М.А. ЛОПУХОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: marina.lopukhova@gmail.com

M.A. LOPUKHOVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of General History of Arts, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: marina.lopukhova@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_479_488

МОЛОДОЙ РАФАЭЛЬ И ARTE ROBBIANA

YOUNG RAPHAEL AND ARTE ROBBIANA

Статья посвящена малоизученному майоликовому рельефу «Битва святого Георгия с драконом», хранящемуся в приходской церкви Пьеве ди Бранколи близ Лукки. Исследователи традиционно приписывают его Андреа делла Роббиа и датируют последним десятилетием XV в., отмечая стилистические параллели с майоликовым декором церкви Санта Мария делле Карчери в Прато. Несмотря на некоторую простодушность исполнения, этот алтарь хорошо вписывается в логику развития художественного языка мастерской Андреа делла Роббиа от 1480-х к 1500-м годам, стилистически тяготея скорее к верхней границе этого периода. В пользу более поздней датировки может говорить исключительное сходство композиции с картиной Рафаэля «Святой Георгий» (ок. 1505–1506 гг., Вашингтон, Национальная галерея). Вопреки авторитетном суждению Джанкарло Джентилини, довольно трудно предположить, будто Рафаэль повторил рельеф из Бранколи: очевидно, он с увлечением штудировал раннеренессансную майоликовую пластику, однако предпочтение отдавал скорее работам основателя этого искусства — Луки делла Роббиа, а его заимствования из иконографического репертуара предшественников и современников носили избира-

тельный характер и не предполагали копирования композиций целиком. В то же время, среди работ Андреа делла Роббиа существуют повторения известных живописных произведений, а среди продукции младшего поколения мастерской — реплики картин Рафаэля, созданных в его флорентийский период. Исходя из этого, можно предположить, что рельеф из Бранколи возник как вариация вашингтонского «Святого Георгия»; тогда его замысел восходит ко времени около 1505-1506 года.

The article is devoted to a little-known maiolica relief, The Battle of Saint George and the Dragon, situated in the parish church of Pieve di Brancoli near Lucca. Despite its limited research, the work has been attributed to Andrea della Robbia or his workshop and dated to the late fifteenth century, because of some parallels to the decoration of the church of Santa Maria delle Carceri in Prato noted by the early scholars. Notwithstanding a certain simplified execution, the relief can be situated within the evolution of the artistic language of Andrea della Robbia's workshop from the 1480s to the early sixteenth century, tending rather toward the end of this period. A key argument in support of this hypothesis is the remarkable compositional similarity between the Brancoli maiolica altarpiece and Raphael's Saint George with the Dragon (ca. 1505, National Gallery of Art, Washington). Contrary to Giancarlo Gentilini's opinion, it is quite difficult to assume that the young artist was inspired by the relief from Brancoli. Although Raphael studied early Florentine maiolica sculpture, he showed a clear preference for the works of the genre's founder, Luca della Robbia, and his borrowings were selective rather than imitative. Given that some other reproductions of Raphael's Florentine paintings were created by the workshop's later generation, it may be suggested that the Brancoli altarpiece was made as a replica of the painting, so it was probably invented around 1505–1506.

Ключевые слова: итальянская майолика, искусство эпохи Возрождения, терракотовая скульптура, Андреа делла Роббиа, Святой Георгий и дракон, Пьеве ди Бранколи
Keywords: Italian maiolica, Renaissance art, terracotta sculpture, Andrea della Robbia, Saint George and the Dragon, Pieve di Brancoli

В приходской церкви Пьеве ди Бранколи (Лукка) хранится монументальный майоликовый рельеф с изображением битвы св. Георгия с драконом (илл. 1), который загадочным образом почти не фигурирует в профильной литературе об итальянской ренессансной керамике и редко упоминается в работах о семействе Делла Роббиа. В свое время он удостоился поэтичного и подробного описания в эссе Мод Крутвелл, которая увидела в нем работу Андреа делла Роббиа, созданную при участии его сына Джованни, и одно из наиболее «живописных» его произведений (1). Спустя десять лет ее описание было воспроизведено в «Истории Лукки» Джанет Росс, где рельеф из Бранколи также был упомянут как работа Андреа делла Роббиа и его сына Джованни [17, p. 321–322]. Аллан Маркан, включая рельеф в каталог-резоне произведений мастерской Андреа делла Роббиа, условно датировал его между 1490 и 1500 г., повторив замечание Крутвелл о сходстве между пределлой, украшенной тяжелыми фестонами, и пышными майоликовыми фризами в интерьере церкви Санта Мария делле Карчери в Прато [8, cat. 210]. Попутно он отметил сходство орнамента на пилястрах с декором рамы «Мадонны с подушкой» из флорентийской Бадии (ок. 1495 г., Флоренция, Барджелло). Джанкарло Джентилини, автор фундаментальной двухтомной монографии о семействе Делла Роббиа, упомянув рельеф из Бранколи вскользь, справедливо назвал его одной из самых красивых и необычных работ мастерской Андреа делла Роббиа и поместил его между 1495 и 1500 г., заподозрив в точной и напряженной моделировке формы влияние молодого Франческо Рустичи, а в пышно украшенной антикизированными элементами архитектурной раме — участие Луки делла Роббиа-младшего [7, p. 258].



Рис. 1. Андреа делла Роббиа. Битва святого Георгия с драконом. Пьеве ди Сан Джорджо, Пьеве ди Бранколи (Лукка)

Ближайшую сюжетную аналогию этому рельефу среди флорентийской майолики составляет хранящийся в Лувре фрагмент пределлы [8,

cat. 211], которую Маркан также считал работой мастерской Андреа делла Роббиа. Он, впрочем, существенно отличается от алтаря из Бранколи не только предназначением, размерами и форматом, но прежде всего композиционным замыслом: фигура спасенной принцессы расположена в нем не справа, будто за спиной всадника, а на пригорке в левой части сцены. В настоящее время этот фрагмент и вовсе датируется 1520–1525 гг. и приписывается Санти Бульони. Феноменальным сходством же рельеф из Бранколи обладает со знаменитой картиной Рафаэля на тот же сюжет (Вашингтон, Национальная галерея), которая имеет условную датировку 1505–1506 гг., но бесспорно принадлежит к числу первых произведений, выполненных мастером в годы его пребывания во Флоренции. По мнению Джентилини, алтарь из Бранколи «отозвался эхом» в картине Рафаэля [7, p. 258]. В этой статье мы хотели бы, поразмыслив, с одной стороны, о поиске композиционного решения вашингтонского «Святого Георгия», а с другой — о методе работы мастерской делла Роббиа на рубеже XV–XVI вв., выдвинуть иное предположение о возможном соотношении двух этих произведений.

Вторая половина Кватроченто во Флоренции была временем интенсивного творческого взаимообмена между скульптурой и живописью. Если в середине столетия скорее живописцы пользовалась иконографическими находками, сделанными в пластике, особенно в области камерного рельефа, то к концу века расстановка сил изменилась: флорентийские скульпторы зачастую стремились воспроизвести композиционные решения и пространственные эффекты, присущие станковой живописи (2). Полихромная майолика, несмотря на своеобразие выразительных средств и определенные ограничения в моделировке формы, обладала в этом paragone определенным преимуществом — многоцветностью. Внушительных размеров рельефы, выходившие из мастерской Делла Роббиа, воспроизводили схемы алтарных картин — как типа sacra conversazione (как, например, алтарь Медичи из фамильной капеллы в монастыре Санта Кроче во Флоренции, ок. 1480 г.) и «пейзажных алтарей» («Рождество», 1487 г., Санта Мария делла Стелла в Милителло, Катания (3), и др.), так и больших алтарей вертикального формата (как «Распятие» и «Вознесение» из святилища Ла Верна) (4). Иногда в майоликовом рельефе воспроизводились конкретные алтарные образа, что стоит объяснять не только эстетическими предпочтениями скульпторов, широкой востребованностью прототипа или хорошей репутацией его автора, но прежде всего потреб-

ностями благочестия (5). Характерный пример, который приводит Дж. Поуп-Хеннесси в «Нескольких размышлениях об Андреа делла Роббиа» (иллюстрируя с его помощью, впрочем, скорее интерес скульптора к живописи конкретного художника — Филиппино Липпи), — «Святой Франциск, передающий устав святому Людовику Тулузскому и святой Кьяре» из церкви Сан Джироламо в Вольтерре [15, p. 182–183]. Этот рельеф напрямую восходит к замыслу Филиппино, известному по авторскому рисунку (Рим, Национальный институт графики, инв. 130452) и по алтарной картине работы его ближайшего помощника, Maestro di Memphis (ок. 1503 г. или после 1504 г., Мемфис, Теннеси, Художественный музей Брукс), которая, в свою очередь, будучи эталонным произведением этого мастера (6), может быть репликой утраченной картины самого Липпи [22, p. 264]. В настоящее время алтарь из Вольтерры датируют около 1505 г. и относят к работам Джованни делла Роббиа [7, p. 295].

Майоликовые скульптуры, очевидно, входили в круг художественных произведений, которые живо интересовали молодого Рафаэля (7). Особенно подробно об их роли в сложении его пластического языка писала Ким Батлер, полагая, что привязанность молодого художника к arte robbiana была обусловлена еще его урбинскими впечатлениями [2]. В числе произведений, заимствования из которых очевидны, исследовательница приводит, в частности, тондо Луки делла Роббиа из Пинакотеки Читта ди Кастелло: его центральная группа в зеркальном развороте воспроизведена в «Малой Мадонне Купера» (ок. 1505 г., Вашингтон, Национальная галерея); и его же рельеф из Детройтского института искусств (1445–1450 гг.), с которого скопирована поза младенца в «Мадонне на лугу» (1505–1506 гг., Вена, Музей истории искусств) [2, p. 27–28]. Этот ряд можно было бы продолжить, но и приведенных примеров достаточно, чтобы удостовериться в пристальном внимании, с которым Рафаэль относился к глазурованным терракотам. Камерные рельефы с их лиризмом и безыскусностью человеческого чувства, но одновременно — с заметной долей абстрактности в трактовке форм и глянцевитой поверхностью вполне могли привлекать молодого мастера, поскольку были созвучны его манере — стремлению к обобщенности образа и сглаженности письма.

Переходя к занимающему нас памятнику, заметим, что творческий метод Рафаэля никогда не предполагал цитирования развернутой композиции целиком, скорее — заимствование отдельных ее элементов: поз, жестов, возможно, групп фигур — которые безукоризненно сплав-

лялись с его собственными пластическими выдумками. Более того, из мастеров майоликовой скульптуры Рафаэль явно отдавал предпочтение не своим современникам, то есть младшему поколению мастерской, Джованни и Джироламо или их отцу Андреа, а основателю династии — немногословному Луке делла Роббиа. В свою очередь, замысел вашингтонского «Святого Георгия» сложился из весьма разнородных источников, к числу которых можно отнести не только знаменитый рельеф Донателло с табернакля цеха оружейников на фасаде Орсанмикеле, но и гравюру Мартина Шонагуэра, которую приводил в статье о подготовительных рисунках к этой картине Джон Ширман [20, pl. 19]. Всё же маловероятно, чтобы Рафаэль, добравшись до пригорода Лукки, решил написать реплику нарядно вызолоченного и чуть фантасмагорического майоликового алтаря, хранившегося в местном храме, скопировав даже конструкцию ножен меча юного рыцаря.



Рис. 2. Андреа делла Роббиа. Рождество. 1480 г. Сансеполькро, Городской музей



Рис. 3. Андреа делла Роббиа. Вознесение Богоматери. Конец XV в. Лондон, Музей Виктории и Альберта

Сам этот алтарь, как кажется, вполне отвечает принципам художественного языка, проявлявшимся в искусстве мастерской Делла Роббиа с 1480-х гг. Речь идет об имитации pala quadra, заключенной в богато орнаментированную классическую раму, о господстве картинного принципа в общем замысле основного поля, стремлении составить ландшафт из сине-бирюзовых горок и пышных, пушистых темноизумрудных деревцев. Тогда же в число устойчивых элементов декоративного репертуара мастерской вошел фриз, состоящий из толстощеких херувимов, чьим ликам придавались разнообразные характерные выражения (8). В целом таким было уже решение «Рождества», созданного для монастыря Санта Кьяра в Борго Сан Сеполькро в 1480 г. (Сансеполькро, Городской музей; илл. 2). Показательным, однако, будет сравнение этого «Рождества» с «Вознесением Богоматери» из Метрополитен-музея в Нью-Йорке

и особенно — с «Вознесением Богоматери со св. Фомой» из лондонского Музея Виктории и Альберта, датируемым концом XV в. (илл. 3), и тондо «Поклонение младенцу» из коллекции Лувра, которое датируется началом XVI в. Этот ряд неукоснительно демонстрирует постепенную тенденцию к укрупнению фигур, уплотнению композиционного строя, решительному завоеванию переднего плана, большей осязаемости скульптурной формы — ценностям, которые Антонио Натали соотносил с живописью Рафаэля и Ридольфо дель Гирландайо [11, p. 115]. В майолике эти с наибольшей последовательностью воплотил сын Андреа делла Роббиа Джироламо, создав версию «Прекрасной садовницы» (Флоренция, Национальная центральная библиотека; илл. 4). Более артикулированными и, одновременно, утонченными становились архитектурные детали (9), примером чему может служить поздняя «Мадонна с младенцем» Андреа делла Роббиа из Музея колледжаты в Эмполи (1518 г.), опубликованная и подробно изученная Л.А. Уолдманом [22]; в решении орнаментов, будто бы сплющенных, она обнаруживает сходство с рельефом из Бранколи.



Рис. 4. Джироламо делла Роббиа. «Прекрасная садовница». Флоренция, Национальная центральная библиотека

Появление керамической реплики со знаменитой картины Рафаэля, ныне хранящейся в Лувре (ок. 1507 г.), вполне убеждает нас в том, что его произведения, созданные во флорентийские годы, действительно репродуцировались мастерской Делла Роббиа в майолике. «Святой Георгий», ныне вашингтонский, вполне мог входить в этот ряд вместе с работами других живописцев. В связи с вышеизложенным, как нам кажется, нет необходимости поддерживать раннюю датировку рельефа из Бранколи. Напротив, можно отнести его ко времени после 1505–1506 гг. и соотнести его с поздним этапом творчества Андреа делла Роббиа: это вполне объяснило бы не вполне привычный характер пластической моделировки и орнаментации, который отмечал и Джентилини.

От автора: благодарю за помощь в поиске литературы моих коллег Марию Бабичеву, Темура Купайсинова, Василия Расторгуева и Дарью Чуркину.

Примечания:

1. «Романтическая сцена (я чуть было не сказала «картина») «Святой Георгий, поражающий дракона», находящаяся в церкви святых Марии и Георгия в Бранколи, неподалёку от Лукки, — одна из лучших живописных работ. М. Реймон с некоторой неуверенностью называет её подлинной работой Андреа и считает необходимым обосновать эту атрибуцию, отмечая сходство дракона с тем, что изображён на «Распятии» из Ареццо. Однако, на мой взгляд, в этом «Святом Георгии» гораздо больше индиви-дуального стиля Андреа, чем в самом том «Распятии». В образе юного рыцаря столько неподражаемого изящества и очарования, столько безупречного рисунка и свободы движения, что у меня нет сомнений: значительная часть рельефа выполнена его рукой. При этом весьма вероятно, что довольно тяжеловесная фигура принцессы, равно как и пейзаж, — работа Джованни. То, что лошадь изображена скованно и слабо проработана, неудиви-тельно: это единственный известный мне случай, когда Андреа пытался изобразить это животное. Однако слабости анатомии и статичности лошади противопоставляется прекрасная гибкая фигура её всадника — по красоте и сиянию выражения она на-поминает архангела Михаила с брауншвейгского люнета. Укра-шения рамы вновь выдают руку Джованни: гирлянды, поддер-живаемые херувимами и канделябрами, — излюбленные эле-менты его декора. Первая не является новшеством в украшениях семьи Роббиа — она встречается ещё в табернакле из Перетолы. Второй элемент, как мы обнаружим, играет заметную роль в од-ном из важнейших произведений этого периода — и с большой долей вероятности, он также выполнен Джованни: это украше-ния церкви Санта-Мария-делле-Карчери в Прато». (перевод наш — М.Л.) [6, p. 184].

2. Об этом см. классическую статью Дж. Поупа-Хеннесси [14]. О понятии живописности в итальянской майолике и ее оценке в глазах современников см. [19, chapter 4].

3. О нем см. [5; 18].

4. Ср. [15, p. 155].

5. О связи художественных решений Андреа делла Роббиа с монастырским благочестием и, в частности, о майоликовых алтарях для санктуария Ла Верна см. [3; 9; 10].

6. О мастере и корпусе его работ см. [12].

7. Основную библиографию о заимствованиях в творчестве Рафаэля см. в нашей недавней статье [1], об эстетических и рацио-нальных принципах цитирования см. в фундаментальной статье Михаэля Рольмана [16].

8. Такие же отливки могли становиться полноправными «участниками» сюжетной сцены, чему пример — «Вознесение Богоматери» в соборе Ареццо (конец XV в.). О мотиве задумчивых херувимов см. [13, p. 52–55].

9. Об эволюции архитектурного декора в майоликах мастерской Делла Роббиа см. [4].

Список литературы

1. *Лопухова М.А.* Цитаты и заимствования в раннем творчестве Рафаэля. Опыт систематизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2024. — № 4, часть 1. — С. 285–298.

2. *Butler K.E.* Giovanni Santi, Raphael, and Quattrocento sculpture // Artibus et historiae. — 2009. — Vol. 59. — P. 15–39.

3. *Cambareri M.* Della Robbia sculptures for Florentine Renaissance convents // The materiality of terracotta sculpture in early modern Europe / ed. by Z. Sarnecka, A. Dziki. — New York; London, 2023. — P. 205–219.

4. *Carta F.* Glazed ornament between architecture and altarpieces: Luca and Andrea della Robbia in Impruneta e Pescia // The materiality of terracotta sculpture in early modern Europe / ed. by Z. Sarnecka, A. Dziki. — New York; London, 2023. — P. 139–150.

5. *Corti G.* New Andrea della Robbia documents // The Burlington magazine. — 1970. — Vol. 112. — No. 812. — P. 749–752.

6. *Cruttwell M.* Luca & Andrea della Robbia and their successors. — Lon-don: Dent, 1902.

7. *Gentilini G.* I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento. — Firenze: Cantini, 1992.

8. *Marquand A.* Andrea della Robbia and his atelier. — Princeton, N.J.: Princeton university press, 1922.

9. *Miller S.R.* The Incarnation of the Word: Andrea Della Robbia's An-nunciation and Adoration Altarpieces at La Verna // Religions. —2021-08. — Vol.12. — P. 624.

10. *Muzzi A.* Arte e religione tra l'Osservanza Francescana e la spiritualità savonaroliana: alcune note sui Della Robbia e la pittura // I Della Robbia / a cura di G. Gentilini, con la collab. di L. Fornasari. — Milano [u.a.], 2009. — P. 99–107.

11. *Natali A.* La tradizione del nuovo // I Della Robbia / a cura di G. Gentilini, con la collab. di L. Fornasari. — Milano [u.a.], 2009. — P. 109–117.

12. *Nelson J.K., Waldman L.A.* La questione dei dipinti postumi di Filippino Lippi: Fra Girolamo da Brescia, il Maestro di Memphis e la pala d'altare a Fabbrica di Peccioli // Filippino Lippi e Pietro Perugino: la "Deposizione" della Santissima Annunziata e il suo restauro / a cura di F. Falletti. — Livorno: Sillabe, 2004. — P. 120–147.

13. *Pfister K.A.* Della Robbia: Sculpting with Color in Renaissance Florence. — New York: College Art Association, Inc., 2020.

14. *Pope-Hennessy J.W.* The interaction of painting and sculpture in Flo-rence in the fifteenth century // Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce London. — 1969. — Vol. 117. — P. 406–424.

15. *Pope-Hennessy J.W.* Thoughts on Andrea della Robbia [1979] // The study and criticism of Italian sculpture. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1980. — P. 155–191.

16. *Rohlmann M.* Die Kunst des Zitats: zu inhaltlicher Motivation und Bedeutung entlehnter Motive bei Raffael // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. — 2021. 82. Bd. — S. 71–131.

17. *Ross J.* The story of Lucca. — London: J.M. Dent, 1912.

18. *Russell Sale J.* New Documents for Andrea della Robbia's Militello Altar-Piece // The Burlington Magazine. —1980. — Vol. 122. — No. 932. — P. 764–766.

19. *Sarnecka Z.* The Allure of Glazed Terracotta in Renaissance Italy. Studies in Medieval and Early Renaissance Art History. — Turnhout: Harvey Miller, 2021.

20. *Shearman J.* A Drawing for Raphael's 'Saint George' // The Burlington Magazine. — 1983. — Vol. 125. — No. 958. — P. 2+15–25.

21. The Drawings of Filippino Lippi and His Circle / ed. by G.R. Goldner, C.C. Bambach, A. Cecchi. Catalogue. — New York: Metropolitan Museum, 1997.

22. *Waldman L.A.* A late work by Andrea della Robbia rediscovered: the Jews' Tabernacle at Empoli // Apollo. — 1999. — Vol. 150. — P. 13–20.