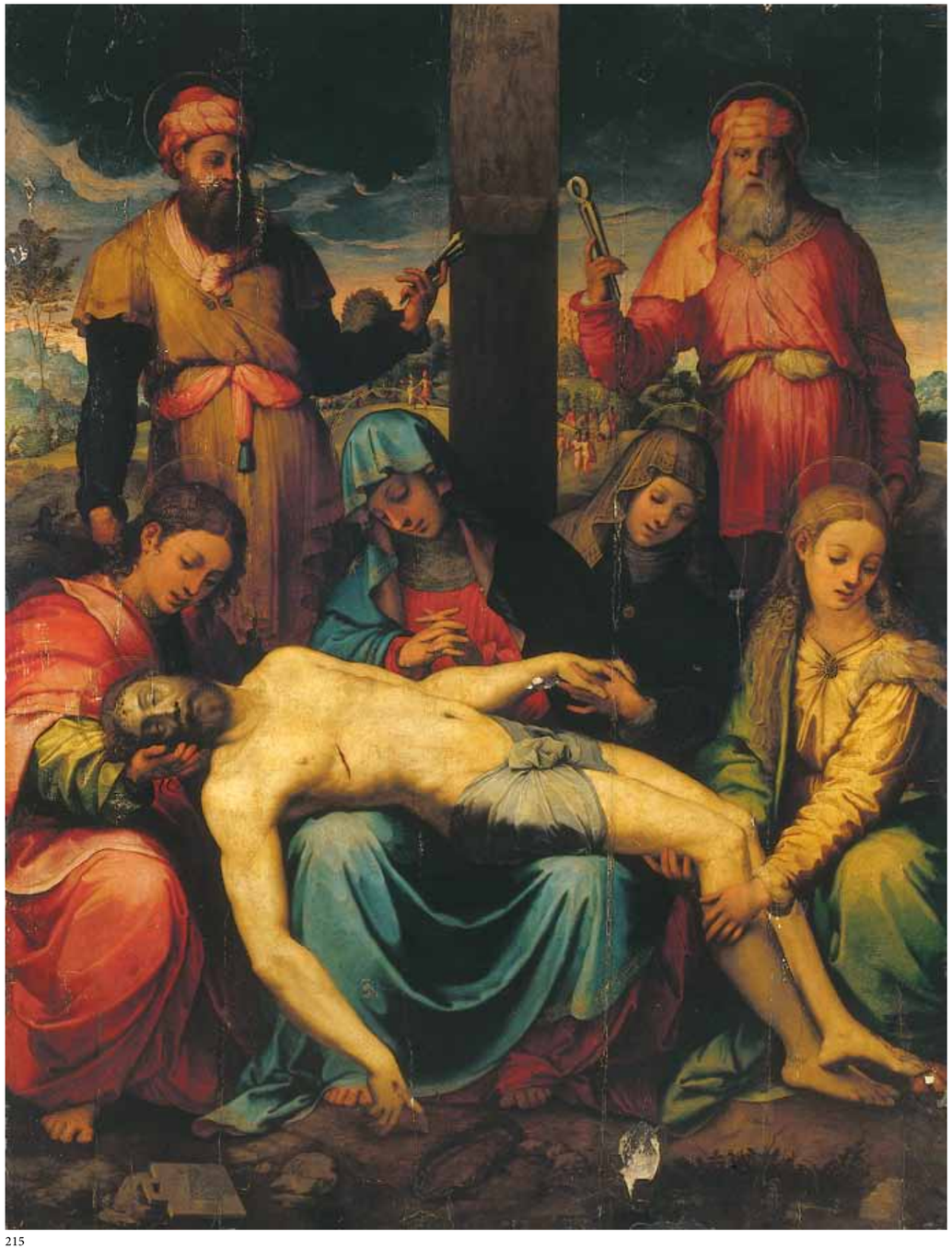
объединив под его именем кроме названных выше следующие работы: «Мадонна с Младенцем и ангелами»; «Распятие с предстоящими» (обе — Национальная пинакотека, Феррара), «Страшный суд» (проходила на антикварном рынке в Лондоне) и «Сан Донато» (частное собр., Лондон). Атрибуция была принята Гуарньери (2008), которая предположительно прибавила к перечисленной группе работ еще две доски — с изображениями св. Урсулы и св. Кристины — из Музея искусств университета Индианы, Блумингтон.

Определенная стилистическая близость между названными произведениями и эрмитажной доской допускает предположение, что последователем Паоло Венециано, создавшим ее, мог быть Донато Венециано.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 148; Кат. 1976. С. 120; Кат. 1992. № 190.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 56.

Литература: Pallucchini 1964. P. 56; Лихачев 1993. С. 237. № 17; De Marchi 1995. P. 243. Nota; De Marchi 2003. P. 63–72; Guarnieri 2008. P. 3, 29–30.



215

демонстрируют орудия страстей. Подобная иконография довольно редка. Фигура Никодима, поднимающего к небу терновый венец и гвозди, встречается у Боттичелли в «Оплакивании Христа» (Музей Польди Пеццоли, Милан).

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XVI в. Атрибуция Перино дель Вага была предложена К. Оберхубером (устно, 1980). Основанием для атрибуции послужил рисунок (Государственные собрания графики, Мюнхен; инв. № 2555; перо, кисть, коричневые чернила. 13,1 × 10,4), повторяющий почти без изменений эрмитажную композицию и помеченный такой же монограммой. Рисунок был определен Оберхубером как работа Перино дель Ваги. Еще не зная эрмитажной картины, исследователь предположил, что рисунок — первая версия фрески «Оплакивание Христа» (церковь Санто Стефано дель Какко, Рим), и датировал его периодом до 1522 (Oberhuber 1966. P. 176).

Мюнхенский рисунок является подготовительным к эрмитажной работе, в то время как композиция фрески была разработана Перино в рисунке, хранящемся в Альбертине, Вена (инв. № 2194).

Фреска при сходном решении общего замысла отличается от картины бóльшим единством и целостностью. В ней из двух фигур — Никодима и Иосифа Аримафейского — осталась только одна, стоящая около креста в правой части композиции.

Копия с эрмитажной картины, по размеру почти равная оригиналу (195 × 148), проходила на аукционе в Париже в 1908 и приписывалась веронскому художнику XVI в. (Hotel Drouot. Paris. 22.IV–2.V.1908, lot 145). Эту копию Давидсон (1985. P. 748, 751) ошибочно опубликовала как находящуюся в настоящее время в Эрмитаже и отнесла к 1530-м на основании близости к «Рождеству Христа» (Национальная галерея, Вашингтон; 274,4 × 221; подписано и датировано 1534). Середине 1530-х может быть датировано и эрмитажное «Оплакивание».

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 180.
Выставки: 2002–2003 Петербург. № 1.
Литература: Perino del Vaga 2001. P. 134–135.

Перуджино, Пьетро (Пьетро Вануччи)

Perugino, Pietro (Pietro Vanucci)

Ок. 1450, Читта-делла-Пьеве — 1523, Фонтиньяно, близ Перуджи
Умбрийская школа

216. Святой Себастьян

Инв. № ГЭ 281
Дерево (липа), темпера, масло
53,8 × 39,5
Основа паркетирована. У нижнего края — две вертикальные трещины длиной 4 и 2 см.
На стреле подпись: *PETRVS. PERVSINVS. PINXIT*
Происхождение: пост. в 1910 из собр. маркизы Н. В. Кампанари в Риме. Ранее: собр. князей Волконских в Риме.

Лицо и поворот головы св. Себастьяна почти полностью повторяются в изображении этого святого в таких картинах Перуджино, как «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и св. Себастьяном» (Галерея Уффици, Флоренция; подписана и датирована 1493), «Св. Себастьян» (Лувр, Париж, инв. № R.F. 957; 176 × 116). То, что в этих двух композициях Себастьян представлен в рост, заставило некоторых исследователей (Van Marle 1933; Castellaneta, Camesasca 1969; Garibaldi 1999) считать, что эрмитажная композиция — фрагмент какого-то произведения большего размера, однако веских оснований для такого предположения нет.

Согласно сведениям, приведенным в журнале «Der Cicerone» за 1928, у антиквара Густава Небехая находился подготовительный рисунок к эрмитажному «Св. Себастьяну».

Картину датировали по-разному: Бомбе (1914) — ок. 1493–1494, Канути (1931) — 1500, Ван Марле (1933) — 1496, Кастелланета, Камесаска (1969) — 1493–1494, Гарибальди (1990) — ок. 1498. Белланди (каталог выставки: 2004 Perugia) сближает эрмитажное произведение с картиной «Св. Себастьян» из Национального музея в Стокгольме, которая считается созданной в 1489–1490.

На основании близости к датированной «Мадонне с Младенцем, Иоанном Крестителем и св. Себастьяном» из Галереи Уффици эрмитажную картину представляется возможным датировать 1493–1494.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7234.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1912 — Кат. 1916. № 1938; Кат. 1958. С. 150; Кат. 1976. С. 121; Кат. 1994. № 181.
Выставки: 1908 Петербург. № 292; 2004 Perugia. N 1.34; 2009–2010 Castelfranco. P. 82, 463.
Литература: Knapp 1907. S. 44–45; Липгарт 1908-I. С. 709; Schmidt 1909. S. 164; Weiner 1909. P. 220; Liphart 1910. P. 28–29; Rèau 1912. P 387; Venturi L. 1912. P. 130; Вентури Л. 1912. С. 6; Venturi A.,



215, *подпись*



216, *подпись*



216



217

Storia 1913. Vol. 7. Parte 2. P. 567; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 5. P. 371; Bombe 1914. S. 32; Der Cicerone 1928. Bd 1. Heft 23. S. 774; Canuti 1931. Vol. 1. P. 144; Vol. 2. P. 343; Berenson 1932-I. P. 437; Van Marle 1933. Vol. 14. P. 353; Итальянская живопись 1964. № 27; Berenson 1968-I. P. 328; Castellaneta, Camesasca 1969. P. 93; Ascione 1973. P. 68; Perrot 1974. N 26. P. 36; Vsevolozhskaya 1981. N 36; Scarpellini 1984. N 54; Scarpellini 1991. P. 36, 87, 313; Garibaldi 1999. P. 113–114. N 32; Garibaldi 2004. P. 124.

Перуджино, Пьетро (Пьетро Вануччи)

Perugino, Pietro (Pietro Vanucci)

Ок. 1450, Читта-делла-Пьеве — 1523, Фонтиньяно, близ Перуджи
Умбрийская школа

217. Портрет молодого человека

Инв. № ГЭ 172
Холст (переведена с дерева в 1867 А. Сидоровым), масло
40,5 × 25,5; наверху приставка шириной 0,8 см
Происхождение: пост. в 1850, приобретена у Ю. Львова в Петербурге.

Ваген (1864) отнес картину к школе Перуджино, но уже в Кат. 1895 она вошла как произведение самого мастера. Харк (1896) высказался в пользу авторства Перуджино, считая, что по тону и трактовке форм портрет близок профильным изображениям двух валломброзианских монахов (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 8375, 8376; ок. 1500), первоначально находившимся в приделе так называемого Валломброзийского алтаря, датированного 1500. Авторство Перуджино признавали Вейнер (1910), Бенуа (1910), Л. Вентури (1912), Липгарт (Кат. 1912), Бернсон (1932, 1968). Л. Вентури, не называя имен исследователей, упоминал, что некоторые из-за розового инкарната считают портрет работой Тимоттео Вити. Сомнения в атрибуции высказывали Ньоли (1923) и Канути (1931). Скарпеллини (1991), поместив портрет в список работ, приписываемых Перуджино, назвал в качестве предполагаемого автора Пинтуриккьо.

На основании стилистической близости с портретами валломброзианских монахов эрмитажный портрет может быть датирован временем ок. 1500.

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4787; Опись 1859. № 2484.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 7; Кат. 1958. С. 150; Кат. 1976. С. 121; Кат. 1994. № 182.
Выставки: 1938 Ленинград. № 138; 1972 Ленинград. № 370; 1979 София. № 132; 1990 Milano. N 6; 1993–1994 Tokyo — Mia — Ibaraki. N 2; 1999 Tokyo. N 11.
Литература: Waagen 1864. S. 29; Penther 1883. S. 20; Harck 1896. S. 417; Бенуа 1910. С. 18; Weiner 1910. Vol. 13. P. 146; Липгарт 1910. С. 19; Вентури Л. 1912. С. 6; Venturi L. 1912. P. 130; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 5. P. 371; Gnoli 1923-II. P. 65; Canuti 1931. Vol. 2. P. 375; Berenson 1932-I. P. 437; Итальянская живопись 1964. № 28; Berenson 1968-I. P. 328; Vsevolozhskaya 1981. N 35; Scarpellini 1991. P. 311.



218

Перуджино, Пьетро (Пьетро Вануччи), копия

Perugino, Pietro (Pietro Vanucci), copia

218. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 9801
Холст (переведена с дерева в 1888 А. Сидоровым), масло
47,5 × 33,7
Происхождение: пост. в 1958 из Центрального хранилища музейных фондов, Павловск (близ Петербурга). Ранее: Александровский дворец в Царском Селе (близ Петербурга).

Картина считалась произведением Перуджино (на обороте наклейка ГМФ — «Перуджино»).

В основу эрмитажной композиции положена «Мадонна с Младенцем» Перуджино (Национальная галерея, Вашингтон; инв. № 1939. 1. 215; 70,2 × 50,8), исполненная ок. 1500.

Эрмитажная копия отличается от оригинала в деталях: на втором плане вместо озера справа и здания слева помещены деревца. Жест рук тот же, но в левой руке Младенца — птичка,



219

а в правой руке Мадонны — край плаща. Рукав Марии лишен орнамента, на голове — повязка без банта. Иные по рисунку пряди волос спускаются вдоль щек. У Младенца вместо гладких волос — мелкие крутые локоны. Над головой Мадонны изображен нимб, которого нет на американской картине. Фигура Марии расположена не так близко к краю холста: в верхней части эрмитажной картины — широкая полоса неба.

Эрмитажная копия перуджиновской композиции не единственная. Близкая к оригиналу картина находится в Национальной галерее в Лондоне (инв. № NG 1220) и приписывается Андреа ди Алиоджи (см.: Davies 1961. P. 13).

Существует подписная копия с оригинала Перуджино, выполненная кремонским мастером Томмазо Алени (ранее: собр. Бернсона, Лондон; проходила на аукционе «Кристи» 26 ноября 1937, лот 152; воспр.: Berenson 1968-I. Pl. 1640).

Еще одна аналогичная композиция находится в Городской пинакотеке Венеции (дерево, масло. 70,2 × 54,2), куда поступила под именем Перуджино, затем неоднократно меняла атрибуции, в 1950 ее автором сочли Андреа д'Ассизи (л'Инженьо) — одного из наиболее одаренных учеников Перуджино. Лукко признал ее подделкой XIX в. (см.: Pinacoteca Civica di Vicenza 2003. N 80).

Как работа Андреа д'Ассизи на аукционе «Сотби», Лондон, 13 декабря 2001 (лот 44) проходила аналогичная вашингтонской картина «Мадонна с Младенцем» (переведена с дерева на холст. 69 × 43,2). В каталоге аукциона говорится, что атрибуция была сделана Ф. Тодини (устно).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 183.
Выставки: 1969 Передвижная. С. 14.

Пинтуриккьо (Бернардино Бетти ди Бьяджо), копия

Pinturicchio (Bernardino Betti di Biagio), copia

Умбрийская школа

219. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 7205
Дерево (тополь), масло
60 × 46
Живопись не доходит до краев: с боковых сторон — на 2 см, с нижней — на 2,5 см.
На обороте доски изображен перуджийский грифон, который в правой поднятой лапе держит свиток с полустертой французской надписью: *POUR BIEN FIER IEM… CONFO… T* (Чтобы надежно полагаться… я… опору).
Происхождение: пост. в 1918. Ранее: собр. князя А. С. Долгорукова в Петербурге.

Липгарт (каталог выставки 1922) определил автора как Синибальдо Иби, а позднее — как Франческо Меланцио да Монтефалько (Кат. Липгарта).

Эрмитажная картина является копией XVI в. с произведения Пинтуриккьо «Мадонна с Младенцем» (Музей искусств, Денвер, Колорадо; 59,1 × 40,3; воспр.: Shapley 1968. Fig. 245). Атрибуция денверской картины общепринята, картину датируют ок. 1480.

Рукописные каталоги и описи:
Кат. Липгарта. С. 718–719.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 187.
Выставки: 1922 Петроград. № 50.

Полидоро да Караваджо (Полидоро Кальдара)

Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara)

1499/1500, Караваджо — 1543, Мессина
Римская школа

220. Венера в кузнице Вулкана

Инв. № ГЭ 6761
Холст, масло. 56 × 99; гризайль
Происхождение: пост. в 1921 из ГМФ; в 1929 передана в «Антиквариат», в 1931 возвращена в музей. Ранее: собр. князя Аргутинского-Долгорукова в Петербурге.

Вергилий. Энеида. 8, *370–385*.

Картина была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение Полидоро да Караваджо. Относится к числу тех гризайлей, которые мастер создавал в подражание античным рельефам.

В Музее изобразительных искусств в Будапеште хранится рельеф Георга Рафаэля Доннера (1693–1741), во всех деталях воспроизводящий композицию эрмитажной картины (инв. № 5379; свинец. 69 × 93). Существование этого рельефа наводит на мысль, что имелась гравюра с этой композиции. Однако не исключено, что рельеф был сделан по картине, которая сама по себе задумана как имитация скульптуры.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 189.
Литература: Музейные распродажи 2006. С. 412.

Полидоро да Караваджо (Полидоро Кальдара)

Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara)

1499/1500, Караваджо — 1543, Мессина
Римская школа

221. Сцена борьбы

Инв. № ГЭ 2351
Холст, масло. 58,5 × 75; гризайль
Происхождение: пост. в 1886 из Голицынского музея в Москве.

Атрибуция традиционная.

В собр. С. М. Голицына картина называлась «Гладиаторы». Маркова (2004) отмечает, что динамичная композиция и живописная манера этого произведения типичны для искусства Полидоро.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6911.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1889 — Кат. 1909. № 1647; Кат. 1958. С. 152; Кат. 1994. № 188.
Литература: Указатели Голицынского музея 1866–1882. № 11; Неустроев 1898. С. 36; Голицынский музей 2004. № 11; Маркова 2004. С. 56–57.

Полидоро да Караваджо (Полидоро Кальдара) (?)

Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) (?)

1499/1 500, Караваджо — 1543, Мессина
Римская школа

222. Амур и Психея

Инв. № ГЭ 4571, парная к ГЭ 4572
Холст, масло. 122,5 × 240; гризайль
Красочный слой сильно смыт.
Апулей. Метаморфозы. V, 4.

223. Психея и ее сестры

Инв. № ГЭ 4572, парная к ГЭ 4571
Холст, масло. 123 × 234; гризайль
Авторская надставка холста по нижнему краю шириной от 3 до 8 см. Красочный слой смыт до грунта.
Происхождение: пост. в 1922 из МАХ, куда были подарены в 1832 Николаем I. Ранее: до 1832 — собр. князя Е. Сапеги в Гродно.

Апулей. Метаморфозы. V, 7.

Хотя обе картины традиционно приписывались Полидоро да Караваджо, атрибуция вызывает сомнения. Известны бесспорные работы Полидоро на тему истории Амура и Психеи: шесть досок с играми сатиров, нимф и амуров (Хэмптон Корт, Лондон. 40 × 190 каждая) и «Психея, которую Меркурий представляет богам» (Лувр, Париж; инв. № 135; 104,5 × 160,5). Однако с этими произведениями и по решению образов, и по композиции, и по живописи с подчеркнуто светотеневыми контрастами эрмитажные гризайли, довольно вялые по трактовке форм, имеют мало общего.



220



221

В Альбертине (Вена) хранится рисунок Полидоро (инв. № 320v; 18,3 × 29,8) с изображением сидящей женщины, протянувшей руку навстречу амуру, несущему сосуд. Поза женщины, положение ног, жест протянутой руки напоминают позу Психеи на эрмитажной картине, но сильно удлиненные пропорции, экспрессия форм отличают рисунок от живописи.



222



223

Представляется, что обе картины могут быть приписаны Полидоро да Караваджо только предположительно.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 152; Кат. 1976. С. 122; Кат. 1994. № 190, 191.
Литература: Сомов 1874. № 308, 307.

Понтормо (Якопо Каруччи)

Pontormo (Jacopo Carucci)

1494, Понтормо, близ Эмполи — 1557, Флоренция
Флорентийская школа

224. Мадонна с Младенцем, святым Иосифом и Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 5527

Холст (переведена с дерева А. Сидоровым), масло
120 × 98,5
Справа и слева имеются вертикальные приставки шириной 8,4 см и 7,7 см, пересекающие изображение обоих святых позади Марии.
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: конец XVIII в. — собр. графа П. Мордвинова в Петербурге; собр. графов Мордвиновых в Петербурге; собр. графини Е. И. Мордвиновой в Петрограде.

В рукописном каталоге 1786 собр. П. Мордвинова композиция упоминается как изображение Мадонны с Младенцем, св. Иосифом и Иоанном Крестителем, таким образом, приставки на картине и живопись на них — авторские, а не второй половины XIX в., как считала реставратор Панфилова (1974).

Уже в каталоге собр. П. Мордвинова 1786 автором произведения назван Понтормо. Липгарту (Кат. Липгарта) это, очевидно, известно не было, так как он писал, что ныне существующая атрибуция была сделана А. Вентури и затем В. Н. Лазаревым на основании подготовительного рисунка Понтормо (Кабинет рисунков Галереи Уффици, Флоренция; инв. № 6729 F recto; черный мел. 25,3 × 18). Рисунок был впервые опубликован Клаппом (см.: Clapp 1916. P. 20). На подготовительном рисунке, разбитом на квадраты, художник изобразил только две фигуры — Мадонны и Младенца, которые затем без изменений были повторены в картине.

Смит (1949) высказал предположение, что картина выполнена Бронзино по рисунку Понтормо. Его мнение нашло поддержку у Форстера (1972) и Костаманья (1994). Кокс-Ририк (1964), отмечавшая, что «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» — единственная из сохранившихся работ Понтормо, близкая по стилю к росписям в Поджо а Кайяно, позднее (2004) разделила мнение Костаманьи, что произведение создано Бронзино на основе рисунка Понтормо в Уффици.

Щербачева (1934/37) датировала картину временем окончания Понтормо работы над фресками в Поджо а Кайано — концом 1521 — началом 1522. На этом же периоде — ок. 1522 — настаивала и Кокс-Ририк (1964). Берти (1964) допускает более позднюю датировку — 1523–1524, а Бекеруччи (1944) и Гамба (1956) — даже ок. 1527.

Фальчани (см. каталог выставки: 1996 Firenze. N 106) отметил в картине влияние немецкого искусства, в первую очередь Дюрера.

Эрмитажное произведение — типичная работа Понтормо, выполненная в начале 1520-х. Повышенная эмоциональность, эксцентричность, цветовая гамма — все здесь говорит в пользу авторства Понтормо, а не его ученика Бронзино.



224

Копия с эрмитажной картины хранится в Королевском замке в Варшаве (инв. № 895; 116 × 98,5).

Рукописные каталоги и описи: Mordvinoff 1786. N 21; Кат. Липгарта. С. 849–850.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 86–87; Кат. 1976. С. 123; Кат. 1994. № 192.

Выставки: 1977 Tokyo — Kyoto. N 2; 1979 Washington — Los Angeles — New York; 1987 Delhi. N 15; 1988 Sydney — Melbourn. N 7; 1996 Firenze. N 106; 1999 Tokyo. N 37; 2002–2003 Las Vegas. N 3.

Литература: Stscherbatschova 1934–1937. S. 179–184; Becherucci 1944. P. 18; Smith 1949. P. 201; Marcucci 1954. P. 32; Gamba 1956. P. 27, 77; Emiliani 1960. P. 61; Berenson 1961. Vol. 2. N 2211; Berenson 1963. P. 181; Итальянская живопись 1964. № 92; Cox-Rearick 1964. Vol. 1. P. 47–48, 205–207, 251–252; Berti 1964. P. 77; Forster 1972. P. 43; Berti 1973. P. 97; McKillop 1974. P. 108; Панфилова 1974. С. 21–22; Fahy 1979. P. 75–80; Shapley 1979. Vol. 1. P. 375; Cox-Rearick (1 ed. 1964) 1981. Vol. 1. P. 47–48, 126, 194, 205–207, 209; Vsevolozhskaya 1981. N 84; Berti 1990. P. 32; Costamagna 1994. P. 321–322; Forlani Tempesti, Giovanetti 1994. P. 148; Gregory 2000. P. 631; Cox-Rearick, Costamagna 2004. P. 14–15.



225

Понтормо (Якопо Каруччи), копия

Pontormo (Jacopo Carucci), copia

225. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 5893
Холст (переведена с дерева), масло
133,5 × 132
На фоне слева следы прорыва.
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: в конце XVIII в. — собр. графа П. Мордвинова в Петербурге; собр. графов Мордвиновых в Петербурге; собр. графини Е. И. Мордвиновой в Петрограде.

В собр. графа П. Мордвинова считалась работой Понтормо.

Картина является одной из многочисленных старых копий с утраченной «Мадонны с Младенцем» Понтормо. Аналогичные копии находятся в разных музеях мира. Одиннадцать повторений картины Понтормо приведено у Питталуги (см.: Pittaluga 1933. P. 354–366); двадцать пять — у Костаманья (1994). Наиболее известная из реплик хранится в Старой пинакотеке в Мюнхене (120 × 102; см.: Berti 1973. P. 109).

Рукописные каталоги и описи: Mordvinoff 1786. N 24.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 193.

Литература: Costamagna 1994. P. 229.

Приматиччо, Франческо

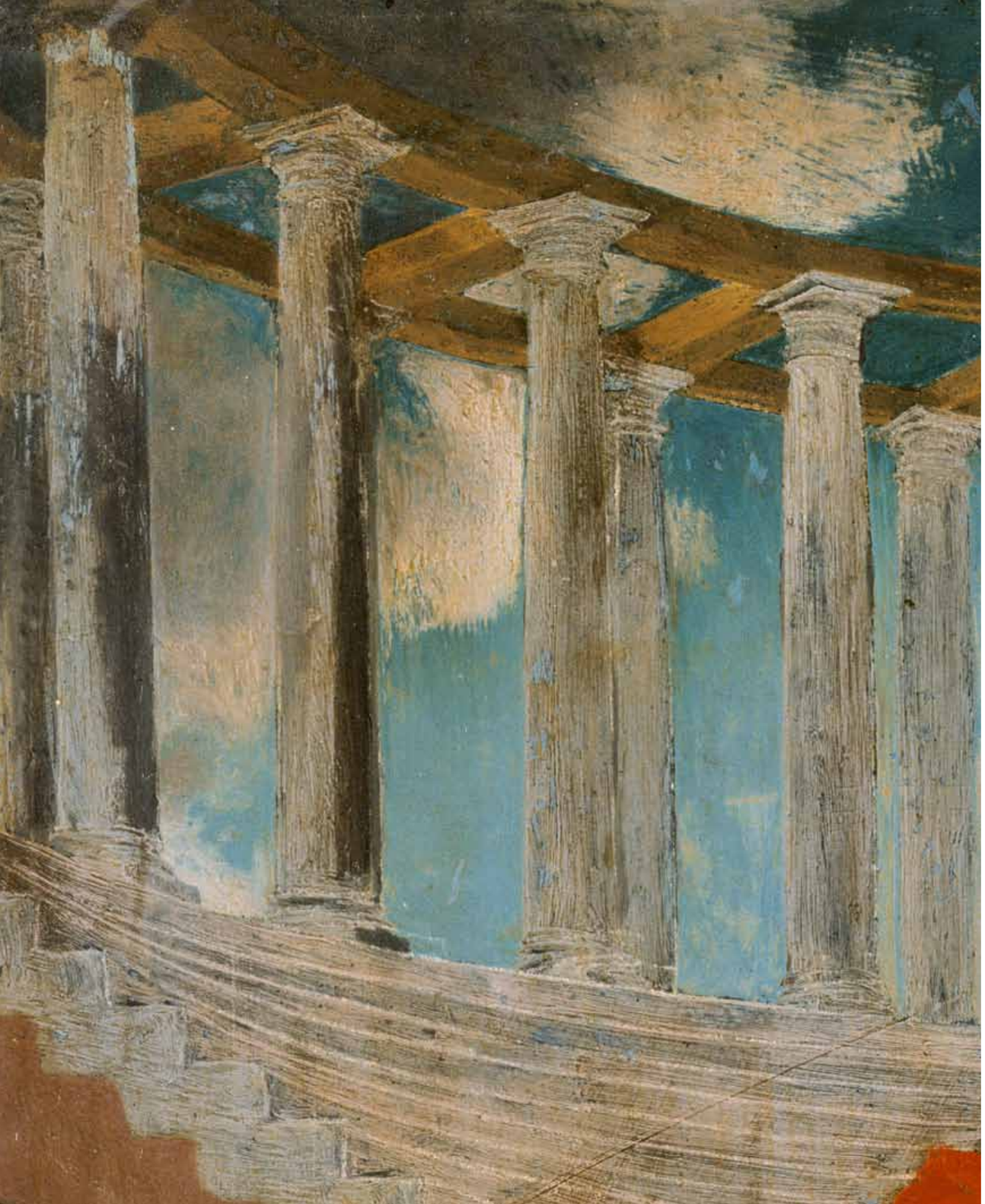
Primaticcio, Francesco

1505, Болонья — 1570, Париж
Болонская школа

226. Святое семейство со святой Елизаветой

Инв. № ГЭ 128
Аспидная доска, масло. 43,5 × 31
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Ж.-Ж. де Мем в Париже (?); собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.

224, *фрагмент*





226

226, *фрагмент*

В собр. П. Кроза картина считалась произведением Пармиджанино. На полях Cat. Crozat 1755 Сент-Обен сделал зарисовку композиции (см.: Cat. Crozat — Dacier 1909). Ханд (1827) рассматривал «Св. семейство» как эскиз, а не оконченную работу. С именем Пармиджанино были согласны Ваген (1864) и Пентер (1883). В эрмитажные каталоги 1863–1888 картина вошла как произведение Пармиджанино, но в Кат. 1889 автором назван Понтормо. В каталоги 1900–1909 картина включена под именем Якопо Бертойя.

На полях Кат. 1909 имеется пометка Липгарта о том, что К. Риччи считал автором «Св. семейства» Тибальди, в то время как Г. Фриццони, Э. Брюнингк и А. Вентури называли имя Бертойя. В Эрмитаже была принята атрибуция Риччи, нашедшая отражение в каталогах 1911–1958.

Бриганти (1945) высказал мнение, что автора произведения можно идентифицировать либо с Приматиччо, либо с Пармиджанино. Атрибуцию Приматиччо приняла Барокки (1951), сочтя, что это юношеское произведение, близкое по времени к французскому периоду творчества художника, уехавшего во Францию в 1532. Беген (1960) сначала приписала эрмитажную картину школе Приматиччо, а затем (1969) самому мастеру. Она отметила сходство образов и драпировок в эрмитажном «Св. семействе» и в рисунке Приматиччо «Мадонна, королева ангелов» (Лувр, Париж), а затем обратила внимание на то, что колоннада на втором плане картины почти полностью повторяется в рисунке мастера «Поклонение пастухов» (Государственные музеи, Берлин). Та же колоннада воспроизведена на гравюре Антонио Фантуцци «Геракл и Какус» (см.: Zerner 1969, A. F. 67).

Беген (1969) высказала предположение, что «Св. семейство» можно идентифицировать с «Нотр Дам де Булонь» на грифельной доске, которую Ж.-Ж. де Мем показывал 9 марта 1606 Пейреску. То, что картина находилась в собр. де Мем, с точки зрения Беген, подтверждает ее создание во Франции. Беген датирует «Св. семейство» 1541–1543 (см. каталог выставки: 1972–1973 Paris). Началом 1540-х датирует картину и Фей (1979). Он полагает, что здание на втором плане картины в несколько произвольной форме воспроизводит римский амфитеатр в г. Ниме, который художник мог видеть во время путешествия или знать по зарисовке конца XV в. Беген и Фей отмечали, что в эрмитажной картине заметно влияние Россо.

Цернер (1972) считал, что подтверждением авторства Приматиччо служит стилистическая близость между «Св. семейством» Эрмитажа и гравюрой Дж. Гизи «Обручение св. Екатерины», выполненной с ныне утраченного произведения Приматиччо (о гравюре Гизи см. каталог выставки: 2004–2005 Paris. P. 344. N 179). Ди Лоренцо (2010) утверждает, что эрмитажная картина относится к числу очень немногих бесспорных живописных работ мастера.

Копия с эрмитажной картины (холст, масло. 114 × 82) проходила на аукционе в Отеле Дрюо в Париже 24 мая 1997 (лот 7, № 67).

Рукописные каталоги и описи:
Inv. Tronchin 1772. N 67; Cat. 1773. N 825; Кат. 1797. № 424; Опись 1859. № 2379.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 825; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 85; Кат. 1958. С. 188; Кат. 1976. С. 124; Кат. 1994. № 194.
Выставки: 1972–1973 Paris. N 140; 1977 Tokyo — Koyto. N 3; 1979 Washington — Los Angeles — New York; 2004–2005 Paris. P. 116–118. N 21.
Литература: Cat. Crozat 1755. P. 33–34; Hand 1827. S. 144–146; Livret 1838. P. 229. N 15; Waagen 1864. S. 58; Penther 1883. S. 32; Cat. Crozat — Dacier 1909. N 132; Goldschmidt 1911. S. 47; Clapp 1916. P. 228; Thieme — Becker 1939. Bd 33. S. 130; Briganti 1945. P. 122; Freedberg 1950. P. 244; Barocchi 1951. An. 2. P. 210; Béguin 1960-I. P. 54; Béguin 1960-II. P. 61; Итальянская живопись 1964. № 93; Stuffmann 1968. P. 86; Béguin 1969. P. 155; Zerner 1969. P. 101–102, 393. Note 22; L'Ecole de Fontainbleau 1972. P. 5–6; Fahy 1979. P. 89–96; Vsevolizhskaya 1981. N 83; Nell'eta di Correggio 1986. P. 186; Schnapper 1994. P. 116–117; Di Lorenzo 2010. P. 156, 157.


227

Прокаччини, Джулио Чезаре

Procaccini, Giulio Cesare

1574, Болонья — 1625, Милан
Болонская школа

227. Мадонна с Младенцем и ангелами

Инв. № ГЭ 144
Холст (переведена с дерева), масло
55,5 × 40,5
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.

В собр. П. Кроза считалась произведением Камилло Прокаччини. Под этим же именем поступила в Эрмитаж. Ныне принятая атрибуция принадлежит Вагену (1864) и отражена в каталогах Эрмитажа начиная с Кат. 1863.

Х. Бригсток (письмо от 3. III. 1980) привел еще три версии композиции (Институт искусств, Чикаго; Музей изобразительных искусств в Ниме; Университет в Вюрцбурге), отметив, что эрмитажная — лучше остальных.

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 833; Кат. 1797. № 2777; Опись 1859. № 2424.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 833; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 263; Кат. 1958. С. 155; Кат. 1976. С. 124; Кат. 1994. № 196.
Литература: Cat. Crozat 1755. P. 29; Георги 1794. С. 462; Waagen 1864. S. 90; Бенуа 1910. С. 74; Bridgestoke 2002. P. 64, 87.


228

Прокаччини, Джулио Чезаре

Procaccini, Giulio Cesare

1574, Болонья — 1625, Милан
Болонская школа

228. Обручение святой Екатерины

Инв. № ГЭ 94
Дерево, масло
56 × 73
Доска паркетирована. Сверху и снизу надставки шириной по 2 см, с боков — по 1 см. Вертикальная трещина длиной до 32 см проходит через голову и шею Мадонны, вторая проходит через ее лоб. Небольшие трещины у верхнего края. Криволинейная трещина в левом верхнем углу.
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Роберта Уолпола в замке Хоутон-Холл, Англия.

LA, CLXXII.

В собр. Уолпола и при поступлении в Эрмитаж считалась произведением Камилло Прокаччини, брата Джулио Чезаре. Ваген (1864) определил картину как работу Джулио Чезаре Прокаччини. Х. Бригсток (письмо от 3.III.1980) датировал «Обручение св. Екатерины» ок. 1610.

Аналогичное эрмитажной картине «Обручение св. Екатерины», происходящее из собр. кардинала Монти и принадлежащее Галерее Брера, Милан (инв. № 345; 149 × 145), находится в настоящее время в Музее Диочесано в Милане. Композиция произведения такая же, но изображение поколенное. Христос стоит, а не лежит на руках у матери, введена четвертая фигура — ангела. Повторяются типы лиц, поза Мадонны.

Варианты, близкие к картине в Галерее Брера, хранятся в Художественной галерее Уолкера в Ливерпуле (инв. № 20; 142 × 152,5), в Государственной галерее в Аугсбурге (181 × 183), Национальной пинакотеке в Болонье, в Музее собора в Милане.

Несколько измененный вариант эрмитажного произведения находится в Художественном музее им. М. К. Чюрлениса, Каунас (инв. № Mt-1395; дерево, масло. 52 × 65,3; воспр.: Маркова 1986. С. 76–77).

Штуффманн (1968) ошибочно считала, что находящееся ныне в Эрмитаже «Обручение св. Екатерины» происходит из собр. Кроза.

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 815; Кат. 1797. № 548; Опись 1859. № 2299.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 815; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 264; Кат. 1958. С. 155; Кат. 1976. С. 124; Кат. 1994. № 195.
Выставки: 2002 London. N 13.
Литература: Aedes Walpolianae 1752. P. 85; Hand 1827. S. 191; Livret 1838. P. 70. N 30; Nagler 1842. Bd 12. S. 85; Waagen 1864. S. 90; Бенуа 1910. С. 74; Cleaned pictures 1955. P. 48; Stuffmann 1968. P. 86; Vsevolozhskaya 1981. N 94; A Capital Collection 2002. N 65.

Прокаччини, Джулио Чезаре

Procaccini, Giulio Cesare

1574, Болонья — 1625, Милан
Болонская школа

229. Мария Магдалина

Инв. № ГЭ 228
Дерево (орех), масло
118 × 88,5
Имеются две приставки: справа — шириной 5,5 см, слева — 3 см.
На обороте — два паза от врезных шпонок.
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже. С середины XIX в. находилась во дворце в Гатчине (близ Петербурга), в 1923 возвращена в Эрмитаж.

В собр. Кроза (Cat. Crozat 1755) и в Кат. 1773 картина названа «Женщина, держащая череп». В Кат. 1797 включена под названием «Святая Мария Магдалина». Магдалина изображена со своими атрибутами — черепом (символом бренности) и сосудом для благовоний.



229



230

В собр. Кроза и при поступлении в Эрмитаж картина числилась произведением неизвестного художника итальянской школы. В Кат. 1797 Лабенский уточнил принадлежность произведения ломбардскому мастеру. Липгарт (1916) долго колебался в определении автора. Он упоминал о подражателе Пармиджанино и о Прокаччини, но остановился на имени Бернардо Строцци.

На выставке 1923 картина экспонировалась как «…„Магдалина“, приписываемая Джулио Чезаре Прокаччини (1560–1620) или Бернардо Строцци (1581–1664)».

Настоящая атрибуция сделана Жарновским (1924). Под именем Джулио Чезаре Прокаччини картина включена в эрмитажные каталоги 1958, 1976 и 1994.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 839; Кат. 1797. № 164; Опись 1859. № 4514.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 839; Кат. 1958. С. 155; Кат. 1976. С. 124; Кат. 1994. № 198.
Выставки: 1923 Петроград. С. 3.
Литература: Cat. Crozat 1755. N 3; Липгарт 1916. С. 21–22; Жарновский 1924. С. 40; Bridgestoke 2002. P. 187.

Прокаччини, Джулио Чезаре

Procaccini, Giulio Cesare

1574, Болонья — 1625, Милан
Болонская школа

230. Святое семейство с Иоанном Крестителем и ангелом
Инв. № ГЭ 102
Холст, масло. 157 × 107,5
Происхождение: пост. в конце XVIII в.

Картина поступила в музей как произведение Джулио Чезаре Прокаччини, но в эрмитажные каталоги 1863–1888 вошла как работа его брата, Камилло Прокаччини; основанием для этого послужило мнение Вагена (1864). Боде (1882), считая картину работой Камилло Прокаччини, отмечал, что она целиком создана под влиянием Карраччи. Начиная с Кат. 1889 возвращена правильная атрибуция Джулио Чезаре.

У Марии тот же поворот головы, выражение лица и положение рук, что и у Магдалины на картине «Мария Магдалина» из Пинакотеки Амброзиана в Милане (инв. № 131; 71 × 41).

Х. Бригсток (письмо от 3.III.1980) датировал картину 1620–1625.

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 697; Опись 1859. № 2312.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 262; Кат. 1958. С. 155; Кат. 1976. С. 124; Кат. 1994. № 197.
Выставки: 1977 Milano. N 19; 1993–1994 Tokyo — Mia — Ibaraki. N 18; 1997 Bonn. N 25.
Литература: Георги 1794. С. 462; Hand 1827. S. 191–192; Livret 1838. P. 445. N 2; Waagen 1864. S. 90; Bode 1882. Lfg 17. S. 5; Бенуа 1910. С. 74; Thieme — Becker 1933. Bd 27. S. 415.

Прокаччини, Джулио Чезаре, копия

Procaccini, Giulio Cesare, copia

Болонская школа

231. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем
Инв. № ГЭ 10436
Холст (переведена с дерева в 1874 А. Сидоровым), масло
77,5 × 57,5
С обратной стороны на местах прорыва — три пластыря.
Происхождение: пост. в 1983 через ЭЗК. Ранее: собр. графа А. С. Строганова в Петербурге; собр. П. С. Строганова в Петербурге.

Исследование картины в рентгеновских лучах показало, что первоначально за спиной Марии был изображен ангел, протягивающий Младенцу цветок. Тем самым оправдывалось движение ребенка, которое без фигуры ангела кажется неестественным.

Во всех каталогах собр. Строгановых «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» значилась произведением Джулио Чезаре Прокаччини. Эта атрибуция была поддержана Вагеном (1864).

Композиция воспроизведена в гравированном издании коллекции А. Строганова 1807 (гравер М. Иванов). Разница в размерах (в каталоге собр. Строгановых — 73,6 × 53,3) объясняется тем, что в 1874 картина была переведена с дерева на холст.

Аналогичная эрмитажной версия, но с фигурой ангела хранится в Национальной галерее Праги (дерево, масло; 74,5 × 57). Она опубликована Конечным как работа Джулио Чезаре Прокаччини (см.: Konečnỹ 1986. P. 60–61). Пражская картина традиционно считалась произведением Прокаччини и под этим именем числилась в инвентарях XVII и XVIII вв., во время ее нахождения в собр. эрцгерцога Леопольда Вильгельма (в инвентаре 1659) и затем в Императорской галерее и Кунсткамере Леопольда I в Вене. Гравирована Д. Классеном (см.: Nagler 1842. Bd 18. S. 86). Во всех вышеупомянутых случаях — в инвентарях и гравюре — названа только фамилия Прокаччини без упоминания имени.

В инвентаре коллекции кардинала Мазарини, составленном после его смерти в 1661, под № 928 значится картина Камилло Прокаччини, целиком повторяющая композицию пражского произведения и близкая по размеру как к пражской, так и к эрмитажной картине (Cosnac 1884. P. 290).

Бригсток (1976) упомянул полотно, находящееся сейчас в Эрмитаже, в числе тех работ Джулио Чезаре, местонахождение которых установить не удалось.

Сравнение «Мадонны с Младенцем и Иоанном Крестителем» с бесспорными произведениями Джулио Чезаре Прокаччини обнаруживает более жесткую и грубую манеру живописи, не свойственную работам мастера. Скорее всего, это копия XVII в. с пражской картины. В процессе работы копиист убрал фигуру ангела, видимую теперь только в рентгеновских лучах. Возможно, это работа Камилло Прокаччини. В Эрмитаже гравюра Д. Класс-



231

сена (инв. № 11860) считается выполненной не с оригинала Джулио Чезаре Прокаччини, а с произведения его брата, Камилло Прокаччини.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 199.
Литература: Cat. Stroganoff 1793. N 14; Cat. Stroganoff 1800. N 16; Coll. de la Gallerie Stroganoff 1807; Waagen 1864. S. 401; Brigstocke 1976. S. 129–130.

Псевдо-Пьер Франческо Фьорентино (Липпи-Пезеллино, подражатель)

Pseudo Pier Francesco Fiorentino (Lippi-Pesellino, imitator)

Работал ок. 1445–1478
Флорентийская школа

232. Мадонна с Младенцем, ангелом и святым Августином
Инв. № ГЭ 5516
Дерево (тополь), темпера
73 × 44; верх закруглен
Основа паркетирована. Живопись не доходит до краев доски на 0,5 см. Верхние углы без грунта. С обратной



232

стороны в центре на месте трещины в сучке вставлены две деревянные планки.

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

Имя Псевдо-Пьер Франческо Фьорентино было предложено Бернсоном (см.: Berenson 1932-I. P. 692–696) для большой группы работ, выполненных одним мастером или в одной мастерской. Исторически существовал Пьер Франческо Фьорентино (1444/45–1497), но стиль его отличается от стиля работ условного мастера, которого в настоящее время пытаются отождествить с Пьером ди Лоренцо ди Пратезе (1410/14–1487; см.: Strehlke 2004. P. 367).

Картины Псевдо-Пьера Франческо базируются в основном на произведениях фра Филиппо Липпи или Пезеллино, иногда повторяя образы и мотивы этих художников в различных сочетаниях. Возможно, часто использовался один картон, с которого живопись переводилась на доску при помощи припороха.

Эрмитажная версия восходит к «Мадонне с Младенцем» Пезеллино (Музей изящных искусств, Лион; дерево, темпера. 64 × 45). Художник повторил главные персонажи, заменил мраморную нишу золотым фоном, в пальчики правой руки ребенка вложил золотое кольцо — символ власти (см.: Холл 1999. С. 302) и ввел еще две фигуры — св. Августина и младенца Иоанна. Последний повторяет фигуру ангела из «Благовещения» фра Филиппо Липпи (Старая пинакотека, Мюнхен).

Существует ряд композиций, аналогичных эрмитажной: Галерея искусств Уолтерс, Балтимор; Музей Виктории и Альберта, Лондон; Национальная галерея, Вашингтон (на фоне роз); Музей искусств, Филадельфия (на фоне роз) и др. Эрмитажная картина не относится к числу лучших образцов в этом ряду.

В собр. Воейкова картина считалась произведением тосканского художника XV в. Липгарт назвал ее автором Пьера Франческо Фьорентино (каталог выставки 1922). Та же атрибуция — в Кат. 1958 и 1976. В Кат. 1994 — подражатель Липпи-Пезеллино, как называл Псевдо-Пьера Франческо Фьорентино Дзери (см.: Zeri 1976-I. P. 80).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 155; Кат. 1976. С. 125; Кат. 1994. № 125.

Выставки: 1920 Петроград. С. 6; 1922 Петроград. № 30.

Литература: Воинов 1922. С. 77; Boskovits, Brown 2003. P. 419.

Псевдо-Пьер Франческо Фьорентино, мастерская

Pseudo Pier Francesco Fiorentino, studio

Флорентийская школа

233. Поклонение Младенцу Христу

Инв. № ГЭ 4160

Дерево (тополь), темпера

48 × 37



233

Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде. Ранее: собр. графов Строгановых.

Композиция с Мадонной, поклоняющейся Христу, и тремя ангелами, двое из которых поддерживают Младенца, восходит к утерянной ныне центральной части триптиха, заказанного Джованни Медичи флорентийцу фра Филиппо Липпи в качестве подношения неаполитанскому королю Альфонсо. Проект алтаря и рамы был сделан художником летом 1457, в мае 1458 триптих уже находился в Неаполе (см.: Ruda 1993. Pl. 387).

В картине Липпи сцена поклонения разворачивалась на фоне лесного пейзажа. Еще одно подписное «Поклонение Младенцу в лесу» (Картинная галерея, Берлин) фра Филиппо Липпи создал для капеллы в палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции ок. 1459. На первоначальном месте в настоящее время находится копия, выполненная Псевдо-Пьером Франческо.

В эрмитажном произведении художник упростил композицию, ограничившись фигурами Мадонны (с положением рук, заимствованным из берлинского алтаря) и трех ангелов на золотом гравированном фоне. Существует большое количество версий данной композиции. К петербургской особенно близки картины из Музея

искусств в Филадельфии (с двумя ангелами), Музея в Кливленде, Музея Фитцуильям в Кембридже и др.

В Описи Строгановского дворца 1922 картина значилась произведением неизвестного мастера. В Кат. 1958 и Кат. 1976 включена как работа школы Пьера Франческо Фьорентино. В Кат. 1994 автором назван подражатель Липпи-Пезеллино. Качество живописи заставляет предположить, что картина выполнена не самим художником, носящим условное имя Подражатель Липпи-Пезеллино или Псевдо-Пьер Франческо Фьорентино, а его мастерской.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 419.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 156; Кат. 1976. С. 125; Кат. 1994. № 126.

Пулиго, Доменико

Puligo, Domenico

1492, Флоренция — 1527, Флоренция

Флорентийская школа

234. Святая Варвара

Инв. № ГЭ 1477

Холст (переведена с дерева в 1817 А. Митрохиным), масло

91,7 × 69,8

Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.

В каталоге собрания П. Кроза 1740 картина значилась произведением Себастьяно дель Пьомбо (см.: Stuffmann 1968), но уже в каталог 1755 включена как работа Андреа дель Сарто, так же — в инвентаре Троншена 1772 (№ 3). С этой атрибуцией поступила в Эрмитаж.

Пентер (1883) считал «Св. Варвару» работой посредственного подражателя Андреа дель Сарто. Гинесс (1899) и Клапп (1916) предположительно приписывали картину Андреа дель Сарто. Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) определили произведение как возможную работу Бакиакки, не аргументируя своего мнения. Мюндлер считал, что автором «Св. Варвары» мог быть Беккафуми (см.: Bode 1882).

В каталоги Эрмитажа 1863–1895 картина внесена как произведение Андреа дель Сарто со знаком вопроса, в каталоги 1900–1909 — как работа Понтормо со знаком вопроса, начиная с Кат. 1911 — Пулиго.

Бернсон (1932) назвал автором эрмитажного произведения Пулиго и подтвердил свою точку зрения (1938) сравнением с такими работами мастера, как «Мария Магдалина» (Галерея Боргезе, Рим) и «Мадонна с Младенцем» (Палаццо Венеция, Рим). Атрибутируя картину Пулиго, Бернсон (1938) ссылался на упоминание Вазари о работе этого художника: «Написал также картину с Барбары Фьорентины, в то время знаменитой прекрасной куртизанки, любимой многими не только за красоту, но также за прекрасное музицирование и божественное пение» (Vasari — Milanesi 1879. T. 4. P. 465).

Об этом же портрете писал Боргини в 1584: «Написал много портретов, и среди них портрет Барбары Фьорентины, знаменитой в свое время флорентийской куртизанки, любимой многими не только за красоту, но и потому, что она прекрасно пела и музицировала. Этот портрет сегодня у Джованбаттисты Дети, и поскольку на портрете у нее в руке были ноты, то, чтобы угодить даме, в чьей комнате портрет висел, Дети просил художника заменить ноты символами святой Лючии» (см.: Borghini 1807. Vol. 3. P. 190–191). Замечание Боргини о том, что Пулиго прибавил символы св. Лючии, Бернсон считал ошибочными. Мнение Бернсона, что Вазари упоминал картину, находящуюся теперь в Эрмитаже, разделял Кольнаги (см.: Domenico Puligo 2002).

«Св. Варвара» написана, несомненно, под влиянием Понтормо. Ширмен (1965) полагал, что рисунок женской фигуры Понтормо (Кабинет рисунков Галереи Уффици, Флоренция; инв. № 647е; красный мел. 24,1 × 20,3) оказал большое влияние на тосканский портрет XVI в., и в качестве примера привел эрмитажную картину.



234

Версия эрмитажной картины с изображением той же модели, но в образе Марии Магдалины (в руках вместо башни — сосуд) хранится в Национальной галерее Канады в Оттаве. «Женский портрет в образе Магдалины» из Оттавы Капретти датирует ок. 1520–1525, считая, что он предшествует эрмитажному, «более завершенному» (Leonardo da Vinci, Michelangelo 2005).

По стилистическим особенностям эрмитажная картина может быть датирована 1520-ми.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 810; Кат. 1797. № 610; Опись 1859. № 2153.

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 810; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 25; Кат. 1958. С. 155; Кат. 1976. С. 124; Кат. 1994. № 200.

Литература: Cat. Crozat 1755. P. 25; Георги 1794. С. 459; Waagen 1864. S. 40; Crowe, Cavalcaselle 1864. S. 583; Penther 1883. S. 24; Bode 1882. Lfg 11. S. 8; Guiness 1899. P. 97; Cat. Crozat — Dacier 1909. P. 25; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 199; Clapp 1916. P. 228–229; Colgnaghi 1928. N 50; Berenson 1932-I. P. 475; Berenson 1938. Vol. 1. P. 296–297; The National Gallery of Canada 1957. P. 34; Berenson 1963. P. 184; Freedberg 1963. P. 226; Shearman 1965. Vol. 2. P. 250; Stuffmann 1968. P. 61; Laskin 1987. P. 238; Capretti 1993. P. 5–14; Domenico Puligo 2002. P. 49; Leonardo da Vinci, Michelangelo 2005. P. 172.



235

Пьеро ди Козимо

Piero di Cosimo

1462, Флоренция — 1521 (?), Флоренция
Флорентийская школа

235. Поклонение Младенцу Христу
Инв. № ГЭ 54
Холст (переведена с дерева в 1839 А. Митрохиным), масло
Диаметр 144; тондо

Переведена на холст квадратной формы, углы закрашены.
Происхождение: пост. в 1829 из собр. Гортензии Богарне, герцогини Сен-Лё, получившей картину по наследству после смерти матери, Жозефины, в 1814. Ранее: приобретена императрицей Жозефиной при посредничестве маршана Г. Ж. Константина в 1809; собр. императрицы Жозефины во дворце Мальмезон близ Парижа.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение Ридольфо Гирландайо. Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) считали, что она могла быть создана Франчабиджо или Буджардини. Имя Буджардини было принято в Эрмитаже, с этой атрибуцией картина вошла в каталоги 1869–1889. А. Вентури (1893) назвал ее автором Пьеро ди Козимо и сопоставил с римским вариантом (Галерея Боргезе; инв. № 63; дерево, темпера. Диаметр 140), считая эрмитажное тондо оригиналом, а римское — копией, а затем (1911) изменил мнение и стал рассматривать произведение из Галереи Боргезе как оригинал.
Начиная с 1899 «Поклонение Младенцу Христу» вошло в каталоги Эрмитажа как произведение Пьеро ди Козимо.
Копией с римского варианта эрмитажную картину считали Харк (1896), Хаберфельд (1900), Л. Вентури (1912), Бернсон (1932, 1963). Дуглас (1946) приписал обе версии художнику, условно обозначенному им Мастером Рождества из Боргезе (Maestro della Nativitá Borghese), при этом оригиналом счел тондо из Эрмитажа, а тондо из Боргезе — репликой. Капретти (Forlani Tempesti, Capretti 1996) поместила эрмитажную картину в раздел сомнительных атрибуций, а Джеронимус (2006) счел ее репликой с римского произведения. Херман-Фьоре (Botticelli e Filippino 2004) полагает, что трудно сравнивать эти картины из-за плохой сохранности эрмитажного полотна.
Сомнения в подлинности эрмитажного экземпляра могут объясняться тем, что картина сильно переписана. Части, сохранившиеся лучше, особенно второй план, свидетельствуют о высоком уровне исполнения.
Почти все исследователи считают вариант из Галереи Боргезе поздней работой художника, созданной после 1510. Эрмитажное тондо только Кнапп (1899) относил к 1497; Фридберг (1961) датировал началом 1500; такой же датировки — примерно 1500 — придерживалась Баччи (1966).
В обоих тондо — эрмитажном и римском — мастер воспроизвел одну и ту же композицию с незначительными изменениями, касающимися, в первую очередь, пейзажа, виднеющегося в проеме двери: в римской картине нет камней, которые изображены в правой части эрмитажного полотна, около музицирующих ангелов.
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4506; Опись 1859. № 2228.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 29; Кат. 1958. С. 156; Кат. 1976. С. 125; Кат. 1994. № 184.



236

Литература: Cat. Joséphine 1811. N 58; Waagen 1864. S. 39; Crowe, Cavalcaselle 1864. Vol. 3. P. 524. Note 2; Penther 1883. S. 24; Venturi A. 1893. P. 167; Harck 1896. S. 415–416; Knapp 1899. S. 53; Haberfeld 1900. S. 75; Venturi A. 1911. Vol. 7. Parte 1. P. 713; Вентури Л. 1912. С. 5; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 6. P. 143–144; Escher 1922. S. 175; Van Marle 1931. Vol. 13. P. 354; Berenson 1932-I. P. 454; Douglas 1946. P. 121, 123; Morselli 1958. P. 89; Della Pergola 1959. Vol. 2. P. 45; Freedberg 1961. Vol. 1. P. 213; Berenson 1963. P. 176; Grassi 1963. P. 77; Итальянская живопись 1964. № 32; Bacci 1966. P. 98–99; McKillop 1974. P. 198; Bacci 1976. P. 95; Moench 1992. P. 47; Forlani Tempesti, Capretti 1996. P. 143; Pougetoux 2003. P. 36–37. N 58; Botticelli e Filippino 2004. P. 170; Geronimus 2006. P. 326. N 32.

Пьеро ди Козимо

Piero di Cosimo

1462, Флоренция — 1521 (?), Флоренция
Флорентийская школа

236. Святое семейство с ангелами
Инв. № ГЭ 5563
Холст, масло
Диаметр 152; тондо
Происхождение: пост. в 1921 из ГМФ. Ранее: собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции; собр. князей Л. М. и Е. Л. Кочубей в Петербурге.

Ваген (1864) назвал автором картины Беккафуми и считал ее одним из лучших произведений раннего периода мастера. Липгарт (1912), упоминая, что А. и Л. Вентури приписали картину

Франческо Граначчи, отнес ее к флорентийской школе и датировал ок. 1500. В Эрмитаж картина поступила как произведение Граначчи. В Кат. 1958 включена как копия XVI в. с работы Пьеро ди Козимо, а в Кат. 1976 — как произведение самого мастера. Оригиналом Пьеро эрмитажное тондо считали Баччи (1966, 1976), Аббати (1968), Э. Фей (устно). Аббати полагал, что «Св. семейство» — одно из поздних произведений мастера, свидетельствующее о контактах художника с фра Бартоломео (фигура св. Иосифа) и Граначчи (ангелы и фигуры на втором плане) и созданное в середине 1510-х.

Картину можно датировать временем ок. 1520 на основании сравнения с поздними произведениями мастера — в частности, с «Мадонной с Младенцем и ангелами» (Центр искусств Филбрук, Тулса, Оклахома), которую Шепли датировала ок. 1520 (см.: Shapley 1968. P. 120).

В собр. Харрах в замке Рорау (близ Вены) хранилась слегка измененная уменьшенная копия (диаметр 96) с эрмитажного тондо. Позднее, 17 марта 1982, она проходила на аукционе Дротеум в Вене (лот 338). Капретти (Forlani Tempesti, Capretti 1996) предложила датировать картину 1515–1520, а Джеронимус (2006) — 1515–1518.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 156; Кат. 1976. С. 125.

Литература: Waagen 1864. S. 390; Липгарт 1912-II. С. 21; Escher 1922. S. 175; Bacci 1966. P. 110–111; Abbati 1968. P. 77; Bacci 1976. P. 96; Forlani Tempesti, Capretti 1996. P. 142; Geronimus 2006. P. 170.

Пьеро ди Козимо, круг

Piero di Cosimo, cerchia

Флорентийская школа

237. Поклонение пастухов

Инв. № ГЭ 6052
Холст (переведена с дерева), масло
Диаметр 85,5; тондо
Происхождение: пост. в 1919 из Мраморного дворца в Петрограде.



237

Ранее: собр. великого князя Константина Константиновича в Петербурге.

Лк 2: 8–20.

На выставке 1922 «Поклонение пастухов» экспонировалось как произведение подражателя Луки Синьорелли, но в каталоге этой выставки отмечено, что Э. К. Липгарт склонен видеть в картине произведение круга Пьеро ди Козимо. В пользу мнения Липгарта свидетельствует то, что композиция создана под впечатлением «Алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса (Галерея Уффици, Флоренция), воздействие которого испытал на себе Пьеро ди Козимо. Работа нидерландского мастера подсказала позу Мадонны, характер складок ее одежды и образы пастухов. В то же время проработка форм выдает близкое соприкосновение с искусством Синьорелли, повлиявшего на Пьеро ди Козимо.

Тондо может быть датировано временем ок. 1500.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 186.

Выставки: 1922 Петроград. № 46; 1954 Передвижная. С. 37.

Литература: Воинов 1922. С. 77; Olson 2000. P. 253.

Пьетро да Кордова

Pietro da Cordova

Работал во второй половине XIV в.
Тосканская школа

238. Мадонна Смирения (Madonna dell'Umiltá)

Инв. № ГЭ 7402
Дерево (приморская сосна), темпера. 120 × 94
Основа состоит из трех досок, стыки которых со временем разошлись.
В нижней части доски подпись: *MASTER PETRUS CORDOBEB[NU]S ME FECIT* (мастер Петрус кордовец меня сделал). На нимбе Мадонны



238



238, *фрагмент*



238, *фрагмент*

остаток надписи: *[GR]ATIA PLENA DOMINUS* (Радуйся, Благодатная, Господь… — Лк 1: 28). На одном из щитков в узоре ткани, за левым плечом Марии, — аббревиатура имени Иисуса: *IHS*.
Происхождение: пост. в 1924; передана в «Антиквариат»; в 1933 возвращена.

Иконографически эрмитажная картина относится к типу «Мадонны Смирения» (см. кат. 15) и является одной из самых ранних композиций подобного рода в итальянской живописи. Впервые здесь соединяются две иконографические линии — смиренной Богоматери и прославляемой владычицы.

Поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского мастера XIV в. Подпись свидетельствует о том, что картина была создана испанским по происхождению мастером — Пьетро из Кордовы, несомненно, работавшим в Тоскане, так как прототипом для Мадонны с Младенцем послужила, скорее всего, центральная (подписная) часть триптиха Пуччо ди Симоне (ок. 1335 — ок. 1365) из собр. Галереи Академии во Флоренции. Кроме воздействия Пуччо ди Симоне в эрмитажном произведении можно отметить влияние художника области Марке, Алегретто Нуци (особенно в трактовке образов ангелов), с которым Пуччо сотрудничал. Связь Пьетро с мастерами области Марке подтверждает и сравнение его композиции с «Мадонной Смирения», выполненной Андреа де Бруни (Андреа да Болонья) в 1372 для церкви Сант' Агостино в Корридонии (Пинакотека паррокиале; воспр.: Pittori ad Ancona 2008. Ill. 30): поза младенца, лежащего на коленях матери, прильнув к ее груди, и жест рук Мадонны повторены полностью в эрмитажном произведении.

Петербургская икона дает возможность определить автора триптиха, находящегося в соборе Кордовы: он выполнен тем же мастером Пьетро да Кордова, о чем свидетельствует абсолютная тождественность фигур Марии с Младенцем в обеих работах.

Стилистика эрмитажной картины подтверждает, что она могла быть написана в середине 1360-х — 1370-е. Затем, вернувшись на родину, Пьетро, возможно во второй половине 1380-х, повторил в соборе Кордовы тип композиции, созданный им в Италии, прибавив, исходя из требований заказчиков, фигуры донаторов.

Литература: Kustodieva 1998. P. 3–11; Кустодиева 2000-II. С. 12–18.

Рафаэлло дель Колле (Рафаэлло ди Микеланджело ди Лука дель Колле)

Raffaello del Colle (Raffaello di Michelangelo di Luca del Colle)

Ок. 1516, Сансеполькро — 1566, Сансеполькро
Римская школа

239. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 78
Холст (переведена с дерева в 1841 Рыбиным), масло
88 × 65,5
Происхождение: пост. в 1836 из собр. У. Кузвельта в Лондоне.
Ранее: собр. графа Фриза в Вене.



239

При поступлении в Эрмитаж и в дальнейшем во всех каталогах музея, включая Кат. 1976, картина фигурировала как произведение Джулио Романо. Сомнения в авторстве Джулио Романо высказал Боде (1882), считавший картину недостаточно мастеровитой, чтобы ее можно было приписать этому художнику.

Эрмитажное произведение обнаруживает большое сходство с композицией «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» из Музея искусств Уолтерс, Балтимор (инв. № 37.548; 127 × 85,4), которую Дзери атрибутировал Рафаэлло дель Колле, отметив, что стилистически она тесно связана с искусством Джулио Романо, помощником которого Рафаэлло одно время являлся (см.: Zeri 1976-I. Vol. 2. P. 355–357). В частности, Дзери указывал, что в трактовке головы Иоанна Крестителя и в архитектуре фона ясно ощущаются реминисценции алтарной картины «Св. семейство со святыми», созданной Джулио Романо для церкви Санта Мария дель Анима в Риме, в картине повторяются те же типы младенцев. Стилистическую близость эрмитажной композиции к произведению из церкви Санта Мария дель Анима отмечал в свое время Л. Вентури (1912), считавший автором петербургской картины Джулио Романо.

Дзери упоминал ряд версий, для которых композиция из Музея искусств Уолтерс — очень высокая по качеству — послужила прототипом. Наиболее известная из всех находится в Галерее Боргезе, Рим (инв. № 329; дерево, масло. 111 × 88). В каталоге римской Галереи значится как работа Джулио Романо (см.: Della Pergola 1959. N 127). На основании близкого сходства с картиной из Музея искусств Уолтерс эрмитажная «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» включена в Кат. 1994 под именем Рафаэлло дель Колле. Произведением этого мастера эрмитажную картину считает А. Чекки (устно).

Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4739; Опись 1859. № 2275.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 57; Кат. 1958. С. 93; Кат. 1976. С. 92; Кат. 1994. № 215.
Литература: Jameson 1836. P. VIII, 10. N 30; Livret 1838. P. 66. N 18; Waagen 1864. S. 50; Bode 1882. Lfg 2. S. 9; Reinach 1907. T. 2. P. 196; Venturi L. 1912. P. 131; Вентури Л. 1912. С. 6.

Рафаэль (Рафаэлло Санти)
Raffaello (Raffaello Santi)

1483, Урбино — 1520, Рим
Римская школа

240. Мадонна с Младенцем (Мадонна Конестабиле)

Инв. № ГЭ 252
Холст (переведена с дерева в 1871 А. Сидоровым), темпера
17,5 × 18, с рамой — 62 × 50,5
Композиция вписана в круг.
До перевода на холст составляла единое целое с рамой, таким образом, предположение, что рама не первоначальная (см. каталог выставки: 2004–2005 London. N 23), не правомочно.
Происхождение: пост. в 1880 из Зимнего дворца, куда приобретена в 1871 из собр. графа Шипиона Конестабиле в Перудже.

Согласно преданию, Рафаэль выполнил картину для Альфани Диаманте в Перудже. Впервые она, очевидно, упоминается в инвентаре имущества владельцев (1660) как маленькое изображение Мадонны, но без имени автора. Определенно опознается в инвентаре 1665, составленном после смерти Марчелло Альфани (см.: Gronau 1909).
В начале XVIII в. род Альфани получил титул графов делла Стаффа, а в 1789 графы делла Стаффа путем брака соединились с семьей Конестабиле. Отныне представители рода стали именоваться графами Конестабиле делла Стаффа. В 1869 тогдашний владелец картины, граф Шипионе Конестабиле, испытывая денежные затруднения, решил расстаться со своей коллекцией, о чем сообщил письмом графу Г. С. Строганову в Рим (см.: Кустодиева 1986).
19 апреля 1871 во Флоренции была оформлена купчая А. С. Гедеоновым, директором Эрмитажа, специально приехавшим для этого в Италию. За картину заплатили 310 тысяч франков. Брату Шипионе, Джанкарло Конестабиле, чтобы оправдаться перед итальянской общественностью, пришлось выпустить брошюру, изложив в ней причины продажи за границу «Мадонны» Рафаэля (см.: Conestabile 1871).
28 апреля 1871 «Мадонна Конестабиле» была привезена в Петербург, император Александр II подарил ее своей жене, Марии Александровне, после смерти которой, согласно ее завещанию, картина поступила в Эрмитаж (осенью 1880). До этого произведение Рафаэля передавалось в музей каждый раз, когда царица покидала Зимний дворец.
Деревянная рама с гротескным орнаментом могла быть выполнена по рисунку Рафаэля. Основой лепнины, образующей гротескный орнамент рамы, служит деревянная доска. После доставки картины из Италии в Петербург выяснилось, что имевшиеся на ней трещины увеличились. Обе трещины были продольными: одна, небольшая, проходила по нижней части картины, другая, сквозная, — по красной одежде Мадонны. Специально собранная комиссия сочла паркетирование недостаточным и санкционировала перевод с дерева на холст (подробно о процессе перевода см.: С[тасов] 1871).
Когда дерево с обратной стороны было снято, обнаружился первоначальный подмалевок, а вместо книги в руках у Младенца — гранат. С открывшейся композиции Н. А. Лукашевич снял кальку (до нашего времени не дошла), а Бобров сделал гравюру.
Бенеш (1964) сопоставил с «Мадонной Конестабиле» рисунок Рафаэля «Мадонна с гранатом» (Альбертина, Вена; инв. № 4.879; белая бумага, черный мел. 41,8 × 29,8). Композиция рисунка несколько иная: ребенок сидит на подушке, лежащей на парапете, его тело целиком вписывается в контур фигуры Мадонны. Сходны типы лиц и настроение, определенное Бенешем как «религиозная лирика».
На тесную связь венского рисунка с эрмитажной картиной указывал Оберхубер (см.: Albertina 1975), подчеркивая, что «в этом листе находит наиболее зрелое разрешение проблема полуфигурного изображения Мадонны в конце умбрийского периода Рафаэля». Форлани Темпести (1982), напротив, считала связь листа из Альбертины с картиной Эрмитажа недостаточно убедительной.
Если принадлежность «Мадонны Конестабиле» кисти Рафаэля сомнений никогда не вызывала, то датировали ее по-разному, в основном от 1500 до 1504. Гронау (1909), А. Вентури (1920), Гамба (1932), Фишель (1948) полагали, что картина создана в 1500–1502. Дусслер (1966), Фомичева (1972), Гращенков (1986) — в конце 1502 — начале 1503. Карли (1951), Де Векки (1966), Поуп-Хеннесси (1970) — в конце умбрийского периода — 1504. Лонги (1955) — осенью 1504. Майер цур Капеллен (2001) — 1503–1504. В Кат. 1958 картина датирована временем ок. 1500. В Кат. 1976 — концом 1502 — началом 1503.
На основе стилистического анализа наиболее убедительной представляется дата ок. 1504, то есть конец умбрийского периода, до момента переезда Рафаэля во Флоренцию.
Картина неоднократно копировалась. Ряд повторений находится в Перудже: в Национальной Пинакотеке, в собр. Бальони, в собр. делла Пенна. Имеются две копии Сассоферрато — одна в Лувре в Париже, другая ранее находилась в собрании Г. Кука в Ричмонде (о копии Сассоферрато в Ричмонде см.: Frizzoni 1914-II. Vol. 1. P. 126.). Еще одна копия Сассоферрато (медь, диаметр 22) проходила на аукционе «Кристи» в Лондоне 8 декабря 2005. Реплику из частного собр. в США опубликовал А. Виццози (см.: Leonardo da Vinci 1991).
Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 6898.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1889 — Кат. 1916. № 1667; Кат. 1958. С. 158; Кат. 1976. С. 126; Кат. 1994. № 202.



240



240, *фрагмент*

Выставки: 1962 Москва. С. 9–10; 1989–1990 Firenze; 1990 Roma; 2004–2005 London. N 32.

Литература: Quatremère de Quincy 1829. P. 748; Passavant 1860. T. 2. P. 15–16; Gruyer 1869. T. 3. P. 18–26; С[тасов] 1871; Morelli 1880. S. 356; Lippman 1881. Bd 2. S. 62, 65–66; Penther 1883. S. 27; Bode 1882. Lfg 7. S. 7; Crowe, Cavalcaselle 1882. Bd 1. S. 171–174; Springer 1883. Bd 1. S. 87; Васильчиков 1883-I. С. 11–20; Васильчиков 1883-II. С. 393–395; Wallis 1885. P. 56–57; Müntz 1886. P. 85, 87–88; Seidlitz 1891. S. 18; Morelli 1893. S. 230, 243, 264, 274–275, 295, 299; Вышеславцев 1894. С. 55–56; Tschudi 1897. S. 12–13; Fischel 1898. S. 56; Gronau 1909. S. 219; Бенуа 1910. С. 40; Rèau 1912. P. 385, 388; Гласси 1913. С. 11; Романов 1922. С. 12–15; Escher 1922. S. 254; Soulier 1926. P. 385; Venturi A., *Storia* 1926. Vol. 9. Parte 2. P. 89–90; Gamba 1932; Berenson 1932-I. P. 480; Hauptmann 1936. P. 250; Алпатов 1939. С. 11–20; Fischel 1948. Vol. 1. P. 357; Carli 1951; Longhi 1955. P. 18, 22; Camesasca 1956. P. 38; Benesch 1964. S. 325. N 22; Итальянская живопись 1964. № 44; Dussler 1966. S. 37. N 54; Prisco, De Vecchi 1966. P. 91; Berenson 1968-I. P. 352; Oppè 1970. P. 26, 29–30; 35, 49, 51–52, 105; Pope-Hennessy 1970. P. 181–183, 285. Note 12; Гращенков 1971. С. 13–14, 192; Фомичева 1972. С. 3–5; Albertina 1975. S. 54; De Vecchi, Brizio 1981. P. 240; Vsevolozhskaya 1981. N 42; Форлани Темпести 1982. С. 85; Mitsch 1983. P. 18; Гращенков 1986. С. 22; Кустодиева 1986. С. 238–246; Ferino Pagden, Zancan 1989. N 13; Leonardo da Vinci 1991. P. 68; Nucciarelli, Severini 1999; Meyer zur Capellen 2001. P. 141–144.

Рафаэль (Рафаэлло Санти)

Raffaello (Raffaello Santi)

1483, Урбино — 1520, Рим
Римская школа

241. Святое семейство (Мадонна с безбородым Иосифом)

Инв. № ГЭ 91
Холст (переведена с дерева в 1827 А. Митрохиным), темпера, масло
72,5 × 56,5

Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: в XVII в. — собр. герцогов Ангулемских, затем — собственность Барруа; собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.

Картина написана, возможно, для Гвидобальдо Монтефельтро. Это предположение основывается на следующем упоминании Вазари: «Во время пребывания в Урбино сделал для Гвидобальдо да Монтефельтро, тогдашнего капитана флорентийцев, две картины с изображением Мадонны, маленькие, но превосходные, второй его манеры, которые сегодня принадлежат светлейшему и превосходнейшему Гвидобальдо, герцогу Урбинскому» (Vasari — Milanesi 1879. T. 4. P. 323).

Пассаван (1860), Миланези (1879), Боде (1882), Липгарт (Кат. 1912), Де Векки (1966, 1981) идентифицировали «Св. семейство» с произведением, созданным для Гвидобальдо да Монтефельтро.

Существует и другая точка зрения, также основанная на тексте Вазари: «Рафаэль… сделал для него [Таддео Таддеи] две картины, которые выдержаны в первой, перуджиновской, манере…» (Vasari — Milanesi 1879. T. 4. P. 321).

Создание «Св. семейства» с именем Таддео Таддеи, флорентийского художника, в доме которого останавливался Рафаэль, связывали Кроу и Кавальказелле (1883), Щербачева (Кат. 1958), Гращенков (1971). Слова Вазари о «второй», то есть о флорентийской, манере Рафаэля заставляют принять гипотезу о том, что заказчиком «Св. семейства» мог быть Гвидобальдо Монтефельтро.

Картину принято датировать 1506. Гамба (1932) и Фишель (1948) склонялись к тому, чтобы отнести создание «Св. семейства» к 1505. Майер цур Капеллен (2001) датирует произведение 1506–1507.

Картина стилистически близка к ряду произведений Рафаэля флорентийского периода. Мария напоминает тот же персонаж в таких работах, как «Орлеанская Мадонна» (Музей Конде, Шантийи), «Мадонна Бриджуотер» (Национальная галерея Шотландии, Эдинбург). Младенец и св. Иосиф близки к тем же персонажам в «Мадонне с пальмой» (Национальная галерея Шотландии, Эдинбург).

Необычная иконография св. Иосифа, изображенного без бороды, навела некоторых исследователей на мысль, что в лице Иосифа есть индивидуальность, близкая к портретному сходству (Passavant 1860; Waagen 1864). Однако представляется, что св. Иосиф — типичный для Рафаэля идеально-возвышенный образ, исключающий сходство с конкретной моделью.

Принадлежность «Св. семейства» кисти Рафаэля в настоящее время можно считать общепризнанной. В XIX в. ряд ученых отвергал авторство Рафаэля (Viardot 1844; Gruyer 1869; Müntz 1881), что объяснялось, скорее всего, состоянием сохранности картины, побывавшей в свое время в руках неумелых реставраторов.

Еще П.-Ж. Мариэтт (Recueil Crozat 1763) писал: «Господин Барруа весьма дешево купил сию картину, принадлежавшую Ангулемскому дому. Она хранилась без особого внимания. Неискусный какой-то живописец, желая подновить ее и не умея совместить работы своей с работой творца оной, всю ее переписал снова так, что уже не видно было в ней кисти Рафаэля. Но когда господин Барруа купил ее, то Вандин, очистив ее от посторонней работы, возвратил свету подлинное письмо, которое вместо повреждения стало оттого гораздо свежее: наложенные на нее краски неискусного живописца послужили ей покрышкой и сохранили от вредных воздействий воздуха».

При переводе «Св. семейства» с дерева авторский грунт был сохранен. Исследование картины в отраженном спектре инфракрасных лучей показало, что Рафаэль использовал метод припороха. К картине существовал подготовительный рисунок, проработанный в деталях, который был наложен на загрунтованную доску. Дырочки,



241

проколотые на рисунке, припорошили порошком красителя, и, попав на грунт, краситель оставил на нем контуры фигур и предметов.

«Св. семейство» — не единственный случай работы Рафаэля с переводом подготовительного рисунка на грунтованную основу. Известны другие рисунки мастера, наколотые для последующего перевода: «Св. Георгий» (Галерея Уффици, Флоренция), «Сон рыцаря» (Национальная галерея, Лондон), «Поклонение Младенцу Христу» (Галерея Уффици, Флоренция).

Рисунок «Св. семейства» не сводится к механическому следованию контура припороха. Художник использовал штриховку в теневых частях лица св. Иосифа, передав при ее помощи старческие морщины. Изменены положение пальцев на левой руке св. Иосифа, их форма и длина.

На рисунке св. Иосиф в большей мере, чем в видимом живописном слое, выдает воздействие Леонардо да Винчи, напоминая характерные головы его старцев. Черты лица Иосифа первоначально были более определенными, скулы — резче, череп почти лишен волосяного покрова.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 160; Кат. 1797. № 606; Опись 1859. № 2293.

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 160; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 37; Кат. 1958. С. 158; Кат. 1976. С. 126; Кат. 1994. № 203.

Выставки: 1970 Москва; 1979 Washington — Los Angeles — New York; 1987 Delhi. N 5; 1990 Milano. N 8; 1990 Nara. N 1; 1999 Tokyo. N 20.

Литература: Recueil Crozat 1763. T. 1. N 30; Labensky 1805–1809. Liv. 1. P. 1–4; Свиньин 1821. С. 28; Hand 1827. S. 103–105; Passavant 1839. Bd 2. S. 58; Viardot 1844. P. 474; Passavant 1860. T. 2. P. 44–45; Waagen 1864. S. 43–44; Gruyer 1869. T. 3. P. 273; Clement de Ris 1879. P. 187; Vasari — Milanesi 1879. T. 4. P. 322–323. Nota 5; Müntz 1881. P. 223–224; Bode 1882. Lfg 2. S. 13; Penther 1883. S. 25; Васильчиков 1883-II. С. 400–404; Crowe, Cavalcaselle 1883. Bd 1. S. 284–285; Вышеславцев 1894. С. 132, 152, 154; Tschudi 1897. S. 13; Reinach 1905. T. 1. P. 169; Rosenberg 1909. S. 226; Бенуа 1910. С. 42; Venturi L. 1912. P. 130; Вентури 1912. С. 5; Романов 1922. С. 12–15; Escher 1922. S. 261; Venturi A., *Storia* 1926. Vol. 9. Parte 2. P. 161; Gamba 1932; Fischel 1948. Vol. 1. P. 357; Варшавская 1949; Camesasca 1956. P. 50; Итальянская живопись 1964. № 45; Prisco, De Vecchi 1966. P. 96; Stuffmann 1968. P. 62–63; Oppè 1970. P. 56; Гращенков 1971. С. 197; Dussler 1971. P. 19; Kultzen 1975. P. 91; Fahy 1979. P. 33–42; De Vecchi, Brizio 1981. P. 240; Vsevolozhskaya 1981. N 41; Bernini 1985. P. 187; Кустодиева 1986. С. 246–248; Giusti, Leone de Castris 1988. P. 127, 130; Chantilly, Musée Condé 1988. P. 130; Ferino Pagden, Zancan 1989. N 42; Meyer zur Capellen 2001. P. 225–227.

Рафаэль (Рафаэлло Санти), школа

Raffaello (Raffaello Santi), scuola

Римская школа

242–249. Фрески виллы Палатина

Происхождение: пост. в 1861 из собр. маркиза Кампана в Риме.

До 1856 фрески, выполненные учениками Рафаэля, украшали виллу на Палатинском холме в Риме. Вилла побывала в руках многих владельцев и известна под разными названиями — вилла Матеи, вилла Стати, вилла Челимонтана (об истории виллы см.: Baroni 1997). В XIX в. ее обладателем называли самого Рафаэля (Guattani 1806).

Все фрески дошли до нашего времени в очень плохом состоянии. Неудовлетворительная сохранность отмечалась еще в XIX в. «Стенные росписи настолько записаны, что трудно судить об их первоначальном исполнении» (Passavant 1860). Росписи демонтировали в 1856, когда здание перешло в собственность монахинь ордена Визитационе, у которых их приобрел маркиз Кампана.

Фрески неоднократно реставрировались; в частности, в 1824 эту работу осуществил П. Камуччини (Nibby 1839. P. 465). После того как росписи перешли в собственность маркиза Кампаны, они были еще раз отреставрированы Суччи, а уже в XX столетии, в Эрмитаже, их реставрировали в 1935 и 1975–1985.

Считалось, что фрески в увеличенном размере повторяют росписи (каждая — 42 × 25), выполненные Рафаэлем и его учениками в ванной комнате (стуфетте) кардинала Бибиены в Ватикане в 1516. Тем самым их традиционно приписывали школе Рафаэля. Гедеонов (1861), напротив, полагал, что фрески в Ватикане повторяют палатинские, которые относил к 1512–1515. По мнению Липгарта (1908), стуфетта стала прообразом росписей портика Палатинской виллы, которые, как он считал, создавались в конце 1523 — начале 1524. Краснова (1961) датировала эрмитажные фрески 1517–1518.

Часть росписей с изображением знаков зодиака и сценами небольшого размера со сводов лоджии находится в Музее Метрополитен, Нью-Йорк (см.: Lavagnino 1922).

Форчеллино (1984) полагал, что не росписи стуффеты, а гравюры с них, выполненные ок. 1516 Агостино Венециано, Марко да Равенна и Маркантонио Раймонди, послужили иконографическим источником украшения виллы на Палатинском холме, так как ошибки, допущенные граверами, повторены в живописи. Единственный документ, по которому можно судить, как выглядел портик виллы в XVIII в. — рисунок аббата Уджери «Дом Рафаэля на Палатино» («Maison de Raffael au Palatin»; Uggeri 1827. Vol. 11. Parte 1. N 28). Однако Форчеллино утверждает, что рисунок не во всем соответствует оригиналу.

Из документа, относящегося к 1595 и опубликованного Фроммелем (1967/68. P. 97. Nota 447), следует, что росписи выполнял Бальтазаре Перуцци по картонам Рафаэля, согласно утверждению кавалера д'Арпино, привлеченного к реставрации свода лоджии. С. Ферино Пагден (см.: Giulio Romano 1989) склонялась к авторству учеников Рафаэля и Бальтазаре Перуцци, датируя росписи 1516–1518.

В свое время Беллори (1672. P. 35) писал: «В другом саду Маттеи на Палатине



242



243



242, *фрагмент*

эрмитажной композиции двух детских головок в облаках, которые должны символизировать ветры.

В каталоге собр. Кампаны фреска называлась «Галатея, сидящая на морском чудовище…». Гедеонов (1861) писал, что изображена «Венера, может быть Остида или Галатея, сидящая на морском чудовище». В дальнейшем полагали, что представлена Венера. Поскольку весь цикл посвящен богине любви, то и в данном случае она является главной героиней сцены.

Ваген (1864) считал автором композиции Джулио Романо. Липгарт (1908) предполагал, что фреска могла быть создана Франческо Пенни, а Форчеллино (1984) — мастерами круга Перуцци. «Потребность в реализме и постоянной театральности противоречит в этом произведении верности рафаэлевскому прототипу, превращая открытое море, соответствующее легенде, в узкую речку, пересекающую равнину по ту сторону лоджии» (Форчеллино 1984).

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6820.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 47; Кат. 1958. С. 158; Кат. 1976. С. 126; Кат. 1994. № 204.

восхищает лоджия первого этажа с различными проказами Венеры и другими фигурами, украшенная фресками Рафаэля из Урбино».

Традиционно полагали, что общее руководство осуществлял Джулио Романо. Это мнение основывалось, главным образом, на том, что существует фрагмент картона «Венера и Адонис» (Альбертина, Вена), считающийся работой Джулио Романо.

Найби (1838) приписал росписи Раффаэллино дель Колле. Форчеллино (1984) предполагал, как на основании документа, опубликованного Фромеллем, так и исходя из стилистической близости к работам Перуцци и его круга, что создателем фресок могли быть мастера круга Бальтазаре Перуцци.

Основной литературный источник цикла фресок — «Метаморфозы» Овидия.

242. Венера и Амур на дельфинах

Инв. № ГЭ 2332
Фреска (переведена на холст)
267 × 150; верх закруглен

Аналогичная композиция расположена в стуфетте кардинала Бибиены на южной стене, но там нет имеющихся в

243. Венера и Адонис

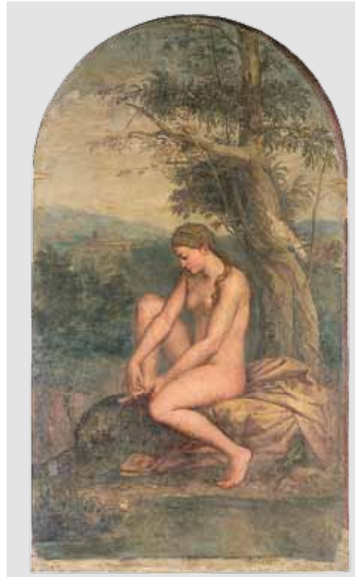
Инв. № ГЭ 2333
Фреска (переведена на холст)
262 × 140; верх закруглен

Овидий. Метаморфозы. X, 554–558.

Аналогичная композиция расположена в стуфетте кардинала Бибиены на северной стене.

В каталоге собр. Кампана фреска называлась «Нимфа Салмакида и Гермафродит». Гедеонов (1861) назвал ее «Венера и Адонис», другие исследователи — «Бахус и Ариадна» или же «Анжелика и Медор».

Существует фрагмент картона «Венера и Адонис» (Альбертина, Вена), приписываемый Джулио Романо, что заставило исследователей — Пассавана (1860), Вагена (1864), Краснову (1961) — считать этого мастера автором эрмитажной фрески. Форчеллино (1984) приписал ее кругу Перуцци; он



244



245



246

же отмечал, что увеличение размера по сравнению с рафаэлевским оригиналом достигается за счет пейзажного фона, наделенного реалистическими чертами римской местности.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6822.

244. Венера, завязывающая сандалию

Инв. № ГЭ 2334
Фреска (переведена на холст)
266 × 154; верх закруглен

Композиция «Венера, вынимающая занозу» трансформируется в палатинской росписи в «Венеру, завязывающую сандалию» (Dollmayr 1890. P. 277).

Работой Джулио Романо фреску считали Ваген (1864) и Липгарт (1908). Пассаван (1860) полагал, что Джулио Романо была задумана композиция. Форчеллино (1984) приписал ее кругу Перуцци.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6821.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 48; Кат. 1958. С. 158; Кат. 1976. С. 126; Кат. 1994. № 205.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 49; Кат. 1958. С. 158; Кат. 1976. С. 126; Кат. 1994. № 206.

245. Венера, раненная Амуром

Инв. № ГЭ 2335
Фреска (переведена на холст)
263 × 153; верх закруглен

Овидий. Метаморфозы. X, 525–527.

Аналогичная композиция расположена в стуфетте кардинала Бибиены на южной стене. Вместо большого дерева, под которым изображена Венера на эрмитажной фреске, на римской — тонкое деревце в левой части композиции. Подготовительный рисунок к композиции хранится в Королевской библиотеке Виндзора. Ферино Пагден (1989) признает, что он мог быть выполнен Джулио Романо.

Ваген (1864) и Липгарт (1908) приписывали фреску Франческо Пенни; Форчеллино (1984) — кругу Перуцци.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6823.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 50; Кат. 1958. С. 161; Кат. 1976. С. 127; Кат. 1994. № 207.

246. Пан и Сиринга

Инв. № ГЭ 2336
Фреска (переведена на холст)
262 × 142; верх закруглен

Овидий. Метаморфозы. I, 698–699.

Аналогичная композиция находится в стуфетте кардинала Бибиены.

В каталоге собр. Кампаны называлась «Венера под деревом сушит… волосы после купания». Пассаван (1860) назвал фреску «Юпитер и Антиопа». Остальные исследователи определяли сюжет как историю Пана и Сиринги.

Пассаван (1860) и Ваген (1864) считали автором фрески Джулио Романо. Форчеллино (1984) приписал ее кругу Перуцци.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6824.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 51; Кат. 1958. С. 161; Кат. 1976. С. 127; Кат. 1994. № 208.

247. Амур, стреляющий из лука

Инв. № ГЭ 2338
Фреска (переведена на холст)
98 × 138; верх закруглен

Роспись помещалась в люнете над входной дверью.



247



248

Пассаван (1860) считал, что фреска выполнена в манере Цуккари. Липгарт (1908) приписал «Амура» Франческо Пенни, а Форчеллино (1984) — кругу Перуцци.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6826.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 53; Кат. 1958. С. 161; Кат. 1976. С. 127; Кат. 1994. № 209.

248. Пейзаж с фавнами и нимфами

Инв. № ГЭ 2339
Фреска (переведена на холст)
144 × 152; верх закруглен

Ни Пассаван (1860), ни Липгарт (1908) не высказывали сомнений в том, что «Пейзаж» входил первоначально в цикл росписей Палатинской виллы. Краснова (1961) считала, что он был создан позднее остальных росписей. Форчеллино (1984) утверждает, что композиция срезана снизу, из-за появившейся в результате реконструкции двери.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6827.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 54; Кат. 1958. С. 161; Кат. 1976. С. 127; Кат. 1994. № 210.

249. Пейзаж с Ураном и Сатурном в облаках

Инв. № ГЭ 2337
Фреска (переведена на холст)
265 × 137; верх закруглен

По мнению Красновой (1961), фреска не укладывается в рамки школы Рафаэля, а также последующих десятилетий. Исследовательница дает этому следующее объяснение: «Одновременно с пятью большими фресками, украшавшими Палатинскую виллу со дня ее основания, из собрания Кампаны была приобретена еще одна фреска, совпадающая с первыми как по размеру, так и по формату и без особых сомнений включавшаяся ранее в цикл фресок школы Рафаэля.

Однако при более тщательном изучении в ней нетрудно обнаружить своего рода живописную компиляцию и



249



250

даже уточнить время, когда она была сделана.

Фреска эта явно состоит из двух частей: вверху в облаках видны Сатурн и Уран — группа, соответствующая верхней части композиции „Рождение Венеры“, внизу — занимающий большую часть фрески произвольно присоединенный к верхней группе гористый пейзаж с водопадом. Время соединения этих двух разнородных частей лежит в пределах двух десятилетий — от 1835 до 1856. На зарисовках Уджери… мы видим еще на левой стене лоджии всю композицию полностью, с фигурой Венеры. Пассаван же в своем описании лоджии (Пассаван 1860), сделанном в 1835, кратко сообщает, что от всей композиции „Рождение Венеры“ осталась лишь ее верхняя часть с Сатурном и Ураном в облаках. А в собрании Кампаны уже числится известный нам пейзаж с Сатурном и Ураном в верхней части, т. е. к 1856 взамен утраченной фигуры Венеры был помещен пейзаж.

Линия соединения двух частей фрески достаточно ясна, особенно слева, где полукруглая крона темного дерева точно подогнана к волнистой линии облаков, которая особенно четко вырисовывается на гравюрах, сделанных с этой композиции. Гравюры, а именно гравюры начала XIX в., несомненно, привлекались и при реставрации верхней части. В первоначальной композиции, как она дается в гравюре Марко Денте, Уран изображен с колосьями в руках. В гравюрах же, изданных Ландоном в начале XIX в. (*Landon Ch.* Vie et œuvre complètes de Raphael Sanzio. Paris, 1805), в руках Урана вместо колосьев ошибочно появляется — в явном несоответствии с мифом о рождении Венеры — такой же серп, как и у Сатурна. При реставрации эта же ошибка повторена и на нашей фреске, что и дало, по-видимому, повод изобразить в пейзаже крестьян, занятых уборкой хлеба» (Краснова 1961. С. 50).

Форчеллино (1984) считал эту сильно переписанную фреску относящейся ко всему циклу лоджии Палатинской виллы.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6825.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 52; Кат. 1958. С. 161; Кат. 1976. С. 127; Кат. 1994. № 211.

Литература: Bellori 1672. P. 35; Quatremère de Quincy 1829. P. 27; Passavant 1860. T. 2. P. 233–234; Cat. del museo Campana 1858. P. 2–3. N 437–444; Guédéonoff 1861. P. 85–87; Waagen 1864. S. 47–48; Penther 1883. S. 27–28; Dollmayr 1890. P. 277; Липгарт 1908-II. С. 615–627; Lavagnino 1922. P. 183; Краснова 1961; Frommell 1967–1968. S. 98; Belli Bersali 1970. P. 91. Nota 35; Forcellino 1984. P. 119–126; Raphael invenit 1985. P. 162; Forcellino 1987. P. 181–192; Ferino Pagden 1989-I. P. 249–250; Pianazza 1993. S. 434.

Рафаэль (Рафаэлло Санти), школа

Raffaello (Raffaello Santi), scuola

Римская школа

250. Похищение Елены

Инв. № ГЭ 2340
Фреска (переведена на холст)
112 × 148
Происхождение: пост. в 1861 из собр. маркиза Кампаны в Риме.

Ранее: находилась в доме близ Порта Пинчиана в Риме, который, согласно преданию, принадлежал Рафаэлю; позднее ее владельцами были Олджиати, Дориа, Нелли, Боргезе; в 1829 находилась у барона Камуччини, наследники которого продали фреску маркизу Кампана.

Гомер. Илиада. VII, 345–364.

Гедеонов (1861) высоко оценивал фреску, считая ее работой самого Рафаэля. Липгарт (1908) полагал, что автором мог быть Франческо Пенни, которому он приписывал ряд подготовительных рисунков, хранящихся в собр. герцога Девонширского в Четсуорте и в музее Ашмола в Оксфорде. В каталоге собр. Кампаны «Похищение Елены» числится оригиналом Рафаэля. Там же упоминается старинная копия пастелью, хранящаяся в доме Дориа, и копия акварелью, выполненная в 1780 Ф. Саверио, на основе этой акварели им позднее была создана гравюра на меди.

Композиция повторена в гравюрах Маркантонио Раймонди и Марко Равенского (см.: Bartsch 1813. Vol. 14. P. 170–171. N 209, 210), а также в майоликовых блюдах мастера Ксанто Авелли.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 6826.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 55; Кат. 1958. С. 161; Кат. 1976. С. 127; Кат. 1994. № 212.

Литература: Quatremère de Quincy 1829. P. 207; Cat. del museo Campana 1858; Passavant 1860. T. 2. P. 234; Guedéonoff 1861. P. 99–112; Waagen 1864. S. 49–50; Липгарт 1908-II. С. 625–627; Краснова 1961. С. 12. Примеч.

Рафаэль (Рафаэлло Санти), копия

Raffaello (Raffaello Santi), copia

251. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 6968
Холст, масло
81,5 × 65,3



251

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

Одна из многочисленных старых копий с «Мадонны Макентош» («Мадонны делла торре») Рафаэля, хранящейся в Национальной галерее, Лондон (переведена с дерева. 79 × 64). Оригинал находится в плохой сохранности; датируется между 1508 и 1510 (об оригинале см.: Meyer zur Capellen 2003. N 49).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 214.

Литература: Meyer zur Capellen 2003. P. 81.

Рафаэль (Рафаэлло Санти), копия XVII века

Raffaello (Raffaello Santi), copia del XVII secolo

252. Афинская школа

Инв. № ГЭ 1781
Холст (переведена с дерева в 1840), масло
99 × 133
Происхождение: пост. в 1779 из собр. Роберта Уолпола в замке Хоутон-Холл, Англия. Передана в «Антиквариат» в 1929, возвращена в 1931.



252

В собр. Уолпола картина считалась произведением Шарля Лебрена. С этой атрибуцией согласился Ваген (1864). Как работа Лебрена картина вошла в эрмитажные каталоги 1863–1911.

Произведение является уменьшенной копией XVII в. с фрески Рафаэля «Афинская школа» в Станца делла Сеньятура в Ватиканском дворце (1509–1510). Сохранив общее построение, автор копии придал композиции не полукруглое, как в оригинале, а прямоугольное завершение. Падающая на архитектуру тень как бы повторяет очертания полукруглого завершения фрески.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 2329; Кат. 1797. № 678; Опись 1859. № 3400.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1911. № 46; Кат. 1994. № 213.

Выставки: 1954 Передвижная. С. 38; 1969 Передвижная. С. 14; 2004 Москва. № 10.

Литература: Aedes Walpolianae 1752. P. 48; Livret 1838. P. 252. N 17; Сомов 1859. С. 142; Waagen 1864. S. 47; Неустроев 1898. С. 28; Музейные распродажи 2006. С. 395.

Римпатта, Антонио

Rimpatta, Antonio

Работал в начале XVI в.
Болонская школа

253. Святой Себастьян

Инв. № ГЭ 5519
Холст (переведена с дерева в 1889 А. Сидоровым), масло
147 × 70
Все углы надставлены. С обратной стороны внизу слева, на месте прорыва, холщовая заплата.
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции; согласно Липгарту (Кат. Липгарта), из собр. Марии Николаевны картина перешла в собственность Ден, дочери графини Шереметьевой (урожд. Строгановой).

Картина запечатлена на акварели Э. Штоклера (1873) с видом одного из залов виллы Кварто (см.: Историзм в России 1996. С. 224).

В собр. великой княгини Марии Николаевны картина приписывалась Джакомо Франче и с этой атрибуцией поступила в Эрмитаж. До 1994 не входила в каталоги Эрмитажа.

В Кат. 1994 включена как работа Антонио Римпатта. Атрибуция была



253

сделана автором данного каталога на основании близкого стилистического сходства со «Св. Себастьяном» в Музее искусств Уолтерс, Балтимор (инв. № 37.469; дерево, масло. 99 × 47,7).
Дзери (см.: Zeri 1963-I. P. 46–49) писал, что для Римпатты характерны гладкая, эмалевидная манера письма, идущая от обучения у болонских мастеров, построение пейзажа и трактовка листвы, восходящие к умбрийцам, нейтрально-меланхолическое выражение лиц персонажей. Все это можно отметить и в эрмитажном «Св. Себастьяне». Во всех картинах мастера есть нарядная вышивка, украшающая одежды. Вышитая повязка скрывает бедра св. Себастьяна и на эрмитажной, и на балтиморской картине.
Дзери датирует балтиморскую картину временем ок. 1505. Уголини (2010) относит ее к самому началу XVI в. По аналогии эрмитажное произведение может быть датировано так же.
Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 392.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 216.
Выставки: 1913 Петербург. С. 76. № 32.
Литература: Трубников 1913. С. 47; Кустодиева 1985-I. С. 6–7; Ugolini 1994. P. 16; Ugolini 2010. P. 22, 34.

Рицо да Кандиа, Андреа (?)

Rizio da Candia Andrea (?)

Ок. 1422 — ок. 1492, Кандиа
Итало-критская школа

254. Мадонна с Младенцем на троне, святые Франциск и Винсент Феррер

Инв. № ГЭ 6663
Дерево (кипарис), темпера
180 × 169
Основа состоит из двух досок.
На страницах книги в руках св. Винсента текст: *Timet / edeus / tdat / eliliho / nores / guia / venit / horam / dicii / eius* (Убойтесь Бога и воздайте Ему славу, ибо наступил час Его. — Откр 14: 7).
Над головой Мадонны под накладной рамой остатки греческой надписи красной краской: *MP ΘV* (Матерь Божья). Здесь же мазки краски — пробная палитра художника, подбиравшего цветовые сочетания. В более позднее время на нижней ступени трона кем-то процарапан парусник.
На иконе — старая накладная рама, в центре нижней ее части — герб Маттео да Медио, в два круга по сторонам герба вписано его имя: *MTTV / DMO*. Герб включен в круг, на сохранившейся части поля — мотив «беличьего меха».
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.
Благодаря гербу на старой раме известно имя заказчика. Им был Маттео да Медиа, происходивший из благородной венецианской семьи, но родившийся на Крите. Умер в Кандии в 1510 и, облаченный во францисканское одеяние, был погребен в семейной капелле в святилище (sacrario) св. Франциска (Cattapan 1972).
В Кат. 1958 святой в правой части композиции назван св. Домиником. Начиная с Кат. 1976 правильно определен как св. Винсент Феррер, о чем свидетельствуют строки из «Откровений св. Иоанна Богослова» на страницах книги и жест руки, указующей на Христа в мандорле (Kaftal 1965, 1978).
Лихачев (1906, 1911) отнес икону к редким образцам деятельности критовенецианской школы XIV в. В списке икон собр. Лихачева 1913 (см.: Лихачев 1993) произведение значится как «Божья Матерь с двумя святыми (для Маттео ди Мазо). Венеция XIV в. (Мастерская Стефано или Лоренцо Венециано)».
Швайнфурт (1930) склонялся к тому, что произведение может быть включено в число работ венецианских мастеров XIV в., отметив, что в этот период на территории Венеции оставалась еще очень тесная связь между венецианскими и итало-византийскими мастерскими. Беттини (1933) считала, что картина была создана венецианскими мастерами треченто в период, когда наметилось ответвление венецианской живописи от критской иконографии.
Против включения произведения в русло критской школы выступил Лазарев (1954). Он усмотрел в памятнике эклектические черты и подражательный «византинизм». Это, на его взгляд, свидетельствовало о том, что икона могла быть написана в мастерской Катерино и Донато Венециано ок. 1380-х. В подтверждение своей гипотезы Лазарев сравнил фигуру св. Винсента (у него — св. Доминик) с фигурой св. Николая Толентинского на правой доске подписного триптиха Катерино Венециано из Галереи Академии

Рицо да Кандиа, Андреа (?)



254

в Венеции. На самом деле эти два изображения святых имеют между собой мало общего.
Позднее Лазарев (1959) упомянул имя одного Катерино: «Школе Катерино принадлежит большая „Мадонна со св. Франциском и св. Домиником“…»
Вслед за Лазаревым Паллуккини (1964) атрибутировал икону Донато и Катерино (со знаком вопроса), объясняя разницу между более архаичной манерой изображения Мадонны с Младенцем в отличие от фигур святых тем, что центральная часть могла быть выполнена Донато, а боковые — Катерино.
В Кат. 1958 композиция была приписана Якобелло ди Бономо на основании атрибуции, сделанной Дж. Фьокко (устно). В Кат. 1976 — неизвестный венецианский художник второй половины XIV в., а в Кат. 1992 — неизвестный венецианский художник первой половины XV в.
Каттапан (1972, 1973) в качестве возможного автора эрмитажной иконы выдвинул имя Андреа Рицо, назвав его «наиболее франциканским художником». То же имя было предложено М. Катзидакис (Affreschi e icone dalla Grecia 1986) в связи с композицией в Музее Бенаки в Афинах (115 × 52), почти полностью повторяющей центральную часть эрмитажной доски. Итальянские элементы в решении фигур, моделировке инкарната, пластической разработке тканей заставляют исследовательницу полагать, что критский мастер выполнил эту работу для одной из католических церквей на острове во второй половине XV в.
Имя Андреа Рицо еще ранее было произнесено Беттини в связи с небольшой по размеру доской в собр. музея Коррер в Венеции (инв. № 1892; 61 × 48), композиционно соответствующей центральной части эрмитажной картины. В каталоге музея (Mariarcher 1957. P. 131–132) приводятся сведения, согласно которым Беттини (1933) ранее рассматривала эту икону как работу крито-венецианского художника начала XV в., а позднее (устно) предположила, что ее автором был критский мастер, близкий к Андреа Рицо да Кандиа. Еще одна «Мадонна с Младенцем» (с датировкой 1325), близкая опять-таки к центральной группе эрмитажного произведения, находилась в собр. Уиллмсена в Копенгагене (см.: Willumsen 1927. Vol. 1. P. 75). Подобная же композиция проходила на аукционе «Сотби» 28 ноября 1991 (лот 616).
Стабильная иконография подобного изображения Марии с Младенцем на троне, выработанная, по-видимому, наиболее крупным художником того времени, Андреа Рицо, приводит к тому, что иконы такого типа приписывают мастерской либо самого Андреа, либо его сына, Николая (умер до 1507).
Так как заказчиком эрмитажного произведения был венецианец, в иконе совмещены две тенденции — «греческая» (Мария с Иисусом) и «латинская» (фигуры святых; трон готической формы). В подписной работе Рицо «Мадонна с Младенцем и двумя святыми» (монастырь Сан Джованни Эванджелиста, Патмос) повторятся такой же трон с той разницей, что его украшает шесть лилий, а не восемь.
Представляется, что эрмитажная икона может быть предположительно приписана Андреа Рицо скорее по линии иконографической, чем стилистической. Датируется не ранее второй половины XV в., так как Винсент Феррер был канонизирован только в 1455.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 68; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1992. № 273.
Выставки: 1945 Ленинград. С. 11; 1989 Ленинград-I. № 42.
Литература: Лихачев 1906. Табл. LIII, LIV; Лихачев 1911. С. 30–31; Schweinfurth 1930. S. 411–412; Bettini 1933. P. 59–60; Лазарев 1954. С. 313–314; Lasareff 1954. P. 89; Pallucchini 1964. P. 199–200, 216; Cattapan 1972. P. 233–234; Cattapan 1973. P. 278; Chatzidakis 1977. P. 688. Nota 37; Kaftal 1978. P. 329, 1068; Chatzidakis 1983. N 42; Affreschi e icone dalla Grecia 1986. P. 120; Лихачев 1993. С. 237. № 6; Venezia alterum Byzantinum 1993. P. 52.

Россо Фьорентино (Джованни Баттиста ди Якопо)

Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo)

1494, Флоренция — 1540, Париж
Флорентийская школа

255. Мадонна с Младенцем и ангелами

Инв. № ГЭ 111
Холст (переведена с дерева в 1862), масло
111 × 75,5
Происхождение: пост. в 1810, приобретена в Париже при посредничестве барона В. Денона.

Œuvre Россо не велик, тем более что в 1530 он переехал во Францию, где в основном работал в области стенной росписи, выполняя заказы Франциска I, в том числе и по оформлению замка Фонтенбло.
Эрмитажная картина — своего рода манифест нового направления во флорентийском искусстве, маньеризма. Художник порывает с классическим миром Высокого Возрождения, создавая весьма экстравагантную композицию, построенную вопреки всем внутренним связям, которые существовали в искусстве Ренессанса. Троном Мадонны служат облака с клубящимися в них ангелами, ее взор отведен в сторону от Младенца. Двойственность ощутима и в освещении и трактовке фигур: снизу теплый красноватый свет озаряет лица ангелов, в то время как от самой Марии исходят холодные лучи. Тела одних ангелов подчеркнуто осязаемы, других — призрачно прозрачны.
Неоднократно отмечалось влияние на это произведение Микеланджело и Леонардо да Винчи. Поза ангела на первом плане навеяна микеланджеловским Давидом, а улыбка на губах всех действующих лиц заставляет вспомнить прием, которым Леонардо оживлял персонажи своих произведений.
Авторство Россо признает большинство исследователей. Исключение составили Лонги (1969, 1979) и Костаманья (1984), приписавшие картину Педро Мачука.



255

Россо Фьорентино (Джованни Баттиста ди Якопо)



256

Датировали картину по-разному. Т. Д. Фомичева (Итальянская живопись 1964) — ок. 1517 на основании сходства с композицией «Мадонна с Младенцем, четырьмя святыми и ангелами», которая была заказана Россо в январе 1518 (Галерея Уффици, Флоренция). Бекеруччи (1944) и Барокки (1950) отнесли эрмитажное произведение к 1522, Фридберг (1961) сначала предпочел период времени ок. 1515, а затем (1975) — ок. 1519. Слишком ранней кажется дата ок. 1513, предложенная Чарди (см. каталог выставки: 1996 Firenze). Россо вступил в гильдию флорентийских живописцев только в 1517; считается, что до этого года совсем ранние работы мастера нам не известны. Представляется, что стилистически эрмитажная картина — более зрелая, чем вышеназванное произведение из Уффици, но предшествует датированному 1523 «Обручению Марии» (церковь Сан Лоренцо, Флоренция).
К. Фальчини (см.: Natali 2006) пришел к выводу, с которым трудно согласиться, что в Эрмитаже находится копия XIX в. с утерянного оригинала Россо.

Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4073; Опись 1859. № 2336.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 32; Кат. 1958. С. 171; Кат. 1976. С. 131; Кат. 1994. № 217.
Выставки: 1956 Firenze. N 163; 1972 Dresden. N 41; 1990 Milano. N 21; 1996 Firenze. N 120; 1999 Tokyo. N 38.
Литература: Waagen 1864. S. 40; Harck 1896. S. 415–416; Goldschmidt 1911. S. 47; Voss 1920. Bd 1. S. 189; Kusenberg 1931-I. P. 128; Kusenberg 1931-II. P. 12, 115, 162; Berenson 1932-I. P. 495; Becherucci 1944. P. 27; Barocchi 1950. P. 45; Sanminatelli 1956. P. 24; Freedberg 1961. Vol. 1. P. 539–540; Berenson 1963. P. 195; Итальянская живопись 1964. С. 243, 309; Longhi 1969. N 231. P. 36; Freedberg 1975. P. 685. Note 21; Longhi 1979. P. 70; Costamagna 1984. P. 126; Giusti, Leone de Castris 1988. P. 54, 269; Ciardi, Mugniani 1991. P. 42–43; Ciardi 1994. P. 31, 47–48; Franklin 1994. P. 30–33, 118–119, 205; Sricchia Santoro 1994. P. 133; Falciani 1996. P. 30; Natali 2006. P. 48; Climent-Delteil 2007. P. 29.

Салимбени, Арканджело
Salimbeni, Arcangelo

1536, ? — 1579, Сиена
Сиенская школа

256. Отдых святого семейства на пути в Египет

Инв. № ГЭ 8688
Дерево, масло
44 × 105

Происхождение: пост. в 1947 через ГЗК.

Судя по формату и размеру доски, картина могла быть пределлой алтаря. В правой части композиции Мадонна с Младенцем изображена отдыхающей в окружении ангелов, которые поют, музицируют, срывают для Иисуса плоды, подносят ему яблоки (яблоко — намек на искупительную жертву Христа; см.: Холл 1999. С. 636). В левой части доски — Иосиф, привязывающий к дереву осла.
При поступлении в Эрмитаж произведение было определено как работа неизвестного нидерландского художника XVI в. При исследовании живописи в отраженных инфракрасных лучах выявился подготовительный рисунок. Уже один этот рисунок свободой, точностью и живостью в решении фигур опровергает атрибуцию картины нидерландской школе, у мастеров которой трудно обнаружить подобную живописную мягкость в трактовке форм. Нет ни одной «пустой» драпировки: движение всех складок обусловлено находящимися под ними формами. Ткани не скрывают контуров ног, рук, плеч.
Имя создателя произведения, Арканджело Салимбени, было определено Кустодиевой (Kustodieva 2002).

255, *фрагмент*

Исследователи выделяют пределлу, созданную Арканджело для алтарного образа «Рождество» (церковь Сан Никколо́ аль Кармине в Сиене), которое он заканчивал после смерти Риччио в 1571 (см.: L'Arte a Siena 1980. P. 48–50; From Sodoma to Marco Pino 1988. P. 173–174). В настоящее время пределла находится в той же церкви, но под другим алтарем — «Вознесение Мадонны» Джироламо дель Паккиа. Доска включает три сцены — «Сон Иосифа», «Поклонение волхвов» и «Бегство в Египет». Именно с последней из них эрмитажное произведение обнаруживает большое сходство: художник использует один и тот же композиционный прием, выделяя центральную группу («Бегство в Египет», «Отдых св. семейства») или отдельную фигуру («Сон Иосифа») на фоне зелени. Несколько неуклюжая фигура св. Иосифа почти без изменений (за исключением позы) повторяется и в «Бегстве в Египет», и в «Отдыхе св. семейства». Убедительно сходство второстепенных, но тем более показательных деталей: ноги Иосифа с тяжелыми пятками и растопыренными пальцами, обломок пня в левой части и «Бегства…», и «Отдыха…». Коленопреклоненный ангел аналогичен тому же персонажу в правой части большой картины Арканджело «Оплакивание Христа» (собр. Монте дей Паски, Сиена). В обоих случаях мастер решил форму крыла подобно эполету, «наложенному» на плечо.

Существует сходство между парящим ангелом, видимым в отраженных инфракрасных лучах на картине Салимбени, и ангелом на рисунке красным карандашом Доменико Беккафуми (Кабинет рисунков Галереи Уффици, Флоренция). Ощущается разница в масштабе дарования обоих мастеров, но в основе своей эти образы настолько близки, что возникает мысль: не мог ли Арканджело знать подобные штудии Беккафуми, отличающиеся новизной иконографического решения (фигуре придана форма креста)? Как известно, Салимбени испытал сильное влияние Беккафуми. Неожиданностью был открытый в результате расчистки картины удивительный пейзаж с розово-красным небом, еще более усиливший маньеристический характер произведения.

Представляется, что «Отдых св. семейства на пути в Египет» следует отнести к наиболее плодотворному периоду деятельности Арканджело — времени между 1571 и 1575.

Выставки: 2002 Петербург-I. № 24.

Литература: Kustodieva 2002. P. 39–43; Кустодиева 2003. С. 65–73.

Самаккини, Орацио

Samacchini, Orazio

1532, Болонья — 1577, Болонья
Болонская школа

257. Крещение Христа

Инв. № ГЭ 1542
Дерево, масло
76 × 52
Происхождение: пост. между 1774 и 1783.

Мф 3: 13–17; Мк 1: 9–11; Лк 3: 21–22.

Произведение поступило как работа Франческо Сальвиати. Этот же мастер назван автором «Крещения Христа» и в Livret (1838). В дальнейшем в литературе картина не упоминается вплоть до Кат. 1958, куда включена под именем Дениса Кальварта (со знаком вопроса), та же атрибуция, но уже без вопросительного знака — в Кат. 1976.

В Музее Лазаро Галдиано в Мадриде хранится такая же композиция (инв. № 8.472; дерево, масло. 160 × 122), которая приписывалась и Денису Кальварту, и Педро де Кампанья. Картина очень высокого художественного уровня, обнаруживает влияние Микеланджело в подчеркнуто монументальной трактовке фигур и экспрессии поз, а также фламандские реминисценции в передаче пейзажа и предметов (чаша в руке Крестителя). Возможно, последнее обстоятельство и заставляло думать, как о возможных авторах, о художниках северного происхождения — Кальварте и Педро де Кампанья. Как работа Педро де Кампанья эрмитажная картина вошла в Cat. 1997 испанской живописи со ссылкой на то, что атрибуция была сделана Кустодиевой на основе сравнения с мадридским произведением. Точность рисунка, сложность поз, великолепный колорит этой большого размера маньеристической работы привлекал к ней внимание многих современников, что подтверждается существованием ряда копий: в Музее Вилла Джуниджи в Лукке (холст, масло. 310 × 208; эта картина, довольно слабая, приписывается Алессандро Арденти, 1559–1595); в Музее Давиа-Барджеллини в Болонье (холст, масло. 69,5 × 52; приписывалась Денису Кальварту); в собр. герцога Ньюкастла (приписывалась Баттиста Франко). Андреа Де Марки (письмо от 26.XI. 1990 хранителю Музея Лазаро Галдиано — Марианне Кано Куесто) счел, и, как представляется, достаточно убедительно, автором мадридской картины болонского художника Орацио Самаккини и датировал ее ок. 1570 — временем, когда Самаккини приехал в Парму, где познакомился с фресками Корреджо, влияние которого Де Марки усматривает в мягкой светотени.

Мадридская картина и соответственно эрмитажная, которая, на наш взгляд, может быть эскизом к ней, сопоставимы с поздними произведениями Самаккини. Так, в композиции «Принесение во храм» (1575) в церкви Сан Джакомо Маджоре в Болонье профиль Марии такой же, как у ангела на первом плане в «Крещении Христа». Положение ног Христа на эрмитажной доске то же, что у ангела из «Благовещения» (Форли, Пинакотека). Подобный принцип построения можно отметить в «Коронованию Мадонны» (ок. 1575; Национальная пинакотека, Болонья; дерево, масло. 390 × 225): по центральной оси располагаются главные действующие лица, остальные — фланкируют их; положение ног св. Феличе повторяет (в зеркальном отражении) положение ног Иоанна Крестителя на эрмитажной иконе. Во всех



257

случаях сходна колористическая гамма с яркими желтыми и красными пятнами цвета. В названных работах художник отдает предпочтение гигантским фигурам в стиле Микеланджело, которые приходят на смену более ранним типам картин Самаккини в духе Банкавалло.
В каталоге болонской Пинакотеки (La Pinacoteca Nazionale di Bologna 1987. N 170) отмечено, что в «Короновании Мадонны» ощутимы сильные тосканские влияния и знакомство с искусством Корреджо, начавшееся после появления Самаккини в Парме в 1570. Мадридский алтарь датируется примерно серединой 1570-х. Началом 1570-х можно датировать и петербургское произведение.
Предположение, что эрмитажное «Крещение Христа» может быть не копией, а эскизом, основывается на его высоком живописном качестве, выгодно отличающем его от известных копий. Все детали разработаны мастером уже в подготовительном варианте, в окончательном несколько изменена растительность на первом плане справа, прибавлены нимб над головой Иоанна и сияние над головой Христа.
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1779. № 599; Опись 1859. № 2400.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 98; Кат. 1976. С. 94; Cat. 1997. N 8.
Литература: Livret 1838. P. 34. N 37.



258, 259

Селлайо, Якопо дель

Sellaio, Jacopo del

Ок. 1442, Флоренция — 1493, Флоренция
Флорентийская школа

258. Скорбящая Мадонна

Инв. № ГЭ 4125, парная к ГЭ 4127
Дерево (тополь), темпера
148 × 51; верх закруглен; створка полиптиха
Основа состоит из двух досок.

259. Апостол Иоанн

Инв. № ГЭ 4127, парная к ГЭ 4125
Дерево (тополь), темпера
147 × 51; верх закруглен; створка полиптиха
Основа состоит из двух досок.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Створки поступили в музей как произведения Якопо дель Селлайо. Щербачева (1958) отметила, что Мадонна (с иным поворотом головы и жестом рук) и Иоанн (за исключением движения рук и расположения складок плаща) повторяют аналогичные фигуры в «Распятии со святыми» Якопо из церкви Сан Фредиано во Флоренции. Она же датировала эрмитажные работы временем ок. 1490, усмотрев в них бóльшее влияние Доменико Гирландайо, чем Боттичелли, что характерно для поздних работ Селлайо.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 177; Кат. 1976. С. 134; Кат. 1994. № 225, 226.
Литература: Строгановский дворец-музей 1922. С. 8; Щербачева 1958. С. 23–24; Berenson 1968-I. P. 198; Кустодиева 2004. С. 17; Kustodieva 2005. P. 31.

Селлайо, Якопо дель

Sellaio, Jacopo del

Ок. 1442, Флоренция — 1493, Флоренция
Флорентийская школа

260. Пиетá (Мадонна, скорбящая над телом Христа)

Инв. № ГЭ 5512
Холст (переведена с дерева в 1889 А. Сидоровым), темпера
87 × 56
Над головой Христа дощечка с надписью: *I N R I* — сокращенно от Iesus Nazarenus Rex Iuadeorum (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Происхождение: пост. в 1919 из Мраморного дворца в Петрограде. Ранее: собр. великого князя Константина Константиновича в Петербурге.

В данном случае художник обратился к образу Мадонны, одиноко скорбящей о мертвом Христе («pietá» в переводе с итальянского — «жалость»). Подобный тип композиции с фигурой Христа, сидящего на краю саркофага в позе живого человека, был распространен на севере Италии, особенно в Венеции, и редко встречался в живописи Флоренции.
В собр. великого князя Константина Константиновича картина считалась произведением Андреа Мантеньи. В каталог выставки 1908 включена как работа неизвестного флорентийского художника XV в. Липгарт (1908) первым справедливо указал на близость типов Христа и Марии к типам «Распятия со святыми» Селлайо (церковь Сан Фредиано, Флоренция) и отнес картину к флорентийской школе. При этом он сделал оговорку, что «„Pietá“ гораздо выше работ посредственного художника, каким был Селлайо». Позднее Липгарт (1910) привел мнение Бирнбаума, считавшего, что «Оплакивание Христа» является работой ученика Боттичелли, веронца Фальконетто. Шмидт (1909) соглашался с тем, что картина не может быть приписана Мантенье, и усматривал в ней работу скорее североитальянского, чем флорентийского мастера.
На выставке 1920 картина экспонировалась как произведение Селлайо. С той же атрибуцией включена в каталог выставки 1922 с указанием, что атрибуция принадлежит Липгарту. Авторство Селлайо было принято Л. Вентури (1912), Воиновым (1922), Бернсоном (1963). А. Вентури (устно, 1926) назвал в качестве возможного автора Кола дель Аматриче.
По аналогии с «Распятием со святыми» из церкви Сан Фредиано эрмитажная картина может быть датирована временем ок. 1490.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 177; Кат. 1976. С. 134; Кат. 1994. № 227.
Выставки: 1908 Петербург. № 41; 1920 Петроград. С. 4; 1922 Петроград. № 38.
Литература: Липгарт 1908-I. С. 706; Врангель, Трубников 1909. С. 120. Примеч.; Weiner 1909. P. 219–220; Schmidt 1909. S. 164; Liphart 1910. P. 24; Venturi L. 1912. P. 126; Вентури Л. 1912. С. 5; Трубников 1913. С. 46–47; Воинов 1922. С. 77; Reinach 1922. T. 5. P. 230; Щербачева 1958. С. 24; Berenson 1963. P. 98; Кустодиева 2004. С. 17–18; Kustodieva 2005. P. 31–32.



260

Селлайо, Якопо дель

Sellaio, Jacopo del

Ок. 1442, Флоренция — 1493, Флоренция
Флорентийская школа

261. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 4166
Дерево, темпера
70 × 40, в обрамлении — 115 × 70; верх закруглен
Доска составляет единое целое со старой рамой, в нижней части которой — стертый, нечитаемый герб.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

В Описи Строгановского дворца 1922 картина числилась произведением неизвестного художника. В инвентарь Эрмитажа включена как работа флорентийского мастера XV в. М. И. Щербачева (устно) считала, что произведение может быть отнесено к кругу Боттичелли. В Кат. 1994 автором значится неизвестный художник флорентийской школы второй половины XV в.
В процессе реставрации, проведенной в 2009–2011 Н. В. Малиновским, был удален поздний синий цвет, покрывавший плащ Марии, который на самом деле оказался коричневатым, напоминающим гризайль. Изменилось лицо Мадонны (ее щеки были грубо подкрашены в период поздних реставраций) — оно тоже оказалось почти монохромным. Смягчились резкие складки туники Младенца. Проступила конха трона в правой части композиции. Осталась явно не авторская гравировка на браслетах, украшающих предплечье и запястье руки Иисуса.
Судя по композиции, картина была рассчитана на рассмотрение ее снизу; возможно, она висела над надгробием или была вотивным произведением, помещенным либо на колонне, либо на столбе по желанию заказчика, остатки фамильного герба которого сохранились на раме.



261



262

Автор данного каталога подтверждает свою точку зрения, высказанную ранее (Кустодиева 2004; Kustodieva 2005): создатель эрмитажной картины — Якопо дель Селлайо. В этом убеждает сравнение ее с рядом известных произведений мастера — «Мадонна с Младенцем и ангелами» (Музей искусств, Филадельфия), «Поклонение Младенцу Христу» (Галерея Палатина, Флоренция), «Мадонна с Младенцем и ангелами» (Академия изобразительных искусств, Вена).

Композиционно работа восходит к ряду «Мадонн» Боттичелли, созданных в конце 1460-х («Мадонна делла лоджиа», Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 8. 72 × 50; «Мадонна дель розетто», Лувр, Париж; инв. № 286; 90,7 × 67; «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем», собр. Эпштейна, Чикаго). Влияние Боттичелли, которое особенно сильно сказывалось на творчестве Селлайо в конце 1470-х — начале 1480-х, позволяет отнести эрмитажную картину к этому периоду деятельности Якопо.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 432.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 243.

Литература: Кустодиева 2004. С. 19–20; Kustodieva 2005. P. 33–34.

Селлайо, Якопо дель

Sellaio, Jacopo del

Ок. 1442, Флоренция — 1493, Флоренция
Флорентийская школа

262. Мертвый Христос со святыми Франциском, Иеронимом и ангелом

Инв. № ЗКР 712
Дерево (тополь), темпера
65 × 98
На обороте доски сургучная печать с надписью: *Berlin Keiserliche Museen*. Происхождение: пост. в 1969 из Музея религии и атеизма в Ленинграде. Ранее: Императорские музеи Берлина (печать на обороте); попала в Ленинград в числе трофейных произведений, вывезенных из Германии после Великой Отечественной войны.

С иконографической точки зрения, художник изображает не традиционное оплакивание, а скорее вариант Imago Pietatis, когда мертвый Христос изображался сидящим или стоящим в гробу, а его поддерживали Мария и Иоанн (в данном случае — ангел). Мертвый Иисус — это одновременно и распятый Спаситель, святые поклоняются ему, как преклоняются перед распятием.

Картина поступила в Эрмитаж с определением «итальянская школа», без имени художника и времени ее создания. Определена как работа Якопо дель Селлайо Кустодиевой (2004, 2005)



на основании стилистической близости к ряду работ мастера — таких, как «Пиетá» (воспр.: Berenson 1963. Pl. 1101; местонахождение не известно); «Раскаяние св. Иеронима со сценами из жизни святых» (собр. Расини, Милан); доска кассона с историей Орфея и Эвридики (Музей западноевропейского искусства, Киев); «Встреча Иисуса с Иоанном Крестителем» (Картинная галерея, Берлин).

Облик св. Иеронима выдает воздействие искусства Доменико Гирландайо, но сама фигура скопирована с одноименного персонажа в одной из сцен пределлы алтаря «Коронование Мадонны» Боттичелли (Галерея Уффици, Флоренция), выполненного для монастыря Сан Марко между 1488 и 1490. Таким образом, эрмитажная картина Селлайо может быть отнесена к позднему периоду творчества, в промежутке между 1490 и 1493.

Литература: Кустодиева 2004. С. 20–26; Kustodieva 2005. P. 34–37.



263

Сичиоланте да Сермонета (Джироламо да Сермонета)

Siciolante da Sermoneta (Girolamo da Sermoneta)

1521, Сермонета — 1580, Рим
Римская школа

263. Аллегория лености и прилежания

Инв. № ГЭ 239
Холст (переведена с дерева), масло
61 × 75
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. дю Шателя в Париже. В XIX в. находилась во дворце в Гатчине (близ Петербурга), в 1924 возвращена в Эрмитаж.

В собр. П. Кроза картина называлась «Добродетель, или Геркулес в лоне сладострастия, призываемый Добродетелью к лучшей жизни».

Смысл аллегории расшифровывается на основе гравюры Корнелиса Массейса (Hollstein 1964), где воспроизведена аналогичная композиция, снабженная латинской надписью: *Sum bona laudatis sic dicta solertia seclis desidiam sperno sed placet usque labos* (К тем, кого хвалят, — добра, века науку — безделье — я презираю, зато труд неизменно люблю). Подробное описание и истолкование сюжета дал Мейсл (см.: Meusel 1805. S. 121–129).

В левой части композиции, где помещена группа, олицетворяющая трудолюбие, на втором плане изображено солнце, проглядывающее сквозь тучи, что означает преодоление сопротивления (см.: Emblemata 1976. S. 24). Луна в правой части лишь получает свой свет от солнца.

В собр. Кроза, а затем в Эрмитаже картина традиционно считалась произведением Сичиоланте да Сермонеты. Липгарт (1915) высказал некоторое сомнение в правильности атрибуции, хотя и не отказался от нее, но, по его словам, думал как о возможном авторе о Якопо де Барбари.

В Эрмитаже хранится рисунок той же композиции, что и в живописном варианте, но без пейзажного фона (инв. № 7409; перо, кистью индиго по предварительному наброску сангиной, пройден белилами, расчерчен в клетку сангиной, обведен по контуру иглой; 32 × 48). Происходит из собр. Кобенцля. Этот рисунок упоминается в гравюрных справочниках XIX и XX вв. как работа Сичиоланте да Сермонеты с неправильным указанием, что происходит из собр. Кроза (Nagler 1860; Wurzbach 1910). Рисунок был опубликован Доброклонским (1940) с атрибуцией Сичиоланте да Сермонета. Известно несколько вариантов живописной композиции. Один из них, приписывавшийся Рафаэлю, находился в собр. Августа Пеквелла в Дрездене в XVIII в. Говоря об этой версии, Мейсл добавляет, что картину копировал Сичиоланте, изобразивший «не просто небо, но еще солнце и месяц… и решил, что фигура, стоящая в центре, будет представлена с палкой в руках» (Meusel 1805. S. 122). Имеется ли в виду картина, находящаяся в настоящее время в Эрмитаже, сказать трудно.

262, *фрагмент*



264

Существовала картина, приписываемая нидерландскому мастеру Корнелису ван Клеве (настоящее местонахождение не известно; см.: Friedländer 1972. Pl. 129). Возможно, это то же произведение, которое в 1912 находилось в собр. Клейнберга в Париже и приписывалось мастерской Иоса ван Клеве (Baldasse 1925), а ранее было в собр. Саган, где считалось работой Баренда ван Орлея (Доброклонский 1940).

Еще одна реплика, приписываемая Сичиоланте, находится в собр. Э. Декамп в Брюсселе (см.: Tervarent 1958. T. 1. Fig. 43).

Гравирована в «Кабинете Кроза» (1763) Ж. Оссаром.

Рукописные каталоги и описи:
Cat. 1773. N 1100; Кат. 1797. № 479; Опись 1859. № 5544.

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 1100; Кат. 1958. С. 177; Кат. 1976. С. 134; Кат. 1994. № 228.

Литература: Recueil Grozat 1763. T. 1. N 86; Livret 1839. P. 278. N 25; Nagler 1860. Bd 2. S. 169–170. N 16; Passavant 1862. Vol. 3. P. 101; Wurzbach 1910. Bd 2. S. 111. N 101; Липгарт 1915. С. 21; Baldasse 1925. S. 34. Anm.; Доброклонский 1940. С. 119–120; Hollstein 1964. Vol. 11. P. 97; Stuffmann 1968. P. 64; Bruno 1974. P. 79; Hunter 1996. P. 231.

Скеджа, Ло (Джованни ди Сер Джованни)

Scheggia, Lo (Giovanni di Ser Giovanni)

1406, Сан Джованни Валдарно — 1486, Флоренция
Флорентийская школа

264. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами

Инв. № ГЭ 4113
Дерево (тополь), темпера
49 × 35
Доска сильно изъедена жуком. Живопись отступает от края доски со всех четырех сторон на 0,5–1,5 см. Размер живописного поля 47,5 × 34
Происхождение: пост. в 1922 из Строгановского дворца-музея в Петрограде.

В Описи Строгановского дворца 1922 картина числилась работой неизвестного художника. Была внесена в инвентарь Эрмитажа как произведение Джованни Боккати да Камерино. Впервые после поступления в музей произведение опубликовано в каталоге выставки 1989 под именем Мастера из Фучеккьо. Атрибуция сохранена в Кат. 1994. Условное имя живописец получил по месту нахождения алтарной картины в соборе г. Фучеккьо (см.: Van Marle 1937. Vol. 16. P. 191–192).

Л. Беллози идентифицировал этого анонимного художника с братом Мазаччо, Джованни ди Сер Джованни по прозвищу Ло Скеджа (см.: Mostra d'arte Sacra 1969. P. 56). Сравнение с работами Ло Скеджа подтверждает, что и эрмитажное произведение принадлежит его кисти. В картинах мастера повторяется совершенно особый тип женского лица с прямым носом, маленьким ртом с пухлыми губами, и круглым, как яблоко, подбородком. Ближайшие аналогии: «Мадонна с Младенцем и ангелами» (Музей Пти-Пале, Авиньон), «Мадонна с Младенцем и ангелами» (местонахождение не известно, воспр.: Fremantle 1975. N 1142), «Мадонна с Младенцем и ангелами» (собр. Кестерс, Крейцлинген) и др.

Фигуры ангелов, скрестивших на груди руки, своим изяществом и тонкостью контуров подтверждают знакомство художника с сиенским искусством.

Беллози (1999) отнес эрмитажную картину к поздним произведениям Ло Скеджа — ок. или после 1465.

Рукописные каталоги и описи:
Опись Строгановского дворца 1922. № 432.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 145.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 25.

Литература: Bellosi, Heines 1999. P. 91.

Скидони (Скедони), Бартоломео

Schidoni (Schedoni), Bartolomeo

1576, Формижине близ Модены — 1615, Парма
Пармская школа

265. Амур в пейзаже

Инв. № ГЭ 1559
Холст, масло
94 × 77
Живопись смыта до просвечивания грунта во многих местах.
Происхождение: пост. в 1815, приобретена императором Александром I у Гортензии Богарне, герцогин Сен-Лё, получившей картину в наследство после смерти матери, императрицы Жозефины, в 1814. Ранее: собр. императрицы Жозефины во дворце Мальмезон близ Парижа.

Атрибуция традиционная.

Авторское повторение картины хранится в Музее Каподимонте в Неаполе (инв. № 385; холст, масло. 91 × 76). Перечень копий и вариантов приведен Негро и Ройо (2000).

Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4510; Опись 1859. № 2184.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 272; Кат. 1958. С. 178; Кат. 1976. С. 135; Кат. 1994. № 223.

Выставки: 1977 Bonn. N 31; 2004 Иркутск — Красноярск — Новосибирск. № 43; 2007 London. N 8.

Литература: Hand 1827. S. 197; Livret 1838. P. 396. N 24; Андреев 1857. С. 110; Waagen 1864. S. 91; Lecure 1867. N 311; Penther 1883. S. 48; Grandjean 1964. P. 167. N 216; Dallasta, Cecchinelli 1999. P. 164. N 3; Negro, Roio 2000. P. 83; Pougetoux 2003. P. 161. N 311.



265

Скидони (Скедони), Бартоломео

Schidoni (Schedoni), Bartolomeo

1576, Формижине близ Модены — 1615, Парма
Пармская школа

266. Диана и Актеон

Инв. № ГЭ 30
Холст, масло
128 × 191,5
Происхождение: пост. в 1829 из собр. Гортензии Богарне, герцогини Сен-Лё, получившей картину в наследство после смерти своей матери, императрицы Жозефины, в 1814. Ранее: собр. императрицы Жозефины во дворце Мальмезон близ Парижа.



Овидий. Метаморфозы. III, 174–209.
Исследование картины в рентгеновских лучах показало, что первоначально на холсте была намечена другая, более крупнофигурная композиция.
Атрибуция традиционная, только в Кат. 1901 картина включена как произведение Скидони со знаком вопроса. Лекюр (1876) и Гранжан (1964) не указали, что картина находится в Эрмитаже.
М. Риккомини (1988) счел «Диану и Актеона» (его название «Купание Дианы») работой Амидано. Он усмотрел близость эрмитажного полотна с картинами «Св. семейство с Иоанном Крестителем и св. Елизаветой», «Мадонна со святыми» (обе — Национальная галерея, Парма) и «Купидон» из частного собр., приписываемыми Риккомини кисти Амидано. По мнению Риккомини, полотно «Диана и Актеон» может быть тем самым «Купанием Дианы», которое упоминается как произведение Систо Бадалоккьо в инвентаре имущества Фарнезе 1711 вместе с «Избиением младенцев» Амидано. Мнение Риккомини по поводу авторства Амидано было поддержано Криспо (2001). Но возможность идентифицировать «Диану и Актеона» с картиной, находившейся в собр. Фарнезе, Криспо опровергает, отмечая, что «Избиение младенцев» и «Диана и Актеон» попали в Эрмитаж из разных коллекций.
Рукописные каталоги и описи:
Кат. 1797. № 4510; Опись 1859. № 2184.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 271; Кат. 1958. С. 178; Кат. 1976. С. 135; Кат. 1994. № 222.
Литература: Livret 1838. P. 467. N 8; Waagen 1864. S. 91; Lecure 1867. N 310; Penther 1883. S. 48; Grandjean 1964. P. 167. N 212; Riccomini M. 1988. P. 136–137, 140; Negro 1994. P. 242; Loire 1996. P. 334; Riccomini 1999. P. 58; Negro, Roio 2000. P. 86, 122; Crispo 2001. P. 105, 107; Pougetoux 2003. P. 160. N 310.

Скидони (Скедони), Бартоломео
Schidoni (Schedoni), Bartolomeo

1576, Формижине близ Модены — 1615, Парма
Пармская школа

267. Мадонна с Младенцем, держащим крест

Инв. № ГЭ 83
Дерево (орех), масло
53,5 × 42,5
Доска надставлена со всех сторон. На обратной стороне имеются две врезные горизонтальные шпонки и три поздних реставрационных крепления в виде «ласточкиного хвоста».



Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.
Картина поступила как произведение Скидони и с этим именем вошла в каталоги Эрмитажа, за исключением Кат. 1900 — Кат. 1908, где значится как работа Амидано.
Современная Скидони копия с эрмитажной картины находится в Картинной галерее Берлина (дерево, масло. 45 × 34).
Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 1222; Кат. 1797. № 525; Опись 1859. № 2284.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 1222; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 267; Кат. 1958. С. 178; Кат. 1976. С. 135; Кат. 1994. № 221.
Литература: Hand 1827. S. 194–195; Schnitzler 1828. P. 47; Livret 1838. P. 68. N 25; Андреев 1857. С. 110; Waagen 1864. S. 90–91; Penther 1883. S. 48; Stuffmann 1968. P. 116; Gemäldegalerie Berlin 1986. S. 69; Dallasta, Cecchinelli 1999. P. 141–142; Negro, Roio 2000. P. 115; Crispo 2001. P. 151.

Скидони (Скедони), Бартоломео
Schidoni (Schedoni), Bartolomeo

1576, Формижине близ Модены — 1615, Парма
Пармская школа

268. Святое семейство с Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 4058
Холст (переведена с дерева), масло
65,7 × 50
Происхождение: пост. в 1929 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графа А. Г. Строганова в Петербурге; собр. графа С. Г. Строганова в Петербурге.
В каталоге собр. графа А. Г. Строганова (1800) указано, что владелец приобрел картину у Калонн.
Мастер неоднократно обращался к теме «Св. семейства», слегка варьируя композицию и повторяя те же образы. Судя по гравюре, сделанной Жубьером для издания, предпринятого в связи с распродажей собр. Кузвельта, почти такая же композиция входила в состав этой коллекции (см.: Jameson 1836. P. 7. Cat. 21). Еще одна аналогичная композиция проходила на аукционе амстердамской фирмы С. Хартвелда (см.: Pantheon 1928. Bd 1, вкладыш за с. 114).
Голова св. Иосифа повторяется в ряде картин Скидони, в частности в «Св. семействе» из собр. Стокгольмского университета (инв. № 222). Большой список копий и вариантов приведен Негро и Ройо (2000).
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 178; Кат. 1976. С. 135; Кат. 1994. № 224.



269

Выставки: 2000 Portland — Fort Worth. N 151; 2002–2003 Amsterdam. N 219.
Литература: Cat. Stroganoff 1800. N 17; Waagen 1864. S. 401; Negro, Roio 2000. P. 83.

Скидони (Скедони), Бартоломео

Schidoni (Schedoni), Bartolomeo

1576, Формижине близ Модены — 1615, Парма
Пармская школа

269. Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами

Инв. № ГЭ 168
Холст (переведена с дерева в 1829 А. Митрохиным), масло. 40,5 × 33

При переводе картина была надставлена: вверху — на 3 см, внизу — на 1,5 см, по бокам — на 1 см.
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже.

Среди святых, стоящих у трона, могут быть идентифицированы св. Георгий, св. Елизавета и, предположительно, Симеон Богоприимец.
В каталоге П. Кроза 1740 (см.: Stuffmann 1968) картина числилась произведением Джованни Беллини. В Cat. 1755 включена как работа Скидони. В инвентаре собр. Троншена (Inv. Tronchin 1772) автором назван Джорджоне с пометкой составителя: «Но я считаю, что это Скидони».
В Эрмитаж картина поступила как произведение Джорджоне. С начала XIX в. (Livret 1838) стала вновь считаться работой Скидони. В каталоги 1900–1916 включена как работа Амидано. В последующих эрмитажных каталогах возвращена атрибуция Скидони.
В Кат. 1912 Липгарт упоминает: при переводе картины с дерева на холст оказалось, что «она была написана поверх другой картины старой римской школы. Кальк, сделанный тогда с этой картины, наклеен на исподней стороне холста». Калька до нашего времени не дошла. Негро и Ройо (2000) считают эту работу ранним произведением художника, в то время как Далласта и Чеккинелли (1999) относят ее к позднему периоду — ок. 1610.
Рукописные каталоги и описи:
Inv. Tronchin 1772. N 86; Cat. 1773. N 803; Кат. 1797. № 554; Опись 1859. № 2472.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 803; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 268; Кат. 1958. С. 178; Кат. 1976. С. 135; Кат. 1994. № 220.
Выставки: 1977 Milano. N 18.
Литература: Cat. Crozat 1755. P. 26; Schnitzler 1828. P. 47; Livret 1838. P. 27. N 13; Waagen 1864. S. 90; Penther 1883. S. 48; Stuffmann 1968. P. 66; Dallasta, Ceccinelli 1999. P. 140–141; Negro, Roio 2000. P. 66–67; Crispo 2001. P. 150.

Скьяво, Паоло (Паоло ди Стефано Бадолини) (?)

Schiavo, Paolo (Paolo di Stefano Badaloni) (?)

1397, Флоренция — 1478, Пиза
Флорентийская школа

270. Поругание Христа

Инв. № ГЭ 4148
Дерево, темпера
23 × 17; часть пределлы
На обороте доски, изъеденной жуком, до того как доска была утоньшена, имелась надпись: *Masaccio*.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Мф 26: 67–68; Мк 14: 65; Лк 22: 64–65.
Рентгенограмма показала изменения в композиции: первосвященник за спиной Христа первоначально заносил над ним руку.
Мотив сложенных рук Христа восходит к образу Христа-страстотерпца, когда Христос изображался с символами страстей или без них (Sachs, Badstübner, Neumann 1973. S. 297).
В Описи Строгановского дворца 1922 картина числилась произведением школы Мазаччо. В инвентарь Эрмитажа была внесена как работа неизвестного флорентийского художника XV в. Картина была приписана Паоло Скьяво (со знаком вопроса) Кустодиевой в каталоге выставки 1989.
Судя по передаче перспективы, связи фигур с пространством, воспроизведению объемности тел, автор эрмитажного фрагмента в более примитивной форме пытался решать проблемы, выдвинутые искусством Мазаччо. Однако по стилистической манере художник ближе к искусству Мазолино.
Наибольшее сходство по пониманию пространства, композиции и трактовке фигур картина обнаруживает с «Бичеванием Христа» (Музей искусств де Понс, Пуэрто-Рико; инв. № K216; дерево. 33 × 26,7). Вашингтонская картина приписывается Паоло Скьяво (см.: Shapley 1966. P. 105. Fig. 281). В обоих фрагментах сцена разворачивается под одинаковым 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 (человек с бичом в руке на вашингтонской картине и человек с поднятыми руками, стоящий за спиной Христа в левой части эрмитажного произведения).
«Поругание Христа» представляется возможным датировать началом 1430-х.
Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 66.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 219.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 58.



270

Содома (Джованни Антонио Бацци)

Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi)

1477, Верчелли (Савойя) — 1549, Сиена
Сиенская школа

271. Амур в пейзаже

Инв. № ГЭ 4163
Холст (переведена с дерева), масло
68 × 129
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. Н. П. Дурново в Петербурге (согласно надписи на обороте).

Амур представлен в виде маленького обнаженного мальчика, его возраст указывает на безрассудство любви, крылья за спиной — на божественное происхождение и одновременно непостоянство.
В Описи Строгановского дворца 1922 автором картины числился Джулио Романо. Первым связь «Амура в пейзаже» со школой Леонардо да Винчи



271

обнаружил Суйда (1929), поместив произведение под названием «Мальчик со стрелой» в список работ Больтраффьо и отметив, что оно известно ему только по фотографии. Суйда упомянул также, что Г. Фриццони и А. Вентури допускали участие Леонардо. Ныне существующая атрибуция была сделана Липгартом и поддержана А. Вентури (Кат. Липгарта). С именем Содомы картина вошла в Кат. 1958, 1976 и 1994. Авторство этого мастера подтверждается сравнением с такими его произведениями, как «Воскрешение Христа» (Музей Каподимонте, Неаполь), — ангел, сидящий на краю саркофага, напоминает своей позой эрмитажного амура. Такое же увитое плющом, узловатое дерево со сломанными ветвями, под которым сидит амур, повторяется в «Св. Себастьяне» (Галерея Палатина, Флоренция) и в «Поклонении волхвов» (церковь Сант' Агостино, Сиена). Но особенно близок к эрмитажному путто амур, помещенный у ног Роксаны на фреске «Свадьба Александра Македонского с Роксаной» в зале Александра палаццо Фарнезина в Риме (1516–1517). На основании последнего сопоставления представляется, что «Амура в пейзаже» следует датировать не 1530-ми, как это делает И. С. Григорьева (Итальянская живопись 1964), а 1510-ми.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 427; Кат. Липгарта. С. 1055–1056.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 180; Кат. 1976. С. 136; Кат. 1994. № 229.

Выставки: 1973 Budapest. N 8; 1977 Milano. N 10; 1979 София. № 145; 1982 Москва. № 3; 1987 Delhi. N 4; 1998–1999 Петербург. № 20; 2002 Петербург-I. № 19; 2011 Pavia. N I.21.

Литература: Suida 1929. S. 287; Итальянская живопись 1964. № 43; Кустодиева 1985-II. С. 69–71; Kustodieva 1991. P. 59; Кустодиева 1998. С. 46–47.

Содома (Джованни Антонио Бацци)

Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi)

1477, Верчелли (Савойя) — 1549, Сиена
Сиенская школа

272. Леда

Инв. № ЗК 757
Дерево (тополь), масло
53,3 × 37

Доска слегка деформирована. Живопись не доходит до краев доски, что сделано с расчетом на накладную раму, в настоящее время отсутствующую. Живописная поверхность покрыта толстым слоем коричневых лаков. Многочисленные записи и тонировки, местами поверх кракелюра. Мастиковки на местах утрат. На обороте сургучная печать с монограммой под короной. Происхождение: пост. в 1945 в числе трофейных произведений, вывезенных из Германии после Великой Отечественной войны. Ранее: собр. Сан Виталли, Парма; в начале XIX в. — собр. графа Джованни Баттиста де Соммарива, Париж; в 1876 фигурирует в каталоге распродажи парижской коллекции Камиля Марсилля; в 1904 — в каталоге распродажи собр. Сомзе в Брюсселе; в 1929 выставлена на аукционе собр. Иозефа Кремера в Берлине.

Наиболее распространенная версия мифа о Леде повествует о царской дочери и жене царя Спарты, ставшей возлюбленной Зевса, который принял

Содома (Джованни Антонио Бацци)



272

облик лебедя. От этого союза родились, вылупившись из яйца, братья Диоскуры (Кастор и Полукс) и сестры (Елена и Клитемнестра). Количество детей и их имена варьировались.
Леда представлена в рост, обнаженной, стоящей на берегу водоема. Она склоняет голову к лебедю, тянущемуся к ней клювом, обнимает его за шею правой рукой, а левой прижимает к бедру крыло птицы. За ними высится сухое дерево. В правой части композиции около ног Леды копошатся четыре младенца, появившиеся из яйца. На втором плане — гористый пейзаж и море.
В собр. графа Соммарива (Cat. Sommariva 1839) картина считалась произведением Леонардо да Винчи, а в коллекции Марсилля (Cat. Marcille 1876) ее автором числился Содома. В аукционном каталоге собр. Сомзе (Cat. Somzee 1904) она вновь фигурирует как работа Леонардо, с указанием, что произведение соответствует тому описанию картины мастера, которое в 1625 было сделано в Фонтенбло Кассиано. Там же указано, что «Леда» экспонировалась на Всемирной выставке в Париже 1900.
В 1929 в аукционном каталоге собр. Кремера (Sammlung Cremer 1929) возвращена атрибуция Содоме. В предисловии к этому изданию Г. Фосс писал о картине как о «несомненной драгоценности собрания». А. Виццози (см.: Leonardo e il leonardismo 1983) указал, что одно время «Леда» (настоящее место нахождения ему не было известно) приписывалась Беккафуми. При поступлении в Эрмитаж в акте о приемке по непонятным причинам авторство обозначено как «копия с Содомы».
«Леда» является несомненным оригиналом, отличающимся высокими художественными достоинствами, тонкой живописью, не противоречащей особенностям творчества Содомы.
Гипотеза о существовании живописной версии «Леды» Леонардо да Винчи зиждется на сведениях в источниках XVI–XVII вв. Как и в отношении ряда других работ Леонардо, многие исследователи считают, что картина или картон с подобной композицией были утеряны. Сохранилось два собственноручных рисунка мастера из Винчи (Музей Бойманс ван Бейнинген, Роттердам; собр. герцога Девонширского, Кастворт). В обоих случаях Леда представлена коленопреклоненной.
Содома избрал другой тип — с Ледой, стоящей в рост, — достаточно распространенный среди последователей Леонардо. Архетипом в этом ряду является так называемая «Леда Спиридон» (Галерея Уффици, Флоренция). Многочисленные варианты подобной композиции приведены Виццози (см.: Leonardo e il leonardismo 1983).
Существует вторая версия эрмитажной «Леды» (Музей Северной Каролины, Райли; инв. N GL.60.17.32; дерево, масло. 57,5 × 36,8). Наиболее крупные авторитеты — Бернсон, Фьокко, Лонги, Суйда — называли автором американской картины Содому. Шепли (1968) писала об этом произведении: «Сам ли Содома создал столь близкое повторение, или обе картины (речь идет об эрмитажном варианте, считавшемся утерянным. — *Т. К.*) написаны разными мастерами, этот вопрос остается открытым». Карли (Carli 1979. P. 56) датировал «Леду» из американского собрания 1512–1513.
Судить о первичности одного из двух вариантов трудно. Они незначительно отличаются друг от друга по размерам и в деталях. На эрмитажной доске прическа Леды не украшена цепочкой с подвеской, форма куста справа от женщины более круглая, есть одна фигурка человека, погоняющего осла. Датировка началом 1510-х кажется вполне убедительной для петербургской версии: именно в это время Содому привлекают мифологические сюжеты, и существует стилистическая близость между «Ледой» и работами этого периода — такими, как «Лукреция» (Ландесгалери, Ганновер) и «Юдифь» (Национальная пинакотека, Сиена).
В период нахождения «Леды» в коллекции графа де Соммарива ее неоднократно копировали в разных техниках. Миниатюра в технике эмали на меди (13,2 × 10,1) хранится в Галерее современного искусства в Милане. Автор — Джамбаттиста Джигола (1769–1841). На реверсе пластинки — надпись: «Gigola / F / Per / Sommariva / Gran / Mecenate» («Джигола сделал для Соммарива, великого мецената»). Существуют еще две аналогичные миниатюры того же мастера, считавшего, что он копирует произведение Леонардо да Винчи (Leonardo e il leonardismo. P. 109).
Литература: Cat. Sommariva 1839. P. 22. N 38; Nagler 1850. Bd 20. S. 314; Cat. Marcille 1876. P. 6; Cat. Somzee 1904. P. 55; Pantheon 1929. Bd 3–4. S. 242; Shapley 1968. P. 145; Torriti 1978. P. 100; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 110–111; Кустодиева 2008-I. С. 72–80.

Содома (Джованни Антонио Бацци), школа

Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), scuola

Сиенская школа

273. Стигматизация и обморок святой Екатерины Сиенской

Инв. № ГЭ 4974
Дерево, масло
46 × 30
Основа паркетирована. Имеются многочисленные трещины по всей поверхности.
На обороте надпись: *S^ta Claira original de Correge de la collection* (далее неразборчиво)… *rubo a Parma* (Св. Клара оригинал Корреджо из коллекции… в Парме).
Происхождение: пост. в 1926 из Юсуповского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. князей Юсуповых в Петербурге; частное собр. в Парме (согласно надписи на обороте).

Надпись на обороте картины свидетельствует о том, что автором считался Корреджо, а сюжет определяли как сцену из жития св. Клары. На самом деле представлена Екатерина Сиенская (Катерина Бениказа, 1347–1380), которая, согласно легенде, в 1375 молилась перед распятием в церкви св. Екатерины в Пизе и увидела, как от ран Христа тянутся кровавые лучи. Когда они коснулись Екатерины, она обрела стигматы и упала без чувств на руки монахинь (см.: Rèau 1958. Vol. 3. P. 276). По легенде стигматы св. Екатерины остались невидимыми, но для ясности сюжета художник изобразил на ее руках раны.



273

Композиция в измененном виде заимствована из фрески Содомы «Стигматизация и обморок св. Екатерины Сиенской», выполненной художником в 1526 в капелле св. Екатерины в церкви Сан Доменико в Сиене. В эрмитажной картине несколько иные позы Христа и святой, которую вместо двух монахинь поддерживают три ангела; кроме того, нет колонны в центре. Композиция восходит к рисунку Содомы из собр. Британского музея в Лондоне (инв. № 1895.9. 15.764; серая бумага, черный мел, белила. 41,5 × 26,5); аналогичный лист, но с фигурами стоящих ангелов хранится в Кабинете рисунков Галереи Уффици, Флоренция.
В каталоге Юсуповской галереи (1920) картина приписывалась Содоме. М. И. Щербачева (устно) определила ее как работу самого Содомы, и с этой атрибуцией произведение было включено в Кат. 1958 и Кат. 1976. Липгарт (Кат. Липгарта) считал, что картина выполнена кем-то из последователей Содомы. Мнение Липгарта подтверждается качеством живописи и наличием ряда аналогичных произведений художников круга Содомы.
«Экстаз св. Екатерины Сиенской» (Галерея искусств Йельского университета, Нью-Хейвен. 56,8 × 41), по композиции соответствующий эрмитажной картине, в начале XX в. приписывался Беккафуми или его кругу, а в настоящее время считается работой последователя Содомы. Аналогичная композиция «Обморок св. Екатерины Сиенской» (собр. Монте дей Паски, Сиена; 44 × 33) также числилась работой последователя Содомы, а на выставке в Сиене 1980 экспонировалась как произведение Арканджело Салимбени (см.: L'Arte a Siena 1980. P. 52).
Рукописные каталоги и описи: Кат. Липгарта. С. 1072–1073.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 180; Кат. 1976. С. 136; Кат. 1994. № 230.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 21; 2002 Петербург-I. № 20.
Литература: Юсуповская галерея 1920. № 207.

Соларио, Андреа, круг

Solario, Andrea, cerchia

Миланская школа

274. Христос в терновом венце («Се человек»)

Инв. № ГЭ 3572, парная к ГЭ 3571
Дерево (тополь), темпера
33,5 × 24
Доска с обратной стороны закрашена.
Ин 19: 5.



275



274

275. Скорбящая Мадонна

Инв. № ГЭ 3571, парная к ГЭ 3572
Дерево (тополь), темпера, масло
33,5 × 24
Доска с обратной стороны закрашена.
Происхождение: пост. в 1922 из МАХ в Петрограде. Ранее: собр. графа Мусина-Пушкина-Брюса в Петербурге; в 1836 по распоряжению императора Николая I переданы в МАХ в Петербурге.

В каталоге Академии художеств (Сомов 1874) картины приписывались Даниэле да Вольтера, согласно надписи, существовавшей на обороте «Скорбящей Мадонны»: *Даниэле да Вольтера 1548*. В инвентарь Эрмитажа были включены как работа Андреа Соларио, та же атрибуция — в Кат. 1958 и 1976 с датой 1511–1515. В Кат. 1994 — Соларио, круг. Композиции известны во многих репликах и повторениях.

Собственноручной работой Андреа принято считать «Mater dolorosa» (36,5 × 29), происходящую из собр. Креспи в Милане (в настоящее время — частное собр. в Цюрихе). «В XIX в. „Mater dolorosa“ была воспроизведена в гравюре как работа Леонардо да Винчи… Картина должна была составлять створку диптиха фламандского типа, дополненного справа образом страдающего Христа; ни одна из существующих картин на тему „Се человек“ или „Христос, несущий крест“ не соответствует по размерам произведению из Цюриха, вот почему критики полагают, что существовал ныне утраченный „Христос“ Соларио» (Brown 1987. P. 211).

То, что композиции были задуманы как диптих, подтверждают не только доски из Эрмитажа, но и аналогичные композиции (28 × 22 и 33 × 22) французского мастера Симона де Шалон, хранящиеся в Галерее Боргезе в Риме и датированные 1543.

Существует ряд аналогичных или близких эрмитажной композиции картин, обычно приписываемых Соларио или его кругу (о различных вариантах темы см.: Brown 1987. P. 211). Наиболее известны произведения — в Музее Польди Пеццоли, Милан (инв. № 637; 43 × 33); в Музее изобразительных искусств, Лейпциг; в собр. Дж. Джонсона, Музей искусства, Филадельфия (инв. № 274; 63 × 45); в Университете Боба Джона, Южная Каролина (инв. № 116.1; 58,7 × 44,5); в Музее Ашмола, Оксфорд (с фигурами палача и Пилата; инв. № A817; 58 × 43,4). Такая же композиция, как в Музее Ашмола (но только Пилат помещен справа), — в Музее Вальраф-Рихартц, Кёльн; в каталог музея эта картина включена как произведение Луини (см.: Kat. Wallraf-Richartz-Museum 1973. S. 71–72. Fig. 33).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 180; Кат. 1976. С. 136; Кат. 1994. № 231, 232.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 23.
Литература: Сомов 1874. С. 45–46. № 358; Губчевский 1957. № 51; Brown 1987. P. 211–212.

Соларио, Андреа, копия XVI века

Solario, Andrea, copia del XVI secolo

276. Мадонна с Младенцем (Мадонна с зеленой подушкой)

Инв. № ГЭ 1522
Холст (переведена с дерева в 1870 А. Сидоровым), масло
68,5 × 49
Происхождение: пост. в 1772 из собр. Л. А. Кроза, барона де Тьера в Париже. Ранее: собр. Пьера Кроза в Париже; собр. маркиза дю Шателя в Париже. Передана в «Антиквариат», в 1933 возвращена в Эрмитаж.

Картина является копией (с несколько измененным пейзажным фоном) с подписного произведения Соларио «Мадонна с зеленой подушкой», получившего свое название по цвету подушки, на которой лежит Младенец (Лувр, Париж; инв. № 673; дерево, темпера. 59 × 48,2).

В собр. П. Кроза и затем в Эрмитаже (включая Кат. 1888) картина считалась собственноручной работой Соларио. Ваген (1864) предположил, что это авторское повторение луврской «Мадонны с Младенцем». Как копию эрмитажное произведение рассматривали Пентер (1883), Кроу и Кавальказелле (1912), Бадт (1914). В Кат. 1889 Сомов отметил, что копия выполнена, скорее всего, фламандским художником, вероятно, Ламбертом Ломбартом. Фламандской работой считал ее и Липгарт (Кат. Липгарта). Браун (1987) рассматривал эрмитажную «Мадонну с Младенцем» как позднюю копию, не упоминая о времени ее исполнения. Он же отметил, что, возможно, до Кроза она принадлежала Эверхарду Ябаху (1610–1695). Браун привел список повторений луврской картины Соларио (семнадцать номеров).

Особенности живописной манеры и трактовка форм вполне позволяют допустить, что автором эрмитажной копии мог быть кто-то из нидерландских мастеров. Пейзаж в картине носит более «северный» характер. Копиист не использовал богатство светотени оригинала, и ровный холодный свет на лицах делает их похожими на маски. Увеличенная крона дерева масштабно уменьшает фигуры — таким образом, нарушается первоначальный замысел с гармоническим соответствием частей целому. Сильно удлиненные пропорции фигурок на втором плане выдают руку маньериста.

По характеру живописи эрмитажная копия могла быть создана в конце 1530-х.



276



277

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1773. N 951; Кат. 1797. № 315; Опись 1859. № 2340; Кат. Липгарта. С. 1076.
Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 951; Кат. 1863 — Кат. 1911. № 79; Кат. 1914. № 79; Кат. 1916. № 79; Кат. 1994. № 233.
Выставки: 1998–1999 Петербург. № 24; 2011 Pavia. N I.22.
Литература: Cat. Crozat 1755. P. 18; Livret 1838. P. 75. N 43; Waagen 1864. S. 56–57; Penther 1883. S. 30; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 3. P. 379; Badt 1914. S. 207–208; Cogliati Arano 1965. P. 91; Stuffmann 1968. P. 88–89; Brown 1987. P. 215; Кустодиева 1998. С. 42–43; Музейные распродажи 2006. С. 461.

Спанья, Ло (Джованни ди Пьетро)

Spagna, Lo (Giovanni di Pietro)

Ок. 1450, ? — 1528, Сполето
Умбрийская школа

277. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 5508
Дерево, темпера
21 × 16
Происхождение: пост. в 1917, приобретена из собр. принцессы Е. М. Ольденбургской. Ранее: собр. великой княгини Марии Николаевны на вилле Кварто близ Флоренции, приобретена владелицей у флорентийского антиквара Гальярди в 1864–1865.

В руке Младенец держит ключи, символ дарованного могущества (Ис 22: 22).
Как работу Ло Спанья картину определил Э. К. Липгарт (см. каталог выставки: 1922 Петроград). Трубников (1913) счел ее автором художника круга Перуджино. В настоящее время атрибуция эрмитажной композиции Ло Спанья общепризнанна.
Образ Марии со слегка склоненной головой и опущенным взглядом повторяется в ряде произведений художника («Мадонна с Младенцем, двумя ангелами и святыми», церковь Сан Франческо, Ассизи, датирована 1516; «Мадонна с Младенцем и четырьмя святыми», палаццо Комунале, Сполето) и выдает знакомство мастера с работами Рафаэля 1510-х на ту же тему («Мадонна Даоталеви», Картинная галерея, Берлин; «Мадонна Терранова», там же, и др.).
Младенец напоминает Иисуса на картине Ло Спанья «Мадонна с Младенцем и святыми» (Картинная галерея, Берлин).
Эрмитажная работа может быть датирована временем ок. 1515.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 183; Кат. 1976. С. 137; Кат. 1994. № 234.
Выставки: 1920 Петроград. С. 6; 1922 Петроград. № 49.
Литература: Липгарт 1908-I. С. 712; Liphart 1910. P. 32–33; Трубников 1913. С. 47; Gualdi Sabatini 1984. P. 160–161. N 18.

Спанья, Ло (Джованни ди Пьетро), приписывается

Spagna, Lo (Giovanni di Pietro), attribuito

Ок. 1450, ? — 1528, Сполето
Умбрийская школа

278. Христос с орудиями страстей

Инв. № ГЭ 4143
Фреска. 64,9 × 53
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Об иконографии Христа с орудиями страстей (Христа-страстотерпца) см.: Sach, Badstübner, Neumann 1973. S. 297.
В Описи Строгановского дворца 1922 фреска числилась произведением неизвестного художника XIV в.
В Кат. 1958 и Кат. 1976 включена как работа Ло Спанья, в Кат. 1994 приписывается ему же, так как эта атрибуция не находит убедительного подтверждения, хотя принадлежность произведения к умбрийской школе вполне вероятна.
Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 91.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 108 (под инв. № 4143 дается другая картина, хотя тоже с изображением Христа, — ГЭ 6747 и приводятся сведения о ней с неверным указанием на то, что она выполнена в технике фрески); Кат. 1976. С. 137; Кат. 1994. № 235.

Спинелло Аретино (Лука Спинелли)

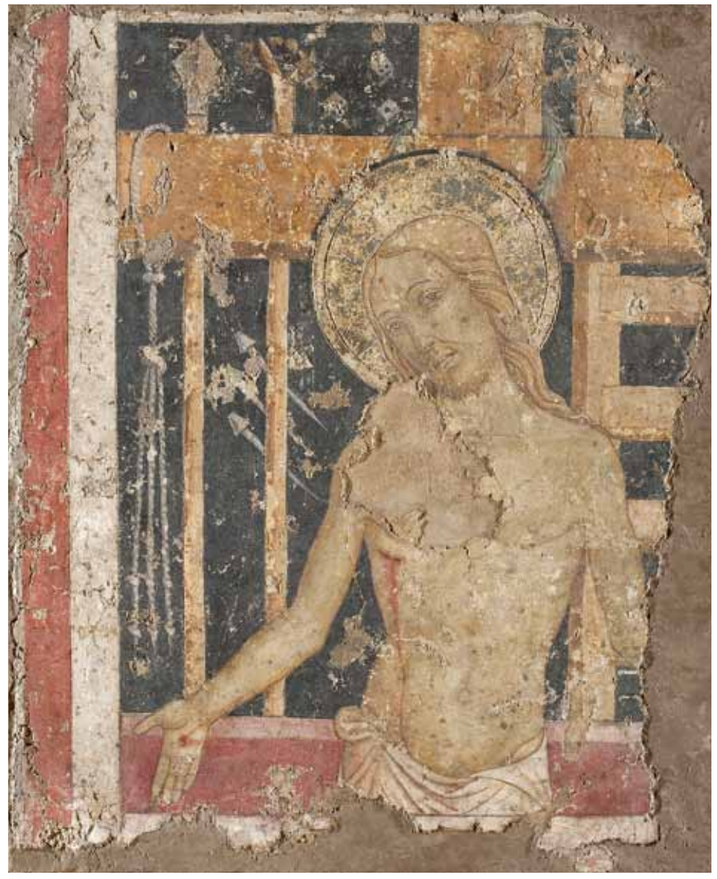
Spinello Aretino (Luca Spinelli)

1346, Ареццо — 1410/11, Ареццо
Флорентийская школа

279. Святой Бенедикт

Инв. № ГЭ 272, парная к ГЭ 275
Дерево (тополь), темпера
127,5 × 44,5; верх стрельчатый; боковая створка полиптиха
Справа приставки по всей длине доски. Треугольная приставка в верхней части. Нижние края оббиты.
На рельефном нимбе надпись: *SANCTVS BENEDICTVS PATER NO[ster]* (Святой Бенедикт отец на[ш]).

Св. Бенедикт представлен не в обычном для бенедиктинцев черном, а в белом одеянии, так как алтарь, в состав которого входила и створка с фигурой этого святого, был создан для монастыря св. Понциана в Лукке, принадлежавшего в то время оливетанскому ордену. Этот орден был ответвлением бенедиктинского. Для оливетанцев, носивших белые одежды, св. Бенедикт также изображался в белом.



278

280. Святой Понциан

Инв. № ГЭ 275, парная к ГЭ 272
Дерево (тополь), темпера
130 × 41,5; верх стрельчатый; боковая створка полиптиха
Справа имеется поздняя надставка основы шириной от 5 см в нижней части до 10 см в начале арочного скоса. С лицевой стороны приставки — монохромная тонировка. Десять грубо замастикованных и покрытых записями мест утрат сгустков краски, имитирующей драгоценные камни.
На рельефном нимбе надпись: *SANCTVS PONTIANVS MARTIR[e]* (Святой Понциан мученик).
В орнамент одежды вплетена заглавная буква имени святого — *P* под короной.
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

На выставке 1922 створки полиптиха экспонировались как произведения североитальянского мастера (со знаком вопроса) второй половины XIV в. В каталоге этой же выставки приведено мнение Липгарта, считавшего



279, 280

автором створок Нардо ди Чионе. К работам круга Орканьи отнес «Св. Бенедикта» и «Св. Понциана» Воинов (1922).

Лазарев (1928) определил фрагменты как работу Спинелло Аретино на основании сравнения с полиптихом, созданным художником для монастыря Монте Оливето близ Сиены в 1385. Фигура св. Немизиуса на одной из створок полиптиха (Музей изобразительных искусств, Будапешт; инв. № 36; 194 × 94,5) близка фигуре св. Понциана. Св. Бенедикт почти полностью повторяет фигуру того же святого на другой створке полиптиха (Музей Фогг, Кембридж, Массачусетс; инв. № 1915. 12.A). По аналогии с полиптихом Монте Оливето Лазарев датировал эрмитажные створки 1385.

Впервые на принадлежность петербургских произведений алтарю церкви св. Понциана в Лукке указал Гронау (1948), который так же соединил с этим комплексом три части пределлы из собр. Национальной галереи в Парме: «Усекновение главы Иоанна Крестителя и пир Ирода» (инв. № 439; 30 × 32), «Поклонение волхвов» (инв. № 430; 30 × 79) и «Св. Бенедикт, благословляющий монахов» (инв. № 452; 30 × 32). Эти пределлы первым с именем Спинелло Аретино связал Бернсон (1932-II).

Согласно документам, полиптих св. Понциана был заказан Спинелло в 1384 для одноименной церкви в Лукке орденом оливетанцев (Беллози 1965; Гонзалес-Палачиос 1965).

Гонзалес-Палачиос (1965) идентифицировала центральную часть полиптиха св. Понциана с «Мадонной с Младенцем и ангелами» (Музей Фогг, Кембридж, Массачусетс; инв. № 1917.3), полагая, что существовали еще две доски с изображениями святых, фланкирующие центральный образ. Это мнение было поддержано Тартуфери (см. каталог выставки: 1998 Lucca. N 2), который так же считал, что в состав алтаря должны были входить еще створки с фигурами святых — скорее всего, Иоанна Крестителя, исходя из того, что в пределле представлены сцены, связанные с легендой о нем, а также, вероятно, св. Лучилла или св. Пеллигрино, часто изображавшихся со св. Понцианом.

Согласно Калдерони Масетти (1973), в центре алтаря св. Понциана находилась «Мадонна с Младенцем» (в настоящее время — Национальный музей Сан Карлоса, Мехико). Основным аргументом служит то, что на картине и на створках в нижней части композиций помещены ковры с одинаковыми узорами.

Боскович (1966) полагал, что типы лиц св. Бенедикта и св. Понциана свидетельствуют о знакомстве Спинелло Аретино с пизанским искусством, в частности с росписями Кампо Санто в Пизе. Он же (1975) считал, что к полиптиху св. Понциана могут быть отнесены «Мадонна с Младенцем» из Музея Фогг, доски с изображениями святых из Эрмитажа и сцены из Пармской пинакотеки.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7216, 7221.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 108; Кат. 1976. С. 137–138; Кат. 1994. № 236, 237.

Выставки: 1920 Петроград; 1922 Петроград. № 12, 13; 1989 Ленинград-I. № 59, 60; 1998 Lucca. N 2.

Литература: Кат. МАХ 1865. № 3–4; Прохоров 1879. № 6, 7; Воинов 1922. С. 86; Lasareff 1928-I. P. 32–33; Procacci 1928–1929. P. 35–48; Gronau 1948. P. 298; Kaftal 1952. P. 854. Fig. 964; Лазарев 1959. С. 296. Примеч. 213; Итальянская живопись 1964. № 5; Bellosi 1965. P. 25; Gonzales-Palacios 1965. P. 44–45; Bellosi 1966. P. [2]; Boskovits 1966. P. 23, 28. Nota 4; Klesse 1967. S. 125, 232. Kat. 347a, 380–381, 478, 511; Lucchesi 1968. Col. 1014; Calderoni Masetti 1973. P. 13. Nota 14; Meiss 1973. P. 492. Note 41; Boskovits 1975. P. 248. Nota 237, 437; Torriti 1980. P. 234; Vsevolozhskaya 1981. N 9; Dal Pia 1982. P. 95–96. N 30; Il gotico a Siena 1982. P. 302; Il Quattrocento 1987. P. 756; Ricci 1987. P. 756; Eisler 1991. P. 265, 267; Tazartes 1993. P. 102. Nota 64; Frinta 1993. P. 133; Concioni, Ferri, Ghilarducci 1994. P. 161, 347; Пятницкий 1994. С. 321; Galleria Nazionale di Parma 1997. P. 53; Bellosi 2000. P. 39; Weppelmann 2003. P. 132–135.



280, *фрагмент*

Строцци, Дзаноби

Strozzi, Zanobi

1412, Флоренция — 1468, Флоренция
Флорентийская школа

281. Мадонна с Младенцем на троне

Инв. № ГЭ 135
Дерево (тополь), темпера
89 × 42; верх закруглен
Доска сильно изъедена жуком.
На сфере в руке Младенца надпись: *ASIA. AFRICHA. EVROPA*
Происхождение: пост. в 1856, приобретена у антиквара Сайи.

Христос предстает как вседержитель: в руках его сфера с названием трех континентов — Азии, Африки и Европы. Мадонна держит лилию — символ чистоты.

Антиквар Сайи продавал картину как работу Мазаччо. Ваген (1864) счел автором произведения Козимо Росселли, его точка зрения нашла отражение в эрмитажных каталогах 1863–1888. Сомов включил произведение в Кат. 1889 под именем Алессио Бальдовинетти. Эта атрибуция со знаком вопроса сохранялась в каталогах 1900–1909. Боде (1882) и А. Вентури (1899) отнесли «Мадонну с Младенцем» к школе фра Анджелико, отметив близость к Беноццо Гоццоли. Липгарт (Кат. 1912) счел автором картины мастера школы фра Анджелико. В «Списках» Бернсона (1932) петербургская доска не фигурирует, а позднее (1963) приписана Доменико ди Микелино (с долей сомнения).

В Кат. 1958 и Кат. 1976 картина значится как созданная Беноццо Гоццоли (атрибуция Щербачевой).

Э. Фей (письмо от 22.XII.1979) включил эрмитажное произведение в список работ Мастера Букингемской Мадонны. Мнение Фея нашло отражение в Кат. 1994. Псевдоним этого анонимного художника, ученика фра Анджелико, возник в связи с «Мадонной с Младенцем», хранящейся в Букингемском дворце. Его работы часто ассо-



281



281, *фрагмент*



281, *фрагмент*

цировали с произведениями других учеников фра Анджелико — Доменико ди Микелино и Дзаноби Строции.
Единственная известная подписная картина Дзаноби — «Благовещение» из лондонской Национальной галереи. Подпись Строцци была обнаружена Гордон (1998). Исследовательница справедливо отметила стилистическое родство «Благовещения» с алтарем св. Иеронима (Музей Пти-Пале, Авиньон), особенно близким к эрмитажному произведению (об истории атрибуции авиньонского алтаря см.: Laclotte, Mognetti 1987. N 139).
Нельзя не согласиться с мнением Гордон, что вряд ли авиньонский алтарь создан мастером, написавшим «Мадонну» из Букингемского дворца, отличающуюся более мягкой манерой живописи, хотя Палладино (Kanter, Palladino 2005) рассматривает и букингемскую «Мадонну» как работу Дзаноби Строцци.
Таким образом, если «Благовещение» из Национальной галереи и авиньонский алтарь написаны Дзаноби Строцци, то, несомненно, он же — автор петербургской «Мадонны с Младенцем».
Тип лиц Мадонны и Младенца, положение рук, лилия, изображенная с тем же наклоном, нимбы, трон с завершением в виде конхи с лепным украшением посередине, круглящиеся складки одежд, сфера, которую держит Иисус, — все это можно отметить в петербургской и авиньонской картинах.
Гордон датирует алтарь св. Иеронима периодом между 1455 и 1457. Примерно к этому же времени можно отнести и эрмитажную композицию, созданную явно после лондонского «Благовещения» (ок. 1440–1445) и «Мадонны с Младенцем и ангелами» (1434–1439) из Музея Сан Марко во Флоренции, так как в этих работах сильнее ощущается зависимость от образцов фра Анджелико.
Палладино (Kanter, Palladino 2005) считает, что эрмитажная «Мадонна с Младенцем» Дзаноби Строцци была центральной доской алтаря, боковые створки которого — с изображениями святых Зиновия, Франциска, Антония Падуанского — хранятся в Галерее искусств Йельского университета, Нью-Хейвен; а с изображениями Иоанна Крестителя, св. Лаврентия и св. Николая — в собр. Хайд, Нью-Йорк. Размеры створок — 76,5 × 47 и 76,2 × 47,3.
Кантер (Kanter, Palladino 2005) полагает, что внизу центральной доски, как и на боковых, была первоначально изображена мраморная ступень, впоследствии срезанная примерно на 7 см, а все три створки, в оригинале имевшие арочное завершение, срезаны к тому же и в верхней части. Ковер под троном Мадонны, согласно Кантеру, спадал на мраморные ступени, на которых стоят святые, и его красные углы с золотой каймой видны в левых частях американских досок. Исследователь считает, что навершие посоха св. Зиновия имело продолжение на центральной доске, но позднее было скрыто записями. Изучение эрмитажной картины в рентгеновских и инфракрасных лучах не подтвердило это предположение.
По мнению Кантера, алтарь, заказанный первоначально фра Анджелико, был передан им Дзаноби Строцци, а сам Анджелико принимал участие в создании пределлы, одна доска которой — «Поклонение Младенцу Христу» — находится в нью-йоркском Музее Метрополитен, а вторая — «Поклонение волхвов» — в лондонской Национальной галерее. Такое распределение работы между мастером и учеником представляется странным, поскольку противоречит правилам итальянских мастерских.
Кантер датирует эрмитажную «Мадонну с Младенцем» 1417–1419 (см. каталог выставки: 2006 Firenze).
Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 2406.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 2; Кат. 1958. С. 33; Кат. 1976. С. 86; Кат. 1994. № 149.
Выставки: 2006 Firenze. N 44.
Литература: Waagen 1864. S. 29; Clement de Ris 1879. P. 187; Bode 1882. Lfg 14. S. 6; Penther 1883. S. 16; Venturi A. 1899. P. 470;



282

Липгарт 1910. С. 20; Van Marle 1929. Vol. 11. P. 281; Berenson 1963. P. 60; Kanter, Palladino 2005. N 44.

Таддео ди Бартоло

Taddeo di Bartolo

Ок. 1362, Сиена — 1422, Сиена
Сиенская школа

282. Святой Павел

Инв. № ГЭ 9753
Дерево (дуб), темпера
22,5 × 17,5; фрагмент пределлы
Основа паркетирована. Живопись не доходит до краев со всех сторон на 2 см
На книге в руках Павла надпись: *ad roma / nos* (к римлянам).
Происхождение: пост. в 1954 из отдела Востока Государственного Эрмитажа. Ранее: собр. М. И. и Ю. И. Успенских в Ленинграде, в 1940 подарена ими Эрмитажу.
В руке св. Павла его сочинение «Послание к римлянам», в котором изложено богословское учение апостола. С точки зрения церкви, «Послания» Павла — важнейший после Евангелий памятник Нового Завета.
Фрагмент поступил в Эрмитаж как произведение неизвестного сиенского художника XIV в. Ныне существующая атрибуция была предложена М. Лаклоттом (устно).
Подтверждается сравнением с пределлой «Христос и двенадцать апостолов» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк; инв. № 1991.27.1; дерево, темпера. 24,5 × 185,7). Совпадают типы лиц, трактовка рук, размещение фигур, золотой фон с прочеканенными круглыми арками, цветовая гамма. Орнаменты, использованные Таддео ди Бартоло, характерны для репертуара этого мастера (см.: Frinta 1998. P. 257–258, 359).
Очевидно, существовала какая-то пределла, подобная той, что хранится в Музее Метрополитен, в состав которой входил «Апостол Павел».
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 238.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 61; 2002 Петербург-I. № 12.

Уголино ди Тедиче

Ugolino di Tedice

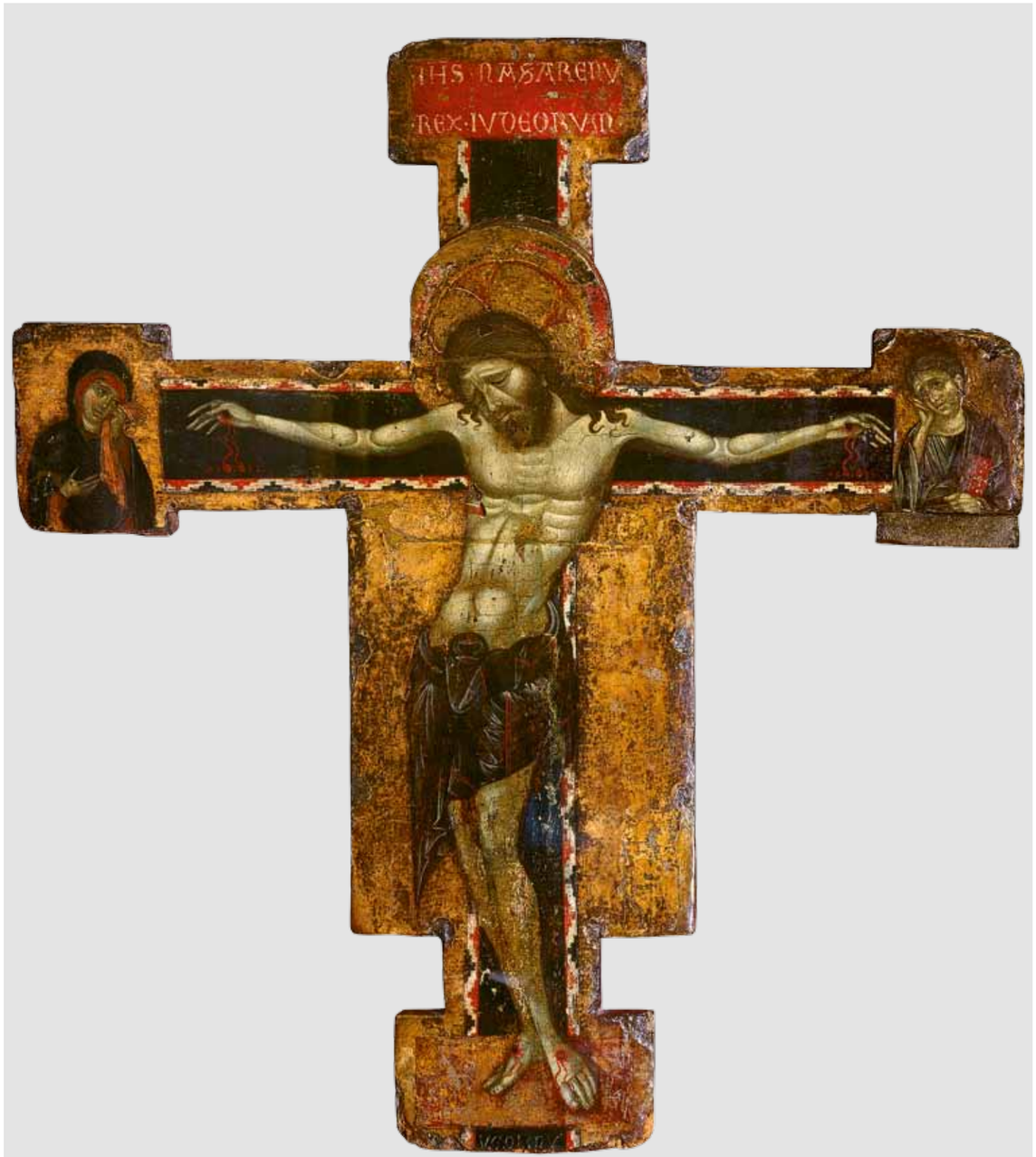
Работал в 1260–1270-х
Пизанская школа

283. Крест с изображением распятия

Инв. № ГЭ 4167
Дерево (тополь), темпера
90 × 62
Доска сильно оббита по углам и краям, внизу срезана. Живопись заметно потерта. Почти не сохранилась позолота рельефного нимба.
В нижней части креста остаток подписи: *VGOLINV…*
На щитке в верхней части креста: *IHS NASARENV REX IVDEORVM* (Иисус Назорей, Царь Иудейский. — Ин 19: 19).
Перекладина креста завершается двумя щитками с изображением



283, *подпись*



283

скорбящей Марии и Иоанна.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

Подобные расписные кресты получили распространение в Италии, и в частности в Пизе, во второй половине XIII в.

Крест поступил в Эрмитаж как работа пизанского мастера XIII в. После расчистки был обнаружен остаток подписи пизанского художника Уголино ди Тедиче. Эрмитажный крест до сегодняшнего дня остается единственной известной подписной работой Уголино. Лазарев (1936) рассматривал крест как исходную точку для реконструкции œuvre художника и датировал его (Lasareff 1955) — 1260–1265. Мнение Лазарева было подвергнуто резкой критике Гаррисоном (1956), считавшим, что неполная подпись не является доказательством авторства именно Уголино ди Тедиче, так как имя Уголино было достаточно распространено в Пизе XIII в. Он не был согласен и с исторической и эстетической оценкой этой работы, и с датировкой Лазарева, полагая, что она слишком ранняя. В дальнейшем атрибуция Уголино ди Тедиче была принята Гаррисоном (1998) с датой ок. 1270. Та же дата указана в каталогах Эрмитажа. Кампини (1966) предложил датировать произведение 1272, отметив, что крест выполнен по схеме Джунта Пизано, и усмотрев в нем влияние, идущее, возможно, от Коппо ди Марковальдо. Связь с Джунта Пизано отметил и Карли (1994), предположив, что Уголино мог быть «лучшим учеником Джунта». Эрмитажное «Распятие» позволило Беллози (2000) идентифицировать Мастера Сан Мартино с Уголино ди Тедиче.

В частном собр. Германии хранится идентичный крест с изображением распятия, но без подписи.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 201; Кат. 1976. С. 144; Кат. 1994. № 239.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 62.

Литература: Lasareff 1936. P. 73; Longhi 1948. P. 34; Garrison 1949. P. 218; Lasareff 1955. N 67. P. 3–13; Garrison 1956. P. 204–208; Щербачева 1956. С. 14–17; Carli 1958. P. 38; Итальянская живопись 1964. № 1; Campini 1966. P. 188, 206; Vsevolozhskaya 1981. N 1; Caleca 1986. P. 238, 667; Marques 1987. P. 50, 292; Tartuferi 1991. P. 22 ff; Carli 1994. P. 17; Garrison 1998. Index N 592; Bellosi 2000. P. 53–54.

Феи, Паоло ди Джованни

Fei, Paolo di Giovanni

Упоминается в 1369–1411
Сиенская школа

284. Мадонна с Младенцем и двумя ангелами

Инв. № ГЭ 276
Холст (переведена с дерева в 1860 Табунцовым), темпера
94,5 × 82,5
Произведение сильно пострадало, срезано сверху (углам придана полукруглая форма) и с боков. Большие утраты по всей поверхности. Ангел справа был полностью переписан темперой и гуашью Э. К. Липгартом (см.: Кат. Липгарта).
На рельефном нимбе Мадонны надпись: *AVE MARIA GRATIA PLENA DO…* (Радуйся, Мария благодатная Го[споль с Тобою]. — Лк 1: 28).
На рельефном нимбе Младенца надпись: *VERE FILIIO DISVM AVE* (Истинно сын Божий, ра[дуйся]; истинно (ты) сын Божий. — Мф 14: 33).
На свитке в руках Младенца остаток надписи: *Ego sum lux/ mundi/…/ et* (Я свет миру… и…).
В отраженных инфракрасных лучах видно, что первоначально свиток в руках Христа был более узким и содержал шесть строк, которые позднее переделали в пять, включивших тот же текст. До реставрации подновленный текст выглядел следующим образом: *Ego s/um lux/ mundi/ Veritas/ et vita* (Я свет миру… истина и жизнь. — Ин 8: 12; 14: 6).
Происхождение: пост. в 1910 из РМ в Петербурге. Ранее: до 1865 — собр. К.-А. Бейне в Петербурге; до 1897 — МАХ в Петербурге; до 1910 — РМ в Петербурге.

Изображение Мадонны с Младенцем восходит к типу Богоматери Одигитрии (Путеводительницы), распространенному в итальянской живописи XIII в., истоки его — византийская иконопись. В подобных композициях Иисус всегда представал благословляющим, держа в руках свиток со словами Откровения. Величие Младенца подчеркнуто роскошной мантией, спадающей с плеч, и надписью на нимбе — он и сын Бога, и одна из его ипостасей. Богоматерь чаще всего указывала на Младенца, но могла, как в данном случае, придерживать его ноги. За троном Марии помещались архангелы Михаил и Гавриил.

Согласно свидетельству М. И. Щербачевой, после поступления в Эрмитаж картина была намечена для включения в Кат. 1916 под № 1999 как произведение неизвестного флорентийского художника XIV в. Однако этот каталог окончился на № 1998.

Щербачева (1941) правильно отнесла «Мадонну с Младенцем и двумя ангелами» к сиенской школе, но сочла ее автором Наддо Чеккарелли и датировала картину серединой 1350-х, что нашло отражение в Кат. 1958 и Кат. 1976.

М. Лаклотт (устно) и М. Лонжон (письмо от 12.VIII.1983, в котором исследовательница не только приводит свою точку зрения, но и еще раз ссылается на Лаклотта) высказались в пользу авторства Бартоло ди Фреди. С их мнением согласились в Эрмитаже, и в каталог выставки 1989 и Кат. 1994 произведение было включено как работа Бартоло. Фрейлер не упомянул петербургскую картину в монографии о Бартоло ди Фреди (1994). А. Де Марки (письмо от 4.IX.1990) назвал ее создателем Паоло ди Джованни Феи. Этот художник испытал сильное влияние Бартоло ди Фреди. В эрмитажном произведении можно отметить черты, роднящие его, с одной стороны, с творчеством Бартоло, с другой — с искусством Паоло ди Джованни. Эту



284

двойственность справедливо отметил М. Фринта (письмо от 26.III.1999), он же (1998) отнес «Мадонну с Младенцем и ангелами» к числу работ неизвестных сиенских мастеров, а в упомянутом выше письме сделал вывод: «Эрмитажная картина — результат сотрудничества Габриэле Сарачини с другим сиенским художником, будь то Бартоло или молодой Феи». Здесь же он упомянул, что рельефные надписи появились только в последние десятилетия XIV в.

В каталог выставки «Сны готики и Ренессанса» (2002) «Мадонна с Младенцем и ангелами» вошла как созданная Паоло ди Джованни Феи, так как после реставрации, проведенной Т. Д. Чижовой, открылась живопись более высокого уровня, которая превосходит возможности Бартоло ди Фреди.

Атрибуция подтверждается сравнением с другими работами Феи — например, «Мадонна с Младенцем и семью ангелами» (Спедале Санта Мария делла Скала, Сиена) и «Мадонна с Младенцем и святыми» (Художественная ассоциация галерей, Атланта, Джорджия). Мадонна обнаруживает также большое сходство с Марией в единственной подписной работе Феи — полиптихе Национальной пинакотеки в Сиене (инв. № 300; дерево, темпера. 145 × 215). Картина из Атланты датирована Паоло ди Джованни 1383. К середине 1380-х может быть отнесено и петербургское произведение.

Пятницкий (1994) ошибочно предположил, что «Мадонна с Младенцем и двумя ангелами» вместе с «Ангелом» (см. кат. 39) могла быть частью одного полиптиха Бартоло ди Фреди.

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 7223; Кат. Липгарта. С. 270–273.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 207–208; Кат. 1976. С. 149; Кат. 1994. № 36.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 5; 2002 Петербург-I. № 13.
Литература: Кат. МАХ 1865. № 2; Прохоров 1879. № 15; Щербачева 1941-I. С. 5–8; Итальянская живопись 1964. № 4; Пятницкий 1994. С. 319; Frinta 1998. P. 295; Maestri senesi 2008. P. 85. N 19.

284, *фрагмент*



285

Феррари, Дефенденте (?)

Ferrari, Defendente (?)

Работал ок. 1510–1535
Пьемонтская школа

285. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот
Инв. № ГЭ 4144
Дерево (тополь), темпера, масло
95,5 × 44,5
Основа паркетирована. Слева и сверху живопись не доходит до краев доски.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: приобретена графом П. С. Строгановым у маркиза Капраника дель Грилла в Риме в 1855; собр. графа П. С. Строганова в Петербурге.
LA, CXXIX, 1.

В рукописном каталоге собр. графа П. С. Строганова 1864 картина числилась произведением Лоренцо Коста (см.: Кузнецов 2001). В Опись Строгановского дворца 1922 включена как произведение неизвестного художника XVI в. При поступлении в Эрмитаж внесена в инвентарь как работа школы Лоренцо Коста.

М. И. Щербачева определила картину как произведение Гауденцо Феррари, и это нашло отражение в Кат. 1958 и Кат. 1976.

В Кат. 1994 предложено имя Дефенденте Феррари (со знаком вопроса). Этот мастер по сравнению с Гауденцо был более архаичным, испытавшим влияние искусства Северной Европы. Характерный тип женского лица, построение композиции с уходящей в перспективу узкой улицей встречаются в ряде работ Дефенденте: «Поклонение Младенцу Христу» (1521, собор, Ивреа, Италия); «Поклонение Младенцу Христу» (1510, Городской музей, Турин); «Поклонение Младенцу Христу» (собор, Суса, Италия). Представляется, что эрмитажное произведение можно отнести к 1520-м, по аналогии с картинами мастера, датированными этим временем.

М. Грегори (устно, 1985) считала, что автора эрмитажной картины надо искать среди ломбардских мастеров.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 93.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 201; Кат. 1976. С. 144; Кат. 1994. № 77.
Литература: Кузнецов 2001. С. 263.

Филиппо д'Антонио Филиппелли (?)

Filippo d'Antonio Filippelli (?)

1460–1506
Тосканская школа

286. Святой Ансан (?). Святой Антоний аббат
Инв. № ГЭ 4161
Дерево, темпера
123 × 36
Две доски, соединенные рамой, имеют один инвентарный номер.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде.

В Описи Строгановского дворца 1922 картина фигурировала как работа неизвестного художника: «Двое святых, один с посохом и колокольчиком, другой — с веткой и мечом». В инвентаре Эрмитажа святые названы Антонием аббатом и Георгием. Первое — справедливо, так как святой опознается по своим атрибутам — колокольчикам и маленькой свинье у его ног. Второе определение вызывает сомнения: на юноше нет доспехов, а в руке кроме меча (одного из атрибутов Георгия) — пальмовая ветвь, с которой Георгий, как правило, не изображался. Возможно, представлен св. Ансан. Согласно иконографии, это юный воин с мечом и пальмовой ветвью.

В инвентарь Эрмитажа произведение внесено как созданное североитальянским художником XVI в. Однако справедливее приписать его тосканской школе, возможно, Филиппо д'Антонио Филиппелли — второстепенному мастеру, работавшему в Тоскане главным образом по заказам монахов. Понс (см.: Pons 1991–1992. XXX. P. 6–13; XXXI. P. 23–28) отмечает в его работах черты воздействия Давида и Доменико Гирландайо, а также обоих Росселли. Помимо фресок, художник часто писал одиноко стоящие фигуры с вытянутыми пропорциями, к числу таких могут быть отнесены и святые на эрмитажных досках. Типологически лицо св. Антония восходит к образам Доменико Гирландайо, а св. Ансана — к Козимо Росселли. Во всех работах Филиппелли повторяются характерные жесты — руки не держат предмет, а лишь слегка касаются его: св. Антоний — колокольчика, тот же персонаж (фреска в церкви Сан Бьяджо в Пассиньяно) — посоха. Повторяется типичное изображение нимбов, плотных, массивных, словно соскальзывающих на затылок (такие же нимбы, как у эрмитажных святых, встречаются во многих работах Филиппелли, в частности у ангелов в табернакле Бадии в Пассиньяно). Фигуры в произведениях художника не твердо стоят, а как бы слегка скользят по поверхности.

Можно предположить, что автором эрмитажных досок был Филиппо д'Антонио.

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 420.
Публикуется впервые.



286

Филиппи, Камилло

Filippi, Camillo

Упоминается в 1523–1574
Феррарская школа

287. Христос и грешница
Инв. № ГЭ 1540
Холст (переведена с дерева в 1811 А. Митрохиным), масло. 44 × 61
Происхождение: пост. в конце XVIII в.
Ин 8: 3–11.

В Эрмитаже картину неизменно относили к числу произведений феррарской школы, хотя и приписывали разным художникам. Так, при поступлении в музей она считалась созданной Гарофало. Ваген (1864) назвал ее автором Ортолано, отметив, что по манере этому живописцу близки некоторые произведения, фигурирующие в ряде музеев как работы Гарофало. Андреев (1857) причислил картину к ряду лучших работ Гарофало в духе Рафаэля. Харк (1896) счел, что произведение принадлежит кисти неизвестного феррарского мастера, знакомого с творчеством Доссо и Маццолино. Близость к Маццолино подчеркнул и Пентер (1883). В эрмитажных каталогах 1863–1889 композиция значится как работа Ортолано, но в последнем из них имя этого мастера дано со знаком вопроса. Составители каталогов 1899–1908 предпочли определение «неизвестный феррарский художник XVI в.».

Новая атрибуция — Джироламо да Карпи — принадлежала Липгарту и нашла отражение в каталогах 1911–1976. В Кат. 1994 картина включена как работа Камилло Филиппи.

Действительно, «Христос и грешница» во многом напоминает произведения и Гарофало, и Маццолино, и Джироламо да Карпи. Филиппи испытал влияние Гарофало, вместе с которым создавал картоны для ковров. В сотрудничестве с Джироламо да Карпи Камилло расписывал спальные покои Эрколе II, погибшие при пожаре замка в 1554. Есть сходство петербургской картины с многофигурными, перегруженными композициями Маццолино.

Атрибуция Камилло Филиппи основана на сопоставлении эрмитажной работы с «Поклонением волхов» (Музей Ашмола, Оксфорд; дерево, масло. 67,5 × 41), автором которого при поступлении картины в музей считался Баттиста Досси. Потом оксфордскую картину приписали Джироламо да Карпи, а позже включили в музейный



287

каталог с атрибуцией Камилло Филиппи, отметив сильное влияние Батисты Досси, и отнесли к числу ранних произведений Филиппи (см.: Lloyd 1977. P. 59–60). Прототипом для картины Музея Ашмола послужило «Поклонение волхвов» из Галереи резиденции в Зальцбурге.

Эрмитажная композиция стилистически очень близка к картине из Оксфорда: в обоих случаях тот же женский тип, то же положение рук. Характерны сильно круглящиеся мужские спины. Фигура св. Иосифа повторяет фигуру старика, помещенного крайним справа на доске из Музея Ашмола. Два пастуха слева в сцене «Поклонения» и двое мужчин справа в эрмитажной композиции одинаково выделены на фоне кустов, сходны также пейзажные фоны. Подобно оксфордской, петербургская картина могла быть создана в ранний период деятельности Камилло Филиппо.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 2397.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 64; Кат. 1958. С. 90; Кат. 1976. С. 89; Кат. 1994. № 78.
Выставки: 2007 Петербург. № 17.
Литература: Hand 1827. S. 153–154; Schnitzler 1828. S. 85; Livret 1838. P. 231. N 23; Viardot 1844. P. 471; Андреев 1857. С. 60; Waagen 1864. S. 51–52; Penther 1883. S. 25; Harck 1896. S. 420; Kustodieva 2008. P. 35–36.

Фонтана, Лавиния

Fontana, Lavinia

1552, Болонья — 1614, Рим
Болонская школа

288. Венера, кормящая Амура

Инв. № ГЭ 2345
Холст (переведена с дерева), масло
63 × 47
Происхождение: пост. в 1865 из собр. герцога А. Литта в Милане.

В собр. герцога Литта картина считалась произведением Пармиджанино. Согласно Григоровичу (1865), ныне существующая атрибуция была сделана Г. Вагеном. Как произведение Лавинии Фонтана картина вошла в каталоги Эрмитажа 1869–1994.

Сомнение в этой атрибуции высказал Кантаро (1989), хотя не отказался от принадлежности картины к болонской школе.

В 1928 в журнале «Der Cicerone» (Bd 1) под именем Доссо Досси была опубликована картина, почти полностью (за исключением поворота головы Венеры и изменений в пейзаже) повторяющая эрмитажную композицию. Она принадлежала одному из берлинских антикваров. Пиглер включил ее в свое исследование как работу неизвестного пармского мастера ок. 1560 (см.: Pigler 1974. Bd 2. S. 249). Он идентифицировал этот экземпляр с картиной, опубликованной как произведение Пармиджанино из собр. Белвуар Кэстл, Англия (The Connoisseur 1903. Vol. 6. P. 113), и указал, что старая копия с «Венеры, кормящей Амура» хранилась в собр. Анжело Белла в Милане.

О судьбе английской картины ничего не известно, но Фажжин (1963. P. 22) приписал ее Камилло Боккачино. Основанием для этого послужил сонет Джан Паоло Ломаццо, в котором упомянуто произведение на аналогичный сюжет как созданное Боккачино.

Бора (1974) полагал, что эрмитажная картина — поздняя копия той, что находилась в английском собр. Еще одна подобная версия была опубликована Танци (1990. P. 21. Note 99. Fig. 2).

Грегори (см. каталог выставки: 2004–2005 Athens) безоговорочно сочла автором «Венеры с амуром» Камилло Боккачино. Ее основные аргументы сводятся к следующему. Редкий сюжет позволяет отождествить произведение с описанием Ломаццо, и, по ее мнению, именно эта картина упомянута в инвентаре 1604 Пирро Висконти Борромео (без указания авторства) как «Венера с богом любви у ее груди». Грегори сравнивает произведение с фресками Камилло, созданными в поздний период его деятельности в апсиде церкви Санто Сиджизмондо в Кремоне. Такое сопоставление маленького станкового произведения с монументальными росписями не представляется убедительным. Тем более сама исследовательница отмечает, что во фресках ощущается иное обращение мастера к маньеризму, чем в «Венере с амуром» — единственном известном у Боккачино светском сюжете. Остается одно, но не достаточное, на наш взгляд, доказательство — сонет Ломаццо, в котором речь могла идти о несохранившейся работе Камилло.

Считаем, что атрибуция Лавинии подтверждается сравнением «Венеры, кормящей Амура» с «Туалетом Минервы» (Галерея Боргезе, Рим; инв. № 7; дерево, масло. 260 × 190), датированным 1613. В обоих случаях художница использовала один и тот же тип лица, характер прически, форму рук с ямочкой на локте.

«Венера, кормящая Амура» может быть отнесена к числу поздних работ Лавинии Фонтана.

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 6842.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1869 — Кат. 1916. № 162 а; Кат. 1958. С. 202–203; Кат. 1976. С. 145; Кат. 1994. № 79.
Выставки: 2003–2004 Athens. P. 537, XVI. 6.



288

Литература: Григорович 1865. С. 61; Venturi A., *Storia* 1933. Vol. 9. Parte 6. P. 694; Galli 1940. P. 125; Bora 1974. P. 41, 63. Nota 3; Fortunati Pierantonio 1986. Vol. 2. P. 759; Cantaro 1989. P. 259.

Фоппа, Винченцо

Foppa, Vincenzo

Ок. 1430, Бреша — 1515/16, Милан
Ломбардская школа

289. Святой Стефан

Инв. № ГЭ 7772, парная к ГЭ 7773
Дерево (тополь), темпера
89 × 34; створка полиптиха
Доска слегка выгнута.
На нимбе надпись: *SANCTVS STEFANVS PROMARTIRVS* (Святой Стефан первомученик).

290. Архангел Михаил

Инв. № ГЭ 7773, парная к ГЭ 7772
Дерево (тополь), темпера
91 × 34; створка полиптиха
Доска слегка выгнута.
На нимбе надпись: *SANCTVS MICH… ANGELVS INTER…* (Святой Михаил ангел зас[тупник]).
Происхождение: пост. в 1921 из ГМФ. Ранее: собр. Н. К. Рериха в Петербурге; собр. полковника Моджардини во Флоренции (согласно надписи мелом, имевшейся ранее на обороте доски с изображением св. Михаила: «Cav. Mogiardini collonel lungarno Soderini Firenze» — «Кав. Моджардини полковник, набережная Содерини Флоренция»). Выданы в «Антиквариат» в 1929 (как работы неизвестного художника XVI в.), затем возвращены в музей.

Св. Стефан изображен без своего главного атрибута — камня (по легенде был забит до смерти камнями). В остальном иконография традиционна: святой представлен юным, безбородым, в облачении дьякона. В левой руке держит книгу, в правой — пальмовую ветвь, символ мученичества.



289



290

Архангел Михаил — ангел-хранитель, святой воинствующей церкви — изображен традиционно: он побеждает сатану, извивающегося под его ногами в виде получеловека-полузмеи. Михаил закован в латы, за плечами крылья, в одной руке меч, в другой — весы для определения тяжести человеческих грехов. О борьбе Михаила со злом говорится в книге Апокалипсиса (12: 7–9).

Створки полиптиха поступили в Эрмитаж как произведения неизвестного ломбардского мастера XV в. Затем их стали считать работой круга Бергоньоне. В Кат. 1958 и Кат. 1976 картины включены как работы школы Фоппа, а в Кат. 1994 — как собственноручные произведения мастера. Атрибуция была сделана Всеволожской (1981) на основании сопоставления с такими бесспорными картинами Фоппа, как «Св. Екатерина» и «Св. Агнесса» (Музей искусств Уолтерс, Балтимор). Она же первая обратила внимание на сходство «Св. Стефана» и «Архангела Михаила» со «Св. Домиником» из частного собр. в Бергамо (в настоящее время — частное собр., Дюссельдорф).

В дальнейшем Медика (1986) доказал, что упомянутый «Св. Доминик» (89 × 35,5), а также «Иоанн Креститель» (90 × 32) из того же дюссельдорфского собр. составляли вместе с эрмитажными досками один полиптих. Совпадают размеры, золотые нимбы, свет во всех случаях падает справа, на одном уровне расположен парапет за фигурами святых, как бы находящихся в едином пространстве. Медика счел, что створки были выполнены во времена пребывания Фоппа в Генуе для полиптиха, заказанного художнику аббатом монастыря в Моримондо, Джованни Баттиста Маллетта, примерно в 1462. Медика отметил, что сочетание ломбардских традиций с нидерландскими влияниями молодой брешианец воспринял благодаря изучению им искусства Донато де'Барди, и в качестве прототипа фигуры св. Стефана исследователь назвал «Св. Стефана» Донато из собр. Чиконья Моццони в Милане.

В центре полиптиха должна была находиться Мадонна с Младенцем, на которых указывал Иоанн Креститель. Де Флориани (1991) высказала мнение, что центральной частью алтаря могла быть «Мадонна с Младенцем, ангелами и донатором Джованни Баттиста Маллетта» (Университетский музей искусств, Принстон; 75 × 46). Исследовательница указала на тесную временну́ю и стилистическую связь всех частей памятника. Она считает, что размер американской картины, впоследствии обрезанной со всех сторон, составлял примерно 115/120 × 50, что соответствует соотношению центральной и боковых досок, принятому в лигурийских полиптихах второй половины XV в. Де Флориани подчеркнула, что донатор на принстонской картине облачен в белую рясу, цвета ордена чистерианцев, к которому принадлежал Маллетта, и что ранее на картине имелась дата — 1462.

К мнению, что принстонская «Мадонна с Младенцем» и доски с изображением святых из Эрмитажа относятся к алтарю, заказанному аббатом Маллетта в 1462, склоняется и Балцарини (1996). Однако есть мнение, что Фоппа создал для Маллетта не весь полиптих, а одну картину (находящуюся теперь в Принстоне) и была она заказана для фамильной капеллы в Санта Мария дель Кармине в Павии (см. каталог выставки: 2002 Brescia. N 27).

С полиптихом, выполненным Фоппа в 1462, Натале сопоставил створки «Св. Сиро» и «Св. Павел» из Института искусств в Миннеаполисе (см.: Natale 1982. P. 92).

Суйда, первым опубликовавший дюссельдорфские створки «Св. Доминик» и «Иоанн Креститель», счел, что они предназначались для капеллы Баттисты Спинола в генуэзской церкви Сан Доменико, позднее разрушенной, и датировал доски началом 1470-х (Suida 1924. P. 210–215). Точка зрения Суйды была принята большинством исследователей. В частности, Дж. Романо (см. каталог выставки: 2002 Brescia. N 22) писал: «Четыре доски (эрмитажные и дюссельдорфские. — *Т. К.*)… вполне вероятно, те самые, которые Фоппа выполнил для Сан Доменико по заказу Баттиста Спинолы, работа, отмеченная еще в документах 1485 и 1486 годов из-за своего высокого качества». Романо датировал доски примерно 1460.

Дата 1460–1462 для эрмитажных досок представляется вполне убедительной, что касается имени заказчика, то точка зрения, высказанная Медика и поддержанная Де Флориани, кажется наиболее обоснованной.

Предполагают, что завершением полиптиха в центре служила доска с «Мертвым Христом, поддерживаемым ангелом» (частное собр., Милан; см. каталог выставки: 2002 Brescia. N 21).

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 203; Кат. 1976. С. 146; Кат. 1994. № 80, 81.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 66, 67; 1998–1999 Петербург. № 25, 26; 2002 Brescia. N 22, 25; 2011 Pavia. N I.4; I.5.

Литература: Vsevolozhskaya 1981. N 33, 34; Medica 1986. P. 11–12; Pinacoteca di Brera 1988. P. 180; Alegri, De Floriani 1991. P. 230, 274. Note 11, 12; Balzarini 1996. P. 64–67; Музейные распродажи 2006. С. 229.



290, *фрагмент*



291, *фрагмент*

Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини)

Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini)

Ок. 1450, Болонья — 1517/18, Болонья
Болонская школа

291. Мадонна с Младенцем, святыми Лаврентием, Иеронимом и двумя музицирующими ангелами
Инв. № ГЭ 53
Холст (переведена с дерева в 1843 Рыбином), масло. 193 × 151
На троне надпись, подпись и дата: *DS. LVDOVICVS DE CALCINA / DECRETORV DOCTOR CANONICVS / S.P. BON. REDIFICATOR. AVCTORQ / DOMVS ET RESTVRATOR / HVIVS. ECLESIAE. FECIT FIERI / P. ME FRANCIAM AVRIFICE BONON. / ANNO. MCCCCC* (Господин Лудовикус де Кальчина доктор декретов, каноник Сан Петронио в Болонье, восстановитель и создатель, настоятель этой церкви, высоко оценил меня, Франча, золотых дел мастера. Болонья 1500).
Происхождение: пост. в 1843 из собр. князей Эрколани в Болонье. Ранее: собр. кардинала Лодовико Лодовизи в Риме; собр. кардинала Франческо Бонкампаньи; собр. Ланчи.

Первоначально картину намеревались купить для «английского музеума», но из-за нежелания болонских владельцев платить пошлину за ее вывоз сделка не состоялась (Андросов 2003) и «Мадонна с Младенцем и святыми» была приобретена Эрмитажем. Алтарный образ написан для болонской церкви Сан Лоренцо делле Гротте. После того, как архиепископ кардинал Лодовизи увез произведение в Рим, его заменили копией. Упоминалось в конце XVIII в. среди произведений, хранящихся в болонском дворце семьи Эрколани, как «одна из лучших картин Франчи» (Bologna 1792).
Скорее всего, при переводе с дерева на холст верх картины был срезан: нельзя представить себе, чтобы такой мастер, как Франча, прервал плавную линию полукруглой арки, завершающей всю композицию.
Именно это произведение упомянуто Джорджо Вазари: «Создал в Болонье в Сан Лоренцо картину с Мадонной, двумя фигурами по бокам и двумя путти внизу. Ее очень хвалили» (Vasari — Milanesi 1878).
Работы Франча, подобные эрмитажной с ее классическим равновесием композиции, мягкостью форм, склонностью к идеализации образов, оказали в начале XVI в. большое влияние на феррарских мастеров.



291, *фрагмент*

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 2226.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1869 — Кат. 1916. № 59; Кат. 1958. С. 205; Кат. 1976. С. 146; Кат. 1994. № 82.
Выставки: 2002 Петербург-II. С. 52; 2008 Ferrara. N 73.
Литература: Bologna 1792. P. 314; Calvi 1812. P. 27–28; Malvasia 1841. P. 44–45; Waagen 1864. S. 53; Vasari — Milanesi 1878. T. 3. P. 542; Clement de Ris 1879. P. 342–343; Bode 1882. Lfg 5. 5–6; Harck 1896. S. 419; Reinach 1905. T. 1. P. 252; Berenson 1907. P. 213; Williamson 1907. P. 61, 81, 121, 126; Бенуа 1910. С. 19–20; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 2. P. 277; Venturi L. 1912. P. 146–147; Venturi A., *Storia* 1914. Vol. 7. Parte 3. P. 896–897; Berenson 1932-I. P. 208; Итальянская живопись 1964. № 31; Garas 1967. P. 287. N 6, 347; Berenson 1968-I. P. 147; Vsevolozhskaya 1981. N 48–49; Fortunati Pierantonio 1986. P. 8; Левинсон-Лессинг 1986. С. 152; Roio 1996. P. 700; Андросов 2003. С. 108–109; Kustodieva 2008. P. 38.



291

Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини)

Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini)

Ок. 1450, Болонья — 1517/18, Болонья
Болонская школа

292. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 199
Холст (переведена с дерева А. Митрохиным), масло
62 × 47
На сфере в руке Христа подпись: *F. FRANCIA*
На втором плане слева — преображение Христа (Мф 17: 1–8; Мк 9: 2–8; Лк 9: 28–36); справа — воскресение Христа (Мф 28: 2–4).
Происхождение: пост. в 1832 из собр. князя Е. Сапеги в Гродно.

В конце XIX в. (Кат. 1899) возникли сомнения в подлинности подписи, и в эрмитажные каталоги 1900–1916 картина была включена как произведение Джакомо Франчи. Эту атрибуцию поддержали А. Вентури (1899, 1914) и Л. Вентури (1912). Харк (1896) считал, что «Мадонна с Младенцем» — копия с картины Франческо Франчи, выполненная, возможно, Якопо Боатери.

Однако исследование подписи показало, что она лежит в нижних слоях краски и ее сильно рвет кракелюр, то есть подпись одновременна живописи, но позднее была подновлена.

Как работа Франческо Франчи картина включена в Кат. 1958, 1976 и 1994.

Подобный тип композиции Франча повторял неоднократно. К эрмитажному произведению близки «Мадонна с Младенцем, стоящим на парапете» (Музей изобразительных искусств, Лейпциг, датируется 1517); «Мадонна с Младенцем и св. Франциском» (Национальная пинакотека, Болонья); «Мадонна с Младенцем и св. Франциском» (ранее — собр. С. Мортимер, Нью-Йорк; воспр.: Berenson 1968-I. Pl. 1612), в последнем случае Младенец повторяет позу Христа на эрмитажной картине.



292

Бернсон (1932, 1968) считал, что эрмитажная картина — позднее произведение Франческо Франчи.

Учитывая близость к лейпцигской картине, «Мадонну с Младенцем» можно датировать 1515–1517.



292, *подпись*

Рукописные каталоги и описи: Кат. 1797. № 4620; Опись 1859. № 2701.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1916. № 68; Кат. 1958. С. 127; Кат. 1976. С. 146; Кат. 1994. № 84.

Выставки: 1987 Delhi. N 3; 1988 Sydney — Melbourn. N 3; 1990 Nara. N 2.

Литература: Livret 1838. P. 68. N 26; Waagen 1864. S. 53–54; Penther 1883. S. 26; Harck 1896. S. 419; Venturi A. 1899. P. 470; Williamson 1907. P. 104–105, 154; Berenson 1907. P. 223; Reinach 1907. T. 2. P. 145; Venturi L. 1912. P. 214; Вентури Л. 1912. С. 12; Crowe, Cavalcaselle 1912. Vol. 2. P. 227; Venturi A., *Storia* 1914. Vol. 7. Parte 3. P. 963, 967; Berenson 1932-I. P. 208; Berenson 1968-I. P. 147.

291, *фрагмент*



293

Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини)

Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini)

Ок. 1450, Болонья — 1517/18, Болонья
Болонская школа

293. Мадонна с Младенцем, святыми Антонием аббатом и Домиником

Инв. № ГЭ 248
Холст (переведена с дерева в 1835 А. Митрохиным), масло, темпера
60 × 48
Слева, на парапете, подпись: *F • FRANCIA OREF* (Ф. Франча золотых дел мастер).

Происхождение: пост. до 1859. С середины XIX в. находилась в Аничковом дворце в Петербурге; возвращена в 1918.

В Кат. 1958 персонажи определены как св. Иосиф и доминиканский монах; в Кат. 1976 — как св. Доминик и Антоний Падуанский. Верная идентификация действующих лиц сделана в каталоге выставки 1922 — св. Антоний (то есть св. Антоний аббат) и св. Доминик. В левой части композиции в виде пожилого мужчины с посохом изображен именно Антоний аббат, а не Антоний Падуанский, которого представляли юным, безбородым, чаще всего с лилией или горящим сердцем в руке (см.: Kaftal 1965. P. 76, 104). Св. Доминик помещен в правой части картины (а не в левой, как следует из Кат. 1976); он в одежде своего ордена (черное с белым), в руке — крест.

М. И. Щербачева датировала картину ок. 1506, что нашло отражение в Кат. 1958.

Позы Мадонны и Младенца повторяются в ряде произведений Франчи — в частности, в подписной «Мадонне с Младенцем и двумя ангелами» (Музей искусств Северной Каролины, Роли, Северная Каролина; 88,3 × 56,5).

Рукописные каталоги и описи: Опись 1859. № 6587.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 205; Кат. 1976. С. 146; Кат. 1994. № 83.

Выставки: 1920 Петроград. С. 4; 1922 Петроград. № 53; 1990 Milano. N 7.

Литература: Воинов 1922. С. 77.

Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини)

Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini)

Ок. 1450, Болонья — 1517/18, Болонья
Болонская школа

294. Положение во гроб

Инв. № ГЭ 145
Холст (переведена с дерева в 1869 А. Сидоровым), масло
24 × 33,5
Мф 27: 57–61; Мк 15: 42–47; Лк 23: 50–57; Ин 19: 38–42.
Происхождение: пост. в 1846 по завещанию Д. П. Татищева в Петербурге.

Картина поступила в Эрмитаж как произведение феррарского художника Ортолано, при этом большинство исследователей указывало на сходство в манере исполнения с работами Франческо Франча (Waagen 1864; Penther 1883; Неустроев 1898). Однако в эрмитажные каталоги 1863–1895 картина была включена как приписываемая Ортолано. В Кат. 1899 фигурирует под именем Эрколе Роберти с пометкой, что атрибуция сделана Морелли (Франча испытал влияние Эрколе). В XX в. мнение



294



295

ученых изменилось в пользу Франческо Франча (Вентури Л. 1912; Липгарт в Кат. 1912; Berenson 1907, 1932, 1968). А. Вентури (1914) считал автором «Положения во гроб» Джакомо Франча. Начиная с Кат. 1911 и во всех последующих изданиях картина значится как произведение Франческо Франча.

Тема «Оплакивание Христа» встречается в творчестве Франческо неоднократно в разных вариантах, с повторением отдельных групп и фигур. В большой подписной композиции «Снятие с креста» (Парма, Национальная пинакотека; дерево, масло. 294,2 × 231) позы Иисуса, Иоанна, приподнимающего мертвое тело, и движение скорбящей женщины, поддерживающей ноги Христа, близки к тому, что можно увидеть на эрмитажной картине. С небольшими вариациями решены подобные композиции, хранящиеся в Галерее Сабауда, Турин, и в Национальной галерее, Лондон.

Пармское произведение датировано 1512, туринское — 1515. Обе картины отличаются несколько большей сухостью, характерной для работ Франчи второго десятилетия XVI в., которой еще нет в петербургском «Положении во гроб», его можно датировать примерно 1500.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1919. № 65; Кат. 1958. С. 205; Кат. 1976. С. 146–147; Кат. 1994. № 85.

Выставки: 2006–2007 Amsterdam. N 10; 2007 Петербург. № 12; 2011 Paris. N 69.

Литература: Waagen 1864. S. 52; Penther 1883. S. 25; Неустроев 1898. С. 45; Berenson 1907. P. 223; Вентури Л. 1912. С. 12; Venturi A., *Storia* 1914. Vol. 7. Parte 3. P. 963; Berenson 1932-I. P. 209; Berenson 1968-I. P.147; Fortunati Pierantonio 1986. P. 8; Kustodieva 2008. P. 37–38.

Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини) (?)

Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini) (?)

Ок. 1450, Болонья — 1517/18, Болонья
Болонская школа

295. Мадонна с Младенцем, евангелистом Иоанном и святым Георгием

Инв. № ГЭ 264
Холст (переведена с дерева в 1868 А. Сидоровым), масло, темпера
90 × 58,5
По верхнему краю добавлен грунт с живописью шириной от 0,5 до 1 см.
На подрамнике сургучная печать санкт-петербургского судебного пристава.
Происхождение: пост. в 1897 из собр. князя А. Б. Лобанова-Ростовского в Петербурге.

В Кат. 1958 и Кат. 1976 святой в правой части композиции неверно определен как св. Убальдо. Св. Убальдо, епископ Губбио, всегда изображался в епископском облачении и митре (см.: Kaftal 1965. P. 1101), в то время как святой на эрмитажной картине представлен в латах и является, скорее всего, св. Георгием, как он и определен в каталоге выставки 1922 и в Кат. 1994. Младенец держит в левой руке вишни — райский плод, символ небес (см.: Холл 1999. С. 133).

В собр. Лобанова-Ростовского картина считалась произведением Эрколе Гранди. В каталог выставки 1922 включена как работа неизвестного болонско-феррарского мастера круга Франческо Франчи. Как произведение школы Франческо Франчи композиция вошла в Кат. 1958, 1976 и 1994.

Однако, возможно, был прав Липгарт (Кат. 1922), считавший картину ранним произведением Франческо Франчи, созданным им под влиянием Эрколе Гранди и Лоренцо Коста.



296



297

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7152.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 205; Кат. 1976. С. 147; Кат. 1994. № 87.
Выставки: 1922 Петроград. № 54.
Литература: Воинов 1922. С. 77.

Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини), школа

Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini), scuola

Болонская школа

296. Мадонна с Младенцем и святой Екатериной

Инв. № ГЭ 1513
Холст (переведена с дерева в 1861), масло. 61 × 48
Происхождение: пост. в 1846 из собр. Д. П. Татищева в Петербурге; в 1930 передана в «Антиквариат»; возвращена в 1931.

Ваген (1864), отмечая художественные достоинства картины, приписывал ее Джакомо Франче. Того же мнения придерживался Боде (1882). Харк (1896) полагал, что работа недостаточно хороша для Джакомо Франчи и является слабым произведением школы Франческо Франчи. К школе Франческо отнес картину и Пентер (1883). В эрмитажных каталогах 1863–1901 автором композиции назван Джакомо Франчи. Липгарт (Кат. 1912) считал ее произведением школы Франческо Франчи. Той же точки зрения придерживался А. Вентури (1914). В Кат. 1958 и Кат. 1976 картина не вошла, в Кат. 1994 — школа Франческо Франчи.
Рукописные каталоги и описи:
Опись Татищева 1846. С. 169. № 43; Опись 1859. № 2320.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1863 — Кат. 1912. № 70; Кат. 1994. № 86.
Литература: Waagen 1864. S. 54; Penther 1883. S. 29; Bode 1882. Lfg 13. S. 4; Harck 1896. S. 419; Williamson 1907. P. 154; Venturi A., *Storia* 1914. Vol. 7. Parte 3. P. 960; Музейные распродажи 2006. С. 449.

Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини), круг

Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini), cerchia

Болонская школа

297. Святое семейство с Иоанном Крестителем

Инв. № ГЭ 7401
Холст (переведена с дерева), масло 64 × 53
На свитке Иоанна Крестителя надпись: *EXCE AGNVS DEI* (Се агнец Божий. — Ин 1: 29, 36).
Происхождение: пост. в 1923 из ГМФ. Ранее: собр. князей Горчаковых в Петербурге, приобретена ими в 1847 в Штутгарте.

В собр. князей Горчаковых считалась произведением Франческо Франчи и под этим именем поступила в Эрмитаж. Ваген (1864) высказал сомнение в такой атрибуции, указав, в частности, на красноватый инкарнат, не характерный для мастера.
Произведение создано, по всей видимости, в близком окружении Франческо Франчи. Сходно по стилю с композицией «Мадонна с Младенцем и св. Франциском» (Лувр, Париж; 71,5 × 55), приписанной Якопо Боатери (со знаком вопроса).
В Кат. 1958 и Кат. 1976 картина не вошла, в Кат. 1994 — круг Франческо Франчи.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1994. № 88.
Литература: Waagen 1864. S. 418.

Франчабиджо (Франческо ди Кристофано, Франческо Биджи) (?)

Franciabigio (Francesco di Cristofano, Francesco Bigi) (?)

Ок. 1482, Флоренция — 1525, Флоренция
Флорентийская школа

298. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 4738
Дерево (тополь), масло, 93 × 68
Основа паркетирована.
Происхождение: пост. в 1920.



298

Картина поступила в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XVI в. А. Н. Бенуа (устно) приписал ее Франческо Граначчи. Ныне существующая атрибуция была сделана Щербачевой (1941) на основании стилистической близости с такими работами Франчабиджо, как «Св. семейство» из Художественно-исторического музея, Вена (инв. № 206; 108 × 87) и «Мадонна у колодца» («Madonna del pozzo») из Галереи Уффици, Флоренция (инв. № 1445; 106 × 81).
В свою очередь картины из Вены и Флоренции Сриккиа Санторо (Sricchia Santoro 1993. P. 12–34) называет в числе работ, считавшихся ранее созданными Франчабиджо и предположительно приписанных ею Якопо дель Индако (1476–1562).
Щербачева (1941) отнесла эрмитажную картину к периоду ок. 1514 по аналогии с датированным 1514 «Портретом молодого человека» (Галерея Уффици, Флоренция; инв. № 8381), в котором пейзажный фон близок пейзажу эрмитажного произведения.
Риган МакКиллоп (1974) высказала мысль, что «Мадонна с Младенцем» — раннее произведение Пулиго. Того же мнения придерживается Ла Порта (1992), усматривая в эрмитажной работе ориентацию на творчество Рафаэля и близость с картиной Пулиго «Мадонна с Младенцем, св. Квинтином, Плачидо и двумя ангелами»

из Музея искусств Ринглинг, Сарасота.

Представляется, что с самого начала творческого пути в работах Пулиго светотень трактована своеобразно, с подчеркнутой мягкостью, которой не отличаются формы на эрмитажном полотне. Проблема с творчеством Якопо дель Индако также не разрешена окончательно. На этом этапе изучения флорентийской живописи начала XVI в. возможно с долей сомнения считать петербургскую картину работой Франчабиджо.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 205; Кат. 1976. С. 147; Кат. 1994. № 89.

Выставки: 1999 Tokyo. N 21.

Литература: Щербачева 1941-II. С. 11–15; McKillop 1974. P. 199; La Porta 1992. P. 32.

Франческо да Венециано (Франческо да Венеция) (?)

Francesco da Veneziano (Francesco da Venezia) (?)

Упоминается между 1332 и 1374
Венецианская школа

299. Сцены из жития блаженной Джулианы ди Коллальто

Инв. № ГЭ 6366
Дерево, темпера
73 × 64,5; размер каждого клейма 28 × 30; часть полиптиха
В левом верхнем клейме над головой Джулианы надпись: *BEATA / GVLIANA*. Над головой Христа: *IC.XC*
В правом верхнем клейме на фоне здания внизу: *BEA / TA GVLI / ANA*. На золотом фоне: *BEATA / GVLIANA*
В нижнем правом клейме над гробом Джулианы: *BEATA GVLIANA*
Происхождение: пост. в 1923 из ГРМ в Петрограде. Ранее: до 1913 — собр. Н. П. Лихачева в Петербурге.

В список 1913 Лихачев (1993) включил доску со следующим определением: «Четырехчастная. Житие Улиты. Очень важная. (Венеция). Первая полов. XIV в.».

При поступлении в Эрмитаж произведение было названо «Сцены из жизни св. Юлиты» и как работа падуанского мастера Джусто ди Джованни де Менабуои (со знаком вопроса) включено в Кат. 1958.

Сюжет правильно определил Паллуккини (1964). Изображены эпизоды из истории св. Джулианы. Джулиана ди Коллальто (1186–1262) — лицо историческое, основательница и первая настоятельница монастыря Сан Бьяджо э Катальдо на острове Джудекка. Начало культа святой относится к концу XIII в. Канонизирована после 1297.

В верхнем левом клейме Джулиана принимает от Христа хлеб, тем самым избавляя монахинь от голода. В правом верхнем клейме Джулиана молит ангела об исцелении монахини, сломавшей руку о надгробную плиту. И здесь же сама исцеляет юношу, который уже здоровыми руками держит третью, сломанную. В нижнем правом клейме — сцена строительства монастыря. В правом — эпизод, относящийся к посмертной истории святой. После ее погребения в кладбищенской церкви монастыря над гробницей стал появляться таинственный свет. Саркофаг вскрыли в 1290 и обнаружили, что останки не тронуты тлением. Тело Джулианы перенесли в монастырь, и приходившие к ее гробу стали исцеляться. Художник изобразил здесь супружескую пару с больным ребенком.

Паллуккини (1964) высказал предположение, что эрмитажный фрагмент был левой створкой полиптиха, находившегося ранее в церкви Санти Бьяджо э Катальдо, а центральной частью служила доска с фигурой св. Джулианы (ранее — частное собр., Венеция). Ученый приписал произведение художнику круга Паоло Венециано, Маэстро Донато (со знаком вопроса), и датировал его 1360-ми. С таким определением был не согласен Лазарев (устно). Мураро (1970) также считал, что эрмитажная доска должна быть исключена из круга Паоло Венециано.

В венецианских документах, относящихся к XIII–XV вв., неоднократно встречаются художники по имени Франческо. Таким именем подписана «Мадонна с Младенцем, св. Петром, Иоанном Крестителем и Иоанном евангелистом» (Скуола Гранде ди Сан Джованни Эванжелиста, Венеция), с которой Де Марки (1995, 2003) сблизил эрмитажное произведение и «Распятие» из Музея искусств Джона и Мейбл Райли, Сарасота (Флорида). Эту атрибуцию приняла Гуаньери (2008), подчеркнув общие для трех работ трактовку теней, глаз, напоминающих булавочные головки, металлические рефлексы света, тщательную разработку деталей и т. д. В то же время исследовательница отмечает: согласиться с Паллуккини в том, что центральной частью полиптиха с историей св. Джулианы была доска с образом святой из частного венецианского собр. (115 × 50), трудно из-за расхождения в размерах. Она предполагает, что икона с изображением Джулианы могла находиться либо на самом надгробии, либо вообще висеть отдельно.

В Кат. 1976 икона включена как работа неизвестного художника венецианской школы XIV в., а в Кат. 1992 как работа неизвестного художника венецианской школы второй половины XIV в.

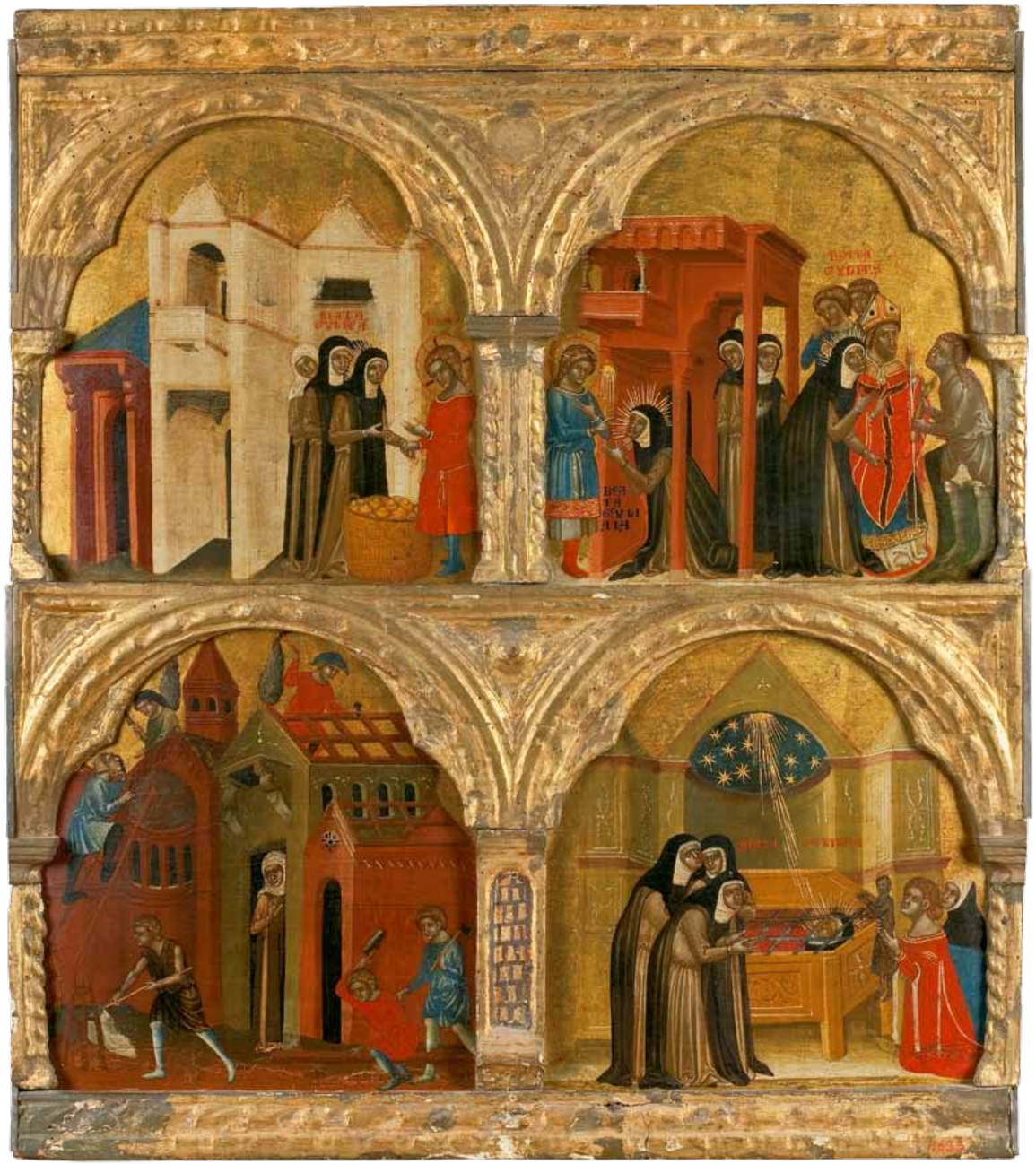
Доводы, касающиеся стилистического сходства эрмитажной композиции с подписной иконой Франческо, достаточно убедительны, чтобы предположительно приписать этому художнику эрмитажную доску со сценами из жития блаженной Джулианы.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 94; Кат. 1976. С. 116; Кат. 1992. № 270.

Выставки: 1989 Ленинград-I. № 45.

Литература: Pallucchini 1964. P. 196–197; Muraro 1970. P. 154; Kaftal 1978. P. 578; Лихачев 1993. С. 237; De Marchi 1995. P. 248–249; De Marchi 2003. P. 71–72. Nota 11; Guarnieri 2008. P. 6, 30–31.

Франческо да Венециано (Франческо да Венеция) (?)



299



300

Фунгаи, Бернардино

Fungai, Bernardino

1460, Сиена — 1516, Сиена
Сиенская школа

300. Великодушие Сципиона Африканского

Инв. № ГЭ 267
Дерево (тополь), масло, темпера
62 × 166; доска кассона
Доска выгнута по горизонтали.
Поверхность доски неровная: выемки, трещины, царапины.
Под фигурами написаны имена: *SPONSVS; LVCEIVS; SCIPIO; LVCEI FILIA*
Над фигурой, стоящей за троном Сципиона, надписано имя: *LELIVS*
Происхождение: пост. в 1902 из собр. Ф. Руссова в Петербурге.

Тит Ливий. XXVI, 50.

Художник изобразил эпизод, когда римский полководец, Публий Корнелий Сципион (ок. 234 — ок. 183 до н. э.), прозванный Африканским, после взятия города Новый Карфаген вернул пленную девушку ее жениху, а выкуп, предложенный ее родителями, вручил жениху в качестве свадебного подарка.

Следуя традиции, сложившейся в живописи на кассонах, Фунгаи объединил в одном пространстве три разновременные сцены. В центре римский полководец Корнелий Сципион Африканский возвращает пленную девушку ее жениху Аллуцию, а выкуп, передает ему в виде подарка к свадьбе. Слева Аллуций возглавляет всадников, отданных им в распоряжение Сципиона после проявленного полководцем великодушия. Справа воины ведут к Сципиону пленницу.

При поступлении в Эрмитаж произведение сочли работой неизвестного умбрийского художника XV в. В каталоги 1907–1912 картина включена как произведение умбрийского художника XV в. школы Пинтуриккьо. То же определение — в каталоге выставки 1922. Согласно Липгарту (Кат. Липгарта), ныне существующая атрибуция принадлежит О. Сирену.

Трактовка пейзажа и фигур действительно выдает влияние умбрийской школы, которое Фунгаи мог испытать в период работы в Сиене Пинтуриккьо (1508–1512). Исходя из этого, исследователи предполагают, что кассон выполнен в поздний период творчества Фунгаи — в 1512–1516. Парная к эрмитажной доска кассона со сценами из жизни Сципиона Африканского («Смерть Софонисбы») в настоящее время хранится в ГМИИ в Москве (инв. № 2677; 66 × 167). Принцип построения композиции тот же, повторена и фигура Сципиона, восседающего в центре на золотом троне.

Борениус (1922) отнес к этой серии еще две доски с эпизодами из истории Сципиона Африканского из бывшего собр. У. Х. Вудворда в Лондоне (судя по размерам — 58,1 × 69,2 и 61,6 × 71,7 — могли быть боковыми стенками сундуков). Бернсон (1968-II. P. 71) прибавил к серии еще одну доску — «Сципион на пьедестале среди римских сенаторов» (местонахождение не известно; см.: Berenson 1930–1931. P. 756).

Уилсон (1995) считает, что весь цикл призван не столько прославлять добродетели, сколько проиллюстрировать эпизоды из жизни выдающегося человека.

Согласно гипотезе Лабриола (1991), создание серии связано с рождением в 1507 Шипиона Киджи (см.: Dipinti e sculture 1991).

Каллман (1996) приводит эрмитажную доску в качестве хорошего примера spalliera (расписной доски для украшения мебели). Лехович (см. каталог выставки: 2009 Prato) отметила, что ткани одежд на картине принадлежат к типу «cammino». Аналогичная ткань с симметричным бархатным узором хранится в собр. Эрмитажа (инв. № Т 680).

Рукописные каталоги и описи:
Опись 1859. № 7176; Кат. Липгарта. С. 394.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1907 — Кат. 1912. № 1892; Кат. 1958. С. 206; Кат. 1976. С. 147–148; Кат. 1994. № 90.

299, *фрагмент*

→
300, *фрагмент*



Выставки: 1922 Петроград. № 48; 1989 Ленинград-I. № 64; 2002 Петербург-I. № 17; 2009 Prato. N 12.
Литература: Бенуа 1910. С. 18; Thieme — Becker 1916. Bd 12. S. 587; Воинов 1922. С. 77; Borenius 1922. P. 189–190; Schubring 1923. S. 138, 355; Berenson 1932-I. P. 211; Venturi A., *Storia* 1932. Vol. 9. Parte 5. P. 330; Van Marle 1937. Vol. 16. P. 481; Pigler 1974. S. 424; Итальянская живопись 1964. № 29, 30; Berenson 1968-I. P. 150, 152; Vsevolozhskaya 1981. N 45; Italian Cassoni 1983. N 15–19; Painting in Renaissance Siena 1988. P. 352; Dipinti e sculture 1991. P. 38, 40–41; Wilson 1995. P. 31; Callmann 1996. P. 362; Маркова 2002. № 151.

Фунгаи, Бернардино

Fungai, Bernardino

1460, Сиена — 1516, Сиена
Сиенская школа

301. Мадонна с Младенцем

Инв. № ГЭ 4136
Дерево (тополь), темпера
47 × 34
Доска выгнута по вертикали, с обратной стороны стесана с четырех сторон.
Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде. Ранее: собр. графа П. С. Строганова в Петербурге, приобретена владельцем в Риме в 1855.



301

В эрмитажной картине, как и во многих других произведениях Фунгаи, повторяются одни и те же мотивы: узорчатые нимбы и подушка, птичка — символ спасенной души (см.: Heinz-Mohr 1972. S. 173–174), коралловые браслеты и бусы (согласно поверьям, коралл оберегал от «дурного глаза» — см.: Холл 1999. С. 307). В руке Христос держит сферу с крестом — символ могущества.

В рукописном каталоге 1864 собр. графа П. С. Строганова картина числилась произведением Никколо́ Алунно (см.: Кузнецов 2001). Ваген (1864), описывая частные петербургские собрания, еще раз назвал имя Алунно, но уже со знаком вопроса. В Описи Строгановского дворца 1922 картина значится как работа Алунно. В инвентарь Эрмитажа внесена как произведение неизвестного мастера XV в. В Кат. 1958 и Кат. 1976 включена как работа школы Пинтуриккьо, возможно Франческо Меланцо.

Влияние Пинтуриккьо ощутимо в творчестве Фунгаи, которому Кроу и Кавальказелле (1864, 1914) приписали в свое время петербургскую «Мадонну с Младенцем». Атрибуция была поддержана М. Грегори (устно, 1985) и принята автором данного каталога (со знаком вопроса), что нашло отражение в каталоге выставки 1989 и в Кат. 1994. Дальнейшее изучение картины и сравнение ее с работами Фунгаи привели к выводу, что композиция создана самим Бернардино. Как произведение Фунгаи «Мадонна с Младенцем» экспонировалась на выставке «Сны готики и Ренессанса» в 2002.



301, *фрагмент*

Рукописные каталоги и описи: Опись Строгановского дворца 1922. № 76.
Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 150; Кат. 1976. С. 121; Кат. 1994. № 91.
Выставки: 1989 Ленинград-I. № 65; 2002 Петербург-I. № 18.
Литература: Waagen 1864. S. 408; Crowe, Cavalcaselle 1864. P. 134, 376; Crowe, Cavalcaselle 1914. Vol. 5. P. 242; Vol. 6. P. 4; Строгановский дворец-музей 1922. С. 8; Venturi A., *Storia* 1932. Vol. 9. Parte 5. P. 330; Кузнецов 2001. С. 260.

Чезаре да Сесто

Cesare da Sesto

1477, Сесто Календе — 1523, Милан
Миланская школа

302. Святое семейство со святой Екатериной

Инв. № ГЭ 80
Холст (переведена с дерева в 1840 А. Митрохиным), масло
89 × 71
Происхождение: пост. в 1769, приобретена за 5000 руб. Ранее: в конце XVI в. — собр. сенатора Галеаццо Висконти в Милане.

Год приобретения картины (под именем Леонардо да Винчи) указан Штелином в конце XVIII в. (см.: Штелин 1990).

Миланези (Vasari — Milanesi 1879) сообщал, что книга, на которую опирается Младенец, снабжена монограммой Леонардо да Винчи. Указание ошибочное, так как Иисус не опирается на книгу и на картине нет монограммы. Как работа Леонардо да Винчи произведение включалось в каталоги Эрмитажа до конца XIX в. Начиная с Кат. 1899 — с правильной атрибуцией — Чезаре да Сесто.

Еще Ваген (1864), признавая «Св. семейство» работой Леонардо, упоминал, что некоторые исследователи считают автором композиции Чезаре да Сесто. Как возможного автора эрмитажной картины Чезаре да Сесто называли Боде (1882, 1884) и Пентер (1883), последний считал, что для самого Леонардо эта вещь «слишком сладкая и незначительная».

Существующая ныне атрибуция была сделана Морелли (1890), который идентифицировал «Св. семейство» с картиной Чезаре да Сесто, находившейся в конце XVI в. во владении сенатора Галеаццо Висконти в Милане. При этом Морелли ссылался на Мориджа, который писал в 1595: были там две картины «Чезаре да Сесто, ученика и верного подражателя божественного Леонардо Винчи… одна — крещение нашего Господа и другая — Мадонна с младенчиком на руках со св. Иосифом и св. мученицей» (Morigia 1595. Libro 5. P. 227).

В настоящее время атрибуция эрмитажной картины Чезаре да Сесте общепризнанна.

В XIX в. высказывалось предположение, что в образе св. Екатерины изображена Филиберта Савойская, с 1515 супруга Джулиано Медичи герцога Немурского, невестка папы Льва X (Stendhal 1817).

Первым шагом к созданию эрмитажного произведения послужила фреска «Мадонна с Младенцем и донатором», выполненная Чезаре между 1509 и 1512 (Carminati 1994. P. 155) в римском монастыре Сант'Онофрио. Поза Марии, сидящей на мраморной скамье, лицо, освещенное мимолетной улыбкой, поза и положение рук Иисуса во многом предвосхищают то, что позднее художник воплотит в «Св. семействе со св. Екатериной».

Центральная часть эрмитажной композиции совпадает с группой Марии и Иисуса на картине «Мадонна с Младенцем на троне, Иоанном Крестителем и св. Георгием» (Мемориальный музей М. Х. Де Янга, Сан-Франциско; инв. № K1625; 254,7 × 205,8).

Американскую картину датируют поразному, преимущественно 1512 (П. Леоне де Кастрис, см.: Leonardo e il leonardismo 1983. P. 158) или ок. 1513 (Perissa Torrini 1980; Carminati 1994. P. 160). Шепли (1968) указывала, что эта картина выполнена ок. 1515–1520 и по крайней мере до 1521 — года создания Джампьетрино «Мадонны с Младенцем и Иоанном Крестителем» (церковь Сан Марино, Павия) — алтаря, написанного под влиянием картины Чезаре да Сесто, находящейся ныне в Сан-Франциско.

Малагуцци-Валери (1908) и Суйда (1929) полагали, что эрмитажная картина предшествует произведению из Мемориального музея М. Х. Де Янга. Позднее Суйда (1955) изменил свое мнение и счел, что картина из американского собр. создана после эрмитажной. Такой же точки зрения придерживается Перисса Торрини (1992. P. 402): «Петербургская „Мадонна с Младенцем“ кажется вырезанной из центральной части алтаря из Сан-Франциско и перенесена сюда».

Единого мнения по поводу времени создания петербургской картины нет. Как правило, ее датируют между 1512 и 1520. Суйда (1929) относил «Св. семейство» к группе работ, выполненных между 1512 и 1516, а затем (1955) предпочел более позднюю дату — после 1520. Леоне де Кастрис (Leonardo e il leonardismo 1983) считает, что «Св. семейство» было написано в 1514. Перисса Торрини (1992) датирует произведение 1516–1517. Той же точки зрения придерживается Карминати (1994), полагая, что художник повторил удавшуюся ему группу из алтаря св. Георгия в «Мадонне с барельефом» (под таким названием в литературе иногда фигурирует эрмитажная картина).

С нашей точки зрения, после первого пребывания в Риме (1508 — ок. 1513), где, в частности, Чезаре был расписан люнет в монастыре Сант'Онофрио, мастер создал в Мессине алтарь со св. Георием и Иоанном Крестителем ок. 1513, затем по возвращении в Милан, ок. 1514, — «Святое семейство со св. Екатериной», а несколькими годами позже «протоманьеристическое» по духу «Поклонение волхвов» (Музей Каподимонте, Неаполь), в котором еще раз повторил фигуру св. Иосифа, смотрящего на Младенца через плечо Марии. Бауер (1996) отметил, что эрмитажная картина принадлежит к числу наиболее значительных работ миланского периода.



302

В так называемом блокноте (Taccuino) Чезаре с 26 листами его рисунков (перо, коричневые чернила по красному мелку) есть наброски, связанные с эрмитажным произведением. Блокнот хранится в Библиотеке Пьерпонт Моргана в Нью-Йорке. Начало зарисовок относят к периоду между 1511 и 1513, но художник продолжал пользоваться этой тетрадкой до второго десятилетия XVI в. На двух сторонах листа (N F.M.II 33, recto и N F.M.II 34, verso) изображена в рост святая с книгой и пальмовой ветвью в руках, та же фигура повторена на листе с инв. N F.M.II 59 (recto). В ней нетрудно узнать св. Екатерину из живописного варианта, изменения коснулись только среза фигуры. Еще на одном листе той же тетради (N F.M.II 48, verso) в левой нижней части — набросок сидящей Мадонны с Младенцем на руках, «являющийся несомненно подготовительной штудией к Мадонне с Младенцем, которая восхищает в алтаре из собрания Кресса (и в Мадонне из Санкт Петербурга) с той только разницей, что на рисунке голова Мадонны наклонена вправо, а в живописи дана в великолепном вертикальном положении» (Carminati 1994. P. 264).

Рисунок архитектурной детали с изображением фантастического существа (inv. N Folios 39, verso) художник использовал неоднократно в качестве прототипа рельефов в таких произведениях, как «Мадонна со св. Георгием» и «Св. семейство» из Эрмитажа, где барельеф украшает мраморную скамью, на которой сидит Мария.

Исследователи единодушны в том, что в петербургской картине ощутимы впечатления Чезаре от искусства как Рафаэля, так и Леонардо. Первые касаются того, как композиционно соединены Мария с Младенцем (Чезаре неоднократно зарисовывал рафаэлевские образцы), вторые — типа лиц и мимики Марии и Екатерины, а также головы св. Иосифа, напоминающей «характерные головы» Леонардо.

Копия «Св. семейства со св. Екатериной», чуть измененная в деталях, находилась в собр. Андерсон в Риме. Опубликована Бернсоном (1968-I. Pl. 1503) как собственноручное произведение Чезаре да Сесто.

К эрмитажной картине близки «Мадонна с барельефом» (собр. Уильяма Проби, Питерборо, Элтон-Холл) и «Мадонна с Младенцем» (так называемая «Мадонна с деревом», Пинакотека Брера, Милан). Фигура св. Иосифа повторена в «Поклонении волхвов» (Музей Каподимонте, Неаполь), в «Мадонне с барельефом» и соответственно в копиях с нее (о копиях см.: Carminati 1994. P. 217).

Существует версия, согласно которой картина в 1755 принадлежала аббату Сальвадори и была продана его наследниками Екатерине II (Leonardo e il leonardismo 1983); по другим сведениям «Св. семейство» продолжало оставаться во владении семьи Сальвадори вплоть до конца XIX в. (Итальянская живопись 1964). Раймон (1892) писал, что картина происходит из собр. Гонзага в Мантуе, где она находилась до 1630.

Ринальдис (1926) ошибочно считал, что в Эрмитаже хранятся два «Св. семейства со св. Екатериной» Чезаре да Сесто: одно — происходящее из собр. аббата Сальвадори, другое — из Галереи в Мантуе.

Рукописные каталоги и описи: Cat. 1774. N 165; Кат. 1797. № 608; Опись 1859. № 2279.

Каталоги Эрмитажа: Cat. 1774. N 165; Кат. 1863 — Кат. 1916. № 14; Кат. 1958. С. 207; Кат. 1976. С. 148; Кат. 1994. № 65.

Выставки: 1973 Budapest. N 13; 1977 Milano. N 8; 1998–1999 Петербург. № 27; 2011 Pavia. N I.3.

Литература: Labensky 1809. Liv. 1. P. 17–20; [Stendhal] 1817. Vol. 1. P. 233–237; Hand 1827. S. 69–71; Schnitzler 1828. P. 30, 121; Livret 1830. P. 69. N 27; Viardot 1844. P. 469–470; Lanzi 1845. P. 103–104; Андреев 1857. С. 37–38; Сомов 1859. С. 20; Waagen 1864. S. 32–34; Vasari — Milanesi 1879. T. 4. P. 63; Clement de Ris 1879. P. 343; Bode 1882. Lfg 1. S. 16; Lfg 9. S. 10; Penther 1883. S. 21–22; Bode 1884. S. 304; Schumann 1885. S. 51; Morelli 1890. S. 212–213; Reymond 1892. P. 320–322, 326, 330; Harck 1896. S. 421; Tschudi 1897. S. 22–23; Müntz 1899. P. 443; Cook 1899. P. 26; Pauli 1899. S. 145; Dores 1902. P. 182, 187; Reinach 1905. T. 1. P. 176; Berenson 1907. P. 195; Malaguzzi Valeri 1908. P. 21–26; Cat. Brera 1908. P. 158; Шмидт 1908. С. 216; Волынский 1909. С. 221; Бенуа 1910. С. 30–32; Ffoulkes 1910. P. 27–28; Вентури Л. 1912. С. 12; Venturi L. 1912. P. 213; Rosenberg 1913. S. 109; Venturi A., *Storia* 1915. Vol. 7. Parte 4. P. 1066; Suida 1920. P. 257–258; Venturi A. 1920-I. P. 177; Liphart 1921. P. 397; Rinaldis 1926. P. 253; Suida 1929. S. 220–221; Hevesy 1952-II. P. 249; Suida 1955. P. 56; Berenson 1963. P. 97; Итальянская живопись 1964. № 42; Pomilio, Ottino della Chiesa 1967. P. 114; Shapley 1968. P. 136. Note 5; Perissa Torrini 1980. P. 78, 85; Vsevolozhskaya 1981. N 40; Leonardo e il leonardismo 1983. P. 158, 178, 206. Perissa Torrini 1983. P. 95. Nota 44; Marani 1987-I. P. 64; Giusti, Leone de Castris 1988. P. 113, 127, 271–272; Малиновский 1989. С. 20; Штелин 1990. Т. 2. С. 127; Perissa Torrini 1992. P. 402, 405, 414; Carminati 1994. P. 12, 18, 20, 22, 85, 107, 125, 161, 176, 181, 193–195, 198, 216, 250, 264, 276, 285; Bayer 1996. P. 235; Кустодиева 1998-I. С. 32–35; I leonardeschi 1998. P. 314–315.

Якопино дель Конте (?)

Jacopino del Conte (?)

1515, Флоренция — 1598, Рим

Римская школа

303. Портрет кардинала Садолето

Инв. № ГЭ 7159

Холст, масло

57,7 × 48,8

Происхождение: пост. в 1926 из Строгановского дворца-музея в Ленинграде; проходил на аукционе «Лепке», в 1931 возвращен в Эрмитаж. Ранее: собр. графа П. С. Строганова в Петербурге, приобретен им в 1855 в Риме у маркиза Коннестатил за 3000 франков.

В рукописном каталоге 1864 собр. П. С. Строганова портрет значился как работа Шипиона Пульцоне, а изображенный назван кардиналом Колонна (1523–1597; см.: Кузнецов 2001). Идентификация модели и атрибуция традиционно повторялись во всех каталогах Эрмитажа, включая Кат. 1994, где имя Колонна дано со знаком вопроса.

Правильно идентифицировал кардинала М. Кошикава (письмо от 10.V.1996). Исследователь указал на несомненное сходство, существующее между кардиналом на эрмитажном портрете и Якопо Садолето на портрете, написанном Бартоломео Канчелльери (Апостольская библиотека, Ватикан).

Якопо Садолето (1477–1547) — известный гуманист, деятель контрреформации, был папским секретарем при Льве X и Клименте VII, получил кардинальский сан в 1536 при Павле III. В 1518 Кастильоне послал Садолето черновики рукописи своего знаменитого труда «Придворный», испрашивая его совета и помощи.

На портрете из ватиканского собр. Садолето представлен держащим в руке книгу, озаглавленную «Hortensius» — завершающую часть его философского труда «De Laudibus Philosophae». На портрете стоит подпись феррарца Бартоломео Канчелльери, о котором практически нет сведений.

В числе портретов знаменитых людей, собранных Джовио, было и изображение Садолето, до наших дней не дошедшее, но известное в ряде копий.

Якопино дель Конте (?)



303

В 1545 Джовио писал Алессандро Фарнезе, что он сначала обращался с просьбой о создании такого портрета к Якопино дель Конте, но тот покинул Рим, не выполнив его пожелания (см.: Raffaello in Vatican 1984. P. 58. N 37).

Если принять идентификацию кардинала, предложенную Кошикава, то автором эрмитажного полотна не мог быть Пульцоне, родившейся ок. 1550. Судя по возрасту Садолето, работа эта должна относиться ко времени сразу после возведения его в кардинальский сан — к 1536–1537. Возможно, Якопино все же портретировал Садолето сразу после своего приезда в Рим ок. 1537. Стилистически произведение обнаруживает определенную близость в распределении светотени, моделировки форм с «Портретом прелата» из Музея Метрополитен в Нью-Йорке, приписывавшимся разным мастерам, но определенным Дзери (Zeri 1971) как работа Якопино дель Конте.

Рукописные каталоги и описи:
Опись Строгановского дворца 1922. № 131.

Каталоги Эрмитажа: Кат. 1958. С. 155; Кат. 1976. С. 124–125; Кат. 1994. № 201.

Литература: Lepke's Kunst-Auktions-Haus 1931. N 68; Кузнецов 2001. С. 260; Музейные распродажи 2006. С. 427.

Принятые сокращения

РУКОПИСНЫЕ КАТАЛОГИ И ОПИСИ ЭРМИТАЖА, ДРУГИХ МУЗЕЕВ И СОБРАНИЙ

Cat. 1773
[*Munich E.*] Catalogue raisonné des tableaux qui se trouvent dans les Galeries, Sallons et Cabinets du Palais Impérial de St.-Pétersbourg. 1773–1783. T. 1, 2; 1785. T. 3. (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI-А. Д. 85.)

Inv. Tronchin 1772
Catalogue des Tableaux qui composoient la Collection du Baron de Thiers acguis par la Maeste Imperiale. Archives Tronchin 195. (Bibliothèque publique et universitaire, Genève.)

Description Baudouin 1780
Description des tableaux du Cabinet Mr. Le Comte de Baudouin, Brigadier des Armées du Roy… 1780. (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI-А. Д. 148.)

Mordvinoff 1786
[*Mordvinoff N.*] Note des Tableaux qui se trouvent cher mon Frere Purre à St.-Pétersbourg. Mars 1, 1786. (РГИА. Ф. 994. Оп. 2. Ед. хр. 1604. Л. 1.)

Кат. 1797
Каталог картинам, хранящимся в Императорской галерее Эрмитажа… сочиненный… при участии Ф. И. Лабенского. (Начат в 1797 г., последние записи — в 1850 г. — Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI-А. Д. 87.)

Опись Татищева 1846
Опись делам II отделения Эрмитажа 1846-го о завещанных вещах государю императору обер-камергером Татищевым. (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 43.)

Опись 1859
Опись картинам и плафонам, состоящим в заведовании II отделения Императорского Эрмитажа. (Начата в 1859 г., последние записи — в 1929 г. — Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. VI-Б. Д. 1.)

Опись Строгановского дворца 1922
Строгановский дворец-музей. Опись художественно-исторического имущества. (Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. X. 1922. Д. 51.)

Кат. Липгарта
Липгарт Э. Материалы для каталога эрмитажных картин итальянской школы. [1920-е гг.] (Архив ГЭ. Архив Э. К. Липгарта. Д. 67.)

КАТАЛОГИ ЭРМИТАЖА

Cat. 1774
[*Munich E.*] Catalogue des tableaux qui se trovent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérieal de Saint-Pétersbourg. [St.-Pétersbourg], 1774.

Cat. 1863
[*Koehne B. de.*] Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux. St.-Pétersbourg, 1863.

Кат. 1863
Императорский Эрмитаж. Каталог картин. СПб., 1863.

Кат. 1869
[*Кёне Б. фон.*] Императорский Эрмитаж. Каталог Картинной галереи / 2-е изд. Т. 1. Итальянские и испанские школы. СПб., 1869.

Cat. 1869
[*Koehne B. de.*] Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux / 2-me ed. Vol. 1: Les Écoles d'Italie et d'Espagne. St.-Pétersbourg, 1869.

Cat. 1887
[*Koehne B. de.*] Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux / 2-me ed. Vol. 1: Les Écoles d'Italie et d'Espagne. St.-Pétersbourg, 1887.

Кат. 1888
[*Кёне Б. фон.*] Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи / 2-е изд. Т. 1: Итальянские и испанские школы. СПб., 1888.

Кат. 1889
[*Брюининг Э., Сомов А.*] Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Т. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1889.

Cat. 1891
[*Brüiningk E., Somoff A.*] Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux. Vol. 1: Les Écoles d'Italie et d'Espagne. St.-Pétersbourg, 1891.

Кат. 1892
[*Сомов А.*] Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Т. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1892.

Кат. 1895
[*Сомов А.*] Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Т. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1895.

Cat. 1899
Somoff A. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux. Parte 1: Les Écoles d'Italie et d'Espagne. St.-Pétersbourg, 1899.

Кат. 1900
Краткий каталог картинной галереи Императорского Эрмитажа. СПб., 1900.

Кат. 1901
Сомов А. Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Ч. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1901.

Кат. 1902
Краткий каталог картинной галереи Императорского Эрмитажа. СПб., 1902.

Кат. 1907
Краткий каталог картинной галереи Императорского Эрмитажа. СПб., 1907.

Кат. 1908
Краткий каталог картинной галереи Императорского Эрмитажа. СПб., 1908.

Cat. 1909
Somoff A. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux. Parte 1: Les Écoles d'Italie et d'Espagne. St.-Pétersbourg, 1909.

Кат. 1911
Краткий каталог картинной галереи Императорского Эрмитажа. СПб., 1911.

Кат. 1912
[*Липгарт Э.*] Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. Ч. 1: Итальянская и испанская живопись. СПб., 1912.

Кат. 1914
Императорский Эрмитаж. Краткий каталог картинной галереи. СПб., 1914.

Cat. 1916
Catalogue abrégé de la Galerie des tableaux de l'Ermitage Impérial. Petrograd, 1916.

Кат. 1916
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. Т. 1: Италия, Испания, Франция, Швейцария. Л., 1976.

Кат. 1992
Фомичева Т. Д. Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Венецианская живопись. XIV–XVIII века. СПб.; Флоренция, 1992.

Кат. 1994
Кустодиева Т. К. Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Итальянская живопись. XIII–XVI века. СПб.; Флоренция, 1994.

Cat. 1997
Kagané L. The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries. Moscow; Florence, 1997.

ВЫСТАВКИ

1889 Петербург
Выставка картин старинных и новейших живописцев из частных коллекций. СПб., 1889.

1897 Петербург
Указатель выставки старинных художественных предметов и картин в пользу учреждений, состоящих под покровительством ее имп. выс. Великой княгини Марии Павловны. СПб., 1897.

1904 Siena
Mostra d'arte antica a Siena. (Без каталога.)

1908 Петербург
«Старые годы». Каталог выставки картин. [СПб.], 1908.

1913 Петербург
Наследие великой княгини Марии Николаевны / Сост. бар. Н. Н. Врангель. СПб., [1913].

1920 Петроград
Государственный Эрмитаж. Первая эрмитажная выставка. Пг., 1920.

1922 Петроград
Государственный Эрмитаж. Каталог выставки картин раннего Возрождения в Италии / Вступ. ст. А. Бенуа. Пг., 1922.

1923 Петроград
Государственный Эрмитаж. Выставка итальянской живописи XVII и XVIII ст. [Пг.], 1923.

1935 Paris
Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo / Par U. Ojetti, P. Jamot. Musée du Petit Palais. Paris, 1935.

1938 Ленинград
Государственный Эрмитаж. Выставка портрета. Вып. 3: Портрет эпохи Возрождения и барокко. Л., 1938.

1945 Ленинград
Временная выставка памятников искусства и культуры, остававшихся в Ленинграде во время блокады. Л., 1945.

1954 Передвижная
Передвижная выставка произведений западноевропейского искусства XV–XIX вв. Живопись. Скульптура. Из фондов Государственного Эрмитажа. Каталог. Л., 1954.

1956 Firenze
Mostra del Pontormo e del primo Manierismo fiorentino / A cura di U. Baldini, L. Berti. Palazzo Strozzi, Firenze, 24 marzo — 15 luglio 1956. Firenze, 1956.

1962 Москва
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Выставка шедевров мировой живописи из собрания Государственного Эрмитажа в Ленинграде. М., 1962.

1968 Göteborg
Göteborgs Konstmuseum. 100 målningar och techkningar från

Eremitaget. Väst-europeisk konst från 1500–1700-talen. Leningrad, 1968.

1969 Передвижная
Западноевропейское искусство XV–XIX веков. Передвижная выставка из фондов Эрмитажа. Л., 1969.

1970 Москва
Неделя итальянского искусства в Москве. (Без каталога.)

1971 Tokyo — Kyoto
One Hundred Masterpieces from USSR Museums. The Tokyo National Museum. April 10 — May 30, 1971. The Kyoto National Museum. June 8 — July 21, 1971. [Tokyo], 1971 (на яп. яз.).

1972 Ленинград
Государственный Эрмитаж. Искусство портрета. Древний Египет. Античность. Восток. Западная Европа. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. Л., 1972.

1972 Москва
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Портрет в европейской живописи. XV век — начало XX века. Выставка из советских и зарубежных музеев. М., 1972.

1972 Dresden
Gemäldegalerie Dresden. 250 Jahre Jubiläumausstellung. Meisterwerke aus der Ermitage Leningrad und aus dem Pushkin-Museum Moskau. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, 1. Juli bis 27. August, 1972. Albertinum. Dresden, 1972.

1972–1973 Paris
L'Ecole de Fontainbleau. Grand Palais, Paris, 17 octobre 1972 — 15 janvier 1973. Paris, 1972.

1973 Budapest
Olasz mesterek a Leningrádi Ermitázs és a Moszkvai Pushkin Múzeum gyüjteményéböl. Szépmüvészeti Múzeum. Budapest, 1973.

1974 Genève
Musée d'art et d'histoire. De Genève à l'Ermitage. Les collections de François Tronchin. Musée Rath. 21 juin — 15 septembre. Genève, 1974.

1975–1976 Ленинград
Искусство Византии в собраниях СССР. Ленинград, Государственный Эрмитаж, 26 сентября 1975 — 8 февраля 1976 г. Л., 1975.

1977 Milano
L'Ermitage a Milano: dipinti italiani dal XV al XVIII secolo. Palazzo Reale, Milano. 24 marzo — 24 maggio 1977. Milano, 1977.

1977 Tokyo — Kyoto
Master Painting from the Hermitage Museum, Leningrad. Tokyo, 10 September — 23 October 1977. The National Museum of Western Art; Kyoto, 4 November — 11 December 1977. The Kyoto Municipal Museum of Art. [Tokyo, 1977] (на яп. яз.).

1977 Ленинград
Государственный Эрмитаж. Новые поступления Эрмитажа. 1966–1977. Каталог выставки. Л., 1977.

1977 Москва
Искусство Византии в собраниях СССР. Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 26 апреля — 5 июня 1977 г. М., 1977.

1979 Washington — Los Angeles — New York
Italian Renaissance Painting from Leningrad. (Без каталога.)

1979 София
Международна художественна изложба Леонардо да Винчи и неговата школа. София, 2 ноември — 2 декември 1979 година. Филиал на Национална художественна галерия — крипта на храм-паметник «Александър Невски». София, 1979.

1980 Ленинград
Государственный Эрмитаж. Памятники культуры и искусства, приобретенные Эрмитажем в 1979–1980 годах. Л., 1980.

1982 Ленинград
Государственный Эрмитаж. Памятники культуры и искусства, приобретенные Эрмитажем в 1980–1981 годах. Л., 1982.

1982 Москва
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Античность в европейской живописи XV — начала XX в. Выставка картин из музеев СССР, ГДР, Нидерландов, Франции. М., 1982.

1984 Ленинград
Государственный Эрмитаж. Реставрация памятников в Эрмитаже. (Реставрация, консервация и технологическое исследование памятников культуры и искусства). Каталог выставки. Л., 1984.

1984–1985 Firenze
La Madonna Benois di Leonardo dall'Ermitage di Leningrado. Firenze. Galleria degli Uffizi. 20 decembre 1984 — 10 gennaio 1985 / A cura di L. Berti, C. Caneva. (Без каталога.)

1985 Саппоро — Фукуока
Произведения западноевропейских мастеров из собрания Эрмитажа. 13 июля — 22 августа 1985 г. Хоккайдовский музей современного искусства. [Саппоро, 1985] (на яп. яз.).

1985 Ленинград
Прикладное искусство Италии в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. Л., 1985.

1987 Delhi
Masterpieces of Western European Art from the Hermitage, Leningrad. Exhibition Catalogue. Leningrad, 1987.

1988 Sydney — Melbourn
Masterpieces Western European Art from the Hermitage of the 15th — 20th Centuries. Leningrad. 10 March — 1 May 1988, Art Gallery of New South Walles, Sydney; 13 May — 3 July 1988, National Gallery of Victoria, Melbourne. Sydney, 1988.

1989 Mantova
Giulio Romano / Saggi di E. Gombrich. 1 settembre — 12 novembre 1989. Galleria Civica di Palazzo Te, Mantova, 1989. Milano, 1989.

1989 Ленинград-I
Государственный Эрмитаж. Итальянская живопись XIII–XV веков. Каталог выставки / Авт. Т. К. Кустодиева. Л., 1989.

1989 Ленинград-II
Государственный Эрмитаж. Дары Эрмитажу. Каталог выставки. Л., 1989.

1989–1990 Firenze
Raffaello. La Madonna Connestabile dell'Ermitage a Palazzo Pitti. Decembre 1989 — gennaio 1990. Firenze, 1989.

1989–1990 Wien
Führstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und der klassische Tradition. Kunsthistorisches Museum, Wien, 6 decembre 1989 — 18 decembre 1990. Wien, 1989.

1990 Roma
Raffaello. La Madonna Connestabile dell'Ermitage. (Без каталога.)

1990 Siena
Domenico Beccafumi e il suo tempo. Chiesa di Sant'Agostino, Siena, 16 giugno — 4 novembre 1990. Milano, 1990.

1990 Nara
Master Paintings from the Hermitage Museum. Nara Prefectural Museum of Art, 13 October — 16 December 1990. Nara, 1990.

1990 Madrid
Leonardo da Vinci «Madonna Litta». (Без каталога.)

1990 Milano
Da Leonardo a Tiepolo: collezioni italiane dell'Ermitage di Leningrado. Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milano, 6 giugno — 30 settembre 1990. Milano, 1990.

1991 Seoul
The Masterpieces of European Paintings of the Hermitage, 22 August — 31 September 1991. Seoul, 1991.

1991 Петербург
Византия и византийские традиции. Памятники из фондов Эрмитажа и Русского музея. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, 2 августа — 15 сентября 1991 г. СПб., 1991.

1993–1994 Malmö
Leonardos Broar / A cura di C. Pedretti. Rooseum, Malmö, 29 October 1993 — 31 January 1994. Firenze, 1993.

1993–1994 Tokyo — Mie — Ibaraki
Italian Renaissance and Baroque Art from the State Hermitage Museum. 1993. Tokyo, 1993 (на яп. яз.).

1994 Lisboa
Alvaro Pires d'Evora: um pintor português na Itália do Quattrocento / Cat. di F. F. Paulino. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa, 1994.

1994 Maastricht
Treasures from the Hermitage St. Petersburg. 12 March — 20 March 1994. London, 1994.

1996 Amsterdam
Peter de Grote en Holland. 17 December — 13 April 1997. Amsterdam, 1996.

1996 Firenze
L'Officina della Maniera: varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530 / A cura di A. Cecchi, A. Natali. Galleria degli Uffizi, Firenze, 28 settembre 1996 — 6 gennaio 1997. Venezia, 1996.

1996 London
«The Trinity with Sts. Mamas, James the Great, Zeno and Jerome» begun by Francesco Pisellino. National Gallery, London. (Без каталога.)

1996 Niigata — Osaka
God and Man. Great Art Treasures of the State Hermitage Museum. Niigata, 1996.

1997 Bonn
Zwei Gesichter der Ermitage. II. Von Caravaggio bis Poussin: europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg. 21. Februar bis 11. Mai 1997. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Bonn, 1997.

1998 Lucca
Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento / A cura di M. T. Filieri. Museo Nazionale di Villa Giunigi, Lucca, 28 marzo — 5 luglio 1998. Livorno, 1998.

1998–1999 Петербург
Государственный Эрмитаж. Произведения школы Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа. 22 января 1998 — 14 марта 1999 г. СПб., 1998.

1998–1999 Ferrara — New York — Los Angeles
Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento / A cura di A. Bayer. Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, 26 settembre — 14 decembre 1998; Metropolitan Museum of Art, New York, 14 gennaio — 28 marzo 1999; J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 27 aprile — 1 luglio 1999. Ferrara, 1998.

1999 Tokyo
Florence and Venice: Italian Renaissance paintings and sculpture from the State Hermitage Museum / Ed. by M. Koshikawa. The National Museum of Western Art, Tokyo, 20 March — 20 June 1999. Tokyo, 1999.

2000 Portland — Fort Worth
Stroganoff. The Palace and Collection of a Russian Noble Family. Portland Art Museum, Portland Oregon. February 19 — May 31, 2000. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. July 2 — October 1, 2000. Portland, 2000.

2000 Tokyo — Shizuoka — Hiroshima
Les 100 sourires de Monna Lisa. Nihon Keizai Shimbun, Inc., 2000.

2001 Genova
Viaggio in Italia: un corteo magico dal Cinquecento al Novecento / A cura di G. Marcenaro, P. Boragina. Palazzo Ducale, Genova, 31 marzo — 29 luglio 2001. Milano, 2001.

2001–2002 Москва — Петербург
Министерство культуры Российской Федерации, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственный Эрмитаж, Государственный музей-усадьба «Архангельское». «Ученая прихоть» коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. М., 2001.

2002 Brescia
Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento / A cura di G. Agosti, M. Natale. Museo Civico di Santa Giulia, Brescia, 3 marzo — 2 giunio 2002. Milano, 2002.

2002–2003 London
Painting, passion & politics: masterpieces from the Walpole Collection on loan from the State Hermitage Museum / Ed. by L. Dukelskaya, B. Allen. Hermitage Rooms at Somerset House, London, 28 September 2002 — 30 March 2003. London, 2002.

2002 Петербург-I
Государственный Эрмитаж. Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века. Каталог выставки / Авт. Т. К. Кустодиева. 4 июня — 29 сентября 2002 г. СПб., 2002.

2002 Петербург-II
Государственный Эрмитаж. Николай I и Новый Эрмитаж. Каталог выставки. 19 февраля — 12 мая 2002 г. СПб., 2002.

2002 Milano
Grande pittura genovese dall'Ermitage. Da Luca Grande a Magnasco. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 16 marzo — 30 giugno 2002). Milano, 2002.

2002–2003 Amsterdam
De rijkdom van Stroganoff: het verhaal van een Russische familie. Amsterdam, 2002.

2002–2003 Las Vegas
Art through the Ages: Masterpieces of Painting from Titian to Picasso. Guggenheim Hermitage Museum, Las Vegas, 30 August 2002 — 2 March 2003. New York, 2002.

2002–2003 Петербург
Государственный Эрмитаж. Генуя в Эрмитаже. Живопись и рисунок XVI–XVIII веков из собрания Генуи и Государственного Эрмитажа. 12 ноября 2002 — 20 января 2003 г. Милан, 2002.

2003 Washington
An Imperial Collection: Women Artists from the State Hermitage Museum / Ed. by R. P. Blakesley, J. Pomeroy. London, 2003.

2003–2004 Athens
In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece / Ed. by M. Gregori. Ethnikē Pinakothēkē kai Museio Alexandru Sutzu, 22 Decembre 2003 — 31 March 2004. Milano, 2003.

2003–2004 Roma — Venezia
Leonardo. «La Madonna Litta» dall'Ermitage di San Pietroburgo. Roma, 2003. (Без каталога.)

2003–2004 Siena
Duccio: alle origini della pittura senese / A cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte. Santa maria della Scala, 4 ottobre 2003 — 11 gennaio 2004. Milano, 2003.

2004 Иркутск — Красноярск — Новосибирск
Античное наследие в искусстве Западной Европы. СПб., 2004.

2004 Москва
Вавилонская башня. Земля — небо. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Московский государственный музей «Дом Батурина». М., 2004.

2004 Perugia
Perugino: il divin pittore / A cura di V. Garibaldi, F. F. Mancini. Galleria nazionale dell'Umbria, Perugia, 28 febbraio — 18 luglio 2004. Milano, 2004.

2004–2005 Paris
Primatice. Maître de Fontainebleau. Musée du Louvre, Paris, 22 septembre 2004 — 3 janvier 2005. Paris, 2004.

2004–2005 London
Raphael: from Urbino to Rome / Cat. ed. H. Chapman et al. National Gallery, London, 20 October 2004 — 16 January 2005. London, 2004.

2005 Barcelona
The splendour of the ruin. Fundació Caixa Catalunya / Cat. A. Butí, M. Mansanet. 12 July — 30 Octobre 2005. Barcelona, 2005.

2005 Nagoya — Iwate — Shimane
Women of Splendor. The State Hermitage Museum Collection. 21 May — 18 July, 2005 Nagoya Art Museum; 26 July — 25 September, 2005 Iwate Museum of Art; 8 October — 23 November, 2005 Shimane Art Museum. Tokyo, 2005.

2005 Shizuoka
Life with Flowers: masterpieces from the State Hermitage Museum. Shizuoka Art Gallery. 23 April — 25 September, 2005. Shizuoka, 2005.

2005–2006 Казань
Золотая Орда. История и культура. Выставочный центр «Эрмитаж — Казань», Татарстан, 23 августа 2005 — 10 мая 2006. Казань, 2005.

2006 Bilbao
Rusia! Novecientos años de obras maestros y colecciones magistrales. Museo Guggenheim, Bilbao, 29 March 2006 — 10 September 2006. Bilbao, 2006.

2006 Firenze
Lorenzo Monaco: dalla tradizione giottesca al Rinascimento / A cura di A. Tartuferi, D. Parenti. Galleria dell'Accademia, Firenze, 9 maggio — 24 settembre 2006. Firenze, 2006.

2006–2007 Amsterdam
Collectors in St. Petersburg. Hermitage, Amsterdam / Ed. V. Boele. 7 October 2006 — 11 March 2007. Zwolle, 2006.

2006–2007 Mantova
Mantegna a Mantova: 1460–1506. Galleria Civica di Palazzo Te, Mantova, 16 settembre 2006 — 14 gennaio 2007 / A cura di M. Lucco. Milano, 2006.

2007 London
France in Russia. Empress Josephine's Malmaison Collection. Courtauld Institute of Art, 25 July — 4 November 2007. London, 2007.

2007 Palermo
L'Hermitage dello zar Nicola I: capolavori aquisti in Italia. Palazzo Sant'Elia, Palermo, aprile — maggio 2007 / A cura di S. Androsov e L. Zichichi. Roma, 2007.

2007 Петербург
Государственный Эрмитаж. Гарофало — феррарский Рафаэль / Авт. Т. К. Кустодиева. 13 марта — 6 июня 2007 г. СПб., 2007.

2008 Ferrara
Garofalo: pittore della Ferrare estense. Ermitage Italia / Cat. a cura di T. Kustodieva, M. Lucco. 5 aprile — 6 liglio 2008. Milano, 2008.

2008–2009 Parma
Correggio. Galleria Nazionale, Parma, 20 settembre 2008 — 25 gennaio 2009 / A cura di L. Fornari Schianchi. Milano, 2008.

2008 Roma
Correggio e l'antico. Museo e Galleria Borghese, Roma, 22 maggio — 14 settembre 2008 / A cura di A. Coliva. Milano, 2008.

2008 Петербург
Государственный Эрмитаж. Картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино / Авт. Т. К. Кустодиева. СПб., 2008.

2009 Milano
Giorgione. Catalogo della mostra / A cura di E. M. dal Pozzolo, A. Paolucci, L. Pugeri. Milano, 2009.

2009–2010 Prato
Lo Stile dello zar: arte e moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo. Provincia di Prato. Museo del Tessuto, 19 settembre 2009 — 10 gennaio 2010 / Cat. a cura di D. Degl'Innocenti, T. Lekhovich. Milano, 2009.

2010 Madrid
Museo Thissen-Bornemiza, Madrid. Del 23 de junnio al 10 de octubre de 2010. Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia. D. J. van Sman, Comisario. Madrid, 2010.

2010–2011 Firenze
Bronzino pittore e poeta all corte dei Medici: Catalogo / A cura di C. Falciani e A. Natali. Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010 — 23 gennaio 2011. Firenze, 2010.

2011 Paris
L'Ermitage — La Naissance du Musée Imperial. Les Romanov. Tsars Collectioneurs. Pinacotheque de Paris. Paris, 2011.

2011 Pavia
Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei Civici di Pavia. Milano, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

Айналов 1939
Айналов В. Д. Этюды о Леонардо да Винчи. Л.; М., 1939.

Алпатов 1939
Алпатов М. Мадонна Конестабиле // Этюды по истории западноевропейского искусства. М.; Л., 1939.

Андреев 1857
Андреев А. Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. СПб., 1857.

Андреев 1917
Андреев В. К. «Мадонна Аннунциата» графа Строганова в Императорском Эрмитаже и ее место среди созданий Симоне Мартини // Московский Меркурий. 1917. Т. 1.

Андросов 1982
Андросов С. О. Дезидерио да Сеттиньяно и его произведения в Эрмитаже // ТГЭ. 1982. Т. 22.

Андросов 1984
Андросов С. О. Андреа Верроккьо. Л., 1984.

Андросов 1998
Андросов С. О. Живописец Иван Никитин. СПб., 1998.

Андросов 2003
Андросов С. О. П. И. Кривцов — художественный агент и «начальник русских художников» в Риме // Новый Эрмитаж. 150 лет со дня создания. СПб., 2003.

Андросов 2004
Андросов С. О. Петр Великий и скульптура Италии. СПб., 2004.

Античность в европейской живописи 1982
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Античность в европейской живописи XV — начала XX в. Выставка картин из музеев СССР, ГДР, Нидерландов, Франции. М., 1982.

Бедретдинова 2007
Бедретдинова Л. М. Иоганн Фридрих Рейфенштейн и Санкт-Петербургская Императорская Академия художеств (по материалам дела в РГИА) // Иностранные мастера в Академии художеств. М., 2007.

Бенуа 1900
Бенуа А. Юсуповская галерея // Мир искусства. 1900.

Бенуа 1901
Бенуа А. Строгановский дворец и Строгановская галерея в Санкт-Петербурге // Художественные сокровища России. 1901. Т. 9.

Бенуа 1902
Бенуа А. Н. Музей М. П. Боткина в Петербурге // Художественные сокровища России. 1902. Т. 2.

Бенуа 1910
Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., 1910.

Бенуа 1980
Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 4.

Бруни 1861
Бруни Ф. Картины итальянских школ // [*Жиль Ф.*]. Музей Императорского Эрмитажа. Описание различных собраний, составляющих музей, с историческим введением об Эрмитаже Екатерины II и о образовании музея Нового Эрмитажа. СПб., 1861.

Варшавская 1949
Варшавская М. Я. Стихотворение Пушкина и картина Рафаэля. Л., 1949.

Васильчиков 1883-I
Васильчиков А. А. Новые приобретения Императорского Эрмитажа // Вестник изящных искусств. 1883. Т. 1.

Васильчиков 1883-II
Васильчиков А. А. Произведения Рафаэля Санцио, находящиеся в России // Вестник изящных искусств. 1883. Т. 1.

Вентури 1912
Вентури Л. Очерк итальянского искусства в Петербурге // Старые годы. 1912. Июнь.

Византия и византийские традиции 1991
Византия и византийские традиции. Памятники из фондов

Эрмитажа и Русского музея. СПб., 1991.

Воинов 1922
Воинов В. Выставка итальянских примитивов в Эрмитаже // Среди коллекционеров. 1922. № 5–6.

Волынский 1900
Волынский А. Л. Леонардо да Винчи. СПб., 1900.

Волынский 1909
Волынский А. Л. Леонардо да Винчи. Харьков, 1909.

Волынский 1922
Мадонна Бенуа // Леонардо да Винчи / Под ред. А. А. Волынского. Пг., 1922.

Врангель, Трубников 1909
Врангель Н., Трубников А. Картины собрания графа Г. С. Строганова в Риме // Старые годы. 1909. Март.

Врангель 1913
Врангель Н. Искусство и государь Николай Павлович // Старые годы. 1913. Июль — сентябрь.

Врангель 1914
Врангель Н. «Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи. СПб., 1914.

Всеволожская 1972
Всеволожская С. Н. Картины Луки Баудо в Эрмитаже // СГЭ. 1972. [Вып.] 34.

Вышеславцев 1894
Вышеславцев А. В. Рафаэль. СПб., 1894.

Гамалев-Чураев 1916
Гамалев-Чураев С. Реставратор 9-го класса Андрей Митрохин // Старые годы. 1916. Апрель — июнь.

Георги 1794
Георги И. Г. Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794. Т. 2.

Гиберти 1938
Гиберти Л. «Commentari». Записки об итальянском искусстве / Перев., прим. и вступ. ст. А. Губера. М., 1938.

Гласси 1913
Гласси Г. Вновь открытые юношеские произведения Рафаэля // Старые годы. 1913. Декабрь.

Голицынский музей 2004
Голицынский музей на Волхонке. М., 2004.

Гращенков 1971
Гращенков В. Н. Рафаэль. М., 1971.

Гращенков 1986
Гращенков В. Н. Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. М., 1986.

Григорович 1865
Григорович Д. В. Новые приобретения Эрмитажа. «Мадонна» Леонардо. «Суд Аполлона над Марсием» Корреджо. СПб., 1865.

Губчевский 1957
Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Альбом репродукций. Т. 1 / Сост. П. Ф. Губчевский. М., 1957.

Гуковский 1958
Гуковский М. А. Леонардо да Винчи. Л.; М., 1958.

Гуковский 1959
Гуковский М. А. «Мадонна Литта». Картина Леонардо да Винчи в Эрмитаже. Л.; М., 1959.

Гуковский 1961
Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Т. 2: Италия 1380–1450 годов. Л., 1961.

Гуковский 1963
Гуковский М. А. Коломбина. Л., 1963.

Гуковский 1964
Гуковский М. А. Леонардо да Винчи в Эрмитаже // Тезисы докладов на юбилейной научной сессии. Пленарные заседания. Л., 1964.

Гуковский 1966
Гуковский М. А. Так называемая «Лавка» Эрмитажа и ее вероятный автор // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1965 г. Л.; М., 1966.

Дар княгини Щербатовой 1911
Дар княгини М. Г. Щербатовой в Императорский Эрмитаж (хроника) // Старые годы. 1911. Июнь — сентябрь.

Доброклонский 1940
Доброклонский М. В. Рисунки итальянской школы XV и XVI веков. М.; Л., 1940.

Дом графа Строганова 1875
Галерея картин и собрания художественных редкостей в Москве и Петербурге. I. Дом графа П. С. Строганова // Пчела. 1875. № 2.

Жарновский 1924
Жарновский И. Выставка итальянской живописи XVII и XVIII столетий в Государственном Эрмитаже // Среди коллекционеров. 1924. № 1–2.

Забельшанский 1966
Забельшанский Г. Б. Картины Филиппино Липпи в Эрмитаже // Итальянское Возрождение. Л., 1966.

Историзм в России 1996
Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890-е годы. Каталог выставки. СПб., 1996.

Итальянская живопись 1964
Итальянская живопись XIII–XVIII веков в собрании Эрмитажа / Авт.-сост. С. Н. Всеволожская, И. С. Григорьева, Т. Д. Фомичева. Л., 1964.

Каганэ 2000
Каганэ Л. Л. Картины, приобретенные в 1831 году для Эрмитажа у Мануэля Годоя, князя Мира // ТГЭ. 2000. Т. 29 (8).

Каганэ 2003
Каганэ Л. Л. Кабинет картин Хуана Мигеля Паэса де ла Кадены, испанского посланника в Санкт-Петербурге // Из истории мирового искусства и культуры. СПб., 2003.

Каганэ 2005
Каганэ Л. Л. Испанская живопись в Эрмитаже. XV–XIX века. История собрания. Севилья, 2005.

Казаринова, Егорова 1986
Казаринова Н. В., Егорова Е. И. Письма крепостного художника // Панорама искусств. 1986. № 9.

Кат. МАХ 1865
Каталог Музея Императорской Академии художеств, 1865 // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1994. М., 1996.

Кат. Публичного и Румянцевского музеев 1901
Иностранная живопись. Иллюстрированный каталог Картинной галереи Московского Публичного и Румянцевского музеев. М., 1901.

Кат. Юсуповых
Государственный музейный фонд. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи. [Пг.], 1920.

Кеменов 1954
Кеменов В. П. Художественное наследие Леонардо да Винчи // Вопросы философии. 1954. № 3.

Кеменов 1956
Кеменов В. П. Статьи об искусстве. М., 1956.

Кондаков 1929
Кондаков Н. П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Praha, 1929.

Косолапов 1985
Косолапов А. И. Физические методы изучения произведений искусства. М., 1985.

Краснова 1961
Краснова Н. Б. Палатинские фрески школы Рафаэля в Эрмитаже. Л., 1961.

Кузнецов 2001
Кузнецов С. О. Строгановские fond's d'or. Живопись XIV–XV веков в собраниях Сергея Григорьевича Строганова и его сыновей Павла и Григория // Судьбы музейных коллекций. Материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб., 2001.

Кустодиева 1974
Кустодиева Т. Произведение Мазо ди Сан Фриано в Эрмитаже // СГЭ. 1974. [Вып.] 38.

Кустодиева 1975
Кустодиева Т. К. «Аллегория христианской церкви» Алессандро Аллори // СГЭ. 1975. [Вып.] 40.

Кустодиева 1977
Кустодиева Т. К. К вопросу об авторстве картины «Состязание Аполлона и Марсия» // ТГЭ. 1977. Т. 18.

Кустодиева 1979-I
Кустодиева Т. К. Три картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино в собрании Государственного Эрмитажа // Проблемы культуры итальянского Возрождения. Л., 1979.

Кустодиева 1979-II
Кустодиева Т. Подписной полиптих Джованни ди Бартоломео Кристиани // СГЭ. 1979. [Вып.] 44.

Кустодиева 1979-III
Кустодиева Т. К. «Мадонна Бенуа» Леонардо да Винчи. Л., 1979.

Кустодиева 1980-I
Кустодиева Т. Новые атрибуции двух итальянских примитивов // СГЭ. 1980. [Вып.] 45.

Кустодиева 1980-II
Кустодиева Т. К. «Кающаяся Мария Магдалина» Джампьетрино // СГЭ. 1980. [Вып.] 45.

Кустодиева 1982-I
Кустодиева Т. К. Два произведения итальянской живописи XIV–XV веков в Эрмитаже // ТГЭ. 1982. Т. 22.

Кустодиева 1982-II
Кустодиева Т. К. Фрагмент пределлы с эпизодом легенды о 10 000 мучеников работы Франческо Бакиакка // СГЭ. 1982. [Вып.] 47.

Кустодиева 1983-I
Кустодиева Т. «Святая Екатерина» Гарофало // СГЭ. 1983. [Вып.] 48.

Кустодиева 1983-II
Кустодиева Т. «Поклонение волхвов» Пьетро Негрони // СГЭ. 1983. [Вып.] 48.

Кустодиева 1984
Кустодиева Т. «Распятие с Марией и Иоанном» Никколо ди Пьетро Джерини // СГЭ. 1984. [Вып.] 49.

Кустодиева 1985-I
Кустодиева Т. «Святой Себастьян» Антонио Римпатта // СГЭ. 1985. [Вып.] 50.

Кустодиева 1985-II
Кустодиева Т. К. Итальянское искусство эпохи Возрождения. XIII–XVI века. Очерк-путеводитель. Л., 1985.

Кустодиева 1985-III
Кустодиева Т. К. О прототипе и сюжете так называемой «Спящей вакханки» Баттиста Досси // ТГЭ. 1985. Т. 25.

Кустодиева 1986
Кустодиева Т. К. Картины Рафаэля в Эрмитаже // Рафаэль и его время. М., 1986.

Кустодиева 1989
Кустодиева Т. К. «Распятие» Марко Палмеццано дар Эрмитажу Е. И. Шапиро // Государственный Эрмитаж. Исследования, поиски, открытия. Краткие тезисы докладов научной конференции к 225-летию Эрмитажа. Л., 1989.

Кустодиева 1990
Кустодиева Т. К. «Забытый» шедевр сиенской живописи XIV века // СГЭ. 1990. [Вып.] 54.

Кустодиева 1993
Кустодиева Т. К. Произведения Джампьетрино в Эрмитаже и некоторые проблемы школы Леонардо да Винчи // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. Краткое содержание докладов. СПб., 1993.

Кустодиева 1994
Кустодиева Т. К. Картина Бернардино Луини «Св. Себастьян» в собрании Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. Краткое содержание докладов. СПб., 1994.

Кустодиева 1995
Кустодиева Т. К. Вновь определенная картина Джампьетрино «Апостол Иоанн» в собрании Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. Краткое содержание докладов. СПб., 1995.

Кустодиева 1996
Кустодиева Т. К. Два фрагмента венецианской живописи XIV в. в собрании Эрмитажа // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. Краткое содержание докладов. СПб., 1996.

Кустодиева 1998-I
Кустодиева Т. К. Государственный Эрмитаж. Произведения школы

Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа. СПб., 1998.

Кустодиева 1998-II
Кустодиева Т. К. «Madonna dell'Umiltá» из собрания Эрмитажа // Научная конференция памяти М. А. Гуковского. Тезисы докладов. СПб., 1998.

Кустодиева 2000-I
Кустодиева Т. К. Еще раз о «Мадонне с Младенцем, св. Елизаветой, св. Екатериной и Иоанном Крестителем» Андреа дель Сарто // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. Краткое содержание докладов. СПб., 2000.

Кустодиева 2000-II
Кустодиева Т. К. «Madonna dell'Umiltá» из собрания Эрмитажа // ТГЭ. 2000. Т. 29.

Кустодиева 2003
Кустодиева Т. К. «Отдых святого Семейства на пути в Египет» Арканджело Салимбени. Новая атрибуция // Из истории мирового искусства и культуры: Сб. ст. к 75-летию Ю. А. Русакова. СПб., 2003.

Кустодиева 2004
Кустодиева Т. К. Известный и неизвестный Селлайо в собрании Эрмитажа // СГЭ. 2004. [Вып.] 62.

Кустодиева 2005
Кустодиева Т. К. Триптих из собрания М. П. Боткина в коллекции Эрмитажа // СГЭ. 2005. [Вып.] 63.

Кустодиева 2008-I
Кустодиева Т. К. Всё о Леде (картина Содомы в Эрмитаже) // СГЭ. 2008. [Вып.] 66.

Кустодиева 2008-II
Кустодиева Т. К. Картины Гарофало из монастыря Сан Бернардино. СПб., 2008.

Кустодиева 2010
Кустодиева Т. К. «Nunziata di Firenze» и одна из копий с нее // СГЭ. 2010. [Вып.] 68.

Лазарев 1923
Лазарев В. Новая мадонна Якопо ди Чьоне // Среди коллекционеров. 1923. № 6.

Лазарев 1952
Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи. М., 1952.

Лазарев 1954
Лазарев В. Н. Маэстро Паоло и современная ему венецианская живопись // Ежегодник Института истории искусств. М., 1954.

Лазарев 1959
Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Искусство треченто. М., 1959. Т. 2.

Левинсон-Лессинг 1970
Левинсон-Лессинг В. Ф. Собрание картин Франсуа Троншена. Из истории коллекций Эрмитажа // СГЭ. 1970. [Вып.] 31.

Левинсон-Лессинг 1985
Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985.

Липгарт 1908-I
Липгарт Э. К. Итальянская школа // Старые годы. 1908. Ноябрь — декабрь.

Липгарт 1908-II
Липгарт Э. Фрески виллы Палатина в Эрмитаже // Старые годы. 1908. Октябрь.

Липгарт 1910
Липгарт Э. К. Императорский Эрмитаж. Приобретения и перевески // Старые годы. 1910. Январь — март.

Липгарт 1912-I
Липгарт Э. К. Дар графа П. С. Строганова Императорскому Эрмитажу // Старые годы. 1912. Апрель — июнь.

Липгарт 1912-II
Липгарт Э. Картины из собрания князей Л. И. и Е. Л. Кочубей // Старые годы. 1912. Январь.

Липгарт 1915
Липгарт Э. Итальянская живопись XVI века в Гатчинском дворце // Старые годы. 1915. Январь — февраль.

Липгарт 1916
Липгарт Э. Итальянцы XVII столетия в Гатчинском дворце // Старые годы. 1916. Июль — сентябрь.

Липгарт 1922
Липгарт Э. О некоторых переработках типа Мадонны Бенуа // Ежегодник Российского института истории искусств. 1922. Т. 1.

Липгарт 1928
Липгарт Э. К. Леонардо да Винчи и его школа. Л., 1928.

Лихачев 1906
Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906.

Лихачев 1911
Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих живописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911.

Лихачев 1993
Из коллекций академика Н. П. Лихачева. Каталог выставки. СПб., 1993.

Любовные позиции 2002
Любовные позиции эпохи Возрождения / Сост. О. Я. Неверов. СПб., 2002.

Майкапар 1986
Майкапар А. Е. Музыкальные сюжеты античности в трактовке художников итальянского Возрождения // Культура эпохи Возрождения. Л., 1986.

Малиновский 1989
Малиновский К. В. Происхождение и датировка поступления картин в Эрмитаж по материалам Якоба Штелина // Государственный Эрмитаж. История Эрмитажа и его коллекций. Л., 1989.

Марков 1976
Марков А. Были Астраханского края. Волгоград, 1976.

Марков 2007
Марков А. С. Братья Сапожниковы. Астрахань, 2007.

Маркова 1986
Маркова В. Э. Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР. М., 1986.

Маркова 2002
Маркова В. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Собрание живописи. Италия VIII–XVI вв. М., 2002.

Маркова 2004
Маркова В. Э. Итальянская живопись в собрании Голицынского музея // Голицынский музей на Волхонке. М., 2004.

Музейные распродажи 2006
Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929 годов. Архивные документы / Сост. Е. Ю. Соломаха. СПб., 2006.

Неустроев 1898
Неустроев А. А. Картинная галерея Императорского Эрмитажа. СПб., 1898.

Никулин 1965
Никулин Н. Джулио Романо или Гендрик Гольциус? // ТГЭ. 1965. Т. 8.

Опись собр. Гоцковского 1764
Опись картин из собрания Гоцковского. 1764 // *Успенский А. И.* Императорские дворцы. М., 1913. Т. 1. [Ч. 2]: Летние дворцы.

Панфилова 1974
Панфилова О. И. О технологических исследованиях картин Эрмитажа // Государственный Эрмитаж. Краткие тезисы докладов научных конференций «Консервация и реставрация памятников культуры и искусства». Л., 1974.

Прохоров 1879
Прохоров В. А. Императорская Академия художеств. Каталог музея древнерусского искусства. СПб., 1879.

Пятницкий 1994
Пятницкий Ю. А. Коллекция К.-А. Бейне в собрании Государственного Эрмитажа // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1994. М., 1996.

Распродажа галереи Корсакова 1822
Распродажа картинной галереи А. И. Корсакова // Отечественные записки. 1822. № 26. Ч. 10.

Романов 1922
Романов Н. Произведения Рафаэля в России. М., 1922.

Ротенберг 1974
Ротенберг Е. И. Искусство Италии. М., 1974.

Свиньин 1821
Свиньин П. П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. Кн. 4. СПб., 1821.

СГЭ
Сообщения Государственного Эрмитажа.

Середа 1913
Середа В. Новый подлинник Леонардо да Винчи // Старые годы. 1913. Октябрь.

Смирнов 1928
Смирнов А. П. Памятники византийской культуры. Краткий путеводитель. Русский музей. Л., 1928.

Собр. Боткина 1911
Собрание М. П. Боткина. СПб., 1911.

Сокровища России 1902
Хроника. Приложение к сборнику «Сокровища России». 1902. Т. 2. № 1-2.

Соловьев 1885
Соловьев М. Музей древнерусского искусства в Академии художеств // Художественные новости. СПб., 1885. Т. 3.

Сомов 1859
Сомов К. А. Картины Императорского Эрмитажа. СПб., 1859.

Сомов 1874
Сомов А. Картинная галерея Императорской Академии художеств. Ч. 2: Каталог произведений иностранной живописи (оригиналов и копий). СПб., 1874.

С[тасов] 1871
С[тасов] В. Художественная хирургия // С.-Петербургские ведомости. 1871. 9 декабря.

Строгановский дворец-музей 1922
Строгановский дворец-музей. Краткий путеводитель. Пг., 1922.

Сумцев 1900
Сумцев Н. Ф. Леонардо да Винчи. Харьков, 1900.

ТГЭ
Труды Государственного Эрмитажа.

Трубников 1913
Трубников А. Наследие великой княгини Марии Николаевны // Старые годы. 1913. Май.

Указатель АХ 1842
Императорская Академия художеств. Указатель находящихся в Академии произведений по алфавиту имен и предметов // Памятник искусств (6-я тетрадь). СПб., 1842.

Указатели Голицынского музея 1866–1882
Указатель Голицынского музея. М., 1866; то же. М., 1868; то же. М., 1882.

Фомичева 1959
Фомичева Т. Д. Картины Корреджо в собрании Эрмитажа // Искусство. 1959. № 7.

Фомичева 1971
Фомичева Т. Картина «Святое семейство с Иоанном» Андреа дель Сарто, считавшаяся утерянной // СГЭ. 1971. [Вып.] 33.

Фомичева 1972
Фомичева Т. К вопросу о датировке «Мадонны Конестабиле» Рафаэля // СГЭ. 1972. [Вып.] 35.

Форлани Темпести 1982
Форлани Темпести А. Рисунки старых мастеров. Шедевры Возрождения чинквеченто в Тоскане. М., 1982.

Холл 1999
Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1999.

Шмидт 1908
Шмидт Д. А. Хроника. Италия // Старые годы. 1908. Апрель — июнь.

Шмидт 1909
Шмидт Д. А. Леонардо или Люкас? // Старые годы. 1909. Декабрь.

Штелин 1990
Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 2.

Щербачева 1941-I
Щербачева М. И. Картина Надо Чеккарелли в Эрмитаже // ТГЭ. 1941. Т. 2.
Щербачева 1941-II
Щербачева М. И. Картина Франчабиджо в Эрмитаже // Труды Отдела западноевропейского искусства. Л., 1941. Т. 2.
Щербачева 1956
Щербачева М. И. Крест Уголино ди Тедиче // СГЭ. 1956. [Вып.] 9.
Щербачева 1958
Щербачева М. И. Картины Якопо Селлайо в Эрмитаже // СГЭ. 1958. [Вып.] 14.
Щербачева 1959
Щербачева М. И. Картина Пьетро Поллайоло в Эрмитаже // СГЭ. 1959. [Вып.] 16.
Щербачева 1961
Щербачева М. И. Лоренцо Коста и женский портрет его работы // ТГЭ. 1961. Т. 6.
Щербачева 1965
Щербачева М. И. Портреты Лоренцо Лотто в Эрмитаже // ТГЭ. 1965. Т. 8.
Юсуповская галерея 1920
Государственный музейный фонд. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи. [Пг.], 1920.

Abbati 1968
Abbati F. «Piero di Cosimo» di Mina Bacci // Paragone. 1968. N 215.
Acidini 2009
Botticelly nel suo tempo / A cura di Cristina Acidini. Schede di W. Dello Russo, F. Poletti. Milano, 2009.
Adani 2007
Adani C. Correggio: pittore universal (1489–1534); monografia esplicativa e didattica, con lacollaborazione di E. Bolognesi. Milano, 2007.
Aedes Walpolianae 1752
Aedes Walpoliane or, a Description of the Collection of Pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford. 2nd ed. London, 1752.
Affreschi e icone dalla Grecia 1986
Affreschi e icone dalla Grecia. X–XVII secolo. Palazzo Strozzi, 16 settembre — 16 novembre 1986. Museo bizantino di Atene. Atene, 1986.
Agata Santa 2008
Agata Santa. Storia, arte, devozione. Catalogo della mostra / A cura di G. Algranti. Frirenze, 2008.
Albertina 1975
Albertina. Italienische Zeichnungen der Renaissance zum 500. Geburtsjahr Michelangelos. Wien, 1975.
Alciati 1550
Emblemata. D. A. Alciati, denuo ab ipsa Autore recognita ac, quae desciderabantur, imaginibus locupletata, 1550.
Aldo di Rinaldis
Aldo di Rinaldis. Simone Martini. Roma, s. a.
Alegri, De Floriani 1991
Alegri G., De Floriani A. La pittura in Liguria. Il Quattrocento. Genova, 1991.
Alpatov 1977
Alpatov M. Leonardo da Vinci nell'Ermitage // Leonardo. La pittura. Firenze, 1977.
Amoretti 1804
Amoretti C. Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci. Milano, 1804.
Androsov 1999
Androsov S. Pietro il Grande // Collazionista d'Arte veneta. Venezia, 1999.
Androsov 2009
Androsov S. La raccolta di scultura di Pietro il Grande. Collezione reale e virtuale // Il collezionismo in Russia. Da Pietro I all'Unione Sovetica. Gaeta, 2009.
Angelicus pictor 2008
Angelicus pictor: ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico / A cura di Alessandro Zuccari. Milano, 2008.
Arcangeli 2001
Arcangeli L. La pittura di Barocci e dei barocceschi a Pesaro // Pesaro nell' età dei Della Rovere. Venezia, 2001.
Arslan 1930
Arslan W. Una Madonna di Niccoló di Tommaso // Dedalo. 1930. N 12.
Art and Love 2008
Love and Art in Renaissance Italy. Metropolitan Museum of Art, New York / Ed. by A. Bayer. New York, 2008.
Art in the Making 2002
Art in the Making Understandings in Renaissance Painting / Ed. by D. Bomford, with contributions from L. Campbell, J. Dunkerton, S. Foister, J. Kirby, C. Plazzo, A. Roy, M. Spring. London, 2002.
L'Art gothique siennois 1983
L'Art gothique siennois enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture. Avignon musée du Petit Palais. 26 juin — 2 octobre 1983. Florence, 1983.
L'Arte a Siena 1980
L'Arte a Siena sotto i Medici. 1555–1609. Siena, Palazzo Pubblico. 3 maggio — 15 settembre. Roma, 1980.
Artemieva 2009
Artemieva I. Alla nascita della pinacoteca dell'Ermitage: l'aquisto della collezione del console Udney // Collezionismo d'Arte a Venezia. Il Settecento. Venezia, 2009.
Ascione 1973
Ascione B. San Sebastian nella storia e nell'arte. Napoli, 1973.
Aurenhammer 1960
Aurenhammer N. Lexikon der christlichen Iconographie. Wien, 1960. Lfg 2.
Babin 2007
Babin A. A. «Le Voyage Pittoresque» from Malmaison to St. Petersburg // France in Russia. Empress Josephine's Malmaison Collection. London, 2007.
Baccheschi 1973
Baccheschi E. L'opera completa del Bronzino. Milano, 1973.
Bacci 1966
Bacci M. Piero di Cosimo. Milano, 1966.
Bacci 1976
Bacci M. L'opera completa di Piero di Cosimo. Milano, 1976.
Badt 1914
Badt K. Andrea Solario. Sein Leben und Werke. Leipzig, 1914.

Baldacci 1939
Baldacci. Da Vinci's Botany // Leonardo da Vinci. Firenze, 1939.
Baldasse 1925
Baldasse L. Joss van Cleve, der Meister des Todes Maria. Wien, 1925.
Baldini 1977
Baldini U. Contributi all'Angelico: il Trittico di San Domenico di Fiesole e qualche altra aggiunta // Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci. Milano, 1977.
Baldinucci 1974
Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione / Opera di F. Baldinucci; con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli. Firenze, 1974.
Ballarin 1995
Ballarin A. Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I. [Padova], Cittadella, 1995. Vol. 1.
Balzarini 1996
Balzarini M. G. Vincenzo Foppa: la formazione e l'attivita giovanile. Firenze, 1996.
Banti, Boschetto 1953
Banti A., Boschetto A. Lorenzo Lotto. Firenze, 1953.
Bartoli 1999
Bartoli R. Biagio d'Antonio. Milano, 1999.
Bargellesi A. 1955
Bargellesi A. Camilla Borgia e il convento di San Bernardino in Ferrara // Atti e Memorie della Dep. Prov. Ferrarese di Storia Patria. 1955. Vol. 14. N. s.
Bargellesi G. 1971
Bargellesi G. La crocefissione del Garofalo già nel convento di San Bernardino // Musei ferraresi. Bollettino annuale, I (1971). Firenze, 1972.
Bargellesi G. 1973
Bargellesi G. La deposizione del Garofalo già ad Argenta // Musei ferraresi. Bollettino annuale, 2, 1972. Firenze, 1973.
Barnbach Cappel 1991
Barnbach Cappel C. Leonardo, Tagliente and Dürer: «La scienza del far di groppi» // Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana / Ed. by C. Pedretti. 1991. Vol. 4.
Barocchi 1950
Barocchi P. Il Rosso Fiorentino. Roma, 1950.
Barocchi 1951
Barocchi P. Precisazioni sul Primaticcio // Commentari. 1951. An. 2.
Barocchi 1965
Barocchi P. Itinerario di Giovambattista Naldini // Arte antica e moderna. 1965. N 31–32.
Barolsky 1978
Barolsky P. Infinite Jest. Wit and Humor in the Renaissance Art. Columbia; London, 1978.
Baroni 1961
Baroni C. All the paintings of Leonardo da Vinci. London, 1961.
Barotti 1770
Barotti C. Pitture e scolture che si trovano nelle Chiese, Luoghi publici, e Sobborghi della Città di Ferrara. Ferrara, 1770.
Bartch
Le peinture graveur par Adam Bartch. Vienn, 1802–1821. Vol. 1–21.
Bartoli 1999
Bartoli R. Biagio d'Antonio. Milano, 1999.
Baruffaldi 1844
Baruffaldi G. Vite de'pittori e scultori ferraresi. Ferrara, 1844. Vol. 1.
Bayer 1996
Bayer A. Cesare da Sesto // The Dictionary of Art / Ed. by J. Turner. Willard Ohio, 1996. Vol. 6.
Bazin 1958
Bazin G. Musée de L'Ermitage. Les Grandes maîtres de la peinture. Paris, 1958.
Becherucci 1944
Becherucci L. Manieristi toscani. Bergamo, 1944.
Béguin 1960-I
Béguin S. L'Ecole de Fontainbleau le maniérisme à la cour de France. Paris, 1960.
Béguin 1960-II
Béguin S. Un aspect négligé l'École de Fontainbleau: la peinture sacrée // L'Œil. 1960. N 72.
Béguin 1969
Béguin S. La Vierge, Reine des Anges, par le Primatice // La Revue du Louvre. 1969. N 3.
Béguin 1983
Béguin S. Leonard de Vinci au Louvre. Paris, 1983.
Béguin 1985
Béguin S. La vierge au coussin vert // Andrea Solario en France. Paris, 1985.
Bellesi 2009
Bellesi S. Catalogo dei pittori fiorentini del'600 e del'700. Biografie e opere. Firenze, 2009.
Belli Bersali 1970
Belli Bersali I. Ville di Roma. Milano, 1970.
Bellori 1664
Bellori G. P. Nota delli Musei… Roma, 1664.
Bellori 1672 (1728)
Bellori G. P. Le vite de'pittori, scultori ed archtetti moderni. 1672. Roma, 1728.
Bellosi 1965
Bellosi L. Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco // Paragone. 1965. N 187.
Bellosi 1966
Bellosi L. Il Maestro della Crocifissione Griss: Giovanni Toscani // Paragone. 1966. N 193.
Bellosi 1970
Bellosi L. Approfondimenti in margine a Cimabue // Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 1970. Bd 44. Heft 1.
Bellosi 1983–1984
Bellosi L. Tre note in margine a un studio sull'arte a Prato // Prospettiva. Aprile 1983 — gennaio 1984.
Bellosi 2000
Bellosi L. Tre note in margine a un studio sull'arte a Prato // Come un prato fiorito: studi sull'arte tardogotica. Milano, 2000.
Bellosi, Haines 1999
Bellosi L., Haines M. Lo Scheggia. Firenza; Siena, 1999.

Below 1971
Below L. Leonardo da Vinci und Fillippino Lippi / Dissertation, Freie Universität. Berlin, 1971.
Belting 1981
Belting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981.
Beltrami 1911
Beltrami L. Luini. 1512–1532. Materiale di studio. Milano, 1911.
Beltrami 1919
Beltrami L. Documenti e memorie riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo da Vinci. Milano, 1919.
Benati 1995
Benati D. Disegno del Trecento // D. Benati, ed. Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche. Exh. cat. (Rimini 1995–1996). Milan, 1995.
Benesch 1964
Benesch O. Meisterzeichnungen der Albertina. Wien, 1964.
Bent 1993
Bent G. Santa Maria degli Angeli and the Arts: Patronage, Production and Practice in a Trecento Florentine Monastery. Ph. D. Diss. Standford University, 1993.
Berenson 1896
Berenson B. The Italian painters of the Renaissance: with indices of their works. The Florentine painters of the Renaissance. New York, 1896.
Berenson 1901
Berenson B. The Florentine Painting of the Renaissance. New York; London, 1901.
Berenson 1907
Berenson B. North Italian Painters of the Renaissance. New York; London, 1907.
Berenson 1909-I
Berenson B. The florentine painters of the Renaissance. New York; London, 1909.
Berenson 1909-II
Berenson B. The central italian Painters of the Renaissance. New York; London, 1909.
Berenson 1915
Berenson B. Nicola di Maestro Antonio Ancona // Rassagna d'Arte. 1915. Vol. 2.
Berenson 1916
Berenson B. The Study and Criticism of Italian Art. London, 1916.
Berenson 1917–1918
Berenson B. «Ugolino Lorenzetti» // Art in America. 1917. Vol. 5; 1918. Vol. 6.
Berenson 1930
Berenson B. The Drawings of the Florentine Painters. Chicago, 1930. Vol. 1.
Berenson 1930–1931
Berenson B. Quadri senza casa // Dedalo. 1930–1931. Vol. 2.
Berenson 1932-I
Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Oxford, 1932.
Berenson 1932-II
Berenson B. Disegni inediti di «Tommaso» // Rivista d'Arte. 1932. XXIV.
Berenson 1936
Berenson B. Pittura italiana del Rinascimento. Milano, 1936.
Berenson 1938
Berenson B. The drawings of the Florentine Painters. Chicago, 1938. Vol. 1–3.
Berenson 1957
Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with Index of Place. Venetian School. London, 1957.
Berenson 1961
Berenson B. I disegni dei pittori Fiorentini. Milano, 1961. Vol. 2.
Berenson 1963
Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Florentine School. London, 1963.
Berenson 1968-I
Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools. London, 1968.
Berenson 1968-II
Berenson B. Homeless Painting of the Renaissance. Amsterdam, 1968.
Berenson 2006
Berenson B. Amico di Sandro. Milano, 2006.
Bernaccioni 1999
Bernaccioni A. Conguinture artistiche fra la Toscana e le Marche: un' aperture su Antonio da Firenze // Arte Cristiana. 1999. LXXXVII.
Bernardini 1901
Bernardini G. Alcuni dipinti delta collezione del conte Stroganoff a Roma // Rassegna d'arte. 1901.
Bernardo Daddi 2005
Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg. Catalogo della mostra / A cura di M. Boskovits. Firenze, 2005.
Bernini Pezzini 1985
Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica / Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Istituto Nazionale per la grafica. Catalogo di G. Bernini Pezzini, S. Massari. Roma, 1985.
Bernisovich 1953
Bernisovich M. N. Les collectiones de tableaux du Conseiller François Tronchin et le Musée de l'Ermitage. Geneve, 1953.
Bertelli 2004
Bertelli C. Per il ritorno a Venezia della Madonna Litta // Arte Documentata. 2004. N 20.
Berti 1963
Berti L. Miniature dell'Angelico (e altro) 2 // Acropoli. 1963. Fasc. 1.
Berti 1964
Berti L. Pontormo. Firenze, 1964.
Berti 1973
Berti L. L'opera completa del Pontormo. Milano, 1973.
Berti 1990
Berti L. Un ritrovamento: il ritratto di Francesco Capponi del Pontormo // Critica d'Arte. 1990. N 2–3.
Berti, Baldini 1957
Berti L., Baldini U. Filippino Lippi. Firenze, 1957.

Berti, Baldini 1991
Berti L., Baldini U. Filippino Lippi. Firenze, 1991.
Bettini 1933
Bettini S. La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri. Padova, 1933.
Biajia 1986
Biajia E. Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. Electa, 1986.
Biancone 1960
Biancone P. Tutta la pittura del Correggio. Milano, 1960.
Blanc 1861
Blanc Ch. Une peinture de Léonard da Vinci // Gazette des Beaux-Arts. 1861. Vol. 9.
Bo, Mandel 1967
Bo C., Mandel G. L'opera completa del Botticelli. Milano, 1967.
Bober, Rubinstein 1991
Bober P. P., Rubinstein R. O. Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London, 1991.
Bocchi 1591 (1677)
Bocchi F. Le bellezze della città di Firenze. 1591. Firenze, 1677.
Bode 1882
Bode W. Kaiserliche Gemäldegalerie der Ermitage in St. Petersburg. Berlin, 1882.
Bode 1884
Bode W. Leonardo's Atlartafel der Auferstehung Christi // Jarbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1884. Bd 5.
Bode 1909
Bode W. Die Wachsbüste einer Flora im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin ein Werk des Leonardo da Vinci ? // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1909. Bd 30.
Bode 1915
Bode W. Leonardos Bildnis aus dem Czartoryski Museum in Krokau und der Jugendbilder des Künstlers // Jahrbuch der Königlich Preuszischen Kunstsammlungen. 1915. Bd 36.
Bodmer 1931
Bodmer H. Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen. Stuttgart; Berlin, 1931.
Bologna 1792
Pitture, scolture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi, e case della citta di Bologna e suoi subborghi. Bologna, 1792.
Bologna 1969
Bologna F. I pittori alla corte angioina di Napoli. 1216–1414. Roma, 1969.
Bombe 1914
Bombe W. Perugino (Klassiker der Kunst). Stuttgart; Berlin, 1914.
Bonnaffè 1873
Bonnaffè E. Les Collectionneurs de l'ancienne France. Paris, 1873.
Bora 1974
Lavinia Fontana. Note Cremonesi: Camillo Boccacini, le proposte // Paragone. 1974. N 295.
Borenius 1922
Borenius T. Unpublished Cassone Panels // The Burlington Magazine. 1922. April.
Borghini 1584 (1807)
Borghini R. Il Riposo. 1584. Milano, 1807.
Boschini 1844
Boschini G. Note alla «Vite de'pittori e scultori ferraresi» di G. Baruffaldi. Ferrara, 1844. Vol. 1.
Boskovits 1966
Boskovits M. Ancora su Spinello Aretino: proposte e inediti // Antichita viva. 1966. N 2.
Boskovits 1975
Boskovits M. Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370–1400. Firenze, 1975.
Boskovits 1976
Boskovits M. Un Adorazione dei magi e gli inizi dell'Angelico. Bern, 1976.
Boskovits 1987
Boskovits M. Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe italienishe Malerei. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin, 1987.
Boskovits 1990
Boskovits M. The Tyssen Bornemisza Collection. Early Itlaian Painting 1290–1470. Stuttgart, 1990.
Boskovits 1993
Boskovits M. A critical and historical of florentine painting. The origins of Florentine painting, 1100–1270. Florence, 1993.
Boskovits, Brown 2003
Italian paintings of the fifteenth century. National Gallery of Art, Washington / M. Boskovits, D. A. Brown with R. Echols. New York, 2003.
Bottari 1960
Bottari S. Correggio // Encyclopedia of World Art. New York; Toronto; London, 1960. Vol. 3.
Bottari 1961
Bottari S. Correggio. Milano, 1961.
Botticelli e Filippino 2004
Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura del Quattrocento. Milano, 2004.
Briganti 1945
Briganti G. Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi. Roma, 1945.
Briganti, Bacceschi 1977
Briganti G., Bacceschi E. L'opera completa del Beccafumi. Milano, 1977.
Brigstocke 1976
Brigstocke H. Giulio Cesare Procaccini reconsiderd // Jahrbuch der Berliner Mussen. 1976. Bd 18.
Brigstocke 2002
Brigstocke H. Procaccini in America. London, 2002.
Brock 2002
Brock M. Bronzino. Paris, 2002.
Brown 1928
Brown J. W. Life of Leonardo da Vinci. London, 1928.
Brown 1966
Brown C. M. Lorenzo Costa. Columbia University, 1966.
Brown 1981
Brown D. A. The Young Correggio and hid Leonardesque Sources. New York; London, 1981.
Brown 1987
Brown D. A. Andrea Solario. Milano, 1987.
Brown 1988–1989
Brown D. A. Maineri and Marmitta as Devotional Artist // Prospettiva. 1988–1989. N 53–56.

Brown 1990
Brown D. A. Madonna Litta. XXIX Lettura Vinciana (1989). Firenze, 1990.
Brown 1991
Brown D. A. The Master of the «Madonna Litta» // I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo / A cura di M. F. Fiorio, P. C. Marani. Milano, 1991.
Brown 2003
Brown D. A. Leonardo da Vinci. Arte e devozione nelle Madonne dei suoi allievi. Milano, 2003.
Brumer 1970
Brumer H. H. The Statue Court in the Vatican Belveder. Stockholm, 1970.
Bruni 1860
Bruni F. Tableux des écoles d'Italie // [*Gille F.*] Musée de l'Ermitage Impérial. Notice sur la formation de ce Musée et description des diverses collections qu'il renferme avec une introduction historique sur l'Ermitage de Catherine II. St.-Pétersbourg, 1860.
Bruno 1974
Bruno R. Girolamo Siciolante revisioni e verifiche ricostruttive, 3 // Critica d'Arte. 1974. N 135.
Burckhard 1904
Burckhard J. Der Cicerone. Zweiter Teil. Registr. 9. Auflages. Leipzig, 1904.
Burrell 2006
Burrell M. Reynolds's Mona Lisa // Apollo. 2006. N 164. September.
Bury 1990
Bury M. Giulio Sanuto. A Venetian Engravers of the Sixteenth Century. Edinburg, 1990.
Buscaroli 1931
Buscaroli R. La pittura romagnola del Quattrocento. Faenza; Lega, 1931.
Calderoni Masetti 1973
Calderoni Masetti A. R. Spinello Aretino giovane. Firenze, 1973.
Caldwell 1996
Caldwell D. Primaticcio // The Dictionary of Art / Ed. by J. Turner. Willard Ohio, 1996. Vol. 25.
Caleca 1986
Caleca A. Ugolino di Tedice di Pisa // La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento / Ed. by E. Castelnuovo. Milano, 1986. Vol. 2.
Calegari 2000
Calegari G. La pittura a Bergamo e Brescia // Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio. Milano, 2000.
Callmann 1996
Callmann H. Spalliera // The Dictionary of Art / Ed. by J. Turner. 1996. Vol. 29.
Calvesi 1977
Calvesi M. Leda // Leonardo: la pittura. Firenze, 1977.
Calvesi 1985
Calvesi M. Leda // Leonardo. La pittura. Firenze, 1985.
Calvi 1812
Calvi J. A. Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia, pittore bolognese. Bologna, 1812.
Calzini 1894
Calzini E. Marco Palmezzano e le sue opere // Archivo storico dell'Arte. 1894. Vol. 7.
Camarda 2005
Camarda A. «I Modi»: genesi e vicissitudini di un'opera proibita tra Rinascimento e Maniera // Storia dell'arte. 2005. N 110 (n. s.).
Il camerino delle pitture di Alfonso I
Il camerino delle pitture di Alfonso I / A cura di A. Ballarin. Padova, 2007. Vol. 5, 6.
Camesasca 1956
Camesasca E. Tutta la pittura di Raffaello. Milano, 1956.
Camón Aznar 1970
Camón Aznar J. La pittura espacola del siglo XVI. Summa Artis História general del Arte. Madrid, 1970. Vol. 24.
Campini 1966
Campini D. Giunta Pisano Capitani e le croci dipinte romaniche. Milano, 1966.
Camporeale 2004
Camporeale E. La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo. Firenze, 2004.
Campori 1878
Campori G. Raccolta di cataloghi ed inventari inediti. Milano, 1878.
Caneva 1990
Caneva C. Botticelli: catalogo completo dei dipinti. Firenze, 1990.
Cannon-Brooks 1968
Cannon-Brooks P. Maso di San Friano. Ph. D. Thesis submitted to the University of London (Courtauld Institut of Art), 1968.
Cantaro 1989
Cantaro M. T. Lavinia Fontana Bolognese. Milano; Roma, 1989.
Cantelli 1983
Cantelli G. Repertori della pittura fiorentina del seicento. Firenze, 1983.
Canuti 1931
Canuti F. Il Perugino. Siena, 1931. Vol. 1–2.
Capati 2009
Capati M. Leonardo. Una biografia pittoria. Firenze, 2009.
A Capital Collection 2002
A Capital Collection: Houghton Hall and the Hermitage / Ed. by L. Dukelskaya, A. Moore. New Haven, 2002.
Capretti 1993
Capretti E. Ritratti e alcune «teste» del Puligo // Antichita viva. 1993. N 32.
Cardile 1976
Cardile P. J. Fra Angelico and his workshop at San Domenico (1420–1435): the development of his style and the formation of his workshop. Yale University (Ph. D. Diss), 1976.
Carli 1951
Carli E. Raffaello. Milano; Firenze, 1951.
Carli 1958
Carli E. Pittura medioevale pisana. Milano, 1958.
Carli 1979
Carli E. Il Sodoma. Vercelli, 1979.
Carli 1981
Carli E. La pittura senese del Trecento. Milano, 1981.
Carli 1994
Carli E. La pittura a Pisa dalle origine alla «bella maniera». Ospedaletto, 1994.
Carminati 1994
Carminati M. Cesare da Sesto. 1477–1523. Milano; Roma, 1994.

Cassedy 2004
Cassedy B. Gavin Hamilton, Thomas Pitt and statues for Stowe // The Burlington Magazine. 2004. N 146. December.
Castelfranco 1956
Castelfranco G. La pittura di Leonardo da Vinci. Milano, 1956.
Castellaneta, Camesasca 1969
Castellaneta C., Camesasca E. L'opera completa del Perugino. Milano, 1969.
Cat. Brera 1908
Catalogo della Pinacoteca di Brera in Milano. Bergamo, 1908.
Cat. Crozat 1755
Lacurne de Sainte-Palave J.-B. Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, Baron de Thiers. Paris, 1755.
Cat. Crozat–Dacier 1909
Catalogue de la Collection Crozat (1755) // *Dacier E.* Catalogue de ventes et leverets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin. Paris, 1909. T. 1.
Cat. Delaroff 1914
Catalogue des tableaux anciens des écoles Allemande Anglaise Espagnole Flamande Francaise Hollandaise Italienne Suisse des XV, XVI, XVII, XVIII siècles. De Son Excellence fue Paul Delaroff. Paris, 1914.
Cat. Guillaume II 1850
Catalogue des tableaux anciens et modern des diverses écoles, dessins et statues, formant la Galerie de fue Sa Majesté Guillaume II... dont la vente... le 12. août 1850... par le ministère de J. De Vries, C. F. Roos et J. A. Brondgeest. Amsterdam, 1850.
Cat. Illustrated 1899
Catalogue Illustrated of the pictures by Milanese Masters // Burlington Fine Arts Club. 1899.
Cat. Joséphine 1811
Catalogue des tableaux de Sa Majeste L'lmpératrice Joséphine, dans la Galerie et Appartements de son Palais de Malmaison. Paris, 1811.
Cat. Marcille 1876
Catalogue de Tableaux… de feu M. Camille Marcille… Paris, 1876.
Cat. Meyer 1927
Catalogue de la célèbre collection du D[r] D.-R. Meyer. De Bruges, 1927.
Cat. Museo Campana [1858]
Cataloghi del Museo Campana. Roma, [1858].
Cat. scientifico 2003
Catalogo scientifico delle collezioni. I. Pinacoteca Civica di Vicenz. Dipinti dal XIV al XVI secoli. Milano, 2003.
Cat. Sommariva 1839
Catalogue de la Galerie du Comte de Sommariva… Paris, 1839.
Cat. Somzée 1904
Catalogue des Monuments d'art antique… composant les Collection de Somzée… Bruxelles, 1904.
Cat. Stroganoff 1793
Catalogue raisonée des Tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff. St.-Pétersbourg, 1793.
Cat. Stroganoff 1800
Catalogue raisonné des tableaux, qui composent la collection du comte A. De Stroganoff. St.-Pétersbourg, 1800.
Cat. Tronchin 1765
Catalogue des Tableaux de mon Cabinet (Conseiller François Tronchin). Genève, 1765.
Cat. Volpi 1910
Catalogue de la vente des objects d'art ancient composant les collections Elie Volpi. Rome, 1910.
Cattapan 1972
Cattapan M. Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500 // Theasurismata. Bulletino dell'istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini. 1972. N 9.
Cattapan 1973
Cattapan M. I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candi // Theasurismata. Bulletino dell'istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini. 1973. N 10.
Cecchi 1931
Cecchi E. Sienese Painters of the Trecento. New York; London, 1931.
Cecchi 1981
Cecchi E. La pittura senese del Trecento. Venezia, 1981.
Cecchi 2005
Cecchi A. Botticelli. Milano, 2005.
Chantilly, Musée Condé 1988
Chantilly, Musée Condé. Peintures de l'Ecole italienne. XIV[e] — XVI[e] siècles par E. de Boissard. XVII[e] — XIX[e] siècles par V. Lavergne-Durey. Paris, 1988.
Chapman, Henry 2004
Chapman H., Henry T. Raphael: from Urbino to Roma. London, 2004.
Chastel 1968
Chastel A. La crise de la Renaissance. 1520–1600. Genéve, 1968.
Chastel 1978
Chastel A. Le Madonne di Leonardo XVIII Lettura Vinciana. Firenze, 1978.
Chastel 1979
Chastel A. Le Madonne di Leonardo: XVIII lettura Vinciana, Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1978. Firenze, 1979.
Chatzidakis 1977
Chatzidakis M. La peinture des «Madonneri» ou «vénéto-crétoise» et sa destination // Venezia, centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV–XVI): aspetti e problemi. Firenze, 1977.
Chatzidakis 1983
Chatzidakis M. Icons of the Creatan School (15th — 16th century). Exhibition Catalogue. Benaki Museum. Athens, 1983.
Chelazzi-Dini 1963
Chelazzi-Dini G. Aggiunte e precisazioni al Gigoli e alla sua cerchia // Paragone. 1963. N 167.
Chiarini 1960
Chiarini M. Nota sull'Angelico // Arte antica e moderna. 1960. N 11.
Christiansen 1982
Christiansen K. Gentile da Fabriano. New York, 1982.
Christus und Maria 1992
Christus und Maria: Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle. Karlsruhe, 1992.
Ciaranfi 1934
Ciaranfi A. M. Alcune opere del Beccafumi // Bollettino senese di Storia Patria. 1934. Vol. 5.
Ciardi, Mugnaini 1991
Ciardi R. P., Mugnaini A. Rosso Fiorentino. Catalogo complete dei dipinti. Firenze, 1991.

Ciardi 1994
Ciardi R. P. Il Rosso e Volterra // Il Rosso e Volterra. Venezia, 1994.
Il Cinquecento lombardo 2000
Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio / A cura di F. Caroli. Milano, 2000.
Cittadella 1782
Cittadella C. Catalogo istorico de'pittori e scultori ferraresi e delle opere loro con infine una nota esatta delle più celebri pitture delle Chiese di Ferrara. Ferrara, 1782. Vol. 2.
Cittadella 1872
Cittadella L. N. Benvenuto Tisi da Garofalo. Ferrara, 1872.
Clapp 1916
Clapp F. M. Jacopo Carducci da Pontormo. New Haven; London; Oxford, 1916.
Clark 1933
Clark K. The Madonna in profile // The Burlington Magazine. 1933. Vol. 62.
Clark 1940
Clark K. Leonardo da Vinci. An Account of his development as an Artist. Cambridge (Mass.), 1940.
Clark 1958
Clark K. Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist. Baltimor; Maryland, 1958.
Clark 1968
Clark K. The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castel. (second edition revised with the assistance of C. Pedretti). London, 1968. Vol. 1–2.
Cleaned pictures 1955
Cleaned pictures. An Exhibition of Pictures from the Collection of the Walker Art Gallery. Liverpool, 1955.
Clément de Ris 1879
Clément de Ris L. Musée du Nord. Le Musée Impérial de l'Ermitage à St.-Pétersbourg // Gazette des Beaux-Arts. 1879. Vol. 19–20.
Climent-Delteil 2007
Climent-Delteil P. Il Rosso Fiorentino, pittore della Maniera. Montpelier Universitaier de la Màditerranee, 2007.
Coccioli Mastroviti 1989
Coccioli Mastroviti A. Amidano, Giulio Cesare // La pittura in Italia. Il Seicento / A cura di M. Gregori, E. Schleier. Milano, 1989.
Cogliati Arano 1965
Cogliati Arano L. Andrea Solario. Milano, 1965.
Cogliati Arano 1969
Cogliati Arano L. Disegni inediti alla biblioteca Ambrosiana, il gruppo F // Il Duomo di Milano. Milano, 1969.
Colasanti 1909
Colasanti A. Gentile da Fabriano. Bergamo, 1909.
Colasanti 1922
Colasanti A. Nuovi dipinti di Arcangelo di Cola da Camerino // Bolletino d'Arte. 1922. Giugno.
Cole Ahl 2008
Cole Ahl D. Fra Angelico. London, 2008.
Coletti 1953
Coletti L. Lotto. Bergamo, 1953.
Coletti 1963
Coletti L. Tomaso da Modena. Venezia, 1963.
Colgnaghi 1928
Colgnaghi A. Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th centuries. London, 1928.
Colle 1977
Colle D. E. Fra Angelico: his role in Quattrocento painting and problems of chronology. University of Virginia (Ph. D. Diss), 1977.
Coll. de la Gallerie Stroganoff 1807
Collection de la Gallerie de son exc. M[r] le Comte A. Stroganoff... St.-Pétersbourg, 1807.
Coll. Botkine 1911
Collection M. P. Botkine. St.-Pétersbourg, 1911.
Colvin 1911–1912
Colvin S. A note on the Benois Madonna of Leonardo da Vinci // The Burlington Magazin. 1911/12. Vol. 20.
Comandè 1952
Comandè G. L'opera di Andrea del Sarto. Palermo, 1952.
Comandini 1961
Comandini R. Epigraphi, medaglie, stemme e ritratti riguandanti il Marchese Giacomo Malatesta (1530–1600). Faenza, 1961.
Concioni, Ferri, Ghilarducci 1994
Concioni G., Ferri C., Ghilarducci G. Arte e pittura nel Medioevo lucchese. Lucca, 1994.
Condivi 1998
Condivi A. Vita di Michelangelo Buonarotti. 1553 / A cura di G. Nencione. Firenze, 1998.
Conestabile 1871
Conestabile G. Sulla vendita della Madonna del Libro di Raffaello. Perugia, 1871.
Constable 1927
Constable W. G. Marco d'Oggiono // Old Master Drawings. 1927. N 2.
Contini, Gozzoli 1970
Contini G., Gozzoli M. C. L'opera completa di Simone Martini. Milano, 1970.
Conway 1925
Conway M. Art treasures in Soviet Russia. London, 1925.
Cook 1899
Cook H. F. Les trésors de l'art en Angleterre // Gazette des Beaux-Arts. 1899. Vol. 21.
Cook 1909
Cook H. The newly-discovered «Leonardo» // The Burlington Magazine. 1909. May.
Cook 1911–1912
Cook H. Leonardo da Vinci and some copies // The Burlington Magazine. 1911/12. Vol. 20.
Cook 1914
Cook H. La Madonne Benois et les œuvres de jeunesse de Léonard de Vinci // Gazette des Beaux-Arts. 1914. Vol. 11.
Cook 1916
Cook H. Leonardo da Vinci, the Artist and the Man // The Burlington Magazin. 1916. N 157. April.
Coor-Achenbach 1950
Coor-Achenbach G. Two Additions to the Works of Florentine Dugento Atelier // The Burlington Magazine. 1950. XCII.
Coor-Achenbach 1953
Coor-Achenbach G. Notes on Two Unknown Early Italian Paintings // Gazette des Beaux-Arts. 1953. Vol. 42.

Coor-Achenbach 1955
Coor-Achenbach G. A. A painting of St. Lucy in the Walters Art Gallery and some closely related representations // The journal of the Walters Art Gallery. 1955. N 18.
Copertini 1932
Copertini G. Il Parmigianino. Parma, 1932. Vol. 2.
Corner 1758
Corner F. Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia. Padova, 1758.
Corti 1971
Corti G. Sul commercio dei quadri a Firenze verso la fine del secolo XIV // Commentari. 1971. An. 22.
Corti 1989
Corti L. Vasari. Catalogue complete. Firenze, 1989.
Cosnac 1884
Cosnac G. J. Les richesses du Palais Mazarin. Paris, 1884.
Costamagna [1984]
Costamagna A. Pittori stranieri a Roma e Raffaello // Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello. [Roma, 1984].
Costamagna 1988
Costamagna A. Un esempio di collezionismo settecentesco: la raccolta di stampe di Carl Firmian // Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello. Napoli, 1988.
Costamagna 1994
Costamagna A. Pontormo. Catalogue raisonné de l' œuvre peint. Paris; Milano, 1994.
Cox-Rearick 1964
Cox-Rearick J. The Drawings of Pontormo. Cambridge (Mass.), 1964. Vol. 1.
Cox-Rearick 1981
Cox-Rearick J. The drawings of Pontormo: a catalogue raisonné with notes on the painting. New York, 1981. Vol. 1.
Cox-Rearick 1984
Cox-Rearick J. Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X and two Cosimos. New Jersy, 1984.
Cox-Rearick 1989
Cox-Rearick J. From Bandinelli to Bronzino: the genesis of the Lamentation for the chapel of Eleonora di Toledo // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1989. N 33.
Cox-Rearick 1991
Cox-Rearick J. Études pour Apollon et Marsyas // Deux dessins de Bronzino (1503–1572) découvert au Louvre // Revue du Louvre et la revue des Musées de France. 1991. N 516. December.
Cox-Rearick 1996
Cox-Rearick J. Aggiunte al «Corpus» dei disegni del Pontormo // Pontormo e Rosso: atti del convegno di Empoli e Volterra. Venezia, 1996.
Cox-Rearick 2000
Cox-Rearick J. Bronzino // Encyclopedia of italian Renaissance and Mannerist Art / Ed. by J. Turner. New York, 2000. Vol. 1.
Cox-Rearick, Costamagna 2004
Cox-Rearick J., Costamagna A. Ph. A Bronzino discovery // Apollo. 2004. N 159. April.
Crispo 2001
Crispo A. Luigi Amidani (Parma 1591 post 1629) // Quaderni di Parma per l'arte. 2001.
Cristofano Allori 1984
Cristofano Allori. 1577–1621. Catalogo a cura di Miles L. Chappel. Firenze, 1984.
Crowe, Cavalcaselle 1864
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century. London, 1864. Vol. 3.
Crowe, Cavalcaselle 1866
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in Italy from the Second to the Fourteenth Century. London, 1866. Vol. 3.
Crowe, Cavalcaselle 1870
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig, 1870. Bd 3.
Crowe, Cavalcaselle 1871
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. History of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from 14th — 16th century. London, 1871.
Crowe, Cavalcaselle 1883
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. Raphael. Sein Leben und seine Werke. Leirzig, 1883. Bd 1.
Crowe, Cavalcaselle 1886
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. Raphael. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1886. Bd 2.
Crowe, Cavalcaselle 1908
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A history of painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the 2nd to the 16th century. The Sienese, Umbrian and North Italian Schools. London, 1908. Vol. 3.
Crowe, Cavalcaselle 1911
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A history of painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the 2nd to the 16th century. Florentine masters of the 15th century London, 1911. Vol. 4.
Crowe, Cavalcaselle 1912
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the fourteenth to the sixteenth century. London, 1912. Vol. 1–3.
Crowe, Cavalcaselle 1914
Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A history of painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the 2nd to the 16th century. Umbrian and Sienese masters of the 15th century. London, 1914. Vol. 5; Sienese and Florentine masters of the 16th century. London, 1914. Vol. 6.
Cust 1906
Cust H.-H. Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled «Sodoma»: the man and the painter, 1477–1549. London, 1906.
D'Ancona 1953
D'Ancona A. Deato Angelico. Milano, 1953.
Da Leonardo a Tiepolo 1990
Da Leonardo a Tiepolo: collezioni italiane dell'Ermitage di Leningrado. Civica Pinacoteca del Castello Sforzesca. Interario museale parallel. Milano, 1990.

Dallasta, Cecchinelli 1999
Dallasta F., Cecchinelli C. Bartolomeo Schedoni: pittore emiliano; Modena 1578, Parma 1615. [Parma], 1999.
Dal Pia 1982
Dal Pia L. Immagine di San Benedetto in Toscana dalle origini al XVI secolo // Iconographia di San Benedetto nella pittura della Toscana: Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo. Firenze, 1982.
Dal Pozzolo 1994
Dal Pozzolo E. M. Sotto il guanto // Venezia Arti. 1994. N 8.
Danieli 2006
Danieli M. La Madonna della Grazia in Galatone: storia, arte e pieta popolare. Galatina, 2006.
Davidson 1985
Davidson B. A Perino del Vaga drawings: notes on the Genoese period // The Burlington Magazine. 1985. N 127. November.
Davies 1961
Davies M. The earlier Italian schools. National Gallery Catalogues. London, 1961.
Davies 1974
Davies M. Italian School // Eropean Painting in the Collection of the Worcester Art Museum. Worcester (Mass.), 1974.
De Benedictis 1976
De Benedictis C. Il Polittico della Passione di Simone Martini e una proposta per Donato // Anticità viva. 1976. N 6.
De Benedictis 1979
De Benedictis C. La pittura senese. 1330–1370. Firenze, 1979.
De Giotto à Bellini
De Giotto à Bellini. Orangerie des Tuileries. Le Primitifs italiens dans les musées de France. Mai — Juillet. 2e ed. de musées natianaux, 1956.
De Marchi 1992-I
De Marchi A. Una fonte senese per Ghiberti e per giovanne Angelico // Artista, 1992.
De Marchi 1992-II
De Marchi A. Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico. Milano, 1992.
De Marchi 1995
De Marchi A. Una tavola nella Narodna Galeria di Ljubljana e una proposta per Marco di Paolo Veneziano, in Gotica v Sloveiji, atti del convegno internazionale di studi (Ljubljana 20–22 ottobre 1994) / A cura di J. Höfler. Ljubljana, 1995.
De Marchi 1996
De Marchi A. Un politico spalatino di Dujam Vušković a Hermitage // Prilozi provijesti umjetnosti u Dalmaciji. 1996. N 36 [Petriviolijev Zbornik II].
De Marchi 1998
De Marchi A. Oro: maestri gotici e Lucio Fontana. Catalogo della mostra di Milano e New York / A cura di A. De Marchi, A. Fiz. Milano, 1998.
De Marchi 2000
De Marchi A. Un libro di Tiziana Franco su Michele Giambono e il monumento a Cortasia da Serego // Arte veneta. 2000. N 56.
De Marchi 2002-I
De Marchi A. Pitture Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Pietro // Pittori a Camerino nel Quattrocento / A cura di A. De Marchi. Milano, 2002.
De Marchi 2002-II
De Marchi A. Arcangelo di Cola // Pittori a Cremona nel Quattrocento / A cura di A. De Marchi. Milano, 2002.
De Marchi 2003
De Marchi A. Il vero Donato Veneziano // Arte in Friulia Arte a Trieste. 2003. N 21-22.
De Vecchi, Brizio 1981
De Vecchi P. L., Brizio A. M. Raffaello. La pittura. Firenze, 1981.
Degenhardt 1932
Degenhardt B. Die Schüler des Lorenzo di Credi // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1932. Bd 9.
Degrazia 1984
Degrazia D. Correggio and His Legacy. Sixteenth-Century Milan Drawings. National Gallery of Art, Washington. Washington, 1984.
Del Bravo 1964
Del Bravo C. Per Giovan Francesco Caroto // Paragone. 1964. N 173.
Dell'Aqua 1946
Dell'Aqua G. A. Fortuna del leonardismo Lombardo // Lettere e Arti. 1946. Vol. 2.
Della Pergola 1959
Della Pergola P. Galleria Borghese. I Dipinti. Roma, 1959. Vol. 2.
Dewald 1929
Dewald E. T. Pietro Lorenzetti // Art Studies. 1929. N 7.
Di Lorenzo 2010
Andrea Di Lorenzo. Sotto il segno di Correggio: due progetti progetti per soffitti illusionistici; una proposta per il giovane Primaticcio // Nuovi Studi 14. 2009 (2010). N 15.
Dipinti e sculture 1991
Dipinti e sculture in una racolta toscana: secoli XIV–XVI. Catalogo / A cura di M. Boskovits con schede di A. Labriola, A. Tartuferi. Firenze, 1991.
Disegni e dipinti leonardeschi 1987
Disegni e dipinti leonardeschi dale collezioni milanesi. Milano, 1987.
Dollmayr 1890
Dollmayr H. Die Zeichnungen zur Decke der Stanza D'Eliodoro // Zeitschrift für bildende Kunst. 1890. N 1.
Domenico Beccafumi 1990
Domenico Beccafumi e il suo tempo. Milano, 1990.
Domenico Puligo 2002
Domenico Puligo 1492–1527. Un protagonist dimenticato della pittura fiorentina / A cura di E. Capretti, S. Padovani con la collaborazione di S. Casciu e un saggio di A. Forlani Tempesti. Livorno, 2002.
Dores 1902
Dores L. Manuscript précieux pour l'histoire des œuvres de Léonard da Vinci // Gazette des Beaux-Arts. 1902. Vol. 28.
Douglas 1946
Douglas R. L. Piero di Cosimo. Chicago, 1946.
Domenico Baccafumi 1990
Domenico Baccafumi e il suo tempo. Milano, 1990.
The Drawings of Bronzino 2010
The Drawings of Bronzino. Catalogo della mostra / Ed. by C. C. Bambach / The Metropolitan Museum of Art (20.01–18.04.2010). New Hawen, 2010.
[Dudois de Saint Gelais] 1727
[Dudois de Saint Gelais]. Description des tableaux du Palais Royal. Paris, 1727.
Duffi, Hedley 2004
Duffi S., Hedley J. The Wallace Collection's pictures complete catalogue. London, 2004.
Dussler 1966
Dussler L. Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche. München, 1966.
Dussler 1971
Dussler L. Raphael: a critical catalogue of his pictures, wallpaintings and tapestries. London, 1971.
Eckardt 1975
Eckardt G. Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci. Potsdam-Sanssouci, 1975 (2 ed. 1980).
L'Ecole de Fontainbleau 1972
Béguin S., Chastel A., Kauffmann G., Laskin M., Thuillier J., Zerner H. L'Ecole de Fontainbleau // L'Oeil. 1972. N 215.
Eglinski 1963
Eglinski E. R. Sienese Dugento painting: a catalogue of paiting before Duccio. Ph. D. Diss. State University of Iowa, 1963.
Eisler 1991
Eisler C. I dipinti dell'Ermitage. Udine, 1991.
Ekserdjian 1997
Ekserdjian D. Correggio. Milano, 1997.
Elam 1989
Elam C. Mantua. Giulio Romano // The Burlington Magazine. 1989. December.
Elsas 1932
Elsas R. Kunstauktionhaus. Versteigerung: 4 Juni 1932. Berlin, 1932.
Emblemata 1976
Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976.
Emiliani 1960
Emiliani A. Il Bronzino. Busto Arsizio, 1960.
Emiliani 2008
Emiliani A. Federico Barocc (Urbino, 1535–1612). Ancona, 2008.
Escher 1922
Escher K. Malerei der Renaissance in Italien. Die Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts in Mittel- und Unteritalien. Berlin, 1922.
L'età di Savonarola 1996
L'età di Savonarola: Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco. Firenze, 1996.
Exposition Il Cavalier d'Arpino 1973
Exposition Il Cavalier d'Arpino. Roma. Palazzo Venezia. Giugno — Luglio / A cura di H. Röttgen. Roma, 1973.
Fabiański 2003
Fabiański M. Il ritratto nella pittura pamigiano del secondo quarto del Cinquecento. Torino, 2003.
Faggin 1963
Faggin G. F. Un capolavoro di Camillo Boccacino // Emporium. 1963. LXIX. 7.
Fahy 1967
Fahy E. Some Early Italian Pictures in the Gambier-Parry Collection // The Burlington Magazine. 1967. March.
Fahy 1976
Fahy E. Some Followers of Domenico Ghirlandajo. New York; London, 1976.
Fahy 1979
Fahy E. The Legacy of Leonardo. Italian Renaissance Painting from Leningrad. National Gallery of Art, Washington, D. C. Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles, California. New York, 1979.
Fahy 2001
Fahy E. List of Paintings by Cosimo Rosseli // Cosimo Rosselli. Painter of the Sistine Chapel. Winter Park (Florida), Rolleins College, Cornell Fine Art Museum, 2001.
Falciani 1996
Falciani C. Il Rosso Fiorentino. Verona, 1996.
Fehl 1995
Fehl P. In Praise of Imitation: Leonardo and His Followers // Gazette des Beaux-Arts. 1995. Juillet — août.
Fehlman, Freuler 2002
Fehlman M., Freuler G. Die Sammlung Adolf fon Stürler in Memorian Eduard Hüttinger (1926–1998). Bern, 2002.
Feinberg 2004
Feinberg L. J. Sight unscen: Vision and Perception in Leonardo's Madonnas // Apollo. 2004. July.
Feretti 1901
Feretti L. La Chiesa e il Convento di S. Domenico di Fiesole. Firenze, 1901.
Ferino Pagden 1989-I
Ferino Pagden S. Giulio a Rome. I disegni romani // Giulio Romano (Mantova, Palazzo del Te. Palazzo Ducale. 1 Settembre — 12 Novembre). Milano, 1989.
Ferino Pagden 1989-II
Ferino Pagden S. Giulio Romano und das künstlerische Vermachtnis Raffaels // Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition. Kunsthistorisches Museum Neue Burg. [Wien, 1989].
Ferino Pagden, Zancan 1989
Ferino Pagden S., Zancan M. A. Raffaello. Catalogo completo dei dipinti. Firenze, 1989.
Ferino Pagden 1994
Ferino Pagden S. Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance. Wien, 1994.
Ffoulkes 1905
Ffoulkes C. J. Corriera. Notizie d'Inghliterra // L'Arte. 1905. Vol. 8.
Ffoulkes 1907
Ffoulkes C. J. Un quadro di Marco Palmezzano in una collezione privata inglese // Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana. 1907. Vol. 10.
Ffoulkes 1910
Ffoulkes C. J. Una mezzafigura di donna di scuola leonardesca in una collezione privata a Londra // Rassegna d'Arte. 1910. N 1.
Finzi 1962-I
Finzi R. Il Rittrato di «Gentildonna» del Corregio all'Ermitage di

Leningrado // Nuove lettere emiliane. 1962. N 1.

Finzi 1962-II
Finzi R. Le sembianze di Veronica Gambara // Nuove lettere emiliane. 1962. N 2.

Finzi 1968
Finzi R. Correggio nella storia e nei suoi figli. Reggio Emilie, 1968.

Fiocco 1957-I
Fiocco G. Voci di Andrea del Castagno in Russia // Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della classe di scienze mortali, storiche e filologiche. Serie VIII, XII. 1957.

Fiocco 1957-II
Fiocco G. Chi fu Antonio da Firenze? // Arte Veneta. 1957. An. 11.

Fiocco 1961
Fiocco G. La rinascita della scuola del mosaico a Venezia // Miscellanea Bibliothecae Hezianae: zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludvig Schudt. München, 1961.

Fioravanti Baraldi 1976–1977
Fioravanti Baraldi A. M. Benvenuto Tisi da Carofalo tra Rinascimento a Manierismo. Contributo alla catalogazione delle opere dell'artista dal 1512. al 1550. Estratto dagli Atti della Accademia delle Scienze di Ferrara. Ferrara, 1976–1977. Vol. 54.

Fioravanti Baraldi 1998
Fioravanti Baraldi A. M. Il Garofalo Benvenuto Tisi pittore (c. 1476–1559): Catalogo generale. Faenza, 1998.

Fioravanti Baraldi 2004
Fioravanti Baraldi A. M. Un singolare episodio di commitenze femminile a Ferrara il monastero di San Bernardino Caterina Virgi. La santa e la città // Atti del convegno Bologna, 13–15 novembre 2002 / A cura di C. Leonardi. Firenze, 2004.

Fiorillo 1798
Fiorillo D. Geschichte der zeichnenden Künste. Göttingen, 1798. Bd 1.

Fiorio 1993
Fiorio M. T. Milano 1470–1499 // La pittura in Lombardia. Il Quattrocento. Milano, 1993.

Fiorio, Garberi 1987
Fiorio M. T., Garberi M. La Pinacoteca del Castello Sforzesco. Milano, 1987.

Fischel 1898
Fischel O. Raffaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichen Blätter. Strassburg, 1898.

Fischel 1948
Fischel O. Raphael. London, 1948. Vol. 1.

Fizzi 1787
Fizzi A. Guida del forestiere per la città di Ferrara. Ferrara, 1787.

Forcellino 1984
Forcellino A. La decorazione della loggia stati sul Palatino // Storia dell'Arte. 1984. Vol. 51.

Forcellino 1987
Forcellino A. Peruzzi e la Villa Mills sul Palatino // Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento / A cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna. Roma, 1987.

Forlani Tempesti 1991
Forlani Tempesti A. Italian Fiftheenth to Seventeenth Century Drawings in the Robert Lehman Collection. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1991.

Forlani Tempesti 2002
Forlani Tempesti A. Sul Puligo disegnatore // Domenico Puligo (1492–1527): un protagonista dimenticato della pittura fiorentina / A cura di E. Capretti, S. Padovani con la collaborazione di S. Casciu e un saggio di A. Forlani Tempesti. Livorno, 2002.

Forlani Tempesti, Capretti 1996
Forlani Tempesti A., Capretti E. Piero di Cosimo: Catalogo completo. Firenze, 1996.

Forlani Tempesti, Giovanetti 1994
Forlani Tempesti A., Giovanetti A. Pontormo. Firenze, 1994.

Forli. Mostra 1938
Forli. Mostra. 1938. Giugno — ottobre. Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo. [Bologna], 1938.

Forster 1972
Forster K. W. Madonna by Maso da San Friano // Museum Studies, 7. The Art Institute of Chicago, 1972.

Fortunati Pierantonio 1986
Fortunati Pierantonio V. Pittura bolognese del'500. Bologna, 1986. Vol. 1–2.

Fraenckel 1935
Fraenckel J. Andrea del Sarto. Gemälde und Zeichnungen. Strasbourg, 1935.

Francovich 1925–1926
Francovich G. de. Benedetto Chirlandaio // Dedalo, 1925–1926. N 6.

Franklin 1994
Franklin D. Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino. New Haven; London, 1994.

Frederiksen 2001
Frederiksen B. The Collection of Older Paintings at Malmaison // Mélanges en homage à Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et Italie, XVII^{e} — XVIII^{e} siècles. Paris, 2001.

Frederiksen, Zeri 1972
Frederiksen B., Zeri F. Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections. Cambridge (Mass.), 1972.

Freedberg 1950
Freedberg S. J. Parmigianino. His Work in Painting. Cambridge (Mass.), 1950.

Freedberg 1961
Freedberg S. J. Painting of the High Renaissance in Rome and Florence. Cambridge (Mass.), 1961. Vol. 1.

Freedberg 1963
Freedberg S. J. Andrea del Sarto. Catalogue raissonné. Cambridge (Mass.), 1963.

Freedberg 1972
Freedberg S. J. Painting of the High Renaissance in Rome and Florence. New York, 1972.

Freedberg 1975
Freedberg S. J. Painting in Italy 1500 to 1600. Harmondsworth, 1975.

Fremantle 1975
Fremantle R. Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. London, 1975.

Freuler 1994
Freuler G. Bartolo di Fredi Cini: ein Beitrag zur sienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Disentis, 1994.

Friedländer 1972
Friedländer M. Early Netherlandish Painting. Leyden; Brussels, 1972.

Friedlender 1928
Friedlender W. Elsheimer oder Allori? // Zeitschrift für bildende Kunst. 1928. Juli.

Friedmann 1980
Friedmann H. A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbol in European Art. Washington, 1980.

Frinta 1979
Frinta M. Unsetting Evidence in Some Panel Painting of Simone Martini // Acta of the International Congress in Bologna. 1979. Vol. 3.

Frinta 1987
Frinta M. S. Searching for an Adriatic painting workshop with Byzantine connection // Zograf. 1987. Vol. 18.

Frinta 1988
Frinta M. S. Stamped halos in the «Maesta» of Simone Martini // Simone Martini: atti del convegno / A cura di L. Bellosi. Firenze, 1988.

Frinta 1993
Frinta M. S. Observation on the Trecento and Early Quattrocento Workshop // Studies in the History of Art. Washington, 1993.

Frinta 1998
Frinta M. S. Punched decoration on late medieval panel and miniature painting. Part I. Catalogue raisonné of all punch shapes. Prague, 1998.

Frisoni 1986
Frisoni F. Una «Sacra famiglia» e alcune considerazioni su Guilio Cesare Amidani // Paragone. 1986. N 431–433.

Frisoni 1992
Frisoni F. Amidano (Amidani), Giulio Cesare // Allgemeines Künstler Lexicon. Die Bildender Künstler aller Zeiten und Völker. München; Leipzig, 1992. Bd 3.

Fritz 1952
Fritz R. Aquilegia. Die symbolische Bedetung der Akelei // Walraf-Richartz Jahrbuch. 1952. Bd 14.

Frizzi 1787
Frizzi A. Guida del forestieri per la citta di Ferrara. Ferrara, 1787.

Frizzoni 1882
Frizzoni G. Das neue Museum Poldi Pezzoli in Milano // Zeitschrift für bildende Kunst. 1882.

Frizzoni 1884
Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Begramo, Crema e Venetia / Fu ristampo da G. Frizzoni. Bologna, 1884.

Frizzoni 1901
Frizzoni G. Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato di musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini // L'Arte. 1901. Vol. 4.

Frizzoni 1906
Frizzoni G. Opere di maestri antichi. A proposito della pubblicazione del disegni di'Oxford // L'Arte. 1906. Vol. 9.

Frizzoni 1911
Frizzoni G. La pittura italiana del Quattrocento // Nuova Antologia. 1911. Luglio.

Frizzoni 1914-I
Frizzoni G. A proposito della pala del museo Jacquemart-Andrée della giovenezza del Luini // Rassegna d'arte. 1914. N 1.

Frizzoni 1914-II
Frizzoni G. Rivelazioni della galleria Cook a Richmond // Rassegna d'arte. 1914. N 1.

Frölich-Bum 1915
Frölich-Bum L. Handzeichnungen des Parmigianinos zu einigen seiner bekannten Gemälde // Die Graphischen Künste (Beilage N 1). 1915.

Frölich-Bum 1921
Frölich-Bum L. Parmigianino und Manierismus. Wien, 1921.

From Sodoma to Marco Pino 1988
From Sodoma to Marco Pino Painters. Monte dei Paschi di Siena. Siena, 1988.

Frommel 1967–1968
Frommel C. L. Baltasare Peruzzi als Maler und Zeichner. Wien, 1967–1968.

Fumagalli 1811
Fumagalli J. Scuola di Leonardo da Vinci in Lombrdia. Milano, 1811.

Furlan 1976
Furlan C. Presenze toscane in Friuli: Antonio da Firenze // Paragone. 1976. N 321.

Gabelentz 1922
Gabelentz H. Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance. Leipzig, 1922.

Gabrielli 2007
Gabrielli E. Cosimo Rosseli: catalogo ragionato. Torino, 2007.

Galerie du Palais Royal 1808
Galerie du Palais Royal, gravée d'aprés les tableaux des differantes écoles qui la composent. Paris, 1808. T. 2.

Galleria Nazionale di Parma 1997
Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento / A cura di L. Fornari Schianchi. Milano, 1997.

Galli 1940
Galli R. Lavinia Fontana pittrice. Imola, 1940.

Gamba 1932
Gamba C. Raphael. Paris, 1932.

Gamba 1936
Gamba C. Botticelli. Milano, 1936.

Gamba 1956
Gamba C. Contributo alla conoscenza del Pontormo e del primo manierismo fiorentino. Firenze, 1956.

Garas 1967
Garas K. The Ludovisi Collection of pictures in 1663 // The Burlington Magazine. 1967. N 109. May — June.

Gardner 1911
Gardner E. G. The Painters of the School of Ferrara. London, 1911.

Garibaldi 1999
Garibaldi V. Perugino. Catalogo completo. Firenze, 1999.

Garibaldi 2004
Garibaldi V. Perugino. Con la collaborazione di S. Innamorati. Cinisello Balsamo, 2004.

Garofalo e Dossi 1988
Garofalo e Dossi: ricerche sul Polittico Costabili. Pinacoteca

Nazionale di Ferrara / A cura di L. Ciammitti. Venezia, 1988.

Garrison 1949
Garrison E. B. Italian Romanesque panel painting: an illustrated index. Florence, 1949.

Garrison 1950-I
Garrison E. Il Maestro di Forli // Rivista d'arte. 1950. N 26.

Garrison 1950-II
Garrison E. B. The St. Agata Master, the Carmine Madonna Master, and certain questions of method // The Burlington Magazine. 1950. N 92.

Garrison 1956
Garrison E. W. Studies in the history of mediaeval Italian painting. Florence, 1956. Vol. 2.

Garrison 1958
Garrison E. W. Studies in the history of medieval Italian painting. Florence, 1958. Vol. 3.

Garrison 1984
Garrison E. Early Italian Painting: Selected Studies. Panels and Frescoes. London, 1984. Vol. 1.

Garrison 1998
Garrison E. Italian romanesque panel painting: an illustrated index. London, 1998. [Электронный ресурс, DVD].

Gaya Nuño 1958
Gaya Nuño J. La pintura espacola fuera de Espana. Madrid, 1958.

Gealt 1979
Gealt A. M. M. Lorenzi di Niccolo. Indiana University. Diss., 1979.

Geddo 1992
Geddo C. Le pale d'altare di Giampetrino: ipotesi per un percorso stilistico // Arte lombarda. 1992. N 101.

Geddo 1994
Geddo C. La Madonna di Castel Vitoni del Giampetrino // Achademia Leonardi Vinci. 1994. N 7.

Gemäldegalerie Berlin 1986
Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin, 1986.

Geronimus 2006
Geronimus D. Pierro di Cosimo: visions beautiful and strange. New Haven, 2006.

Ghidini 2007
Ghidini A. Il «Ritratto di Gentildonna», il «Ritratto della vedova», dipinto dal Correggio all'Ermitage Museum di S. Pietroburgo: nuovi elementi di conoscenza e proposte di interpretazione // La ricerca sforica locale a Correggio, atti della IV giornata di studi storici (Correggio, 7 ottobre 2006). Correggio, 2007.

Gibbons 1968
Gibbons F. Dosso and Battista Dossi: court painters at Ferrara. Princenton, New Jersy, 1968.

Gioseffi 1978
Gioseffi D. Giorgione e la pittura tonale // Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita. 29–31 Maggio 1978. Castelfranco Veneto, 1978.

Giulio Romano 1989
Giulio Romano / Saggi di E. H. Gombrich, M. Tafuri, S. Ferino Pagden, C. L. Frommel, K. Obenhuber, A. Belluzzi, H. Burns. Milano, 1989.

Giusti, Leone de Castris 1988
Giusti P., Leone de Castris P. Pittura del Cinquecento a Napoli 1510–1540 forastieri e regnicoli. Napoli, 1988.

Gnoli 1923-I
Gnoli U. Pittori e Miniatori nell'Umbria. Spoleto, 1923.

Gnoli 1923-II
Gnoli U. Perugino // Bollettino del Reall Istituto di archeologia e storia dell'arte. 1923.

Goffen 1975
Goffen R. Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-length Madonnas // The Art Bulletin. 1975. Vol. LVII. N 4.

Goldner, Bambach 1998
Goldner G. R., Bambach C. C. The Drawings of Fillippino Lippi and His Circle. New York, 1998.

Goldscheider 1959
Goldscheider L. Leonardo da Vinci. London, 1959.

Goldschmidt 1911
Goldschmidt F. Pontormo, Rosso und Bronzino. Leipzig, 1911.

Gonzales-Palacios 1965
Gonzales-Palacios A. Due proposte per Spinello // Paragone. 1965. N 187.

Gordon 1996
Gordon D. The «missing» predella from Pesolino's Trinity altarpiece // The Burlington Magazine. 1996. February.

Gordon 1998
Gordon D. Zanobi Strozzi's Annunciation in the National Gallery // The Burlington Magazine. 1998. August.

Il gotico a Siena 1982
Il gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficierie, oggetti d'arte. Catalogo della mostra. Palazzo Publico, Siena, luglio 24 — ottobre 30 1982. Siena, 1982.

Göttlich gemalt 2009
Göttlich gemalt. Andrea del Sarto. Die Heilige Familie in Paris und München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Hrsg. von C. Syre, J. Schmidt, H. Stege. München, 2009.

Goukovsky 1969
Goukovsky M. A. A representation of the Profanation of the Host; a puzzling painting in the Hermitage and its possible author // The Art Bulletin. 1969. Vol. 101.

Gould 1951
Gould C. Sone Addenda to Michelangelo Studies // The Burlington Magazine. 1951. Vol. 93.

Gould [1970]
Gould C. The School of love and Correggio's mythologies. London, National Gallery, [ca. 1970].

Gould 1975
Gould C. The sixteenth-century Italian schools. National Gallery Catalogues. London, 1975.

Gould 1976
Gould C. The Paintings of Correggio. London, 1976.

Grandjean 1964
Grandjean S. Inventaire après décès de l'Iperatrice Joséphine à Malmaison. Paris, 1964.

Grassi 1963
Grassi L. Piero di Cosimo e il problema della conversazione al'500 nella pittura fiorentina ed emiliana. Roma, 1963.

Gregori 1962
Gregori M. Avantpropos sulla pittura fiorentina del Seicento // Paragone. 1962. N 145.

Gregori 2000
Gregori M. Pontormo's heir // The Burlington Magazine. 2000. October.

Grigioni 1956
Grigioni C. Marco Palmezzano pittore forlivese nella vita, nelle opere, nell'arte. Faenza, 1956.

Gronau 1909
Gronau G. Raffael. Des Meisters Gemälde mit einer biographischen / Einleitung von A. Rosenberg. Stuttgart; Leipzig, 1909.

Gronau 1910
Gronau G. Die Madonna Niderländ-Reinischen Ursprung // Der Cicerone. 1910.

Gronau 1912
Gronau G. Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci // Zeitschrift für bildende Kunst. 1912.

Gronau 1932–1934
Gronau G. Lorenzo di Bicci // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1932–1934. N 4.

Gronau 1948
Gronau H. D. Florentine Painting and its Social Background // The Burlington Magazin. 1948. October.

Gruyer 1869
Gruyer F. A. Les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge. Paris, 1869. T. 3.

Gruyer 1886
Gruyer G. Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli. Paris, 1886.

Gruyer 1897
Gruyer G. L'art ferrarais à l'époque des Princes d'Este. Paris, 1897. Vol. 2.

Gualdi Sabatini 1984
Gualdi Sabatini F. Giovanni di Pietro detto Lo Spagna. Spoleto, 1984.

Guarnieri 2008
Guarnieri C. Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo. Saggi e memorie di storia dell'arte. 30 (2006). Venezia, 2008.

Guédéonoff 1861
Guédéonoff S. Notice sur les objects d'art de la Galerie Campana à Roma acquis pour le Musée Imperial de l'Ermitage a Saint-Petersbourg // Gazette des Beaux-Arts. 1861. T. 11.

Guinnes 1899
Guinnes H. Andrea del Sarto. London, 1899.

Haberfeld 1900
Haberfeld H. Piero di Cosimo. Breslau, 1900.

Hall 1974
Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art / Introduction by K. Clark. London, 1974.

Hall 1999
Hall M. B. After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century. Cambridge, 1999.

Hand 1827
Hand F. Kunst und Altertum in St. Petersburg. Weimar, 1827.

Harck 1896
Harck F. Notizien über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Bd 19.

Hartt 1958
Hartt F. Giulio Romano. New Haven, 1958.

Hauptmann 1936
Hauptmann M. Der Tondo: Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei. Frankfurt a. M., 1936.

Heinz-Mohr 1972
Heinz-Mohr G. Lexicon der Symbol. Bilden und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf; Köln, 1972.

Held 1961
Held J. S. Flora, Goddess and Courtisan // De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky / Ed. by M. Meiss. New York, 1961. Vol. 1.

Henschel-Simon 1930
Henschel-Simon E. Die Gemälde und Skulpturen in der Bildgalerie von Sanssouci. Berlin, 1930.

Hermann-Fiore 2000
Hermann-Fiore K. L'ultimo decennio del Cinquecento // Il Cinquecento lombardo: da Leonardo a Caravaggio / A cura di F. Caroli. Milano, 2000.

Heumer 1979
Heumer F. A. Dionysiac Connection in an Early Rubens // The Art Bulletin. 1979. Vol. 61. N 4.

Hevesy 1952-I
Hevesy de A. L'historie vériedique de la Gioconda // Gazette des Beaux-Arts. 1952. Juillet.

Hevesy 1952-II
Hevesy de A. Un compagno di Leonardo Francesco Melzi // Emporium. 1952. Decembre.

Heydenreich 1933
Heydenreich L. H. La sainte Anne de Léonard de Vinci // Gazzette des Beaux-Arts. 1933. T. 10. Août.

Heydenreich 1954
Heydenreich L. H. Leonardo da Vinci. London; Basel; New York, 1954.

Hind 1935
Hind A. M. An Introduction to a History of Woodcut. London, 1935. Vol. 4.

Hinterding, Horsch 1989
Hinterding E., Horsch F. «A Small but Choice Collection»: The Art Gallery of King Willem II of the Netherlands (1792–1849) // Simiolus. 1989. Vol. 19. N 1, 2.

Holland 1952
Holland R. A Note on «La Vierge aux Rochers» // The Burlington Magazine. 1952. Vol. 94.

Hollstein
Hollstein F. W. H. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. Amsterdam, 1949–1982. Vol. 1–26.

Holmes 1997
Holmes M. Disrobing the Virgin: the Madonna lactans in fifteenth century Florentine Art // Picturing women in Renaissance and Baroque Italy. Cambridge, 1997.

Holst 1971
Holst Ch. von. Florentiner Gemälde und Zeichnungen von 1480 bis 1580 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz. 1971. N 15.

Holst 1974
Holst Ch. von. Francesco Granacci. München, 1974.
Hommage à Andrea del Sarto 1986
Hommage à Andrea del Sarto. Paris, 1986.
Hommage à Léonard de Vinci 1952
Musée du Louvre. Hommage à Léonard de Vinci. Exposition en l'honneur du cinquème centenaire de se naissance / Ed. des Musées Nationaux. Paris, 1952.
Horne 1904
Horne H. P. The Life of Leonardo da Vinci by Giorgio Vasari with a commentary. London, 1904.
Hours 1977
Hours M. Analyse scientifique et conservation des peintres. [Suisse], 1977.
Howe 1996
Howe E. D. Antoniazzo Romano in the Dictionary of Art / Ed. J. Turner. Willard (Ohio), 1996. Vol. 2.
Hubich 1892–1893
Hubich E. Handzeichnungen Italienischer Meister kritisch gesichtet von G. Morelli // Kunstchronik. 1892–1893.
Humfrey, Lucco 1998
Humfrey P., Lucco M. Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento. Comitato Promotore per le Celebrazioni del IV Centenario della Devoluzione della Città di Ferrara allo Stato Pontificio / Catalogo a cura di A. Bayer. Ferrara, 1998.
Hunter 1996
Hunter J. Girolamo Siciolante, pittore da Sermonela (1521–1575). Roma, 1996.
Il camerino delle pitture di Alfonso I 2007
Il camerino delle pitture di Alfonso I / A cura di A. Ballarin. Padova, 2007. Vol. 5, 6.
Italian Cassoni 1983
Italian Cassoni from the Art Collection of the Soviet Museums. Leningrad, 1983.
Italian Drawings 1996
Italian Drawings. Italian 16th and 17th Century Drawings from the British Museum. English supplement / Ed. by M. Koshikawa and H. Kurita. Tokyo, 1996.
Jacobsen 1901
Jacobsen E. Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London, kritische notizen zum catalog 1898 // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1901. Bd 24.
Jacobsen 1902
Jacobsen E. «Italienische Gemälde im Louvre» // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1902. Bd 25.
Jacobsen 1907
Jacobsen E. Sienische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Strassburg; Heitz, 1907.
Jameson 1836
Jameson A. Collection of Pictures of W. G. Coesvelt, esq. of London. London, 1836.
Joamnides 1993
Joamnides P. Masaccio und Masolino. A Complete Catalogue. New York, 1993.
Judey 1932
Judey J. Domenico Beccafumi. Berlin, 1932.
Kaftal 1952
Kaftal G. Saints in Italian Art. Iconography of Saints in Tuscan Painting. Florence, 1952.
Kaftal 1965
Kaftal G. Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Schools of Painting. Florence, 1965.
Kaftal 1978
Kaftal G. Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy. Florence, 1978.
Kanter, Palladino 2005
Kanter L., Palladino P. Fra Angelico. New York; London, 2005.
Kat. Gemäldes 1975
Katalog der ausgestellte Gemäldes des 13–18. Jahrhunderts. Berlin; Dahlem, 1975.
Kat. Wallraf-Richartz-Museum 1973
Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum. Köln, 1973.
Kauffmann 1982
Kauffmann C. M. Catalogue of Painting in the Wellington Museum. [London], 1982.
Keith 2001
Keith L. Andrea del Sarto's Virgin and Child with Saint Elizabeth and Saint John the Baptist: Technique and Critical Reputation. National Gallery. Technical Bulletin. London, 2001. Vol. 22.
Kemp 1991
Kemp M. Cristo fanciullo // Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana. 1991. Vol. 4.
Kermer 1967
Kremer W. Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei: von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts; mit einem Katalog. Düsseldorf, 1967.
Klesse 1967
Klesse B. Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jarhunderts. Bern, 1967.
Knapp 1899
Knapp F. Piero di Cosimo. Ein Übergangsmeister von Florentinischer Quattrocento zum Cinquecento. Halle, 1899.
Knapp 1903
Knapp F. Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco. Halle, 1903.
Knapp 1907
Knapp F. Perugino. Bielfeld; Leipzig, 1907.
Konečný 1986
Konečný L. Due segnalazione per Giulio Cesare Procaccini // Paragone. 1986. N 441.
Konstantinowa 1907
Konstantinowa A. Die Entwicklungen des Madonnentypus bej Leonardo da Vinci. Strassburg, 1907.
Köhne 1881
Köhne von B. Die Gozkowskische Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage / Separat-Abdruck aus der «St. Petersburger Zeitung». 1881. 12 und 19 October.
Körner 2006
Körner H. Botticelli. Köln, 2006.
Krommes 1912
Krommes R. H. Studien zu Federico Barocci. Leipzig, 1912.
Kurth 1934–1937
Kurth B. Das Gnadebildals-Stilvermittler // Belvedere. 1934–1937.
Kusenberg 1931-I
Kusenberg K. Le Rosso. Paris, 1931.
Kusenberg 1931-II
Kusenberg K. Rosso Fiorentino. Strassburg, 1931.
Kustodieva 1977
Kustodieva T. Madonna Benois e Madonna Litta // Leonardo. La pittura. Firenze, 1977.
Kustodieva 1979
Kustodieva T. Due primitivi all'Ermitage // Paragone. 1979. N 357.
Kustodieva 1991
Kustodieva T. I leonardeschi all'Ermitage // Achademia Leonardi Vinci. 1991. Vol. 4.
Kustodieva 1993
Kustodieva T. «Livs levande Angel» // Leonardos Broar. Presenterad av Carlo Pedretti. Enutställningi samproduktion mellan. Malmöstad och JBM Svenska AB Kønst. Vetanskap. Teknik (Giunti), 1993.
Kustodieva 1994
Kustodieva T. Un'icona sconosciuta dalla collezione Lichaciov // Paragone. 1994. N 45.
Kustodieva 1997
Kustodieva T. Due frammenti della pittura veneziana del Trecento // Arte veneta. 1997. N 50.
Kustodieva 1998
Kustodieva T. Una «Madonna dell'Umiltá» dalla collezione dell'Ermitage // Paragone. 1998. N 49.
Kustodieva 2002
Kustodieva T. Arcangelo Salimbeni all'Ermitage: il «Riposo della Sacra Famiglia nella fuga in Egitto» // Paragone, 2002. N 46.
Kustodieva 2003
Kustodieva T. La Madonna Litta. Storia di un capolavoro di Leonardo // Leonardo. La Madonna Litta dall'Ermitage di San Pietoburgo. De Luca Editore d'Arte. Roma, 2003.
Kustodieva 2005
Kustodieva T. Opere note e sconosciute di Jacopo del Sellaio all'Ermitage // Paragone. 2005. N 62.
Kustodieva 2007
Kustodieva T. «La sfida tra Apollo e Marsia» di Agnolo Bronzino: oroginale e copia. Milano, 2007.
Kustodieva 2008
Kustodieva T. La scuola ferrarese di pittura nelle collezioni dell'Ermitage // Garofalo: pittore della Ferrara estense. Milano, 2008.
LA
Jacobi a Voragine. Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta. Vratislaviae, 1890.
Labensky 1805–1809
Labensky F. X. Galerie de l'Ermitage. Gravée au trait d'après les plus beaux Tableaux qui la composent. Avec la déscription Historique par Cammille de Génève… St.-Pétersbourg, 1805–1809. T. 1, 2. Livraison 1–6.
Labriola 2008
Labriola A. Simone Martini e la gotic a Siena: Ducci di Buininsegna. Memmi di Filipucio, Pietro Lorenzetti, Matteo Giovanetti, Bartolomeo Bulgarini, Niccolo di Ser Sozzo. Firenze, 2008.
Laclotte, Mognetti 1987
Laclotte M., Mognetti E. Avignon, musée du Petit Palais. Peintre italiene. Paris, 1987.
Laclotte 2000
Laclotte M. Introduction // Primitifs italienes du Musée Jecquemart André. Paris, 2000.
Lacurne de Sainte Palay 1755
Lacurne de Sainte Palay J.-B. Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, Baron de Thiers. Paris, 1755.
Laderchi 1857
Laderchi C. La pittura ferrarese. Memorie del conte Camillo Laderchi. Ferrara, 1857.
La France 2008
La France R. G. Bachiaca: artist of the Medici court. Firenze, 2008.
Lampetti 1961
Lampetti P. Catalogo della Mostra. Carlo Crivelli e i Crivelleschi. Venezia, 1961.
Landon 1805
Landon Ch. Vie et œuvre complètes de Raphael Sanzio. Paris, 1805.
Langedijk 1981
Langedijk K. The Portrait of the Medici 15-th — 18-th centuries. Firenze, 1981. Vol. 2.
Langton-Douglas 1900
Langton-Douglas R. L. Fra Angelico. London, 1900.
Langton-Douglas 1944
Langton-Douglas R. Leonardo da Vinci. Chicago, 1944.
Lanzi 1845
Lanzi L. Storia pittorica della Italia. Milano, 1845.
La Porta 1992
La Porta P. Ritzatto di Domenico Puligo // Prospettiva. 1992. N 68. Ottobre.
Lasareff 1923
Lasareff V. Zwei neue Madonnen von Bronzino // Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1923.
Lasareff 1924
Lasareff V. An Unnoticed Botticelli in Petersbourg // The Burlington Magazine. 1924. March.
Lasareff 1928-I
Lasareff V. Some Florentine Pictures of Trecento in Russia // Art in America. 1928. N 16.
Lasareff 1928-II
Lasareff V. Una pittura di Filippino Lippi a Leningrado // L'Arte. 1928. Vol. 31.
Lasareff 1931
Lasareff V. Über eine neue Gruppe byzantinish-venezianischer Trecento Bilder // Art Studies. 1931.
Lasareff 1936
Lasareff V. New Light on the Problem of the Pisan School // The Burlington Magazine. 1936. N 58.
Lasareff 1938
Lasareff V. Studies in the iconography of the Virgin // The Art Bulletin. 1938. Vol. 20.
Lasareff 1954
Lasareff V. Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo // Arte Veneta. 1954. N 8.
Lasareff 1955
Lasareff V. Un Crocifisso firmato di Ugolino di Tedice // Paragone. 1955. N 67.

Lasareff 1964
Lasareff V. Una nuova Madonna lombarda e alcuni problemi del primo leonardismo a Milano // Arte lombarda. 1964. N 1.
Lasareff 1965
Lasareff V. Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII–XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (1) // Arte Veneta. 1965. N 19.
Laskin 1964
Laskin M. J. The Early Work of Correggio. Doc. Diss. New York University, 1964.
Laskin 1987
Laskin M. European and American painting, sculpture and decorative Arts: Catalogue of the National Gallery of Canada, Ottawa / Ed. by M. Lakin, M. Pantazzi. Ottawa, 1987.
Lavagnino 1922
Lavagnino E. Di alcuni affreschi, inediti della Scuola di Raffaello // L'arte. 1922. Vol. 25.
Lecchini Giovannoni 1991
Lecchini Giovannoni S. Alessandro Allori. Torino, 1991.
Lecchini Giovannoni, Costamagna 1988
Lecchini Giovannoni S., Costamagna Ph. Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: prima parte // Antichita viva. 1988. Anno XXVII. N 1.
Lecure 1867
Lecure M. De. Catalogue des Tableaux de Sa Majèstè l'Imperatrice Joséphine dans la Galerie et appartements de son palais de Malmaison. Paris, 1867.
Léonard de Vinci 2003
Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits. Paris, Musée du Louvre, 5 mai 14 juillet 2003. Paris, 2003.
I leonardeschi 1998
I leonardeschi: l'eredità di Leonardo in Lombardia // Saggi di G. Bora, T. Fiorio, P. C. Marani, J. Shell. Contributi di D. A. Brown, M. Carminati. Milano, 1998.
I leonardeschi ai raggi «X» 1972
Capolavori d'Arte lombarda. I leonardeschi ai raggi «X». Milano, 1972.
Leonardo. Studi 1983
Leonardo. Studi per il Canacolo della Biblioteca Reale nel Castello di Widsor / Catalogo di C. Pedretti; introduzione di K. Clark. Milano, 1983.
Leonardo. Genio e visione 2005
Leonardo. Genio e visione in terra marchigiana / A cura di C. Pedretti. Firenze, 2005.
Leonardo and Venice 1992
Leonardo and Venice. Milan, 1992.
Leonardo da Vinci 1949
Leonardo da Vinci: loan exhibition; 1452–1519. Los Angeles Country Museum. June 3 to July 17, 1949. Catalogue: W. R. Valentiner; W. E. Suida. Los Angeles, 1949.
Leonardo da Vinci 1989
Leonardo da Vinci. Hayward Gallery, London, 26 January to 16 April 1989. Milano, 1989.
Leonardo da Vinci 1991
Leonardo da Vinci. Attualita e mito. Aktualitas és mitoz. Budapest, 1991.
Leonardo da Vinci, Michelangelo 2005
Leonardo da Vinci, Michelangelo and the Renaissance in Florence. Ottawa, 2005.
Leonardo e il leonardismo 1983
Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma / Catalogo a cura di A. Vizzosi. Testi introduttivi di C. Pedretti. Firenze, 1983.
Leone de Castris 1986
Leone de Castris P. Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione. La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. Firenze, 1986. T. 1–2.
Leone de Castris 1988-I
Leone de Castris P. Problemi Martiniani Avignonesi: il «Maestro degli angeli Ribelli» i due Cecarelli ed altro // Simone Martini. Atti del convegni. Siena 27, 28, 29 marzo / A cura di L. Bellosi. Firenze, 1988.
Leone de Castris 1988-II
Leone de Castris P. Pittura del Cinquecento a Napoli: 1510–1540 forastieri e regnicoli. Napoli, 1988.
Leone de Castris 1996
Leone de Castris P. Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540–1573; fasto e devozione. Napoli, 1996.
Leone de Castris 2003
Leone de Castris P. Simone Martini. Milano, 2003.
Lepke's Kunst-Auktions-Haus 1931
Lepke's Kunst-Auktions-Haus. Versteigerung 12–13 Mai 1931: Sammlung Stroganoff. Leningrad; Berlin, 1931.
Levi 1900
Levi C. A. Le collezione veneziani. Venezia, 1900.
Levi d'Ancona 1977
Levi d'Ancona M. The Garden of the Renassiance: botanical symbolism in Italian Painting. Florence, 1977.
Levi d'Ancona 1983
Levi d'Ancona M. Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and Medicine. Florence, 1983.
Lexikon 1972
Lexikon der christlichen Iconographie. Rome; Freiburg; Basel; Wien, 1972. Bd 4.
Lexicon 1973
Lexikon der christlichen Iconographie. Rome; Freiburg; Basel; Wien, 1973. Bd 5.
Lightbown 1978
Lightbown R. Sandro Botticelli. London, 1978. Vol. 2.
Liphart 1910
Liphart E. La peinture Italiènne. Les Anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes représentées a l'expositions organisée a St.-Pétersbourg en 1909 par la Revue d'art «Starye Gody». Bruxelles, 1910.
Liphart 1912
Liphart E. Kritische Jänge und Reisendrücke // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1912.
Liphart 1913
Liphart E. Reisendrucke // Zeitschrift für Bildende Kunst. 1913.
Liphart 1921
Liphart E. de. Cesare da Sesto allievo nello studio di Lorenzo di Credi // Rassegna d'arte antica e moderna. 1921. N 8.
Liphart 1924
Liphart E. Le sculptor Francesco Ferrucci et Léonard de Vinci // Cazette des Beaux-Arts. 1924. T. 9.
Lippman 1881
Lippman F. Raffael's Entwurf zur Madonna del duca di Terranuova und zur Madonna Staffa-Conestabile // Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen. 1881. Bd 2.
Livret 1838
Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg contenant l'explication des tableaux qui la composent, avec de courtes notice, sur les autres object d'art ou des curiosités qui y sont exposés. St.-Pétersbourg, 1838.
Lloyd 1977
Lloyd C. A catalogue of the earlier Italian paintings in the Ashmolean Museum (Oxford). Oxford, 1977.
Loire 1996
Loire S. École italienne XVII siécle. I. Bologne. Paris, 1996.
Lomazzo 1844
Lomazzo G. P. Trattato dell'arte, della pittura, scultura ed architettura. Roma, 1844. Vol. 1–3.
Lombardia gotica 2005
Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura / A cura di M. Rossi. Scira, 2005.
Lombardia rinascimentale 2003
Lombardia rinascimentale: arte e architettura / A cura di M. T. Fiorio, V. Terraroli. Milano, 2003.
Longhi 1917
Longhi R. Bolletino Bibliografico. Cinquecento // L'Arte. 1917. Anno 20.
Longhi 1928–1929
Longhi R. Un dipinto dell'Angelico a Livorno // Pinacoteca. 1928–1929. N 1.
Longhi 1934
Longhi R. Officina ferrarese. Roma, 1934.
Longhi 1940
Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio // A critica d'Arte. 1940. N 5.
Longhi 1947
Longhi R. Calepino veneziano. L'altare apocalittico di Torcello e Jacobello Alberegno // Arte veneta. 1947. T. 2.
Longhi 1948
Longhi R. Giudizio sul Duecento // Proporzioni. 1948. Vol. 2.
Longhi 1955
Longhi R. Percorso di Raffaello giovine // Paragone. 1955. N 65.
Longhi 1958
Longhi R. Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano // Paragone. 1958. N 101.
Longhi 1962
Longhi R. Tracciato Orvietano // Paragone. 1962. N 149.
Longhi 1969
Longhi R. Ancora sul Machuca // Paragone. 1969. N 231.
Longhi 1975
Longhi R. Officina ferrarese. Firenze, 1975.
Longhi 1979
Longhi R. Ancora sul Machuca // Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa. Firenze, 1979.
Longhi 1988
Longhi R. Il Correggio e la Camera di San Paolo / A cura di F. Barocelli. Parma, 1988.
Longhi 1995
Longhi R. Il palazzo non finito: saggi inediti 1910–1926. Roberto Longhi / A cura di F. Frangi, C. Montagnani. Milano, 1995.
Lossky 1965
Lossky B. Nouvelles connaissance et considérations au sujet du tableau léonardesque dit «La Colombine» // Bulletin de l'Association Léonard de Vinci. 1965. N 5. Octobre.
Lucchesi 1968
Lucchesi G. San Ponziano di Spoleto // Bibliotheca Sanctorum. Roma, 1968. Vol. 10.
Lugt 1953
Lugt F. Repertoire des catalogues de ventes 1826–1860. Deuxieme période. Hague, 1953.
Lurker 1974
Lurker M. Symbol Mythos und Legende in der Kunst. Baden-Baden, 1974.
Madonna Benois 1984
La Madonna Benois di Leonardo da Vinci a Firenze. Il capolavoro dell'Ermitage in Mostra agli Uffizi / Prezentazione di L. Berti; testi di M. Alpatov, T. Kustodieva e C. Pedretti. Firenze, 1984.
Madonna mit der Nelke 2006
Leonardo da Vinci: die Madonna mit der Nelke. Alte Pinakotek / Hrsg. von C. Syre, J. Schmidt. München, 2006.
Maestri senesi 2008
Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg. Catalogo della mostra / A cura di M. Boskovits. Sienna, 2008.
Malarstwo Włoskie 1961
Malarstwo Włoskie XIV i XV wriku w zborach polskich. Krakowie, 1961.
Malaguzzi Valeri 1908
Malaguzzi Valeri F. Cesare da Sesto e un nuovo quadro acquisto della Pinacoteca di Brera // Rassegna d'Arte. 1908. Febbraio.
Mallaguzzi Valeri 1912
Mallaguzzi Valeri F. Chi e lo Pseudo-Boccacino // Rassegna d'Arte. 1912. Vol. 12.
Mallaguzzi Valeri 1915
Mallaguzzi Valeri F. La corte di Lodovico il Moro. Bramante e Leonardo. Milano, 1915.
Malvasia 1841
Malvasia C. C. Felsine pittrice, vite de'pittori bolognesi. Bologna, 1841. T. 1.
Mandel 1967
Mandel G. L'opera completa del Botticelli. Milano, 1967.
Mannini, Fagioli 1997
Mannini M. P., Fagioli M. Filippo Lippi: Catalogo completo. Firenze, 1997.
Marani 1987
Marani P. C. Leonardo e i leonardeschi a Brera. Milano, 1987.
Marani 1989-I
Marani P. A New Date for Francesco Melzi's Young Man with a Parrot // The Burlington Magazin. 1989. July.
Marani 1989-II
Marani P. Leonardo: Catalogo completo dei dipinti. Firenze, 1989.
Marani 1989-III
Marani P. Per il Giampetrino. Nuovi analisi nella Pinacoteca di Brera e un grande inedito // Raccolta vinciana. 1989. XXIII. N 47.
Marani 1990
Marani P. C. Leonardo e I leonardeschi nei musei della Lombardia. Milano, 1990.

Marani 1991
Marani P. C. Una «Madonna Litta» tedesca? // Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana. 1991. Vol. 4.
Marani 1997
Marani P. C. Una predella del Giampetrino e l'applicazione dei precetti di Leonardo sulla pittura // Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze. Firenze, 1997.
Marani 1999
Marani P. C. Leonardo: una carriera di pittore. Milano, 1999.
Marani 2000
Marani P. C. I leonardeschi in Lombardia nei primi tre decenni del Cinquecento // Il Cinquecento lombardo: da Leonardo a Caravaggio / A cura di F. Caroli. Milano, 2000.
Marani 2003
Marani P. C. Leonardo's Drawings in Milano and their influence of the graphic Work of Milanese Artists // Leonardo da Vinci Master Draftsman. New York, 2003.
Marchese 1845
Marchese P. L. Memorie dei più insigni pittori, scultori, ed architetti… Firenze, 1845. T. 1.
Marchi 2005
Marchi A. Nel Segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena / Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro. A cura di A. M. Cellini. Milano, 2005.
Marco Palmezzano 2005
Marco Palmezzano: il Rinascimento nelle Romagne / A cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei. Milano, 2005.
Marcora 1985
Marcora C. Marco d'Oggiono / Con prefazione di L. Cogliati Arano. Oggiono; Lecco, 1985.
Marcucci 1954
Marcucci L. Mostra dei disegni dei primi manieristi italiani. Catalogo della mostra. Firenze, 1954.
Marcucci 1958
Marcucci L. Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII. Roma, 1958.
Mariarcher 1957
Mariarcher G. Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XV secolo. Venezia, 1957.
Markova 1991
Markova V. E. Il «San Sebastiano» di Giovanni Antonio Boltraffio e alcuni disegni dell'area leonardesca // I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo / A cura di M. T. Fiorio. Milano, 1991.
Marques 1987
Marques J. C. La peinture du Duecento en Italia centrale. Paris, 1987.
The Martello collection 1992
The Martello collection. Further Paintings, Drawings and Miniatures. 13th — 18th Century / Ed. by M. Boskovits. Florence, 1992.
Martindale 1988
Martindale A. Simone Martini. Complete Edition. Oxford, 1988.
Massari 1983
Massari S. Giulio Bonasone. Catalogo della mostra. Roma, 1983. Vol. 1.
Mason-Perkins 1904
Mason-Perkins F. La pittura alla Mostra d'arte antica in Siena // Rassegna d'Arte. 1904.
Matteoli 1969
Matteoli A. La ritrattistica del Bronzino nel «Limbo» // Commentari. 1969. N 4.
Mazzalupi 2006
Mazzalupi M. «Uno se parte dal Borgo… e va ad Ancona». Piero della Francesca nel 1450 // Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna. 2006. XI. 12.
McComb 1928
McComb A. Angelo Bronzino. His Life and Works. Cambridge (Mass.), 1928.
McCorquodale 1981
McCorquodale Ch. Bronzino. London, 1981.
McKillop 1974
McKillop S. R. Franciabidgio. Berkeley; Los Angeles; London, 1974.
Medica 1986
Medica M. Quattro tavole per un polittico di Vincenzo Foppa // Paragone. 1986. N 431–433.
Meiss 1936
Meiss M. The Madonna of Humility // The Art Bulletin. 1936. Vol. 18.
Meiss 1951
Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton (New Jersy), 1951.
Meiss 1963
Meiss M. Notes on three linked sienese styles // The Art Bulletin. 1963. N 45. March.
Meiss 1973
Meiss M. A New Monumental Painting by Filippino Lippi // The Art Bulletin. 1973. N 4.
Melone-Tzkulja 1972
Melone-Tzkulja S. Voce Bugiardini Giuliano // Dizionario biografico degli italiani. Roma, 1972. T. 15.
Mendelson 1909
Mendelson H. Fra Filippo Lippi. Berlin, 1909.
Mendelson 1913
Mendelson H. Die Predella Fra Filippos im Kaiser-Friedrich Museum und Ihr Gegenstück // Monatshefte für Kunst. 1913. N 6.
Mendelson 1914
Mendelson H. Das Werk der Dossi. München, 1914.
Merkel 1972–1973
Merkel E. La scuola di Andrea del Castagno nel marciani // Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. 1972–1973. N 131.
Mesnil 1938
Mesnil J. Botticelli. Paris, 1938.
Meusel 1805
Meusel J. G. Archiv für Künstler und Kunstfreude. Dresden, 1805. Bd 1–4.
Meyer 1871
Meyer J. Correggio. Leipzig, 1871.
Meyer zur Capellen 2001
Meyer zur Capellen J. Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. Vol. 1: The Beginnings in Umbria and Florence. Ca. 1500–1508. Münster, 2001.
Meyer zur Capellen 2003
Meyer zur Capellen J. Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. Vol. 2: The Roman Religious Paintings. Ca. 1508–1520. Münster, 2003.

Mezetti 1965
Mezetti A. Il Dosso e Battista Dossi ferraresi. Ferrara, 1965.
Mezzetti, Mattaliano 1981
Mezzetti A., Mattaliano E. Indice ragionato delle «Vite de'pittori e scultori feraresi» di Gerolamo Barrufaldi. Bergamo, 1981. Vol. 3.
Migliorini 1977
Migliorini M. Aggiunte a Niccoló da Voltri // Studi di storia delle arti. Universita di Genova. Instituto di storia dell'arte. 1977.
Milanesi 1854
Documenti per la storia dell'arte senese raccolti ed illustrate dal dott. Gaetano Milanesi. Siena, 1854. T. 1–3.
Mina 1993
Mina G. A. Studies in Marian Imagery. Servite Speritualy and the Art of Siena (c. 1261 — c. 1328). University of London. London, 1993.
Minardi 2005
Minardi M. Le Marche disperse. Repertorio di opera d'arte dalle Marche al mondo / A cura di C. Constanzi, C. Balsamo, A. Marchi. Milano, 2005.
Il Miracolo di Cana 2007
Il Miracolo di Cana: l'originalita della ri-produzione; storia, creazione e riproposizione delle «Nozze di Cana» di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore. Venezia, 2007.
Missarini 1832
Missarini M. L'Angelo della Speranza. Tavola di Leonardo da Vinci // Biblioteca italiana. 1832. T. 63.
Mitsch 1983
Mitsch E. Raphael in der Albertina: aus Anlass des 500. Geburtstages des Künstlers. Wien, 1983.
Moench 1992
Moench E. Un tondo attribué a Piero di Cosimo au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg // Revue du Louvre. 1992. N 5/6. December.
Mogneti 1981
Mogneti A. Andrea del Sarto. Milano, 1981.
Möller 1911
Möller E. Leonardo da Vincis Brustbild eines Engels und seine Kompositionen des S. Johannes-Baptista // Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1911. N 4.
Möller 1953
Möller E. Das Abendsmahl des Leonardo da Vinci. Baden, 1953.
Monbeig-Goguel 1972
Monbeig-Goguel C. Maotre toscans nès après 1500 morts avant 1600. Vasari et son temps. Paris, 1972.
Monti 1965
Monti R. Andrea del Sarto. Milano, 1965.
Monti 1981
Monti R. Andrea del Sarto. Milano, 1981.
Morante, Baldini 1970
Morante E., Baldini U. L'opera completa dell'Angelico. Milano, 1970.
Morelli 1880
Morelli G. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig, 1880.
Morelli 1890
Morelli G. (Lemorlieff J.) Kunstkritische Studienüber italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom. Leipzig, 1890.
Morelli 1890
Morelli G. Die Gallerien Borghese und Doria-Pamfili in Rom // Kunsthistorishen Studien über italienische Malerei. Leipzig, 1890.
Morelli 1892
Morelli G. Italian Painters. The Borghese and Doria Pamfili Galleries in Rome. London, 1892.
Morelli 1893
Morelli G. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Leipzig, 1893.
Morigia 1595
Morigia P. La nobilità di Milano. Milan, 1595. Libro 5.
Moro 1987
Moro F. Giovanni Antonio Boltraffio // Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio e Crema / A cura di M. Gregari. Milano, 1987.
Moro 1994
Moro F. Ancora su Marco d'Oggiono // Museovivo. 1994. Vol. 5.
Morselli 1958
Morselli P. Piero di Cosimo. Saggio di un catalogo delle opere // L'Arte. 1958. Vol. 23.
Mostra d'arte Sacra 1969
Accademia degli Euteleti città' di San Miniato. Mostra d'arte Sacra nella Diocesi di San Miniato. Catalogo / A cura di L. Bellosi, A. Natteoli. San Miniato, 1969.
Mostra di opera d'arte 1981
Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto: II. Genova, 1981.
Mostra di Melozzo 1938
Mostra di Melozzo e del Quattrocento Romagnolo. Bologna, 1938.
Müller-Walde 1889
Müller-Walde P. Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Ferhältniss zur Florentiner Kunst und zu Raphael. München, 1889.
Müller-Walde 1898
Müller-Walde P. Beitrage zur Kenntnis des Leonardo da Vinci: 5 Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. 1898. Bd XIX.
Mündler 1985
The Travel Diearies of Otto Mündler. 1855–1858 // The Walpole Society. 1985. Vol. 51.
Muñoz 1910
Muñoz A. La collezione Stroganoff. Roma, 1910.
Muñoz 1911
Muñoz A. Piéces de choix Comte Stroganoff. Seconde partie. Moyen Age. Renaissance Epoque Moderne. Rome, 1911.
Müntz 1881
Müntz E. Raphael, sa vie, son œuvre et son temps: ouvrage contenant 155 reproduction de tableaux ou fac-similés de dessins insérés dans le texte et 41 planches tirées à part. Paris, 1881.
Müntz 1886
Müntz E. Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. Paris, 1886.
Müntz 1899
Müntz E. Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant. Paris, 1899.

Muraro 1970
Muraro M. Paolo da Venezia. London, 1970.
Musée Youssoupoff 1839
Musée du prince Youssoupoff. St.-Pétersbourg, 1839.
Nagler 1835–1852
Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon… München, 1835–1852. Bd 1–22.
Nagler 1860
Nagler G. K. Die Monogramisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen… München, 1860. Bd 2.
Nanni 2005
Nanni R. Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagna / A cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidi. Silvian ed., 2005.
Natale 1982
Natale M. Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Dipinti. Milano, 1982.
Natali 1998
Natali A. Andrea del Sarto. Maestro della «maniera moderna». Milano, 1998.
Natali 2006
Natali A. Rosso Fiorentino leggiarda maniera e terribilità di cose stravaganti. Milano, 2006.
Natali 2010
Natali A. Agnolo Bronzino's early years; Florence, then Pesaro // Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici. Mandragora, 2010.
Natali, Cecchi 1989
Natali A., Cecchi A. Andrea del Sarto: catalogo completo dei dipinti. Firenze, 1989.
National Gallery in Prague 2008
National Gallery in Prague. Prague, 2008.
The National Gallery of Canada 1957
The National Gallery of Canada. Catalogue of paintings and sculpture. Ottawa; Toronto, 1957.
Negro 1994
Negro E. Bartolomeo Schedoni // La scuola dei Carracci dall'Academia alla bottega di Ludovico / A cura di E. Negro, M. Pirondini. Modena, 1994.
Negro, Roio 2000
Negro E., Roio N. Bartolomeo Schedoni, 1578–1615. Modena, 2000.
Nell'età di Correggio 1986
Nell'età di Correggio e dei Caracci, Pittura in Emilia del secoli XVI e XVIII. Bologna, 1986.
Nelson 1938
Nelson K. B. Filippino Lippi: a critical study. Cambridge (Mass.), 1938.
Neppi 1959
Neppi A. Il Garofalo: Benvenuto Tisi. Milano, 1959.
Nibby 1839
Nibby A. Roma nell'anno 1838 // Antica Roma, 1939.
Nicolai 1769
Nicolai F. Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. Berlin, 1769.
Nikolenko 1967
Nikolenko L. Francesco Ubertini called Bacchiaca. New York, 1967.
Nouvelle d'Italie 1861
Nouvelle d'Italie // Gazette des Beaux-Arts. 1861. Vol. 5.
Nucciarelli, Severini 1999
Nucciarelli F. J., Severini G. Raffaello: Madonna del Libro o Madonna Conestabile; San Pietroburgo, Ermitage. Perugia, 1999.
Oberhuber 1963
Oberhuber K. Parmigianino als Radierer // Alte und Moderne Kunst. 1963. Bd 8.
Oberhuber 1966
Oberhuber K. Observations on Perino del Vaga as a draughtsman // Master drawings. 1966. Vol. 4. N 2.
Oertel 1942
Oertel R. Fra Filippo Lippi. Wien, 1942.
Offner 1933
Offner R. The Mostra del tesoro di Firenze Sacra-II // The Burlington Magazine. 1933. Vol. 63. October.
Offner 1956
Offner R. A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccoló di Tommaso // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenze. 1953–1956. Bd 7.
Offner 1960
Offner R. A critical and historical corpus of Florentine Painting. New York, 1960.
Offner 1981
Offner R. A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting: A Legacy of Attributions. The fourteenth century. New York, 1981.
Oertel 1942
Oertel R. Fra Filippo Lippi. Wien, 1942.
Oertel 1961
Oertel R. Frühe italienische Malrei in Altenburg. Berlin, 1961.
Olsen 1955
Olsen H. Federico Barocci. A Critical Study in Italian Cinquecento Painting. Stockholm, 1955.
Olsen 1962
Olsen H. Federico Barocci. Copenhagen, 1962.
Olson 2000
Olson R. J. The Florentine Tondo. Oxford, 2000.
Oltre la porta 1996
Oltre la porta: serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali / A cura di U. Raffalli. Trento, 1996.
Oppè 1970
Oppè A. P. Raphael. London, 1970.
Orlandi 1964
Orlandi S. Beato Angelico. Firenze, 1964.
Orsi Landini, Niccoli 2005
Orsi Landini R., Niccoli B. Moda a Firenze 1540–1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza. Firenze, 2005.
Os 1969
Os H.-W. van. Marias Demut und Verherrlichung in der sienischen Malerei. 1300–1450. S'Gravenhage, 1969.
Os 1972
Os H.-W. van. Possible Additions of the Work of Niccoló di Segna // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1972. N 3.
Os, Praken 1974
Os H.-W. van, Praken M. The Florentine Paintings in Holland 1300–1500. Maarseen, 1974.
Ottino della Chiesa 1956
Ottino della Chiesa A. Bernardino Luini. Novara, 1956.
Paccagnini 1955
Paccagnini G. Simone Martini. Milano, 1955.

Pace 1976
Pace V. Maso di San Friano // Bollettino d'Arte. 1976. Vol. 2.
Padovani 1981
Padovani S. Qualche nuove appunto sulla pittura emiliana del primo Quattrocento // Cultura figurativa tra XV e XVI secolo. Venezia, 1981.
Pagnotta 1987
Pagnotta L. Giuliano Bugiardini. Torino, 1987.
Painting in Renaissance Siena 1988
Christiansen K., Kanter L.-B., Strehlke C.-B. Painting in Renaissance Siena 1420–1500. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York, 1988.
Palladino 1997
Palladino P. Art and Devotion in Siena after 1350. Luca di Tomme' and Niccolo di Buonaccorso. Catalogo della mostra. San Diego, 1997.
Pallucchini 1945
Pallucchini R. I dipinti dalla Galleria Estenese di Modena. Roma, 1945.
Pallucchini 1964
Pallucchini R. La pittura veneziana del Trecente. Venezia; Roma, 1964.
Panofsky 1956
Panofsky E. Jean Hey's «Ecce Homo». Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography // Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts. 1956. Vol. 5.
Panofsky 1980
Panofsky E. «Der blinde Amor» // Studien zur Iconologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln, 1980.
Paolucci 2003
Paolucci A. Leonardo e la Madonna Litta: un caso di immedisimazione // Leonardo. La Madonna Litta dall'Ermitage di San Pietoburgo. De Luca Editore d'Arte. 2003.
Parthey 1864
Parthey G. Deutsher Bilder Saal. Verzeichnis vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen. Berlin, 1864. Bd 2.
Passavant 1839
Passavant J. D. von. Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig, 1839. Bd 2.
Passavant 1860
Passavant J. D. Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi. Paris, 1860. T. 2.
Passavant 1862
Passavant J. D. Le peintre-graveur: contenant l'Histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin jusque vers la fin du XVI siècle; l'histoire du nielle avec complément de la partie déscriptive de l'Essai sur les nielles de Duchesne ainé et un Catalogue supplémentaire aux estampes du XV et XVI siècle du Peintre-graveur de Adam Bartsch. Leipzig, 1862. Vol. 3.
Passavant 1969
Passavant G. Verrocchio Sculpturen. Gemälde und Zeichnungen. London, 1969.
Pauli 1899
Pauli G. Ausstellung von Gemälden der lombardischen Schule im Burlington Fine Arts Club London // Zeitschrift für Bildende Kunst. 1899.
Pauli 1903
Pauli P. La collezione Lürman di Brema // L'Arte. 1903. Vol. 7.
Pedretti 1959
Pedretti C. Uno «studio» per la Gioconda // L'Arte. 1959. Vol. 24.
Pedretti 1973
Pedretti C. Leonardo: A Study in Chronology and Style. London, 1973.
Pedretti 1974
Pedretti C. La Femme échevelée de Léonard de Vinci // Revue de l'Art. 1974. Vol. 25.
Pedretti 1979
Pedretti C. Leonardo. Bologna, 1979.
Pedretti 1982
Pedretti C. A Study in Chronology and Style. London, 1982.
Pedretti 1988
Pedretti C. Unknown Leonardo direct link to German art // The Journal of Art. 1988. Vol. 1.
Pedretti 1989
Pedretti C. Leonardo at the Städel Museum // Academia di Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana. 1989. Vol. 2.
Pedretti 1991
Pedretti C. The Angel in the Flesh. Achademia Leonardi Vinci // Academia di Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana. 1991. Vol. 4.
Pedretti 1993
Pedretti C. Leonardo in Sweden // Academia di Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana. 1993. Vol. 6.
Pedretti 1996
Pedretti C. Quella puttana di Leonardo // Academia di Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana. 1996. Vol. 9.
Pedretti 2003
Pedretti C. In piedi o seduta? // Leonardo. La Madonna Litta dall'Ermitage di San Pietroburgo. De Luca Editore d'Arte. 2003.
Pedretti 2009
Pedretti C. Leonardo da Vinci. «L'Angelo incarnate» e Salai / Con l'assistenza di M. Melani. Firenze, 2009.
La peinture en Europe 1905
La peinture en Europe: Rome; les musées, les palais, les collections particulières / G. Lafenestre, E. Richtenberger. Paris, 1905. Vol. 2.
Példan 1912
Példan. La Joconde. Historie d'un tableau // Les Artes. 1912. N 121.
Penther 1883
Penther D. Kritische Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg. [Wien], 1883 (Separat-Abdruck aus der «Allgemeinen Kunst-Chronik»).
Perino del Vaga 2001
Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo / Comitato scienfico G. Algeri ed altri. Milano, 2001.
Perissa Torrini 1980
Perissa Torrini A. Un'ipotesi per la «dona grande» di Cesare da Sesto per San Michele Arcangelo a Baiano // Prospettiva. 1980. N 22.
Perissa Torrini 1983
Perissa Torrini A. Considerazioni su Cesare da Sesto nel periodo romano // Bolletino d'Arte. 1983. N 22.
Perissa Torrini 1992
Perissa Torrini A. Cesare da Sesto: The Drawings in Venezia // Leonardo and Venezia. Milano, 1992.
Periti 2004
Periti G. From Allegri to Lactus-Lieto: The Shaping of Correggio's

Artistic Distinctiveness // Art Bulletin. 2004. September. Vol. 86.
Perkins 1913
Perkins F.-M. Alcuni dipinti senesi sconosciuti o inediti // Rassegna d'arte. 1913. Vol. 13.
Perrot 1974
Perrot F. La signature inprévue // Revue de l'arte. 1974. N 26.
Petrucci 1833
Petrucci G. Vite e ritratti di XXX illustri Ferraresi. Bologna, 1833.
Petrucci 1987
Petrucci E. Antonio di Firenze / Antonio di Jacopo // La pittura in Italia: il Quattrocento / A cura di F. Zeri. Milano, 1987.
Pianazza 1993
Pianazza M. Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze // Mitteilungen Kunsthistorisches Institut in Florenz. 1993. Bd 37. Heft 2/3.
Pietrangeli 1958
Pietrangeli C. Palazzo Braschi. Roma, 1958.
Pigler 1956
Pigler A. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Iconographie des 17. und 18. Jarhunderts. 1 Aufg. Budapest, 1956. Bd 2.
Pillsbury, Caldwell 1974
Pillsbury E., Caldwell G. Sixteenth century Italian drawings: form and function / Selection from the collections of Yale University Art Gallery. New Haven, Conn., 1974.
Pinacoteca di Bologna 2006
Pinacoteca Nationale di Bologna. Catalogo generale. 2: Da Raffaello ai Caracci / A cura di J. Bentini. Venezia, 2006.
Pinacoteca di Brera 1908
Catalogo della Pinacoteca di Brera in Milano. Bergamo, 1908.
Pinacoteca di Brera 1988
Pinacoteca di Brera: scuole lombarda e piemontese, 1300–1535 / Red. P. Slavich; direzione ed. C. Pirovano. Milano, 1988.
Pinacoteca di Vicenza 2003
Pinacoteca civica di Vicenza. Vicenza, 2003.
La Pinacoteca Nazionale di Bologna 1987
La Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo generale delle opere esposte / A cura di C. Bernardini, R. D'Amico. Bologna, 1987.
Pini 1999
Pini S. Un Angelico sotto inchiesta: vicisstudine e pertinenze del Tabernacolo Stroganoff // Critica d'arte. 1999. N 2.
Pinto 1977
Pinto S. Petrarca nel tempo. Per Maria Cionini Visani: Scritti di amici. Torino, 1977.
Pittaluga 1933
Pittaluga M. Per un quadro smarito del Pontormo: Madonna col Bambino // L'Arte. 1933.
Pittaluga 1949
Pittaluga M. Filippo Lippi. Firenze, 1949.
Pittori ad Ancona 2008
Pittori ad Ancona nel Quattrocento / A cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi; testi di A. Delpriori, A. De Marchi, A. Marchi, M. Mazzalupi, M. Vinco. Milano, 2008.
Pittura in Umbria 1983
Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Milano, 1983.
La pittura in Italia 1986
La pittura in Italia: il Duecento e il Trecento / A cura di Enrico Castelnuovo. Milano, 1986. T. 1.
La pittura riminese del Trecento 1935
La pittura riminese del Trecento. Mostra / Catalogo a cura di C. Brandi. Rimini, 1935.
Piva 1988
Piva P. Correggio Giovane e l'affresco ritrovato di San Benedetto in Polirone / Prefazione di C. Gould. Torino, 1988.
Poggi 1919
Poggi G. Leonardo da Vinci: La vita di Giorgio Vasari nuovamento comentata ed illustrata. Firenze, 1919.
Pomilio, Ottino della Chiesa 1967
Pomilio M., Ottino della Chiesa A. L'opera completa di Leonardo pittore. Milano, 1967.
Pons 1991–1992
Pons N. Il pittore Filippo d'Antonio Filipelli e la sua attiviá fra Valdelsa // Antichitá viva. 1991. XXX; 1992. XXXI.
Pons 1994
Pons N. I Pollaiolo. Firenze, 1994.
Pope-Hennessy 1952
Pope-Hennessy J. Fra Angelico. London, 1952.
Pope-Hennessy 1966
Pope-Hennessy J. The portrait in the Renaissance. New York, 1966.
Pope-Hennessy 1970
Pope-Hennessy J. Raphael. London; New York, 1970.
Pope-Hennessy 1974
Pope-Hennessy J. Fra Angelico. London, 1974.
Pope-Hennessy 1987
Pope-Hennessy J. The Robert Lehman Collection. Italian Paintings. New York, 1987.
Popham 1957
Popham A. E. Correggio's Drawings. London, 1957.
Popham 1958
Popham A. E. Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma by R. Longhi // The Burlington Magazine. 1958. April.
Popham 1971
Popham A. E. Catalogue of the drawings of Parmigianino. New Haven; London, 1971. Vol. 1.
Pougetoux 2003
Pougetoux A. La collection de peintures de l'impératrice Joséphine. Paris, 2003.
Pouncey 1964
Pouncey Ph. Berenson B. I disegni dei pittori fiorentini // Master Drawings. 1964. II.
Prijatelj 1958
Prijatelj K. Un dipinto di Bernardino dei Conti in Dalmazia // Arte lombarda. 1958. N 2.
Prijatelj 1983
Prijatelj K. La pittura dalmata dagli inizi del Duecento ai primi decenni del Cinquecento e i Suoi contatti colla pittura dell'altra sponda // Abruzzo rivista dell'istituto di studi abruzzesi. 1983. Gennaio — decembre. N 1–3.
Il primato del disegno 1980
Il primato del disegno. Consiglio d'Europa; Sedicesima Esposizione Europea di Arte, Scienza e Cultura / Red. C. B. Ceppi, N. Confuorto. Milano, 1980.
Princirales acquisitions 1978
Princirales acquisitions des Musées en 1977 // Gazette des Beaux-Arts. 1978. Mars.
Prisco, De Vecchi 1966
Prisco M., De Vecchi P. L'opera completa di Raffaello. Milano, 1966.
Procacci 1928–1929
Procacci U. La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino // Il Vasari. 1928–1929. Vol. 2.
Procacci 1951
Procacci U. La Galleria dell'Accademia di Firenze. Roma, 1951.
Prybram-Gladona 1969
Prybram-Gladona Ch. von. Unbekannte Zeichnungen alter Meister aus europäischen Privatbesitz. München, 1969.
Pudelko 1936
Pudelko G. Per la datazione delle opere di Fra Filippo Lippi // Rivista d'arte. 1936. N 18.
Puerari 1951
Puerari A. La Pinacoteca di Cemona. Cremona, 1951.
Puerari 1957
Puerari A. Boccaccio Boccaccino. Milano, 1957.
Pungileoni 1817
Pungileoni P. L. Memorie istoriche di Antonio Allegri ditto il Correggio. Parma, 1817. Vol. 1.
Quatremère de Quincy 1829
Quatremère de Quincy. Istoria della vita e delle opera di Raffaello Sanzio da Urbino. Milano, 1829.
Il Quattrocento 1987
La pittura in Italia. Il Quattrocento / A cura di F. Zeri. Milano, 1987.
Quintavalle 1970
Quintavalle A. G. L'opera completa del Correggio / Con Presentazione di Alberto Bevilacqua. Milano, 1970.
Raffaello in Vaticano 1984
Raffaello in Vaticano (Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie) / Catalogo di F. Mancinelli. Milano, 1984.
Ragghianti-Collobi 1955
Ragghianti-Collobi L. Studi Angelichiani // Critica d'Arte. 1955. N 2.
Raphael invenit 1985
Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica / Catalogo di G. Bernini Pazzini, S. Massari, S. Prosperi Valentini Rodino. Roma, 1985.
Raphael 1994
Raphael: the pursuit of perfection. National Galleries of Scotland. Edinburgh, 1994.
Rèau 1912
Rèau L. La Galerie de Tableaux del'Ermitage et de la collection Semenov // Gazette des Beaux-Arts. 1912. Vol. 8.
Rèau 1955
Rèau L. Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1955. Vol. 1.
Rèau 1958
Rèau L. Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1958. Vol. 3. Parte 1.
Recueil Crozat 1763
Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, et dans d'autres Cabinets… Paris, 1763. T. 1–2.
Regan McKillop 1974
Regan McKillop S. Franciabigio. Berkely; Los Angeles; London, 1974.
Reinach 1905
Reinach S. Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580). Paris, 1905. T. 1.
Reinach 1907
Reinach S. Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580). Paris, 1907. T. 2.
Reinach 1912
Reinach S. Flemish imitation of the Benois Madonna // The Burlington Magazine. 1912. Vol. 21.
Reinach 1918
Reinach S. Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580). Paris, 1918. T. 4.
Reinach 1922
Reinach S. Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580). Paris, 1922. T. 5.
Reinach 1929
Reinach S. La Vision de Saint Augustin // Gazette des Beaux-Arts. 1929. T. 1.
Reinaldis 1926
Reinaldis A. de. Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci. Bologna, 1926.
Reitlinger 1961
Reitlinger G. The economic of taste. The Rise and Fall of picture prices 1760–1960. London, 1961. Vol. 1.
Retables italiens 1978
Retables italiens du XIII[e] au XV[e] siécle Musée du Louvre. Paris, 1978.
Reu 1966
Reu J. D. Leonardo da Vinci // Jardin des arts. 1966. N 142.
Reymond 1892
Reymond M. Cesare da Sesto // Gazette des Beaux-Arts. 1892. Vol. 7.
Reynolds 1996
Reynolds J. Sir J. Reynolds. A journey to Flanders and Holland / Ed. by H. Mount. Cambridge, 1996.
Ricci 1897
Ricci C. Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit. Berlin, 1897.
Ricci 1913–1917
Ricci C. La Madonna Benois di Leonardo // Raccolta Vinciana. 1913–1917. Vol. 9.
Ricci 1930
Ricci C. Correggio. Roma, 1930.
Ricci 1932
Ricci C. Di alcuni dipinti di V. Tamani // Vita Artistica. 1932. Vol. 3.
Ricci 1987
Ricci S. Spinello Aretino // La pittura in Italia. Il Quattrocento / A cura di F. Zeri. Milano, 1987.
Riccomini M. 1988
Riccomini M. Per il pintor Giulio Cesare Amidano // Avrea Parma. 1988. Maggio — agosto.
Riccomini E. 1988
Riccomini E. La pittura del Cinquecento nelle province occidentali dell'Emilia // La pittura in Italia. Il Cinquecento. 1988. Vol. 1.
Riccomini E. 1999
Riccomini E. (Schede). Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine:

Catalogo della mostra / A cura di M. Tanzi (Casalmaggiore). Milano, 1999.

Richardson 1996
Richardson F. L. Boccaccio Boccaccini // The Dictionary of Art / Ed. by J. Turner. New York, 1996. Vol. 4.

Richter 1905
Richter L. M. Die Ausstellungen alter sienischer Kunst in London und Siena // Zeitschrift für Bildende Kunst. 1905.

Richter 1910
Richter J. The Mond Collection. London, 1910. Vol. 2.

Richter 1929
Richter G. M. Simone Martini Problems // The Burlington Magazine. 1929. April.

Richter 1970
Richter J. P. The Literary Works of Leonardo da Vinci. London, 1970. Vol. 2.

Rigolot 1849
Rigolot M. I. Catalogue de l'œuvre de Leonardo da Vinci. Paris, 1849.

Rinaldis 1926
Rinaldis A. de. Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci. Bologna, 1926.

Rinaldis 1936
Rinaldis A. de. Simone Martini. Roma, 1936.

Ripa 1764–1767
Ripa C. Iconologia: del Cavaliere Cesare Ripa. Notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'Abate Cesare Orlandi. Perugia, 1764–1767. T. 1–5.

Rodriguez 1990
Rodriguez A. E. Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta. Malta, 1990.

Roio 1996
Roio N. Francesco Francia // The Dictionary of Art / Ed. J. Turner. New York, 1996. Vol. 11.

Roma di Raffaello 1999
Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527: Catalogo / A cura di R. Oberhuber. Milano, 1999.

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

Romano 1998
Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale / A cura di G. Romano, Saggi S. Baiocco, R. Bordone, G. Donato. Torino, 1998.

Rosenberg 1909
Rosenberg A. Raffael. Stuttgart; Leipzig, 1909.

Rosenberg 1913
Rosenberg A. Leonardo da Vinci. Bielfeld; Leipzig, 1913.

Rosenberg, Gronau 1909
Raffael: des Meisters Gemälde in 275 Abbildungen / Hrsg. von G. Gronau. Mit einer biographischen Einleitung von A. Rosenberg. Stuttgart, 1909.

Rossi 1980
Rossi P. L'opera completa del Parmigianino. Milano, 1980.

Rossi 1989
Rossi F. Accademia Carrara. Bergamo, 1989. Vol. 2.

Rossi, Rovetta 1988
Rossi M., Rovetta A. Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda. (Olivetti), 1988.

Röttgen 1973
Exposition Il Cavaler d'Arpino. Roma. Palazzo Venezia, Giugno-Luglio / A cura di H. Röttgen. Roma, 1973.

Röttgen 2002
Röttgen H. Il Cavaliere Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell' incostanza della fortuna. Roma, 2002.

Ruda 1993
Ruda J. Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue. London, 1993.

Rudel 1985
Rudel J. Bacco e San Giovanni Battista // Leonardo. La pittura. Firenze, 1985.

Ruszczyc 1964
Ruszczyc J. Das Bild der «Beweinung Christi» aus Pultusk und seine Beziehung zur Pietà von Michelangelo // Bulletin Musèe national der Varsowie. 1964. N 314.

Sach, Badstübner, Neumann 1973
Sach H., Badstübner E., Neumann H. Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig, 1973.

Salmi 1935
Salmi M. La scuola di Rimini // Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e storia dell'Arte. 1935. Fasc. 1–2.

Salmi 1950
Salmi M. Problemi dell Angelico // Commentari. 1950. An. 1.

Salmi 1958
Salmi M. Il Beato Angelico. Spoleto, 1958.

Salvini 1958
Salvini R. Tutta la pittura del Botticelli. Milano, 1958. Vol. 2.

Sambo 1986
Sambo E. In margine al Bagncavallo junior // Paragone. 1986. N 431–433.

Sammlung Cremer 1929
Sammlung Geheimrat Cremer Dortmund, 1929. Wertheim Berlin, Antiquitäthaus, Bellvuesstrasse 7.

Sanminatelli 1956
Sanminatelli D. The Pontormo Exhibition in Florence // The Burlington Magazine. 1956. July.

Sanminatelli 1967
Sanminatelli D. Domenico Beccafumi. Milano, 1967.

Sannazzaro, Shell 1987
Sannazzaro G. B., Shell J. Boltraffio, Giovanni Antonio // Dizionario della chiesa ambrosiana. Milano, 1987. Vol. 1.

Sarti 2002
Sarti G. Fonds d'or et fonds peints italiens (1300–1560). Paris, 2002. Vol. 3.

Savini-Branca 1965
Savini-Branca S. Il collezionismo veneziano nel'600. Padova, 1965.

Saxl 1936
Saxl F. Veritas Filia Tempores // Essays Presented to Ernst Cassier. Oxford, 1936.

Scailliérez 2003
Scailliérez C. Léonard de Vinci. La Joconde. Réunion des Musées Louvre. 2003.

Scalabrini 1773
Scalabrini G. A. Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi. Ferrara, 1773.

Scalia 1990
Scalia F. Contributo all'Angelico. Nuovi documenti per il ciborio di San Domenico di Fiesole // Critica d'Arte. 1990. N 2/3.

Scanelli da Forli 1657
Scanelli da Forli F. Il microcosmo della pittura… Casena, 1657.

Scarpellini 1984
Scarpellini P. Perugino. Milano, 1984.

Scarpellini 1991
Scarpellini P. Perugino. Milano, 1991 (nuova ed.).

Scerbaciova 1957
Scerbaciova M. Un dipinto di Antonio da Firenze all'Ermitage // Arte Veneta. 1957. An. 11.

Scharf 1950
Scharf A. Filippino Lippi. Wien, 1950.

Schlaster 1856
Schlaster M. Der Berlin's Kunstschätze. Ein praktisches Handbuch. Berlin, 1856.

Schmarsow 1909
Schmarsow A. Federico Barocci ein Bergründer Barockostils in der Malerei. Leipzig, 1909.

Schmidt 1909
Schmidt J. Gemälde alter Meister in Petersburger Privatbesitz // Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1909. Heft 4.

Schmidt 2003
Schmidt V. M. Gli sfendardi processionale su tavola nel Marche del Quatrocento // I Da Varano e le arti: atti del convegno, Camerino / A cura di A. Marchi, P. L. Falaschi. Ripatransone, 2003.

Schnapper 1994
Schnapper A. Collections et collectionneurs dans la France du XVII[e] siècle. Paris, 1994.

Schnitzler 1828
[*Schnitzler J. H.*] Notice sur les principaux tableaux du Musée Impérial de l'Ermitage à St.-Pétersbourg. St.-Pétersbourg; Berlin, 1828.

Schottmüller 1911
Schottmüller F. Fra Angelico da Fiesole. Stuttgart; Leipzig, 1911. Bd 4.

Schubring 1923
Schubring P. Cassoni. Truhen und Truhebilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1923. Bd 1 (Text), Bd 2 (Ill.).

Schubring 1926
Schubring P. Die Kunst der Hochrenaissance in Italien. Berlin, 1926.

Schulze 1911
Schulze H. Die Werke Angelo Bronzino. Strassburg, 1911.

Schulze 1912
Schulze H. Weibliches Schonheitsideal. Berlin, 1912.

Schumann 1885
Schumann P. Die Meisterwerke der Gemäldegallerien des «Louvre» in Paris und der «Ermitage» in St. Petersburg. Dresden, 1885.

Schweinfurth 1930
Schweinfurth P. Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930.

Scilliérez 2003
Scilliérez C. Léonard da Vinci. La Gioconda. Réunion des Musées nationaux. Paris, 2003.

Šebkovà-Thaller 1992
Šebkovà-Thaller Z. Sünde und Versohnung // Jan van Eyeks Hochzeitbild. Markt Berolzheim, 1992.

Sedini 1989
Sedini D. Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cenquecento. Milano; Roma, 1989.

Seidlitz 1891
Seidlitz W. Raphaels Jugendwerke // Repertorium für Kunstwissenschaft, 1891.

Seidlitz 1906
Seidlitz W. von. Ambrodgio Preda und Leonardo da Vinci // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1906. N 1.

Seidlitz 1909
Seidlitz W. von. Leonardo da Vinci der Wendepunkt der Renaissance. Berlin, 1909. Bd 1.

Seidlitz 1935
Seidlitz W. von. Leonardo da Vinci der Wendepunkt der Renaissance. Wien, 1935.

Serie degli uomini i più illustri 1774
Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame. Firenze, 1774. Vol. 8.

Shapley 1966
Shapley F. R. Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII–XV Century. London, 1966.

Shapley 1968
Shapley F. R. Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV–XVI Century. London, 1968.

Shapley 1979
Shapley F. R. Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art. Washington, 1979. Vol. 1.

Shearman 1965
Shearman J. Andrea del Sarto. Oxford, 1965. Vol. 1–2.

Shearman 1967
Shearman J. A Suggestion for the Early Style of Verrocchio // The Burlington Magazine. 1967. March.

Shearman 1987
Shearman J. The exhibition for Andrea del Sarto's fifth century // The Burlington Magazine. 1987. August.

Shell, Brown, Barcilon 1988
Shell J., Brown D. A., Barcilon P. S. Giampetrino e une copia cinquecentesca dell'Ultima Cena di Leonardo. Olivetti, 1988.

Shell, Sironi 1991-I
Shell J., Sironi G. Salai and Leonardo's legacy // The Burlington Magazine. 1991. Vol. 133. February.

Shell, Sironi 1991-II
Shell J., Sironi G. The «Gioconda» in Milan // I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionizmo / A cura di M. T. Fiorio, P. C. Marani. Milano, 1991.

Shorr 1954
Shorr D. C. The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV century. New York, 1954.

Simon 1985
Simon R. S. Bronzino's Cosimo I de'Medici as Orpheus // Bulletin Philadelphia Museum. 1985.

Simptusa tabula picta 1998
Simptusa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento / A cura di M.-T. Filieri. Lucca. Museo Nazionale

di Villa Guinigi. 28 marzo — 5 luglio 1998. Livorno, 1998.

Sirén 1916
Sirén O. Leonardo da Vinci. London, 1916.

Sirén 1928
Sirén O. Léonard de Vinci. L'artiste et L'homme. Paris; Bruxelles, 1928.

Smith 1949
Smith G. H. The earliest works of Bronzino // The Art Bulletin. 1949. Vol. 31.

Smith 1955
Smith G. H. Bronzino Studies. Pt 1–2. Princeton University. Diss., 1955.

Smith 1984
Smith G. Bronzino's Allegory of Happiness // The Art Bulletin. 1984. September.

Soprani, Ratti 1768
Soprani R., Ratti C. G. Vite de'pittori, scultori ed architetti genovesi. Genova, 1768.

Soth 1964
Soth L. A note on Correggio's Allegories of Virtue and Vice // Gazette des Beaux-Arts. 1964. November.

Soulier 1926
Soulier G. Un Raphael inconnue de la periode ombrienne // Gazette des Beaux-Arts. 1926. T. 13.

Spike 1995
Spike J. T. Apollo and Marsyas by Bronzino // FMR. 1995. N 14.

Spike 1996
Spike J. Angelico. Milano, 1996.

Spike 2000
Spike J. T. La favola di Apollo e Marsia di Agnolo Bronzino. Firenze, 2000.

Spike 2002
Spike J. T. Apollo e Marsia dipinto da Bronzino a Pesaro per Guidubaldo II Della Rovere // I Della Rovere nell'Italia delle corti. Urbino, 2002.

Spike 2004
Spike J. T. I della Rovere: Piero della Francesco, Raffaello, Tiziano / A cura di P. Dal Poggetto. Milano, 2004.

Springer 1883
Springer A. Raffael und Michelangelo. Leipzig, 1883. Bd 1.

Sricchia 1963
Sricchia F. Lorenzo Lippi nello svolgimento della pittura fiorentina della prima meta de'600 // Proporzioni. 1963. N 4.

Sricchia Santoro 1993
Sricchia Santoro F. Del Franciabigio dell'Indaco e di una vecchia questione I // Prospettiva. 1993. N 70.

Sricchia Santoro 1998
Sricchia Santoro F. Il Cinquecento. L'Arte del Rinascimento. Milano, 1994.

Steinberg 1973
Steinberg L. Leonardo's Last Supper // The Art Quarterly. 1973. Vol. 36.

Steinhoff-Morrison 1990
Steinhoff-Morrison J. Bartolomeo Bulgarini and Sienese Paining of the mid-fourteenth Century. A Disseration Presented to the Faculty of Princenton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. 1990. January.

[Stendhal] 1817
[*Stendhal*]. Historie de la peinture en Italie. Paris, 1817. Vol. 1.

Strehlke 2004
Strehlke C. B. Italian Painting. 1250–1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, 2004.

Strinati 2003
Strinati C. La Madonna Litta in Italia // Leonardo. La Madonna Litta dall'Ermitage di San Pietroburgo. Roma, 2003.

Stscherbatschova 1934–1937
Stscherbatschova M. I. Ein neu aufgefundenes Bild Pontormos // Belvedere. 1934–1937. N 12.

Stubblebine 1964
Stubblebine J. H. Guido da Siena. Princeton, 1964.

Stuffmann 1968
Stuffmann M. Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant de inventaire après décès inédit (1740) // Gazette des Beaux-Arts. 1968. Juillet — septembre.

Suida 1919 (1920)
Suida W. Leonardo da Vinci und seine Schule // Mailand-Monatshefte für Kunstwissenschft. 1919. Bd 12; 1920. Bd 13.

Suida 1924
Suida W. Two unknown pictures by Vicenzo Foppa // The Burlington Magazine. 1924. November.

Suida 1929
Suida W. Leonardo da Vinci und sein Kreis. München, 1929.

Suida 1952
Suida W. L'attivita di Leonardo pittore // Leonardo Saggi e Ricerche. Roma, 1952.

Suida 1955
Suida W. The S. H. Kress Collection, M. H. De Young Memorial Museum, San Francisco. San Francisco, 1955.

Suida 2001
Suida W. Leonardo e I leonardeschi. Introduzione / A cura di M. T. Fiorio. Vicenza, 2001.

Suida-Manning, Suida 1958
Suida-Manning B., Suida W. E. Luca Cambiaso. La vita. Le opere. Milano, 1958.

Supino 1898
Supino G. B. Beato Angelico. Firenze, 1898.

Tafuri 1989
Tafuri M. Giulio Romano: linguaggio, mentalita, committenti // Giulio Romano (Mantova. Palazzo del Te. Palazzo Ducale. 1 Settembre — 12 Novembre). Milano, 1989.

Talbot Rice 1940
Talbot Rice D. Italian and Byzantine Painting in the XIIIth Century // Apollo. 1940. April.

Tanzi 1990
Tanzi M. Lattanzio Gambara nel Duomo di Parma. Turin, 1990.

Il Tardo Trecento 2010
Il Tardo Trecento. Dipinti. Vol. 2. Dalla tradizione orcagnesca agli esordi del Gotico internationale / A cura di M. Boscovits e D. Parenti. Firenze, 2010.

Tartuferi 1984
Tartuferi A. Due croci dipinte poco note del Trecento fiorentino // Arte Cristiana. 1984. N 72. Gennaio — febbraio.

Tartuferi 1986
Tartuferi A. Pittura fiorentina del Duecento // La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. Milano, 1986. T. 1.

Tartuferi 1990
Tartuferi A. La pittura a Firenze nel Duecento. Firnze, 1990.

Tartuferi 1991
Tartuferi A. Giunta Pisano. Soncino, 1992.

Tazartes 1993
Tazartes M. Profilo della pittura lucchese del Trecento // L'archeologia italiana dall'Unita al Novecento. Roma, 1993.

Tervarent 1958
Tervarent G. de. Attributs et Symboles dans l'Art profanr, 1450–1600 (Dictionnaire d'un langage perdu). Genéve, 1958. T. 1.

Thiem 1970
Thiem C. Gregorio Pagani. Stuttgart, 1970.

Thime — Becker
Thime U., Becker F. Allgemeines Lexicon der bildenden Künst von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1907–1950. Bd 1–37.

Thiis 1909
Thiis J. Leonardo da Vinci. I Florentinertiden. Leonardo og Verrocchio celligtrekunger. Kristiania og København, 1909.

Thode 1898
Thode H. Correggio. Bielfeld; Leipzig, 1898.

Thornton 1991
Thornton P. The Italian Renaissance Interior 1400–1600. New York, 1991.

Tiraboschi 1786
Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del Serenissimo Signor Duca di Modena con una appendice de' professori di musica. Raccolte e ordinate dal Cav. Girolamo Tiraboschi. Modena, 1786.

Toesca 1951
Toesca P. Il Trecento. Torino, 1951.

Torriti 1977
Torriti P. La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XIV secolo. Genova, 1977.

Torriti 1978
Torriti P. La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo. Genova, 1978.

Torriti 1980
Torriti P. La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo. Genova, 1980.

Toscano 1987
Toscano B. Antonio da Firenze // La pittura in Italia. Il Quattrocento. Milano, 1987. T. 2.

Tschudi 1897
Tschudi H. Die Kaiserliche Gemäldegalerie der Ermitage in St. Petersburg. Berlin, [1897].

Tumidei 2002
Alessandro Menganti e le arti a Bologna nella seconda meta' del Cinquecento: alla ricerca di un contesto // Il Michelangelo incognito. Alessandro Mengnanti e le arti a Bologna nell'eta' della Controriforma. Bologna — Museo Civico Medievale: Catalogo della mostra / A cura di A. Dacchi, S. Tumidei. Ferrara, 2002.

Uggeri
Journées pitoresques des édifices de Rome ancienne par l'Abbe architecte Ange Uggeri milanais. 1800–1828. Vol. 1–30.

Ugolini 1994
Ugolini A. Per Antonio Rimpatta // Paragone. 1994. N 535–537.

Ugolini 2010
Ugolini A. Antonio Rimpatta e alcuni comprimari del peruginismo a Bologna. Bologna, 2010.

L'uomo del consiglio 2009
L'uomo del consiglio: il cardinale Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo / A cura di R. Panchieri e D. Primerano. Consulenza scientific di M. Firgo. Trento, 2009.

Valentiner 1932
Valentiner W. R. Léonardo und Desiderio // The Burlington Magazin. 1932. August.

Van Marle 1920
Van Marle R. Simone Martini e les peintures de son ècole. Strasbourg, 1920.

Van Marle 1923–1937
Van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Hague, 1923–1937. Vol. 1–18.

Vasari — Milanesi
Le vite de'più eccelenti pittori, scultori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, 1878–1885. T. 1–9.

Vecellio 1598
Vecellio C. Degli Habit Antichi et Moderni di Diversi Parti del Mondo. Venetia, 1598.

Venezia alterum Byzantinum 1993
Venezia alterum Byzantinum. From Candia to Venice. Greek Icons in Italy. 15th — 16th centuries. Athens, 1993.

Venturi A. 1888
Venturi A. Gian Francesco de'Maineri, pittore // Archivo storico dell'Arte. 1888.

Venturi A. 1890
Venturi A. La Galleria Grespi di Milano. Milano, 1890.

Venturi A. 1893
Venturi A. Il Museo e la Galleria Borghese. Roma, 1893.

Venturi A. 1898-I
Venturi A. Quadri di Gentile da Fabriano a Milano e a Pietroburgo // L'Arte. 1898. Vol. 1.

Venturi A. 1898-II
Due sculture romaniche nel Museo dell'Universita di Ferrara: quadri di Gentile da Fabriano a Milano e a Pietroburgo; riproduzioni del Torso del Belvedere nel secolo XVI // L'Arte. 1898. Vol. 1.

Venturi A. 1899
Venturi A. A. Somof: Ermitage Impèrial. Catalogue de la galerie des tableaux. 1-re part: Les ècoles d'Italie et d'Espagne. St. Petersbourg, 1899.

Ventury A. 1900
Ventury A. I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest // L'Atre. 1900. Vol. 3.

Venturi A. 1907
Venturi A. Gian Francesco de Maineri da Parma. Pittore e miniature // L'Arte. 1907. Vol. 10.

Venturi A. 1920-I
Venturi A. Leonardo da Vinci pittore. Bologna, 1920.
Venturi A. 1920-II
Venturi A. Raffaello. Urbino, 1920.
Venturi A. 1927
Venturi A. Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche. Milano, 1927.
Venturi A. 1941
Venturi A. Leonardo da Vinci und seine Schule. Wien, 1941.
Venturi A. 1974
Venturi A. North Italian painting of the quattrocento. Emilia; New York, 1974.
Venturi A., *Storia*
Venturi A. Storia dell'arte italiana. Milano, 1901–1939. Vol. 1–10.
Venturi L. 1912
Venturi L. Saggio sulle opere d'Arte italiana a Pietroburgo // L'Arte. 1912. Vol. 15. Fasc. 2, 3.
Venturi L. 1933
Venturi L. Italian paintings in America. New York, 1933.
Verlorene Werke 1965
Verlorene Werke der Malerei // Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945… Berlin, 1965.
Vezzosi 1989
Vezzosi A. Attualita di Leonardo. Introduzione Carlo Pedretti. Firenze, 1989.
Viardot 1844
Viardot L. Les Musées d'Allemagne et de Russie. Paris, 1844.
Viatte 1988
Viatte F. Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire génerel des dessins italiéns. III. Dessins Toscans XVI^{e}—XVIII^{e} siècles. T. 1: 1560–1640. Paris, 1988.
Views and Previews 1992
Views and Previews. Knots in Aftermath // Academia di Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana / Ed. by C. Pedretti. 1992. Vol. 5.
Villata 2000
Villata E. Macrino D'Alba. Presetazione di G. Romano, Fondazione Piera, Pietro e Giovanni Ferrero… Edoardo Villata Savigliano (Cuneo), 2000.
Vitalini-Sacconi 1968
Vitalini-Sacconi G. Pittura Marchigiana, la scuola Camerinese. Trieste, 1968.
Vittoria Colonna 1997
Ferina Pagden S. Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos. Wien, 1997.
Voigtländer 1919
Voigtländer E. Versuch über ein Leonardoproblem // Monafshefte für Kunstwissensehaft. 1919. XII.
Volbach 1987
Volbach W. F. Il Trecento. Firenze e Siena. Versione italiana e versione iconografica di F. Pomarici. Catalogo della Pinacoteca Vaticana. Città del Vaticano, 1987. Vol. 2.
Volpe 1951
Volpe C. Proposte per il problema di Pietro Lorenzetti // Paragone. 1951. N 23.
Volpe 1955
Volpe C. Un libro su Simone Martini // Paragone. 1955. N 63.
Volpe 1989
Volpe C. Pietro Lorenzetti / A cura di M. Lucco. Milano, 1989.
I Volti del Potere 2002
I Volti del Potere. La Ritrattistica di corte nella Firenze granducale. Firenze, 2002.
Voss 1913
Voss H. Über Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreis Michelangelos // Jahrbuch der Preussiches Kunstsammlungen. 1913.
Voss 1920
Voss H. Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Berlin, 1920. Bd 1–2.
Voss 1927
Voss H. Ein angebliches Jugendwerk Elsheimers // Der Kunstwandler. 1927. September — 1928. August.
Vries 1984
Vries de Ad. Dictionary of Symbols and Imagery. Amsterdam; London, 1984.
Vsevolozhskaya 1981
Vsevolozhskaya S. Italian Painting from the Hermitage Museum. 13th to 18th Century. New York; Leningrad, 1981.
Waagen 1854
Waagen G. F. Treasures of Art in Great Britain. London, 1854. Vol. 2.
Waagen [1861]
Waagen G. F. Album mit Text über das Leben und die Werke des Leonardos da Vinci. [1861].
Waagen 1864
Waagen G. F. Die Gamäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunst-sammlungen. München, 1864.
The Wallace Collection 1985
The Wallace Collection. Catalogue of Pictures Italian, British, Spanish. London, 1985.
Wallis 1885
Wallis H. The early Madonnas of Raphael // The Art Journal. 1885.
Wasserman 1980
Wasserman J. Leonardo. New York, 1980.
Weigelt 1911
Weigelt C. Duedo di Buoninsegna. Leipzig, 1911.
Weigelt 1930
Weigelt C. Die Sienische Malerei der vierzehnten Jahrhunderts. Firenze; München, 1930.
Weiner 1909
Weiner P. P. L'esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla rivista «Starje Godj» // L'Arte. 1909. Vol. 12.
Weiner 1910
Weiner P. P. Notizie di Russia // L'Arte. 1910. Vol. 13.
Weizsäcker 1927–1929
Weizsäcker H. Vergessene Jugendwerke Elsheimers // Zeitschrift für bildende Kunst. 1927–1929.
The Wellington Museum 1982
Kauffmann C. M. Catalogue of paintings in the Wellington Museum. London, 1982.
Weppelmann 2003
Weppelmann S. Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts. Firenze, 2003.
Wesselow 2004
Wesselow T. de. The Guidoriccio fresco: a new attribution // Apollo. 2004. March.

Wilde 1953
Wilde J. Italian Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio. London, 1953.
Wildenstein 1982
Wildenstein D. Les tableaux italiens les catalogues de ventes parisiennes du XVIII siècle // Gazette des Beaux-Arts. 1982. T. CXXIV.
Williamson 1899
Williamson G. Bernardino Luini. London, 1899.
Williamson 1907
Williamson G. Francesco Raibolini called Francia. London, 1907.
Willumsen 1927
Willumsen J. La jeunesse du peintre el Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre europeen. Paris, 1927. Vol. 1.
Wilson 1992
Wilson N. G. Greek Inscriptions on Renaisance Paintings // Italia Medioevale e Umanistica. 1992. N 35.
Wilson 1995
Wilson C. C. Bernardino Fungai and Theme of Human Sacrifice // Antichita viva. 1995. N 1, 2.
Wingenroth 1906
Wingenroth M. Angelico da Fiesole. Bielfeld; Leipzig, 1906.
Winternitz 1959
Winternitz E. The curse of Pallas Athena: Notes on a «Contest between Apollo and Marsyas» in the Kress Collection // Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on his Eighteenth Birthday. London, 1959.
Wurzbach 1910
Wurzbach A. Niederländisches Künstler-Lexicon. Wien; Leipzig, 1910. Bd 2.
Wyss 1996
Wyss E. The myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian Renaissance: an inquiry into the meaning of images. Newark, 1996.
Zahle 1932
Zahle E. Bugiardini Caritas // Kunstmuseets Aarsskrift. 1932. Vol. 19.
Zamboni 1958
Zamboni S. Correggio's Drawings // Arte antica e moderna. 1958. Aprile — guigno.
Zamboni 1975
Zamboni S. Pittori di Ercole d'Este. Milano, 1975.
Zambrano, Nelson 2004
Zambrano P., Nelson J. K. Filippino Lippi. Milano, 2004.
Zenale e Leonardo 1982
Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda. Electa, 1982.
Zeri 1958-I
Zeri F. Una Deposizione di scuola riminese // Paragone. 1958. N 99.
Zeri 1958-II
Zeri F. Qualcosa su Nicola di Maestro Antonio // Paragone. 1958. N 107.
Zeri 1960
Zeri F. Antonio da Firenze: un'aggiunta e un ridimen-sionamento // Paragone. 1960. N 123.
Zeri 1961
Zeri F. Appunti nell'Ermitage e nel Museo Puchkin // Bollettino d'Arte. 1961. Luglio — settembre.
Zeri 1963-I
Zeri F. Antonio Rimpata // Bolletino d'Arte. 1963. Luglio — settembre.
Zeri 1963-II
Zeri F. La mostra «Ate in Valdesa» a Certaldo // Bolletino d'Arte. 1963. An. 48. Luglio — settembre.
Zeri 1968
Zeri F. Raffaello Botticini // Gazette des Beaux-Arts. 1968. Octobre.
Zeri F. 1969
Zeri F. Opere maggiori di Arcangelo da Cola // Antichita Viva. 1969. N 4, 9.
Zeri 1971
Zeri F. Italian Paintings. Florentine School. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. New York, 1971.
Zeri 1973
Zeri F. Qualche appunto su Alvaro Pirez // Mitteilungen des Kunst-historischen Institutes in Florenz. 1973. Hefte 2–3.
Zeri 1976-I
Zeri F. Italian Paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1976. Vol. 1–2.
Zeri 1976-II
Zeri F. Diari di lavoro 2. Torino, 1976.
Zeri 1980
Zeri F. Italian Paintings. A Catalogue of the Metropolitan Museum of Art. Sienese and Central Italian Schools. Vicenza, 1980.
Zeri 1986
Zeri F. Schede romagnole. 1. Il Maestro del Baldraccani // Paragone. 1986. N 441.
Zeri 1988
Zeri F. Il maestro dei Baldraccani. Giorno per giorno. Torino, 1988. Vol. 1.
Zeri 1991
Zeri F. Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento. Torino, 1991. Vol. 2.
Zeri 1992
Zeri F. Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte del Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento. Torino, 1992. Vol. 3.
Zeri 1994
Zeri F. Giorno per giorno. Scritti sull'arte dell'Italia del cinquecento. Torino, 1994. Vol. 4.
Zerner 1969
Zerner H. École de Fontainbleau Gravures. Paris, 1969.
Zerstört. Entführt 2004
Zerstört. Entführt. Verschollen: Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg Gemälde I. Potsdam, 2004.
Zöllner 2003
Zöllner F. Leonardo da Vinci 1452–1519. The Complete Paintings and Drawings. Köln; London; Los Angeles; Madrid; Paris, 2003.
Zöllner 2009
Zöllner F. Sandro Botticelli. München, 2009.

МУЗЕИ И ОРГАНИЗАЦИИ

«Антиквариат»
Всесоюзное объединение «Антиквариат»
Архив ГЭ
Архив Государственного Эрмитажа
АХ
Академия художеств, Санкт-Петербург (до 1917 — Императорская Академия художеств)
ГЗК
Государственная закупочная комиссия Министерства культуры СССР
ГРМ
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург (до 1917 — Русский музей императора Александра III, открыт в 1898)
ГМИИ
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва (до 1932 — Музей изящных искусств; до 1937 — Государственный музей изобразительных искусств)
ГМФ
Государственный музейный фонд
ГФ
Государственный фонд
ГЭ
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
ЛГЗК
Ленинградская государственная закупочная комиссия (поступления 1935–1950)
МАХ
Музей Академии художеств, Санкт-Петербург
ООП
Отдел охраны памятников
ОПХ
Общество поощрения художников (1821–1875); Общество поощрения художеств (1875–1929)
РГИА (ранее ЦГИА)
Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург
РМ
Русский музей императора Александра III, Санкт-Петербург (1898–1917)
ЭЗК
Экспертно-закупочная комиссия Государственного Эрмитажа (поступления с 1955)

Указатели

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ

Альбереньо, Якобелло 1*
Аллори, Алессандро 2, 3
Аллори, Алессандро (?) 4
Аллори, Алессандро, мастерская 5, 6
Аллори, Кристофано 7, 8
Альбертинелли, Мариотто 9
Альваро Пирез (Альваро Портогезе, Альваро ди Пьетро, Альваро Пирез д'Эвора ди Портогалло) 10
Амидани, Луиджи 11, 12, 13
Ангишола, Софонисба 14
Анджелико, фра Беато (фра Джованни да Фьезоле, Гуидо ди Пьетро) 15, 16, 17
Андреа дель Сарто (Андреа д'Аньоло) 18, 19
Андреа дель Сарто (Андреа д'Аньоло), копия XVI века 20
Андреа ди Ванни 21
Андреа ди Джусто 22, 23
Антонио да Фиренце 24
Антонио дель Черайоло (Антонио ди Арканджело) 25
Арпино, кавалер д'(Чезари, Джузеппе) 26
Арпино, кавалер д'(Чезари, Джузеппе) (?) 27

Бакиакка (Франческо Убертини) 28
Бакиакка (Франческо Убертини), круг 29
Бакиакка (Франческо Убертини), копия 30
Бальдуччи, Джованни (Коши) 31
Баньякавалло Младший (Раменги, Джованни Баттиста) 32
Бароччи, Федерико (Федерико Фьори) 33
Бароччи, Федерико (Федерико Фьори), приписывается 34
Бароччи, Федерико (Федерико Фьори), копия 35, 36, 37, 38
Бартоло ди Фреди Чини 39
Бартоломео, фра (Баччо делла Порта) 40
Бартоломео, фра (Баччо делла Порта), круг 41
Баудо да Новара, Лука 42, 43
Беккафуми, Доменико (Доменико ди Джованни ди Паче) 44, 45
Беккафуми, Доменико (Доменико ди Джованни ди Паче), последователь 46
Бергоньоне (Амброджо ди Стефано да Фоссано) 47
Бергоньоне (Амброджо ди Стефано да Фоссано), круг 48
Биччи ди Лоренцо 49
Биччи ди Лоренцо, приписывается 50
Боккаччино, Боккаччо 51, 52
Боттичелли, Сандро (Алессандро да Мариано ди Ванни ди Амедео Филипепи) 53, 54
Боттичелли, Сандро (Алессандро да Мариано ди Ванни ди Амедео Филипепи), школа 55
Боттичини, Рафаэлло ди Франческо 56
Брешианино, Андреа дель (Андреа ди Джованнантонио ди Томмазо Пиччинелли) (?) 57
Бронзино, Анджело (Аньоло ди Козимо ди Мариано) 58, 59
Бронзино, Анджело, круг 60
Бронзино, Анджело, копия 61
Буджардини, Джулио ди Пьетро ди Симоне 62
Бьяджо д'Антонио (Бьяджо да Фиренце) 63

Вазари, Джорджо 64
Вазари, Джорджо, копия 65
Венусти, Марчелло 66
Верроккьо, Андреа, школа 67
Вити, Тимотео (делла Вите, Тимотео да Урбино) 68
Вускович, Дуям 69

Гандольфино да Рорето (Гандольфино д'Асти) 70
Гарофало (Бенвенуто Тизи) 71, 72, 73, 74, 75, 76
Гарофало (Бенвенуто Тизи), копия 77
Гирландайо, Ридольфо 78, 79
Граначчи, Франческо 80, 81

Джампьетрино (Джан Пьетро Риццоли) 82, 83, 84
Джампьетрино (Джан Пьетро Риццоли), приписывается 85
Джерини, Лоренцо ди Никколо́ (?) 86
Джерини, Никколо́ ди Пьетро 87
Джерини, Никколо́ ди Пьетро (?) 88
Джованни Тоскани (Джованни ди Франческо Тоскани) 89
Джулио Романо (Джулио Пиппи) 90
Джулио Романо (Джулио Пиппи), копия 91
Доменико ди Микелино 92
Досси, Баттиста (Баттиста де'Лутери) 93
Досси, Доссо (Джованни де'Лутери) 94
Досси, Доссо, приписывается 95
Дуччо ди Буонинсенья, последователь 96

Инноченцо да Имола (Франкуччи) 97

Кальварт, Денис 98
Камбьязо, Лука (Лукетто да Дженова) 99
Кампи, Джулио (?) 100
Капорали, Бартоломео 101, 102
Карото, Джованни Франческо 103
Катерино Венециано (?) 104
Корреджо (Антонио Аллегри) 105
Корреджо (Антонио Аллегри), круг 106
Корреджо (Антонио Аллегри), копия 107, 108, 109, 110
Коста, Лоренцо, приписывается 111
Кристиани, Джованни ди Бартоломео 112, 113, 114

Леонардо да Винчи 115, 116
Леонардо да Винчи, школа 117
Леонардо да Винчи, последователь 118, 119
Леонардо да Винчи, копия XVI века 120, 121

* Указаны номера по каталогу.

Липпи, Филиппино 122, 123
Липпи, Филиппо фра 124
Лоренцетти, Пьетро 125
Лоренцетти, Пьетро, круг 126
Лоренцетти, круг 127
Лоренцо Венециано 128
Лоренцо ди Биччи (?) 129
Лоренцо ди Креди, мастерская 130, 131, 132
Луини, Бернардино 133, 134, 135
Луини, Бернардино, мастерская 136
Луини, Бернардино, школа 137

Мазо ди Сан Фриано (Томмазо д'Антонио Манцуоли) 138
Майнери, Джан Франческо 139
Мариотто ди Нардо 140
Мартини, Симоне (Симоне ди Мемми) 141
Массари, Лючио 142
Мастер из Марради 143
Мастер из Форли 144
Мастер Коронования Марии из Крайст Чёрч 145
Мастер легенды об Аполлоне и Дафне 146
Мастер Мадонны Штрауса 147
Мастер Милосердной Мадонны 148
Мастер Оплакивания из Скандиччи 149, 150
Мастер святой Агаты 151
Мастер супружеской четы Датини 152
Мастер триптиха Имолы 153
Маттео ди Джованни (Маттео да Сиена) 154
Маттео ди Джованни (Маттео да Сиена), мастерская 155
Мельци, Франческо 156
Микеланджело, подражатель 157, 158, 159, 160
Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо (Тосини) 161
Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо (Тосини), копия 162

Нальдини, Джованни Баттиста 163, 164
Нардо ди Чионе, последователь 165
Негрони, Пьетро (Дзингарелло да Козенца) 166
Неизвестный художник второй половины XIII века 167
Неизвестный художник середины XV века 168
Неизвестный художник второй половины XV века 169
Неизвестный художник конца XV — начала XVI века 170
Неизвестный художник XVI века 171, 172, 173, 174, 175, 176
Неизвестный художник венецианской школы первой половины XIV века 177
Неизвестный художник венецианской школы первой половины XIV века 178, 179, 180, 181
Неизвестный художник ломбардской школы конца XV — начала XVI века 182
Неизвестный художник ломбардской школы первой трети XVI века 183
Неизвестный художник пизанской школы второй половины XIII века 184
Неизвестный художник пизанской школы XIV века 185
Неизвестный художник пизанской школы начала XVI века 186
Неизвестный художник сиенской школы начала XIV века 187
Неизвестный художник сиенской школы середины XV века 188
Неизвестный художник тосканской школы XVI века 189
Неизвестный художник умбрийской школы XV века 190
Неизвестный художник умбрийской школы конца XV века 191
Неизвестный художник умбрийской школы конца XV — начала XVI века 192
Неизвестный художник феррарской школы конца XV века 193
Неизвестный художник флорентийской школы конца XIV — начала XV века 194
Неизвестный художник флорентийской школы конца XV века 195, 196, 197
Неизвестный художник флорентийской школы конца XV — начала XVI века 198, 199, 200
Неизвестный художник школы Римини XIV века 201
Никколо́ да Вольтри, последователь 202
Никколо́ ди Сенья 203, 204
Никколо́ ди Сер Соццо (Тельяччи) 205
Никола ди Маэстро Антонио д'Анкона 206

Пагани, Грегорио 207
Палмеццано, Марко 208, 209
Панетти, Доменико 210
Паолино да Пистоя, фра 211
Паоло Венециано, последователь (Донато Венециано?) 212
Пармиджанино (Франческо Маццола), копия 213, 214
Перино дель Вага (Пьеро Буонаккорси) 215
Перуджино, Пьетро (Пьетро Вануччи) 216, 217
Перуджино, Пьетро (Пьетро Вануччи), копия 218
Пинтуриккьо (Бернардино Бетти ди Бьяджо), копия 219
Полидоро да Караваджо (Полидоро Кальдара) 220, 221
Полидоро да Караваджо (Полидоро Кальдара) (?) 222, 223
Понтормо (Якопо Каруччи) 224
Понтормо (Якопо Каруччи), копия 225
Приматиччо, Франческо 226
Прокаччини, Джулио Чезаре 227, 228, 229, 230
Прокаччини, Джулио Чезаре, копия 231
Псевдо-Пьер Франческо Фьорентино (Липпи-Пезеллино, подражатель) 232
Псевдо-Пьер Франческо Фьорентино, мастерская 233
Пулиго, Доменико 234
Пьеро ди Козимо 235, 236
Пьеро ди Козимо, круг 237
Пьетро да Кордова 238

Рафаэлло дель Колле (Рафаэлло ди Микеланджело ди Лука дель Колле) 239
Рафаэль (Рафаэлло Санти) 240, 241
Рафаэль (Рафаэлло Санти), школа 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Рафаэль (Рафаэлло Санти), копия 251
Рафаэль (Рафаэлло Санти), копия XVII века 252
Римпатта, Антонио 253
Рицо да Кандиа, Андреа (?) 254
Россо Фьорентино (Джованни Баттиста ди Якопо) 255

Салимбени, Арканджело 256
Самаккини, Орацио 257
Селлайо, Якопо дель 258, 259, 260, 261, 262
Сичиоланте да Сермонета (Джироламо да Сермонета) 263
Скеджа, Ло (Джованни ди Сер Джованни) 264
Скидони (Скедони), Бартоломео 265, 266, 267, 268, 269
Скьяво, Паоло (Паоло ди Стефано Бадолини) (?) 270
Содома (Джованни Антонио Бацци) 271, 272
Содома (Джованни Антонио Бацци), школа 273
Соларио, Андреа, круг 274, 275
Соларио, Андреа, копия XVI века 276
Спанья, Ло (Джованни ди Пьетро) 277
Спанья, Ло (Джованни ди Пьетро), приписывается 278
Спинелло Аретино (Лука Спинелли) 279, 280
Строцци, Дзаноби 281

Таддео ди Бартоло 282

Уголино ди Тедиче 283

Феи, Паоло ди Джованни 284
Феррари, Дефенденте (?) 285
Филиппо д'Антонио Филиппелли (?) 286
Филиппи, Камилло 287
Фонтана, Лавиния 288
Фоппа, Винченцо 289, 290
Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини) 291, 292, 293, 294
Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини) (?) 295
Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини), школа 296
Франча, Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини), круг 297
Франчабиджо (Франческо ди Кристофано, Франческо Биджи) (?) 298
Франческо да Венециано (Франческо да Венеция) (?) 299
Фунгаи, Бернардино 300, 301

Чезаре да Сесто 302

Якопино дель Конте (?) 303

INDEX OF ARTISTS

Alberegno, Jacobello 1*
Albertinelli, Mariotto 9
Allori, Alessandro 2, 3
Allori, Alessandro (?) 4
Allori, Alessandro, bottega 5, 6
Allori, Cristofano 7, 8
Alvaro Pirez (Alvaro Portogese, Alvaro di Pietro, Alvaro Pirez d'Evora di Portogallo) 10
Amidani, Luigi 11, 12, 13
Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) 18, 19
Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo), copia del XVI secolo 20
Andrea di Giusto 22, 23
Andrea di Vanni 21
Angelico, fra Beato (fra Giovanni da Fiesole, Guido di Pietro) 15, 16, 17
Anguisciola (Anguissola), Sofonisba 14
Antonio da Firenze 24
Antonio del Ceraiolo (Antonio di Arcangelo) 25
Arpino, cavalier d'(Cesari, Giuseppe) 26
Arpino, cavalier d'(Cesari, Giuseppe) (?) 27

Bachiacca (Francesco Ubertini) 28
Bachiacca (Francesco Ubertini), cerchia 29
Bachiacca (Francesco Ubertini), copia 30
Bagnacavallo Junior (Ramenghi, Giovanni Battista) 32
Balducci, Giovanni (Cosci) 31
Barocci, Federico (Federico Fiori) 33

* Numbers of the catalogue.

Barocci, Federico (Federico Fiori), attribuito 34
Barocci, Federico (Federico Fiori), copia 35, 36, 37, 38
Bartolo di Fredi Cini 39
Bartolomeo, fra (Baccio della Porta) 40
Bartolomeo, fra (Baccio della Porta), cerchia 41
Baudo da Novara, Luca 42, 43
Beccafumi, Domenico (Domenico di Giovanni di Pace) 44, 45
Beccafumi, Domenico (Domenico di Giovanni di Pace), seguace 46
Bergognone (Ambrogio di Stefano da Fossano) 47
Bergognone (Ambrogio di Stefano da Fossano), cerchia 48
Biagio d'Antonio (Biagio da Firenze) 63
Bicci di Lorenzo 49
Bicci di Lorenzo, attribuito 50
Boccaccino, Boccaccio 51, 52
Botticelli, Sandro (Alessandro da Mariano di Vanni di Amedeo Filipepi) 53, 54
Botticelli, Sandro (Alessandro da Mariano di Vanni di Amedeo Filipepi), scuola 55
Botticini, Raffaello di Francesco 56
Brescianino, Andrea del (Andrea di Giovannantonio di Tommaso Piccinelli) (?) 57
Bronzino, Angelo (Angolo di Cosimo di Mariano) 58, 59
Bronzino, Angelo, cerchia 60
Bronzino, Angelo, copia 61
Bugiardini, Giulio di Pietro di Simone 62

Calvaert, Denis 98
Cambiaso, Luca (Luchetto da Genova) 99
Campi, Giulio (?) 100
Caporali, Bartolomeo 101, 102
Caroto, Giovanni Francesco 103
Caterino Veneziano (?) 104
Cesare da Sesto 302
Correggio (Antonio Allegri) 105
Correggio (Antonio Allegri), cerchia 106
Correggio (Antonio Allegri), copia 107, 108, 109, 110
Costa, Lorenzo, attribuito 111
Cristiani, Giovanni di Bartolomeo 112, 113, 114
Domenico di Michelino 92
Dossi, Battista (Battista de'Luteri) 93
Dossi, Dosso (Giovanni de'Luteri) 94
Dossi, Dosso (Giovanni de'Luteri), attribuito 95
Duccio di Buoninsegna, seguace 96

Ignoto pittore del XVI secolo 171, 172, 173, 174, 175, 176
Ignoto pittore del fine del XV — inizio del XVI secolo 170
Ignoto pittore della seconda metà del XV secolo 169
Ignoto pittore ferrarese del fine del XV secolo 193
Ignoto pittore fiorentino del fine del XIV — inizio del XV secolo 194
Ignoto pittore fiorentino del fine del XV secolo 195, 196, 197
Ignoto pittore firentino del fine del XV — inizio del XVI secolo 198, 199, 200
Ignoto pittore lombardo del fine del XV — inizio del XVI secolo 182
Ignoto pittore lombardo della prima terzo del XVI secolo 183
Ignoto pittore del metà del XV secolo 168
Ignoto pittore pisano della seconda metà del XIII secolo 184
Ignoto pittore pisano del XIV secolo 185
Ignoto pittore pisano del inizio del XVI secolo 186
Ignoto pittore riminese del XIV secolo 201
Ignoto pittore della seconda metà del XIII secolo 167
Ignoto pittore senese del inizio del XIV secolo 187
Ignoto pittore senese della metà del XV secolo 188
Ignoto pittore toscano del XVI secolo 189
Ignoto pittore umbro del XV secolo 190
Ignoto pittore umbro del fine del XV secolo 191
Ignoto pittore umbro del fine del XV — inizio del XVI secolo 192
Ignoto pittore veneziano della prima metà del XIV secolo 177
Ignoto pittore veneziano della prima metà del XIV secolo 178, 179, 180, 181
Innocenzo da Imola (Francucci) 97
Fei, Paolo di Giovanni 284
Ferrari, Defendente (?) 285
Filippo d'Antonio Filippelli (?) 286
Filippi, Camillo 287
Fontana, Lavinia 288
Foppa, Vincenzo 289, 290
Francesco da Veneziano (Francesco da Venezia) (?) 299
Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini) 291, 292, 293, 294
Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini) (?) 295
Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini), cerchia 297
Francia, Francesco (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini), scuola 296
Franciabigio (Francesco di Cristofano, Francesco Bigi) (?) 298
Fungai, Bernardino 300, 301

Gandolfino da Roreto (Gandolfino d'Asti) 70
Garofalo (Benvenuto Tisi) 71, 72, 73, 74, 75, 76
Garofalo (Benvenuto Tisi), copia 77
Ghirlandaio, Ridolfo 78, 79
Giampietrino (Gian Pietro Rizzoli) 82, 83, 84
Giampietrino (Gian Pietro Rizzoli), attribuito 85
Gerini, Lorenzo di Niccolò (?) 86
Gerini, Niccoló di Pietro 87
Gerini, Niccoló di Pietro (?) 88
Giovanni Toscani (Giovanni di Francesco Toscani) 89
Giulio Romano (Giulio Pippi) 90
Giulio Romano (Giulio Pippi), copia 91
Granacci, Francesco 80, 81

Jacopino del Conte (?) 303

Leonardo da Vinci 115, 116
Leonardo da Vinci, scuola 117
Leonardo da Vinci, seguace 118, 119
Leonardo da Vinci, copia del XVI secolo 120, 121
Lippi Filippino 122, 123
Lippi, Filippo fra 124
Lorenzetti, Pietro 125
Lorenzetti, Pietro, cerchia 126
Lorenzetti, cerchia 127
Lorenzo Veneziano 128
Lorenzo di Bicci (?) 129
Lorenzo di Credi, bottega 130, 131, 132
Luini, Bernardino 133, 134, 135
Luini, Bernardino, bottega 136
Luini, Bernardino, scuola 137

Maestro della Deposizione di Scandicci 149, 150
Maestro della legenda di Apollo e Dafne 146
Maestro della Madonna Straus 147
Maestro della Misericordia 148
Maestro della Sant'Agata 151
Maestro del coniugi Datini 152
Maestro dell'Incoronazione Christ Church 145
Maestro di Marradi 143
Maestro di Forli 144
Maestro del trittico d'Imola 153
Maineri, Gian Francesco 139
Mariotto di Nardo 140
Martini, Simone (Simone di Memmi) 141
Maso di San Friano (Tommaso d'Antonio Manzuoli) 138
Massari, Lucio 142
Matteo di Giovanni (Matteo da Siena) 154
Matteo di Giovanni (Matteo da Siena), bottega 155
Melzi, Francesco 156
Michelangelo, imitatore 157, 158, 159, 160
Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (Tosini) 161
Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (Tosini), copia 162

Naldini, Giovanni Battista 163, 164
Nardo di Cione, sequace 165
Negroni, Pietro (Zingarello da Cosenza) 166
Niccoló da Voltri, seguace 202
Niccoló di Segna 203, 204
Niccoló di Ser Sozzo (Tegliacci) 205
Nicola di Maestro Antonio d'Ancona 206

Pagani, Gregorio 207
Palmezzano, Marco 208, 209
Panetti, Domenico 210
Paolino da Pistoia, fra 211
Paolo Veneziano, seguace (Donato Veneziano?) 212
Parmigianino (Francesco Mazzola), copia 213, 214
Perino del Vaga (Piero Buonaccorsi) 215
Perugino, Pietro (Pietro Vanucci) 216, 217
Perugino, Pietro (Pietro Vanucci), copia 218
Piero di Cosimo 235, 236
Piero di Cosimo, cerchia 237
Pietro da Cordova 238
Pinturicchio (Bernardino Betti di Biagio), copia 219
Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) 220, 221
Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) (?) 222, 223
Pontormo (Jacopo Carucci) 224
Pontormo (Jacopo Carucci), copia 225
Primaticcio, Francesco 226
Procaccini, Giulio Cesare 227, 228, 229, 230
Procaccini, Giulio Cesare, copia 231
Pseudo Pier Francesco Fiorentino (Lippi-Pesellino, imitator) 232
Pseudo Pier Francesco Fiorentino, studio 233
Puligo, Domenico 234

Raffaello (Raffaello Santi) 240, 241
Raffaello (Raffaello Santi), copia 251
Raffaello (Raffaello Santi), copia del XVII secolo 252
Raffaello (Raffaello Santi), scuola 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Raffaello del Colle (Raffaello di Michelangelo di Luca del Colle) 239
Rimpatta, Antonio 253
Rizio da Candia Andrea (?) 254
Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo) 255

Salimbeni, Arcangelo 256
Samacchini, Orazio 257
Scheggia, Lo (Giovanni di Ser Giovanni) 264
Schiavo, Paolo (Paolo di Stefano Badaloni) (?) 270
Schidoni (Schedoni), Bartolomeo 265, 266, 267, 268, 269
Sellaio, Jacopo del 258, 259, 260, 261, 262
Siciolante da Sermoneta (Girolamo da Sermoneta) 263
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi) 271, 272
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi), scuola 273
Solario, Andrea, cerchia 274, 275
Solario, Andrea, copia del XVI secolo 276
Spagna, Lo (Giovanni di Pietro) 277
Spagna, Lo (Giovanni di Pietro), attribuito 278
Spinello Aretino (Luca Spinelli) 279, 280
Strozzi, Zanobi 281

Taddeo di Bartolo 282

Ugolino di Tedice 283

Vasari, Giorgio 64
Vasari, Giorgio, copia 65
Venusti, Marcello 66
Verrocchio, Andrea, scuola 67
Viti, Timoteo (della Vite, Timoteo da Urbino) 68
Vušković, Dujam 69

УКАЗАТЕЛЬ СЮЖЕТОВ

Адам и Ева 30*
Аллегория Ветхого и Нового завета (Синагога и Церковь) 73
Аллегория добродетели 106
Аллегория лености и прилежания 263
Аллегория христианской церкви 2
Амур в пейзаже 265, 271
Амур и Психея 222
Амур, стреляющий из лука 247
Ангел 39, 118
Ангел из сцены «Благовещение» 43
Ангел-хранитель 26
Апостол Андрей 112, 203
Апостол Иоанн 85, 259
Архангел Михаил 290
Афинская школа 252

Битва Константина с Максенцием 91
Благовещение 7, 24, 123
Благословляющий Христос 152
Брак в Кане Галилейской 72

Великодушие Александра Македонского 193
Великодушие Сципиона Африканского 300
Венера в кузнице Вулкана 220
Венера и Адонис 99, 243
Венера и Амур на дельфинах 242
Венера, завязывающая сандалию 244
Венера, кормящая Амура 288
Венера, раненная Амуром 245
Видение блаженного Августина 124
Вирсавия в купальне 163
Вознесение Мадонны 107
Вознесение Христа 21
Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот 285
Встреча Марии с Елизаветой 46, 98

Геракл и Аполлон 169
Голгофа 96

Данте и Вергилий на пути в чистилище 5
Дарохранительница с изображением Христа и ангелов 16
Диана и Актеон 266

Евангелист Иоанн 175
Евангелист Лука 174
Евангелист Марк 173
Евангелист Матфей 172
Евангелист Матфей (?), святой Дуям, святой Анастасий, святой Людовик Тулузский, евангелист Марк 69

Женский портрет 3, 34, 105, 111, 131, 210

Играющие амуры 214
Избиение младенцев 11
Император Константин перед папой Сильвестром I, который показывает ему изображения апостолов Петра и Павла 22

Кающаяся Мария Магдалина 83
Коронование Марии 104, 145
Крест с изображением распятия 283
Крещение императора Константина папой Сильвестром I 23
Крещение Христа 257

Легенда о 10 000 мучеников (Мучение святого Акакия) 28
Леда 272
Лукреция 95
Любовная сцена 90

Мадонна во славе 143
Мадонна из сцены «Благовещение» 42, 140, 141, 177
Мадонна с Младенцем 52, 63, 67, 68, 82, 86, 89, 92, 108, 136, 137, 148, 149, 151,155, 195, 198, 202, 205, 218, 219, 225, 251, 261, 277, 292, 298, 301
Мадонна с Младенцем (Мадонна Бенуа) 115
Мадонна с Младенцем (Мадонна Литта) 116
Мадонна с Младенцем (Мадонна Конестабиле) 240
Мадонна с Младенцем (Мадонна с зеленой подушкой) 276
Мадонна с Младенцем, ангелом и святым Августином 232
Мадонна с Младенцем, держащим крест 267
Мадонна с Младенцем, евангелистом Иоанном и святым Георгием 295
Мадонна с Младенцем и ангелами 182, 227, 255
Мадонна с Младенцем и ангелом 109
Мадонна с Младенцем и двумя ангелами 184, 194, 264, 284
Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем 65, 119, 138, 150, 231, 239
Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и двумя ангелами 211
Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и двумя музицирующими ангелами 130
Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и святым Антонием аббатом 153
Мадонна с Младенцем. Иоанн Креститель. Святой Франциск 191
Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем, святыми Франциском Ассизским, Григорием Великим и Маргаритой Кортонской 207
Мадонна с Младенцем и святой Екатериной 296
Мадонна с Младенцем и святым Карлом Борромеем 12
Мадонна с Младенцем и четырьмя ангелами 15, 40
Мадонна с Младенцем на троне 281
Мадонна с Младенцем на троне и ангелами. Сцены из жития Мадонны и Христа (в клеймах) 187
Мадонна с Младенцем на троне и четырьмя ангелами 50
Мадонна с Младенцем на троне, Иоанном Крестителем и святым Варфоломеем 185
Мадонна с Младенцем на троне, со святыми Иаковом Младшим, Иоанном Крестителем, Николаем и Лаврентием 114
Мадонна с Младенцем на троне, святые Франциск и Винсент Феррер 254
Мадонна с Младенцем, святыми Варварой, Франциском, Домиником, архангелом Рафаилом и Товией 97
Мадонна с Младенцем, святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем 18
Мадонна с Младенцем, святыми Антонием аббатом и Домиником 293
Мадонна с Младенцем, святыми Антонием Падуанским и Вильгельмом 154
Мадонна с Младенцем, святыми Домиником и Фомой Аквинским 17
Мадонна с Младенцем, святым епископом, Иоанном Крестителем и ангелами. В пинакле: благословляющий Христос в окружении серафимов (на лицевой стороне) 24
Мадонна с Младенцем, святым Иаковом Младшим, Иоанном Крестителем и ангелами 49
Мадонна с Младенцем, святыми Иеронимом и Иоанном 51
Мадонна с Младенцем, святым Иосифом и Иоанном Крестителем 62, 224
Мадонна с Младенцем, святыми Лаврентием, Иеронимом и двумя музицирующими ангелами 291
Мадонна с Младенцем, святыми Франциском и Екатериной 103
Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами 126, 127, 269
Мадонна с Младенцем. Четверо святых 180
Мадонна с Младенцем, четырьмя святыми и четырьмя ангелами 88
Мадонна Смирения (Madonna dell'Umiltá) 238
Мария Магдалина 229
Мертвый Христос со святым Франциском, святым Иеронимом и ангелом 262
Моление о чаше. Мадонна с Младенцем, святой Лючией и неизвестной святой 144
Молящаяся Мадонна 55
Мужской портрет 33, 100, 171
Мучение святого Стефана 66

Небесный Иерусалим 1
Несение креста 74
Нимфа источника 93

Обнаженная женщина (Донна Нуда) 117
Обручение святой Екатерины 32, 44, 64, 142, 228
Оплакивание Христа 157, 215
Отдых святого семейства на пути в Египет 35, 80, 256
Отдых святого семейства на пути в Египет со святым Франциском 110
Отрок Христос в Иерусалимском храме 164, 212

Пан и Сиринга 246
Пейзаж с фавнами и нимфами 248
Пейзаж с Ураном и Сатурном в облаках 249
Передача ключей апостолу Петру 31
Пиетá (Мадонна, скорбящая над телом Христа) 196, 260
Поклонение волхвов 166
Поклонение Младенцу Христу 9, 29, 122, 233, 235
Поклонение Младенцу Христу со святыми Варварой и Мартином 56
Поклонение Младенцу Христу со святыми Франциском и Иеронимом 78
Поклонение пастухов 237
Положение во гроб 71, 213, 294
Портрет герцога Алессандро де'Медичи 60
Портрет Данте Алигьери 189
Портрет Джоконды 121
Портрет кардинала Садолето 303
Портрет Козимо I де'Медичи 59
Портрет молодой женщины в профиль 14
Портрет молодого человека 57, 217
Портрет старика 79
Портрет Элеоноры (Дианоры) Толедской Медичи 6
Поругание Христа 270
Похищение Елены 250
Психея и ее сестры 223

Распятие 125
Распятие с Мадонной, апостолом Иоанном и Марией Магдалиной 158
Распятие с Мадонной, Иоанном, святыми Франциском и Марией Магдалиной 167
Распятие с Мадонной, святыми Павлом, Марией Магдалиной, Иоанном и Франциском 135
Распятие с Марией, евангелистом Иоанном и двумя монахами 24
Распятие с Марией и Иоанном 87, 147, 206
Распятие с Марией, святыми Домиником, Иеронимом и Франциском 25
Распятие с Марией, святыми Иоанном, Иеронимом, Франциском и Марией Магдалиной 208
Распятие со святыми (триптих) 201
Распятие. Четверо святых 181
Рождество Христа 36, 70

Святая Варвара 234
Святая Екатерина 133
Святая Екатерина Александрийская 77
Святая Елена и святой Филипп 178
Святая Клара при осаде города Ассизи 27
Святое семейство 13, 37, 41, 176, 209
Святое семейство (Молчание) 159, 160
Святое семейство (Мадонна с безбородым Иосифом) 241
Святое семейство с ангелами 236
Святое семейство с Иоанном Крестителем 19, 61, 75, 132, 161, 162, 268, 297
Святое семейство с Иоанном Крестителем и ангелом 230
Святое семейство с Иоанном Крестителем и святой Екатериной 45
Святое семейство с Иоанном Крестителем и тремя ангелами 81
Святое семейство со святой Екатериной 302

* Указаны номера по каталогу.

Святое семейство со святой Елизаветой 226
Святое семейство со святой Елизаветой и Иоанном Крестителем 20
Святой Ансан (?). Святой Антоний аббат 286
Святой Антонин 199
Святой Бенедикт 279
Святой Бернардин Сиенский 188
Святой Георгий 10
Святой Доминик 53
Святой Иаков Старший 47, 165
Святой Иероним 54
Святой Иосиф с Младенцем Христом 146
Святой Лаврентий и святая Елизавета 179
Святой Николай, святой Лаврентий, святой Петр мученик, святой Антоний аббат 102
Святой Павел 282
Святой Понциан 280
Святой Ромуальд (?) 113
Святой Себастьян 134, 216, 253
Святой Себастьян и святой Рох 190
Святой Стефан 289
Святой Франциск 204
Святой Франциск Ассизский, святой Геркулан, святой Лука, апостол Иаков Старший 101
Святой Христофор 129
Святые Косьма и Дамиан 186
Сивилла 94
Скорбящая Мадонна 258, 275
Снятие с креста 38
Состязание Аполлона и Марсия 58
Стигматизация и обморок святой Екатерины Сиенской 273
Сцена борьбы 221
Сцены из жития блаженной Джулианы ди Коллальто 299
Сцены из жития Мадонны и Христа (в клеймах). Мадонна с Младенцем на троне и ангелами 187
Сцены из жития Христа и Марии 197
Сцены из истории святой Маргариты 200

Тайная вечеря 120
Товия с ангелом 8
Триумф Купидона 168
Флора 156

Христос 192
Христос в терновом венце 48
Христос в терновом венце («Се человек») 274
Христос и грешница 4, 287
Христос и самаритянка 76
Христос, несущий крест 139
Христос с орудиями страстей 278
Христос с символом Троицы 84

Чудо на море святого Николая 128
Чудо с гостией 170
Чудо с посохом святого Иосифа 183

УКАЗАТЕЛЬ ЛИЦ, ИЗОБРАЖЕННЫХ НА ПОРТРЕТАХ

Алессандро де'Медичи, герцог Флоренции 60*
Данте Алигьери, поэт 189
Джоконда 121
Козимо I де'Медичи, герцог Флоренции, великий герцог Тосканы 59
Элеонора (Динора) Толедская Медичи 6
Якопо Содолето, кардинал 308

* Указаны номера по каталогу.

УКАЗАТЕЛЬ ИНВЕНТАРНЫХ НОМЕРОВ

ГЭ 7 94
ГЭ 13 34
ГЭ 30 266
ГЭ 36 14
ГЭ 37 52
ГЭ 47 163
ГЭ 50 130
ГЭ 53 291
ГЭ 54 235
ГЭ 62 18
ГЭ 66 62
ГЭ 67 44
ГЭ 72 207
ГЭ 78 239
ГЭ 79 56
ГЭ 80 302
ГЭ 82 40
ГЭ 83 267
ГЭ 87 109
ГЭ 89 78
ГЭ 90 76
ГЭ 91 241
ГЭ 94 228
ГЭ 96 71
ГЭ 97 150
ГЭ 102 230
ГЭ 104 79
ГЭ 106 100
ГЭ 107 156
ГЭ 108 75
ГЭ 109 133
ГЭ 110 117
ГЭ 111 255
ГЭ 124 171
ГЭ 128 226
ГЭ 135 281
ГЭ 139 213
ГЭ 144 227
ГЭ 145 294
ГЭ 168 269
ГЭ 172 217
ГЭ 199 292
ГЭ 223 90
ГЭ 228 229
ГЭ 239 263
ГЭ 244 72
ГЭ 247 134
ГЭ 248 293
ГЭ 249 116
ГЭ 250 58
ГЭ 252 240
ГЭ 253 17
ГЭ 259 135
ГЭ 264 295
ГЭ 265 145
ГЭ 267 300
ГЭ 269 88
ГЭ 270 152
ГЭ 271 113
ГЭ 272 279
ГЭ 273 165
ГЭ 274 112
ГЭ 275 280
ГЭ 276 284
ГЭ 277 125
ГЭ 278 140
ГЭ 281 216
ГЭ 283 16
ГЭ 284 141
ГЭ 286 139
ГЭ 287 122
ГЭ 289 55
ГЭ 290 21
ГЭ 1458 66
ГЭ 1477 234
ГЭ 1490 74
ГЭ 1497 20
ГЭ 1504 97
ГЭ 1505 106
ГЭ 1507 159
ГЭ 1508 157
ГЭ 1512 59
ГЭ 1513 296
ГЭ 1515 36
ГЭ 1517 149
ГЭ 1519 158
ГЭ 1520 84
ГЭ 1521 85
ГЭ 1522 276
ГЭ 1531 161
ГЭ 1535 11
ГЭ 1537 37
ГЭ 1540 287
ГЭ 1542 257
ГЭ 1545 27
ГЭ 1548 33
ГЭ 1558 13
ГЭ 1559 265
ГЭ 1567 7
ГЭ 1584 107
ГЭ 1586 3
ГЭ 1605 46
ГЭ 1781 252
ГЭ 2036 120
ГЭ 2067 9
ГЭ 2099 38
ГЭ 2305 41
ГЭ 2332 242
ГЭ 2333 243
ГЭ 2334 244
ГЭ 2335 245
ГЭ 2336 246
ГЭ 2337 249
ГЭ 2338 247
ГЭ 2339 248
ГЭ 2340 250
ГЭ 2345 288
ГЭ 2349 118
ГЭ 2351 221
ГЭ 2361 8
ГЭ 2442 22
ГЭ 2443 23
ГЭ 2459 32
ГЭ 2469 127
ГЭ 2470 203
ГЭ 2471 204
ГЭ 2472 39
ГЭ 2473 10
ГЭ 2634 142
ГЭ 2639 73
ГЭ 2773 115
ГЭ 2774 99
ГЭ 2934 93
ГЭ 3571 275
ГЭ 3572 274
ГЭ 3578 26
ГЭ 3581 5
ГЭ 4045 86
ГЭ 4058 268
ГЭ 4076 53
ГЭ 4077 54
ГЭ 4079 123
ГЭ 4109 47
ГЭ 4113 264
ГЭ 4114 154
ГЭ 4115 15
ГЭ 4125 258
ГЭ 4126 25
ГЭ 4127 259
ГЭ 4129 143
ГЭ 4130 82
ГЭ 4131 87
ГЭ 4133 199
ГЭ 4136 301
ГЭ 4137 206
ГЭ 4138 68
ГЭ 4141 131
ГЭ 4143 278
ГЭ 4144 285
ГЭ 4148 270
ГЭ 4153 70
ГЭ 4155 28
ГЭ 4157 101
ГЭ 4158 197
ГЭ 4159 102
ГЭ 4160 233
ГЭ 4161 286
ГЭ 4162 193
ГЭ 4163 271
ГЭ 4166 261
ГЭ 4167 283
ГЭ 4267 184
ГЭ 4571 222
ГЭ 4572 223
ГЭ 4617 51
ГЭ 4660 195
ГЭ 4721 210
ГЭ 4738 298
ГЭ 4747 45
ГЭ 4767 188
ГЭ 4774 168
ГЭ 4788 64
ГЭ 4974 273
ГЭ 5291 214
ГЭ 5426 60
ГЭ 5501 69
ГЭ 5503 194
ГЭ 5504 129
ГЭ 5505 126
ГЭ 5506 147
ГЭ 5507 96
ГЭ 5508 277
ГЭ 5509 48
ГЭ 5510 92
ГЭ 5511 124
ГЭ 5512 260
ГЭ 5514 63
ГЭ 5515 132
ГЭ 5516 232
ГЭ 5519 253
ГЭ 5520 67
ГЭ 5521 42
ГЭ 5522 43
ГЭ 5523 198
ГЭ 5525 111
ГЭ 5526 176
ГЭ 5527 224
ГЭ 5555 105
ГЭ 5562 30
ГЭ 5563 236
ГЭ 5597 177
ГЭ 5893 225

* Указаны номера по каталогу.

ГЭ 6039 211
ГЭ 6052 237
ГЭ 6314 144
ГЭ 6366 299
ГЭ 6411 29
ГЭ 6443 114
ГЭ 6662 104
ГЭ 6663 254
ГЭ 6665 180
ГЭ 6666 181
ГЭ 6670 212
ГЭ 6671 1
ГЭ 6674 167
ГЭ 6675 187
ГЭ 6680 19
ГЭ 6685 137
ГЭ 6686 6
ГЭ 6687 182
ГЭ 6704 178
ГЭ 6705 179
ГЭ 6707 89
ГЭ 6716 190
ГЭ 6747 192
ГЭ 6761 220
ГЭ 6842 173
ГЭ 6843 174
ГЭ 6844 175
ГЭ 6845 172
ГЭ 6929 91
ГЭ 6968 251
ГЭ 7004 65
ГЭ 7057 57
ГЭ 7076 201
ГЭ 7077 202
ГЭ 7159 303
ГЭ 7160 35
ГЭ 7179 183
ГЭ 7205 219
ГЭ 7287 110
ГЭ 7302 166
ГЭ 7365 162
ГЭ 7374 98
ГЭ 7401 297
ГЭ 7402 238
ГЭ 7407 146
ГЭ 7485 148
ГЭ 7657 170
ГЭ 7660 186
ГЭ 7738 12
ГЭ 7744 136
ГЭ 7746 121
ГЭ 7761 95
ГЭ 7772 289
ГЭ 7773 290
ГЭ 8280 24
ГЭ 8319 164
ГЭ 8430 2
ГЭ 8432 103
ГЭ 8446 185
ГЭ 8458 50
ГЭ 8463 49
ГЭ 8468 215
ГЭ 8588 108
ГЭ 8622 61
ГЭ 8688 256
ГЭ 8882 189
ГЭ 9388 4
ГЭ 9748 155
ГЭ 9749 196
ГЭ 9750 119
ГЭ 9751 153
ГЭ 9753 282
ГЭ 9801 218
ГЭ 9868 138
ГЭ 10031 169
ГЭ 10094 191
ГЭ 10273 31
ГЭ 10279 83
ГЭ 10336 160
ГЭ 10388 77
ГЭ 10436 231
ГЭ 10448 205
ГЭ 10508 208
ГЭ 10565 128

ЗК 757 272
ЗКР 238 80
ЗКР 695 81
ЗКР 712 262
ЗКР 1404 200
ЗКР сэ-690 209

I-290 151

Summary

The book is an expanded and revised version of the catalogue raisonne published, in English and Russian, in 1994 (Moscow: Iskusstvo Publishers — Florence: Giunti). The present catalogue includes 303 paintings belonging to different Italian schools active in the 13th to 16th centuries. (The Venetian school is an exclusion, however, as it is represented only by thirteenth- and fourteenth-century paintings.) The author provides as much information on each piece as possible: its provenance, history of its attribution, analogous works, bibliography and the exhibitions it has been shown at. For some paintings the data of their scientific examination is offered. For the first time, the identification of the wood species of the panels has been made.

The book contains not only such world-famous Hermitage masterpieces as paintings by Simone Martini, Fra Angelico, Leonardo da Vinci and Raphael, but also pictures by the artists whose names have remained unknown to the present day. The author attempts to evaluate their role in the development of the Italian Renaissance.

Some of the paintings have never been included in the Hermitage catalogues before and a few are published for the first time. Some of the attributions have been revised, certain addenda suggested and corrections given in accordance with today's scholarly achievements.

The introductory article covers the history of the collecting of Renaissance art: from the acquisition of The Entombment by Garofalo which came to Russia in the epoch of Peter I as a work by Raphael to the latest purchases of the Museum.

Итальянская живопись XIII–XVI веков : каталог коллекции / Т. К. Кустодиева ; К94 Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. — 448 с. : ил.
ISBN 978-5-93572-397-2

Эрмитажное собрание итальянской живописи эпохи Возрождения пользуется известностью во всем мире. В музее хранятся шедевры кисти Симоне Мартини, фра Филиппо Липпи, фра Анджелико, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэля. Данный каталог не затрагивает работ венецианской школы живописи, за исключением тех, что были созданы на самом раннем этапе ее развития, а именно в XIII–XIV вв. Научный каталог, включающий в себя произведения итальянских мастеров XIII–XVI столетий, является переработанным и дополненным изданием каталога 1994 г. Некоторые работы не входили в каталоги прежних лет, некоторые публикуются впервые.

Как в залах любого музея мира, так и в эрмитажных можно увидеть только часть картин, находящихся в его собрании. Каталог дает возможность наиболее полно представить себе характер всей коллекции раздела, которому он посвящен. Издание рассчитано на искусствоведов, художников, собирателей произведений искусства и тех, кто ими интересуется.

УДК 75(45)«12/15»:006.9
ББК (Щ)85.143(3)

Научное издание

Итальянская живопись XIII–XVI веков

КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ

Татьяна Кирилловна Кустодиева

Редактор
О. Н. Нечипуренко

Корректор
Т. А. Румянцева

Цветокоррекция
А. Н. Силантьев

Дизайн, верстка, предпечатная подготовка
Издательство «Чистый лист»

ЧИСТЫЙ ЛИСТ TR TABULA RASA

Усл. печ. л. 52,26. Тираж 1500 экз.
Подписано в печать 05.05.2011. Заказ 23.
Издательство Государственного Эрмитажа
190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34

Отпечатано в Италии
Gruppo Editoriale Zanardi (Maniago)