

УДК 7.034, 7.071.1, 75.041
ББК 85.03, 85.147.5
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-62-75

Сергей Андросов

О портретах художников в итальянском искусстве XV века

Статья посвящается 100-летию со дня рождения Виктора Николаевича Гращенкова (1925–2005), замечательного историка искусства, в течение многих лет возглавлявшего отделение истории искусств МГУ и воспитавшего не одно поколение историков искусства. Являясь университетским профессором в лучшем смысле этого слова, он всегда придавал большое значение изучению конкретных памятников как основы для более широких выводов и заключений. В монументальной монографии В. Н. Гращенкова о портретах в живописи раннего Возрождения, опубликованной в 1996 году, подробно рассматриваются «скрытые» портреты в картинах и фресках, в том числе те, на которых представлены художники. В статье делается попытка дополнить исследования В. Н. Гращенкова, используя изображения художников в скульптуре, в том числе надгробия Фра Беато Анджелико, братьев Поллайоло, Андреа Бреньо. Рассматриваются также произведения, которые за прошедшее время изменили свою атрибуцию или интерпретируются по-другому.

Ключевые слова:

портрет, автопортрет, надгробие,
Мазаччо, Беноццо Гоццоли, Перуджино,
Гиберти, Фра Анджелико, Поллайоло, Бреньо,
Флоренция, Рим, В. Н. Гращенков.

Памяти Виктора Николаевича Гращенкова.

В центре внимания истории искусств как исторической дисциплины находится изучение творчества художника и его произведений. Важной составляющей здесь является исследование биографий мастеров, которое проводится на основании документов, свидетельств и жизнеописаний, оставленных современниками. По этим данным можно получить общее представление о характере художника, его привычках, о профессиональной карьере и о его личной жизни. Дополнительную информацию представляют здесь и сами произведения искусства. Особое место среди них занимают портреты художников, исполненные их современниками, а также и автопортреты.

В Средние века портреты художников были очень редки. Положение меняется, хотя и не сразу, в эпоху Возрождения. Появление персонажей с вполне конкретными чертами лиц можно проследить в итальянском искусстве уже с XIV века, но особенно активно портрет вводится в произведения живописи и скульптуры с начала XV века. Это, без сомнения, было связано с ростом самосознания людей Возрождения и с пониманием ими своего места в обществе, а также и интереса к духовной жизни современников. Художники признали важное значение внутреннего мира человека, и он стал предметом изучения и отражения в памятниках изобразительного искусства.

Уже у основоположника ренессансной живописи Мазаччо заказчики не только присутствуют при священном действии («Троица» в церкви Санта Мария Новелла, Флоренция), но и в массовые сцены, связанные с библейскими и евангельскими сюжетами, вводятся изображения конкретных современников художника. В настоящий момент об этом можно судить по знаменитым фрескам капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Однако чуть ранее, около 1425 года, в другой композиции, изображающей освящение этой церкви, Мазаччо дал портреты своих современников. Фреска,

к сожалению, не дошла до наших дней. По свидетельству Джорджо Вазари, «он изобразил там бесчисленное множество граждан в плащах и с капюшонами, которые следуют за процессией, и в их числе Филиппо ди сер Брунеллески в деревянных сандалиях, Донателло, Мазолино да Паникале, своего учителя, Антонио Бранкаччи, заказавшего ему капеллу, Никколо да Удзано, Джованни ди Биччи деи Медичи, Бартоломео Валори...» [1, с. 139].

Тенденция включения в живописные композиции изображений конкретных персонажей делается характерной для искусства на протяжении всего XV века. Этот сюжет был подробно исследован в фундаментальном исследовании В. Н. Гращенкова о портрете в итальянской живописи XV века [2]. Большое внимание исследователь, со свойственной ему скрупулезностью, уделил «скрытым» портретам, а также проследил первые этапы развития автопортрета. Нам представляется полезным дополнить собранные В. Н. Гращенковым материалы некоторыми новыми данными, а также развить тему рассмотрением изображений художников в скульптуре.

Спорным остается вопрос о том, представил ли себя Мазаччо в своих росписях. В композиции «Воскрешение сына антиохийского царя и апостол Петр на троне» в Капелле Бранкаччи, безусловно, включающей в себя портреты современников, справа от трона апостола показан молодой человек, как бы выглядывающий из-за своих спутников и смотрящий прямо на зрителя. Некоторые исследователи предполагают, что Мазаччо изобразил здесь себя. (Ил. 1.)

Еще один пример возможного введения автопортрета в композицию религиозного содержания находят в картине Фра Филиппо Липпи «Коронование богоматери», относящейся к 1440-м годам (Уффици, Флоренция). Слева, в нижней части картины изображены два монаха. Один из них, более молодой, поддерживает голову рукой. Предполагается, что так мог представить себя живописец.

Как ни странно, самый ранний бесспорный автопортрет, включенный в сцену Священного Писания, дал живописец, казавшийся для середины XV века достаточно консервативным. Во фреске «Поклонение волхвов», датированной 1459–1460 годами (Палаццо Медичи Риккарди, Флоренция), Беноццо Гоццолли поместил свое изображение среди фигур второго плана. Не исключено, что этот автопортрет мог вызвать сомнения у исследователей, если бы сам мастер не подписал на головном уборе: *OPVS VENOTII*. (Ил. 2.)



1. Мазаччо. Автопортрет (?)
Фрагмент фрески
Капеллы Бранкаччи
*Воскрешение сына
антиохийского царя
и апостол Петр на троне*
1427. Церковь Санта
Мария дель Кармине,
Флоренция



2. Беноццо Гоццолли
Автопортрет. Фрагмент
фрески *Поклонение
волхвов*. 1459–1460
Палаццо Медичи
Риккарди, Флоренция



3. Лоренцо Гиберти
Автопортрет
Около 1450
Фрагмент восточных
врат баптистерия,
Флоренция

Во второй половине Кватроченто мы находим многочисленные автопортреты художников в многофигурных композициях, как станковых, так и во фресках. Сандро Боттичелли, подобно Беноццо Гоццолли, включил портреты членов семейств Медичи с друзьями в «Поклонение волхвов» (около 1466–1467, Уффици, Флоренция) и изобразил себя стоящим справа и смотрящим на зрителя. Позднее, в 1481–1482 годах, работая над фресками Сикстинской капеллы в Риме, он ввел свой портрет во фреску «Наказание Корея, Дафана и Авирона». В той же Сикстинской капелле Пьетро Перуджино представил себя, присутствующим при «Передаче ключей апостолу Петру». (Ил. 8.) Филиппино Липпи изобразил себя вместе с Антонио Поллайоло и Боттичелли во фреске Капеллы Бранкаччи «Апостолы Петр и Павел перед проконсулом и распятие апостола Петра» (около 1481–1485). Доменико Гирландайо включил свое изображение во фреску «Изгнание Иоакима из храма» (1489–1490, Санта Мария Новелла, Флоренция). Примеры подобного рода могут быть легко продолжены.

К 1420-м годам относится и появление первых автопортретов в современном понимании этого слова. Не должно удивлять, что первый



4. Паоло Уччелло (?). *Портрет основателей итальянского Возрождения*
Середина XV в. (?)
Дерево, масло. 66 × 210
Лувр, Париж

самостоятельный собственный портрет создал не живописец, а скульптор — Лоренцо Гиберти. Его портретный бюст присутствует уже на первых (северных) вратах баптистерия во Флоренции, работа над которыми была закончена в 1424 году. Похожий портрет мастера украшает также восточные, так называемые «Райские врата» флорентийского баптистерия, работа над которыми продолжалась более 25 лет (с 1425 по 1452 год). (Ил. 3.) Хотя конкретное время создания автопортретов не совсем ясно, их можно рассматривать как первые независимые портреты художника в искусстве Ренессанса. По-видимому, Гиберти ориентировался здесь на традицию, восходящую к Средним векам, когда строитель собора или церкви оставлял в ней свое изображение. Аналогичным образом, оставил свое изображение в окружении учеников на бронзовых вратах собора Св. Петра в Риме также Антонио Аверлино, прозванный Филарете (около 1445).

Следующим по времени произведением, изображающим художников, традиционно считается коллективный портрет основоположников Возрождения (Джотто, Паоло Уччелло, Донателло, Антонио Манетти, Филиппо Брунеллески), хранящийся ныне в Лувре. (Ил. 4.) Этот портрет был известен Джорджо Вазари, который упоминал его в 1568 году как произведение Уччелло [1, с. 77]. Традиционная атрибуция продолжает сохраняться и поныне, хотя высказывались сомнения в ее правильности. Вызывает споры и датировка картины 1450-ми годами, например, авторы монографии о художнике, Франческо и Стефано



5. Доменико ди Микелино (?). *Портрет трех членов семьи Гадди*
1440-е (?). Дерево, темпера. 47 × 89
Галерея Уффици, Флоренция

Борси (1994) предполагают, что портрет мог быть исполнен на самом деле в XVI веке [4, pp. 353–355]. Если согласиться с авторством Паоло Уччелло, картина претендует на то, чтобы считаться первым самостоятельным автопортретом живописца Ренессанса. Кроме того, она должна свидетельствовать о росте самосознания художников и о том важном месте, которое они стали занимать в обществе.

Относительно недавно в поле зрения историков попала также картина из Галереи Уффици (Флоренция), изображающая, как следует из надписи вверху, трех членов семьи Гадди. (Ил. 5.) В центре в фас представлен Гаддо Гадди, упоминаемый в документах около 1312–1330 годов. Слева его сын, живописец Таддео Гадди (около 1300–1366), последователь Джотто, изображенный в три четверти, а справа — внук, также живописец Аньоло Гадди (упоминается с 1369, умер в 1396), показанный в профиль. От легенды об авторстве последнего художника отказался уже Л. Беллози, предложивший авторство Доменико ди Микелино, последователя Фра Анджелико [11, р. 862, п. А. 309]. Дж. Кэдоган, подробно изучивший историю семьи по архивным документам, предложил датировать картину около 1430 годом [6, р. 153, 154]. К. Брендон Штрелке также считает возможным отнести ее к мастерской Фра Анджелико раннего периода с датировкой 1425–1430 годы [5, р. 175, Cat. 31]. Исходя из документов, собранных Дж. Кэдоганом, видно, что семья Гадди достигла наибольшего благосостояния в 1440-е годы, поэтому датировка серединой XV века кажется все же более вероятной. Вопрос об авторе картины вызывает



6. Пьетро Перуджино (?)
 Портрет Лоренцо ди Креди. 1488
 Дерево, масло. 46 × 32,5
 Национальная галерея искусств,
 Вашингтон



7. Пьетро Перуджино. Портрет
 Франческо дель Опере. 1494
 Дерево, масло. 52 × 44
 Галерея Уффици, Флоренция



8. Пьетро Перуджино. Автопортрет
 Фрагмент фрески Передача ключей
 апостолу Петру. 1481–1482
 Сикстинская капелла, Рим



9. Пьетро Перуджино (?)
 Автопортрет (?). Около 1495
 Дерево, масло. 51 × 37
 Галерея Уффици, Флоренция

большие сомнения, потому что она интересна скорее оригинальным сюжетом, чем высокими художественными достоинствами.

В течение многих лет самым ранним станковым автопортретом считался портрет из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, что следовало из надписи на обороте: «Лоренцо ди Креди превосходнейший живописец 1488 ему 32 лет и 8 месяцев» (*LORENZO DI CREDI Pittore ecc[ellentissimo] MCCCCLXXXVIII Aetatis sve XXXII M[ensis] VIII*). (Ил. 6.) Однако последние исследования позволили выделить группу портретов, объединенных вокруг достоверного подписного произведения Пьетро Перуджино, портрета Франческо дель Опере, датированного 1494 годом (Уффици, Флоренция). (Ил. 7.) В эту группу попала и картина из Вашингтона. Приходится констатировать, что по оригинальности замысла и живописному качеству она превосходит произведения Лоренцо ди Креди и вполне может быть приписана Перуджино, несомненно, знавшего последнего по совместной работе в мастерской

Андреа Верроккьо. Дополнительным аргументом, противоречащим авторству Лоренцо ди Креди, здесь служит то обстоятельство, что возраст художника, родившегося в 1459 или 1460 году, в надписи указан неверно и следовательно, она не является авторской [9, р. 390, п. IV. 1].

Другим произведением, вполне органично вошедшим в группу работ Пьетро Перуджино, стал известный портрет из Галереи Уффици. (Ил. 9.) Традиционно он рассматривался как изображение Андреа Верроккьо и считался исполненным Лоренцо ди Креди. В настоящее время сомнений нет, что здесь представлен Перуджино. Облик изображенного вполне соответствует тому, как мастер показал себя в фреске «Передача ключей апостолу Петру» из Сикстинской капеллы (ил. 8), а также автопортрету в Колледжо ди Камбио в Перудже. (Ил. 10.) Сопоставление трех изображений делает вполне вероятным авторство Перуджино и датировку портрета из Уффици около 1495–1497 годов [9, pp. 402–404, п. IV. 5]. Такая датировка позволяет отказаться от предлагавшейся



10. Пьетро Перуджино
Автопортрет. 1497–1500
Фрагмент росписи в Колледжо
ди Камбио, Перуджа



11. Пинтуриккьо. Автопортрет. 1501
Фрагмент фрески *Благовещение*
Церковь Санта Мария Маджоре,
Спелло

некоторыми исследователями атрибуции молодому Рафаэлю, как известно, родившемуся в 1483 году. С другой стороны, Перуджино выглядит здесь чуть моложе, чем в знаменитом автопортрете из цикла росписей в Колледжо ди Камбио в Перудже (1497–1500). Там живописец представил свой портрет, который кажется висящим на стене и заключенным в рамку. Такое оригинальное иллюзионистическое решение, по-видимому, имело успех у современников. Чуть позднее, в 1501 году, другой умбрийский живописец, Бернардино Пинтуриккьо, аналогичным образом ввел свой портрет во фреску «Благовещение» (церковь Санта Мария Маджоре, Спелло). (Ил. 11.)

В XVI веке автопортреты живописцев становятся привычным делом. Они появляются как во фресках и картинах, так и в виде станковых портретов. Особо экстравагантные примеры таких изображений дал Пармиджанино, представлявший себя то отраженным в вогнутом зеркале (около 1524, Музей истории искусств, Вена), то в виде св. Иоанна Крестителя (1530-е, частное собрание, Венеция).

Этот краткий список может быть дополнен портретами художников, которые обычно остаются вне поля зрения историков живописи. Речь здесь пойдет о мемориальной пластике. Достаточно неожиданным оказывается, что подобные произведения почти исключительно находятся в Риме, а не в передовой Флоренции. Возможно, это объяснялось высоким уважением римских заказчиков к прославленным мастерам, приезжавшим из разных областей Италии, чтобы украсить «вечный город» своими произведениями.

Первый такой пример относится к довольно раннему времени. Умбрийский живописец Джентиле да Фабриано, создавший во Флоренции знаменитое «Поклонение волхвов» и работавший затем в Орвьето и в Сиене, в начале 1427 года оказался в Риме, где трудился над фресками в соборе Сан Джованни ин Латерано. Не завершив работ, которые были затем продолжены Пизанелло, Джентиле скончался в сентябре 1427 года и был погребен в церкви Санта Мария Нова (позднее известна также как Санта Франческа Романа) на римском форуме. Надгробие живописца не сохранилось, но некоторое представление о его внешнем виде дает рисунок из Королевской библиотеки в Виндзоре, выполненный, очевидно, в XVII веке. (Ил. 12.) Судя по нему, надгробие по форме относилось к числу средневековых монументов, располагавшихся на полу церкви, под ногами верующих. Джентиле да Фабриано был представлен лежащим в спокойной позе, скрестив руки на груди. Текст эпитафии, в разных источниках читается с вариантами, но несомненно, что в нем упоминался именно живописец из Фабриано [8, р. 45, п. 1.05].

Близкую композицию имеет и надгробие Фра Джованни да Фьезоле, известного как Фра Беато Анжелико. Монах, славившийся не только художественным талантом, но и большой набожностью (канонизирован в 1983 году), был приглашен в Рим около 1447 года, где исполнил фрески Капеллы Никколини в Ватикане и скончался в 1455 году. Его надгробие в церкви Санта Мария sopra Минерва также включает в себя рельефное изображение лежащего живописца в монашеской одежде, заключенное в арку, поддерживаемую колоннами ионического ордера.



12. Неизвестный итальянский мастер XVII века
Зарисовка гробницы Джентиле да Фабриано
Королевская библиотека, Виндзор, inv. RCIN 911856



13. Неизвестный римский мастер XV века
Надгробие Фра Беато Анджелико
После 1455
Церковь Санта Мария sopra Минерва, Рим
Фото: Ромуальдо Мошони. Конец XIX в.
Фотоархив Фонда Федерико Дзери, Болонья, inv. 145694

Пространная эпитафия на латинском языке, возможно, составленная знаменитым гуманистом Лоренцо Валла, не только свидетельствует о том, что здесь представлен «почтенный живописец Фра Джованни», но и сравнивает его с античным Апеллесом — высочайшая похвала для художника Возрождения. Авторство памятника ранее связывалось с именем скульптора Исаяи да Пиза, но в настоящее время эта атрибуция кажется мало вероятной. (Ил. 13.)

Еще два надгробных монумента на местах захоронения художников, созданные в конце XV и самом начале XVI века, показывают переход от средневековой традиции с фигурами покойных, лежащих на плитах, к ренессансной манере, восходящей к монументам древних римлян, так называемой *imago clipeata*. Важной вехой здесь является надгробие братьев Пьеро и Антонио Поллайоло, живописцев и скульп-



14. Луиджи Каппони. Надгробие братьев Поллайоло. 1498–1500
Церковь Сан Пьетро ин Винколи, Рим
Фото: Братья Алинари. Конец XIX в.
Фотоархив Фонда Федерико Дзери, Болонья, inv. 506204



15. Луиджи Каппони (?). Надгробие Андреа Бреньо. 1503–1506
Церковь Санта Мария sopra Минерва, Рим

торов из Флоренции, умерших в Риме и похороненных в церкви Сан Пьетро ин Винколи. (Ил. 14.) Мастера приехали в Рим по приглашению кардинала Джулиано делла Ровере (будущего папы Юлия II) и работали здесь над монументом папы Сикста IV, дяди заказчика, законченным в 1493 году (собор Св. Петра). Следующей их работой стал монумент папы Иннокентия VII Чибо, также находящийся в соборе Св. Петра. В 1496 году Пьеро, младший из братьев, более известный как живописец, скончался. Антонио Поллайоло в завещании, датированном 4 ноября 1496 года, просил похоронить его в Риме (он умер в феврале 1498-го). Гробница братьев включает в себя их портретные бюсты, расположенные в овальных нишах. Возможно, монумент был спроектирован еще Антонио и завершен после его смерти. Авторство его приписывается Луиджи Каппони [7, p. 136].

Андреа Бреньо, скульптор и архитектор из Ломбардии, с середины 1460-х годов работавший в Риме, умер в глубокой старости в 1503 году. Его надгробный памятник был установлен в 1506 году в церкви Санта Мария сопра Минерва, где он ныне соседствует с надгробием Фра Беато Анджелико (на самом деле первоначальное их положение было другим). По одним сведениям, проект принадлежал самому Бреньо и был осуществлен его родственником Антонио ди Леонардо Бреньо [10, р. 22]. Другие авторы предполагают авторство Луиджи Каппони [3, р. 58]. Как и братья Поллайоло, Бреньо представлен погрудно в круглой нише. Латинская эпитафия, в которой покойный снова сравнивается с Апеллесом, приписывается гуманисту Бартоломео Платине. Особый интерес представляет целый набор инструментов архитектора и скульптора, представленный по сторонам ниши. Здесь можно видеть циркули разных форм, линейки, угольники и другие инструменты, предназначенные для измерения, которые могут указывать на человеческий разум, способный постичь окружающий его мир. Слева от бюста изображены два треугольника, соединенные так, что они образуют шестиконечную звезду с малым квадратом внутри, что может быть истолковано как тело, душа и дух человека, а квадрат указывает на четыре элемента природы. Пилястры, обрамляющие надгробие, наряду с традиционным растительным орнаментом, также дополнены изображениями циркуля, молота, реек, относящимися к профессии покойного [8, pp. 58–61, n. 1.20].

Представляется, что перечисленные здесь изображения художников на их надгробных памятниках дополняют обзор портретного жанра в итальянском искусстве Кватроченто, который дал в своем труде В. Н. Гращенков.

Библиография

1. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М.: Искусство, 1963.
2. Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М.: Искусство, 1996.
3. Augusti A. Artisti e botteghe Lombardo-venete e padovane a Roma del Quattrocento // La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la cultura a Roma nel Quattrocento [Catalogo della mostra a cura di C. Crescentini e C. Strinati]. Roma: Rubettino, 2010. Pp. 55–61.
4. Borsi F. and S. Paolo Uccello. New York: Abrams, 1993.

5. Brandon Strehlke C. Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.
6. Cadogan J. K. The Social Identity of Agnolo Gaddi and his Family: A Florentine “Success Story” // Zeitschrift fuer Kunstgeschichte. 2011. Bd. 74. Heft 2. S. 153–176.
7. Ettliger L. D. Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue. London: Phaidon, 1978.
8. Genovese A. L. Monumenta. Memoriali di artisti nelle chiese di Roma. Roma, 2024.
9. Il meglio maestro d’Italia. Perugino nel suo tempo [Catalogo della mostra a cura di M. Pierini, V. Picchiarelli]. Milano: Dario Cimarè Editore, 2023.
10. Strinati C. Donatello, Andrea Bregno e Michelangelo // La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la cultura a Roma nel Quattrocento [Catalogo della mostra a cura di C. Crescentini e C. Strinati]. Roma: Rubettino, 2010. Pp. 21–23.
11. Uffizi. Catalogo Generale. Firenze: Centro Di, 1979.