



Научная статья
УДК 75+7.046.3:232.963(450)“12”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.002

Формально-стилистические и иконографические особенности и эволюция лукканской школы живописи на примере расписных крестов, выполненных мастерской Берлингьери

Матвеева Елена Вячеславовна



Независимый исследователь, Москва, Российская Федерация
lena.salvatore19@gmail.com

Аннотация. В статье анализируются формально-стилистические и иконографические особенности лукканской школы живописи на примере расписных крестов, выполненных мастерской Берлингьери в XIII веке, деятельность которой ознаменовала «золотой век» лукканской художественной культуры. Среди основных школ живописи, сложившихся на территории Тосканы в XIII веке, в искусствоведческой литературе широко изучены пизанская, сиенская и флорентийская, в то время как лукканская зачастую остается вне поля зрения исследователей. Однако в рассматриваемый период она переживала свой расцвет, и связан он был именно с деятельностью мастерской, основанной Берлингьери Берлингьери, также известного как Берлингьери ди Миланезе. Среди произведений, вышедших из мастерской Берлингьери, можно отметить значительное количество расписных крестов, которые и стали объектом данного исследования. Расписные кресты с изображениями распятия (*croce dipinta*) представляют собой яркий феномен в художественной и религиозной жизни Италии XII–XIV веков. Этот вид объектов религиозного культа нашел особенно широкое распространение в Умбрии и Тоскане. Однако для того чтобы проанализировать их формально-стилистические и иконографические особенности, которые являются предметом изучения, привлечены и более ранние образцы расписных крестов лукканской школы, а также некоторые знаковые памятники подобного рода, выполненные позднее, что дало возможность проследить характерные черты и эволюцию лукканской школы живописи. В работе использованы формально-стилистический, иконографический и сравнительный методы. Результаты исследования дают представление о значимости мастерской Берлингьери в контексте лукканской живописной традиции, позволяют оценить ее особенности и наметить пути последующих исследований.

Ключевые слова: лукканская школа живописи, расписной крест, *croce dipinta*, живопись Дученто, Берлингьери Берлингьери, мастерская Берлингьери, формально-стилистический анализ, иконографические особенности

Для цитирования: Матвеева Е.В. Формально-стилистические и иконографические особенности и эволюция лукканской школы живописи на примере расписных крестов, выполненных мастерской Берлингьери // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 2 (33). С. 36–53. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.02.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1092>.

Original article

Stylistic and iconographic features and evolution of the Luccan school of painting through the example of painted crosses made by the Berlinghieri's workshop

Elena V. Matveeva

Independent Researcher, Moscow, Russian Federation
lena.salvatore19@gmail.com

Abstract. The article analyses the formal, stylistic, and iconographic features of the Luccan school of painting. The study focuses on the painted crosses made by the Berlinghieri workshop in the 13th century, which marked the “golden age” of Luccan artistic culture. Among the main schools of painting that emerged in Tuscany in the 13th century, the Pisan, Sienese and Florentine schools are widely studied in art history literature, while the Luccan school is often overlooked. However, during the period in question it was at its peak, which was associated with the workshop founded by Berlinghiero Berlinghieri, also known as Berlinghiero di Milanese. Berlinghieri's workshop created a numerous painted crosses, which are the subject of this study. Painted crosses, also known as *croci dipinte*, were a significant phenomenon in Italy's artistic and religious life during the 12th–14th centuries. They were particularly popular in Umbria and Tuscany. However, in order to analyse their formal, stylistic and iconographic features, which are the subject of the study, earlier examples of painted crosses of the Luccan school, as well as some iconic monuments of a similar kind, executed later, were also involved. This made it possible to trace the characteristic features and evolution of the Luccan school of painting. The study employed formal-stylistic, iconographic, and comparative methods. The study's results provide insight into the significance of Berlinghieri's workshop within the Luccan painting tradition and allow us to evaluate its peculiarities and outline the ways of further research.

Keywords: Luccan school of painting, painted cross, *croce dipinta*, Ducento painting, Berlinghiero Berlinghieri, Berlinghieri's workshop, stylistic analysis, iconographic features

For citation: Matveeva, E.V. (2024) 'Stylistic and iconographic features and evolution of the Luccan school of painting through the example of painted crosses made by the Berlinghieri's workshop', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 36–53. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.02.002.
Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1092>. (In Russ.)

Введение

В XII веке на территории Италии, особенно в отдельных ее областях, распространился новый вид объектов религиозного культа — это монументальные кресты, выполненные из дерева и достигавшие двух и более метров в высоту, с живописным изображением распятия — *croce dipinta*. Данный феномен нашел особенно яркое воплощение в областях Тосканы и Умбрии, где на протяжении XII–XIV веков и была создано

большинство памятников. Деревянные расписные кресты долгое время рассматривались лишь в общем контексте истории итальянской живописи Средневековья и Ренессанса, изучения творчества конкретных художников и значительно реже привлекали внимание как самостоятельное яркое явление итальянской культуры.

Впервые *croce dipinta* оказались в фокусе искусствоведческих интересов во второй половине XIX века, в эпоху так называемого знаточества.

В своей совместной работе 1864 года Артур Кроу и Джованни Баттиста Кавальказелле отделили отдельное место расписным крестам. Адольфо Вентури начинает V том своего труда *Storia dell'arte italiana — La pittura del Trecento e le sue origini* с описания *croce dipinta* [1], а Раймонд ван Марле, изучая итальянское искусство по географическим школам, уделял большое внимание деревянным расписным крестам [2].

Среди исследований, посвященных собственно расписным крестам, в первую очередь следует отметить монументальный труд Эвелин Сандберг-Вавала *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, увидевший свет в 1929 году [3]. Это первая научная книга, полностью посвященная только *croce dipinta*, и работу, проделанную искусствоведом, сложно переоценить и сейчас. Сандберг-Вавала доказала, что расписные кресты представляют неисчерпаемые возможности для отдельных исследований и заслуживают подробного изучения не только в контексте развития итальянской живописи, но и как самостоятельное явление. Кроме того, она впервые подробно останавливается на иконографии распятий. Многие наблюдения актуальны и сегодня.

Такие выдающиеся исследователи, занимавшиеся проблемами итальянского искусства Средневековья и Проторенессанса, как Бернард Беренсон, Лучано Беллози, Хельмут Хагер и другие, так или иначе сталкивались с расписными крестами в своих работах и описывали их. Существует значительное количество менее обширных научных трудов, связанных с этими итальянскими памятниками, но касающихся более узкой темы. Это, несомненно, публикации, посвященные изучению конкретного изображения распятия. Таких статей довольно много, и мы не будем приводить здесь их все, но они показывают, что интерес к теме не угас и с определенной периодичностью появляются всё новые публикации, посвященные вопросам изучения *croce dipinta* — с формальной, иконографической или исторической стороны. Однако со времен Э. Сандберг-Вавалы не предпринималось попыток систематического изучения расписных крестов. Вполне обоснованной представляется попытка обобщить и обновить сведения о расписных крестах лукканской школы, созданных в мастерской Берлингьери с поправкой на новейшие научные данные. Этим определяются актуальность и научная новизна данного исследования, проведенного с применением методов формально-стилистического, иконографического и сравнительного анализа.

Особенно яркое воплощение в Тоскане феномен *croce dipinta* нашел в Лукке, Пизе и Флоренции. В первых двух расцвет создания расписных крестов пришелся на первую половину XIII века, тогда как во Флоренции только к последней четверти XIII века начинается художественный подъем, ознаменовавшийся творчеством таких мастеров, как Коппо ди Марковальдо, Салерно ди Коппо, Чимабуэ и Джотто. В рамках данного исследования мы сосредоточимся на изображениях распятий лукканской живописной школы и предпримем попытку выявить их формальную и образную специфику, уделив особое внимание произведениям, созданным в боттеге Берлингьери, считающейся первой известной в Тоскане художественной мастерской.

Анализ лукканских расписных крестов XIII века

В Тоскане 1200-х годов сложно найти группу произведений искусства, столь стилистически однородную и в высшей степени совершенную технически, как творения мастерской, основанной мастером Берлингьери ди Миланезе. Его сыновья Бонаventura, Бароне и Марко также были художниками и продолжили семейное дело. Учитывая определенные стилистические характеристики, первые кресты, выполненные Берлингьери, можно датировать периодом не ранее 1220 года [4].

Мастера создавали свои изображения распятия спустя почти столетие после Сарцанского креста, который долгое время считался самым древним из дошедших до нас произведений подобного рода, и придерживались иконографического типа Христа Торжествующего, тогда как примерно в это же время Пизанская школа переходит к новому иконографическому типу Христа Страдающего.

Стилистически кресты мастерской Берлингьери не являются повторением или подражанием ранним лукканским образцам XII века¹. Таким образом, для того чтобы оценить их новизну, необходимо проанализировать формально-стилистические и иконографические особенности предшествующих памятников.

Рассмотрим ранние лукканские расписные кресты на примере изображений распятия из церкви Санта-Джулия (рис. 1), церкви Санта-Мария-деи-Серви (рис. 2) и из церкви Сан-Микеле (рис. 3).

Ранним лукканским расписным крестам свойственны довольно сложная форма и богатство содержания; деление табеллоне² неравномерное — в верхней части помещаются ростовые фигуры скорбящих, что также характерно для ранних

¹ Эвелин Сандберг-Вавала, исходя из распределения фигуративных элементов и нарративных сцен, выделяет несколько типов расписных крестов XII столетия: умбрийские примитивы, пизанские примитивы, лукканские примитивы.

² Табеллоне (итал. tabellone) — дополнительная площадь под перекладной расписного креста, на которой писали клейма с евангельскими сюжетами или предстоящих перед распятым Христом.

1. Неизвестный мастер.**Расписной крест с изображением распятия из церкви Санта-Джулия.**

XI в.

Дерево, темпера, позолота.

275 x 230.

Собор Сан-Мартино, Лукка, Италия.

Фото из открытых источников

**2. Неизвестный мастер.****Расписной крест с изображением распятия из церкви Санта-Мария-деи-Серви.**

XII в.

Дерево, темпера, позолота.

220 x 179.

Национальный музей «Вилла Гуиниджи», Лукка, Италия.

Фото из открытых источников



умбрийских распятий. Отличительной чертой лукканских памятников является включение в табellone изображения распятых разбойников. Подробнее об этом — чуть ниже по тексту.

Очевидное сходство между этими произведениями возможно объяснить существованием общей модели или предположением, что все они восходят к одному архетипу. Э. Сандберг-Вавала развивает гипотезу о том, что общей моделью для этих крестов было распятие, выполненное мастером Гульельмо из Сарцаны [4].

Однако существуют значительные отличия, заключающиеся в выборе сюжетов. Страстной цикл в Сарцанском распятии предстает довольно развернутым и начинается со «Взятия Христа под стражу», далее следует «Бичевание Христа» (в этой сцене интересно отметить присутствие скорбящих ангелов, которые в искусстве, как правило, встречаются в сценах распятия или оплакивания), «Несение креста», причем мастер выбрал эпизод, где Симон Кириинеянин несет крест Иисуса, и «Снятие с креста». Тогда как в лукканских крестах Страстной цикл представлен всего двумя эпизодами — это «Положение во гроб» и «Жены-мироносицы у Гроба Господня» (рис. 4).

Алессио Мончиатти, основываясь на результатах иконографического и типологического анализа, полагает, что кресты были расписаны разными

художниками [5]. Так, присутствие двух разбойников — явление, характерное исключительно для расписных крестов школы Лукки. О распятии разбойников упоминается во всех четырех Евангелиях, и изображение этого мотива традиционно связано со сценой распятия Христа с момента возникновения христианского искусства (в том числе на дверях церкви Санта-Сабина, на ампулах из Монцы и т.д.). Существуют различные вариации их изображения. В рамках данного исследования мы не можем вдаваться в детали³, отметим лишь, что включение подобного сюжета было особенно характерно для Востока. В Византии долгое время данный мотив присутствовал преимущественно в миниатюрах Евангелий. На западе же он был распространен в более ранние эпохи — оттоновскую и каролингскую; уже в эпоху романики, и позднее, в готическом искусстве, два разбойника встречаются значительно реже. На территории Италии подобные примеры редки и сосредоточены в основном в творениях лукканской школы живописи. Наряду с расписными крестами среди памятников раннего искусства можно назвать Евангелие маркграфини Матильды, фреску с изображением распятия из церкви Сан-Урбано-алла-Каффарелла. Впоследствии в итальянском искусстве разбойники вновь появляются начиная с распятия работы Джованни Пизано и затем в искусстве Треченто

³ Подробнее о разбойниках см. [3, 156–159].



**3. Неизвестный мастер.
Расписной крест
с изображением
распятия из церкви
Сан-Микеле.**

XII в.

Дерево, темпера,
позолота.

370 x 313.

Национальный музей
«Вилла Гуиниджи»,
Лукка, Италия.

Фото из открытых
источников

4. **Гульельмо
да Сарцана.**

Распятие.

1138.

Дерево, темпера,
позолота.

300 x 210.

Церковь Санта-Мария-
Ассунта, Сарцана, Италия.

Фото из открытых
источников



становятся частым мотивом в сценах распятия Христа. Интересно, как лукканские мастера пытались передать контраст между раскаявшимся и нераскаявшимся разбойниками: Дисмас, благородный, изображается молодым и кротким, тогда как Гесмас — старым и угрюмым⁴.

А. Мончиатти обращает внимание на некоторое сходство как иконографического наполнения, так и тонально-цветовых решений между распятием из Сан-Микеле и произведением работы мастера Гульельмо и заключает: поскольку среди сохранившихся крестов невозможно распознать архетип, их сравнение, несомненно, показывает наличие более древней модели, а история бытования монументальных крестов в Лукке, вероятно, была более длинной и сложной, чем до сих пор считалось.

В сравнении с ранними лукканскими распятиями в подобных памятниках, выполненных боттегой Берлингьери, налицо тенденция к упрощению и упорядочению элементов. Меняется форма крестов, становясь более простой и строгой, сокращается количество нарративных сцен. Берлингьери являлись одними из ярчайших последователей византийской манеры в Италии⁵. Возможно, именно «византинизация» работ Берлингьери и стала причиной довольно быстрого упадка, последовавшего за кратким периодом распространения их искусства, за которым последовал и упадок лукканской школы в целом. Но для своего времени утонченное искусство Берлингьери в высшей степени отвечало художественным задачам.

Лукканский крест (*Croce di Lucca*), или Распятие Санта-Мария-дельи-Анджели (рис. 5), является самым ранним из распятий, созданных Берлингьери, и датируется первой половиной XIII века. Выполненное рукой самого Берлингьери, основателя династии, оно содержит подпись: *BERLINGERI ME PINXIT*, расположенную под подножием (*suppedaneum*).

Форма креста упрощена. Глаза Христа широко раскрыты, и при всей внешней изобразительной простоте Лик Спасителя Берлингьери является одним из самых выразительных в искусстве Лукки: лишенный признаков физического страдания, образ тем не менее не имеет ничего общего с бесстрастным Христом двенадцатого столетия.

Основываясь на формальных характеристиках центральной фигуры распятого Христа — среди них укрупненная голова, несколько несоразмерная

телу, — Р. ван Марле отрицает связь данного распятия с Византией [3], отмечая его близость с романским искусством. Однако Э. Сандберг-Вавала утверждает, что связи с византийскими художественными традициями следует искать в менее значимых деталях — таких как выражения лиц Марии и Иоанна, предстоящих распятию, в трактовке складок их одеяний и положении рук [4].

В изображении на верхней малой перекладине креста (*cimasa*) уже нет фигуры благословляющего Христа, характерной для ранних образцов, вместо этого мы находим изображение Богоматери в окружении ангелов, одетых в далматики. В расширениях на концах горизонтальной перекладины представлены символы евангелистов. Такое содержание и расположение фигуративных элементов с некоторыми вариациями будет типично для последующих крестов боттеги Берлингьери.

Наиболее близким по стилистике к Лукканскому распятию является образец из церкви Санта-Мария-Ассунта в Терельо (рис. 6).⁶

Этот расписной крест близок, но не идентичен рассмотренному нами. По своей иконографии он приближен к лукканским работам XII века: на табellone содержатся сцены «Взятия Христа под стражу» и «Жены-мироносицы у Гроба Господня», по сторонам от подножия (*suppedaneum*) традиционное «Отречение Петра», на верхней малой перекладине креста (*cimasa*) — благословляющий Христос, чья полуфигура возвышается над фигурами ангелов. Стилистически это распятие не столь близко связано с Византией: это заметно в трактовке одеяний персонажей и жестов, в которых наблюдается некоторая манерность. Тем не менее в нарративных сценах византийское влияние прослеживается: «Взятие Христа под стражу» имеет типично византийскую композицию, еще более очевиден византийский источник второй нарративной сцены — «Жены мироносицы у Гроба Господня». В настоящее время эти сцены приписываются руке мастера креста № 434.

Авторство распятия, происходящего из церкви в местечке Фучеккьо (рис. 7), относившегося к епархии Лукки, было установлено только в ходе реставрации в конце 1970-х годов, когда под подножием (*suppedaneum*) была обнаружена подпись: *BERLINGERIUS VULTERRANUS ME PINXIT*.

Впервые этот расписной крест упомянул Раньери Темпести, выдающийся пизанский религиозный деятель, антиквар и эрудит, приписав его

⁴ В канонических Евангелиях имена и подробности жизни распятых вместе с Христом разбойников отсутствуют, однако в апокрифических источниках приводятся многочисленные предания.

⁵ Параллели византизирующему искусству Берлингьери можно найти в более поздних произведениях сиенской школы, где к тонкости рисунка добавляется еще большее колористическое великолепие.

⁶ Подробное описание и анализ см.: Filieri M.T. Un capolavoro del duecento: il Crocifisso di Berlinghiero Berlinghieri nella chiesa di Santa Maria Assunta a Tereglio. [S. l.]: Pastrengo, 1998. 64 p. URL: <https://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2017/03/TEREGLIO1.pdf> (дата обращения: 05.02.2024).

5. Берлингiero

Берлингери.

Лукканский крест.

Первая половина XIII в.

Дерево, темпера,
позолота.

175 x 140.

Национальный музей

«Вилла Гуиниджи»,

Лукка, Италия.

Фото из открытых

источников





6. Бонаventura Берлингьери (и мастер распятия № 434).

Расписной крест из Терельо.

Первая половина XIII в.

Дерево, темпера, позолота.

265 x 203.

Церковь Санта-Мария-Ассунта, Терельо, Италия.

Фото из открытых источников

7. Берлингьери

Берлингьери.

Распятие из Фучеккьо.

1230-е (?).

Дерево, темпера, позолота.

156 x 100.

Музей Сан-Маттео, Пиза, Италия.

Фото из открытых источников

кисти Джунты Пизано и определив церковь Сант-Андреа в Фучеккьо как его изначальное местонахождение. Впоследствии многие историки искусства стали указывать на церковь Сан-Сальваторе, находившуюся в той же местности. Темпести также упоминал о «реставрационных» работах, которым подвергалось распятие в 1663 и 1743 годах. Впрочем, в тот период речь шла скорее о полной перерисовке, нежели о восстановлении изначального облика. Известно также, что боковые панели были отделены еще до 1829 года, к счастью, они сохранились, но находятся в других коллекциях.

Впоследствии о распятии вновь заговорили в 1949 году, когда историк искусства Гертруда Кор обнаружила его в запасниках пизанского музея Сан-Маттео в плачевном состоянии. В 1977 году памятник прошел серьезную реставрацию, которая позволила полностью освободить его от более поздних слоев краски. Именно тогда и была обнаружена подпись, на основании которой Антонио Калека приписал этот памятник кисти лукканского мастера [6].

Впрочем, не все исследователи согласились с тем, что автором распятия из Фучеккьо был тот самый Берлингьери. Лучано Беллози, к примеру, неожиданно приписывал эту работу сиенскому мастеру Гвидо Грациано [7], но эта гипотеза не получила продолжения.

Тем не менее распятие несколько нехарактерно для манеры Берлингьери. Антонио Калека разглядел в нем черты, возникшие в результате влияния Джунты Пизано [6]. Джунта Пизано, ведущий пизанский мастер XIII века, известный в первую очередь своими расписными крестами, первым обратившийся к иконографическому типу Христа Страдающего, сделал первые шаги в сторону реализма и большей человечности изображаемых персонажей, а также разработал модель распятия, распространившуюся впоследствии и нашедшую особенно яркое выражение в произведениях Джотто и Чимабуэ. Действительно, мы видим более пропорциональную фигуру Христа, более выразительные фигуры скорбящих, особенно это выражается в фигуре Иоанна, который держит в руках лоскут, чтобы утирать слезы.

Однако на основании опубликованных ранее документов известно, что Берлингiero в 1236 году был уже мертв: в нотариальном акте от 4 февраля 1236 года форма написания имени Марко Берлингiero, выступавшего в качестве свидетеля, говорит о том, что его отец, собственно, Берлингiero, уже скончался [8]. Обнаружение этого документа повлекло за собой необходимость пересмотра общепринятой датировки приписываемой Берлингiero «Мадонны» из коллекции Строса, находящейся сейчас в нью-йоркском музее Метрополитен, которая до этого датировалась временем около 1240 года. Основная же художественная активность Джунты Пизано началась как раз во второй половине 1230-х годов. Таким образом, вызывает определенные сомнения предположение А. Калека о том, что источником обновленной стилистики Берлингiero стало искусство пизанского мастера.

В настоящее время также бытует гипотеза, согласно которой автором распятия из Фучеккьо является другой мастер по имени Берлингiero, однако отличный от более известного на сегодняшний день Берлингiero Берлингiero [9]. Тем не менее даже и в этом случае исследователи сходятся во мнении, что автор распятия из Фучеккьо с большой долей вероятности происходил из лукканской художественной среды и был хорошо знаком с работами Берлингiero.

К сожалению, к расписному кресту из Виллы Базилика (рис. 8) судьба не была благосклонна: до нашего времени он дошел с многочисленными утратами. Пострадали все второстепенные части, за исключением основной центральной фигуры распятого Спасителя.

На основании трактовки образа Христа можно сделать вывод, что данное распятие стилистически близко к Лукканскому распятию работы Берлингiero. Стоит отметить изменение характера пропорций: голова Христа более соразмерна телу. Изображение всё еще сохраняет линейный характер. Однако остается под вопросом окончательная атрибуция.

Исследователи существенно расходятся во мнении относительно художественной ценности данного распятия. Пьетро Тоека [10] отмечал лишь слепое следование византийским образцам и стилизацию. Мы скорее склонны согласиться с Лионелло Вентури [11], который называл его одним из шедевров века. Распятие из Виллы Базилика несомненно демонстрирует высокий уровень технического исполнения, его нельзя не оценить, несмотря на плачевное состояние, в котором памятник дошел до наших дней.

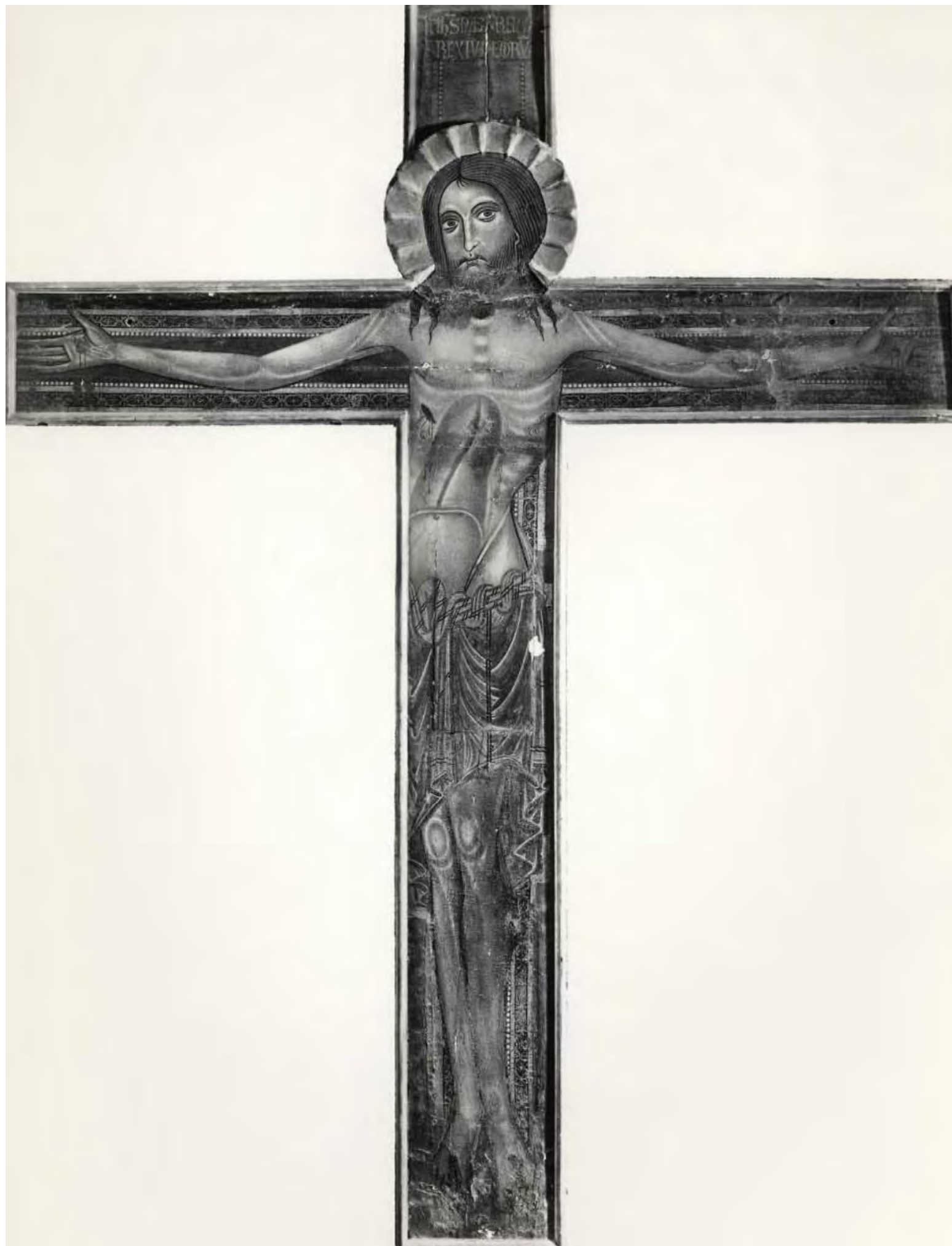
Крест, хранящийся в Палаццо Барберини в Риме (рис. 9), открывает более поздний период в деятельности мастерской. Иконографически это распятие связано с ранними лукканскими

образцами: здесь на табеллоне мы вновь встречаем традиционных для лукканской школы разбойников. Тем не менее верхняя малая перекладина (*cimasa*) соответствует кресту из Терельо — повторяя сходную форму, с величественной полуфигурой благословляющего Христа в окружении ангелов меньшего формата. Всё еще остается открытым вопрос, чьей рукой написано данное распятие. Единственные произведения, авторство которых не вызывает сомнения, поскольку они подписаны или задокументированы, — это Лукканское распятие и, возможно, распятие из Фучеккьо Берлингiero, панель с изображением Св. Франциска и сцен из его жизни Бонавентуры, а также Библия, иллюминированная Марко Берлингiero по заказу Аламанно, настоятеля госпиталя Сан-Мартино [8].

Еще один расписной крест, который относят к манере Берлингiero, сохранился лишь фрагментарно (рис. 10) в церкви Сан-Паоло-а-Рипад'Арно в Пизе. Интересно, что изображение состоит из более ранней части, представляющей собой голову Христа с нимбом, и, по всей вероятности, более позднего креста.

Как правило, лик Христа писался на отдельной круглой панели, которая представляла собой нимб и прикреплялась к крестообразной части под углом для создания иллюзии объема. Это было особенно характерно для более ранних распятий, относящихся к иконографическому типу Христа Торжествующего, когда голова Христа, идеально прямая, без каких-либо технических затруднений для художников могла быть вписана в отдельный нимб. Впоследствии переход к новому иконографическому типу повлек за собой некоторые трудности для художников, поскольку голова Христа, теперь склоненная набок, нарушала эту симметрию и требовала нового подхода к работе. Такие круглые части нередко оказывались отделенными от своих «родных» крестов [12]. Вероятно, так вышло и с распятием из пизанской церкви.

Различие между ликом и телом видно невооруженным глазом. Лик выполнен в линейной манере, близкой к византийскому стилю, присущей распятиям Берлингiero (рис. 11), тогда как тело написано в гораздо более реалистической манере, какой мы не встретим, пожалуй, до мастеров поколения Джотто. Однако в то время в искусстве превалировал иконографический тип Христа Страдающего, предполагавший драматический изгиб безжизненно повисшего на кресте тела распятого Спасителя. Это приводит нас к следующим выводам: тело было написано значительно позже, нежели лик, но при этом мастер, на долю которого выпала эта непростая задача, подошел к ней со всей ответственностью, дописав тело в соответствии с канонами прошлого иконографического



**8. Мастерская
Берлингьери.**

Распятие.

Середина XIII в.

Дерево, темпера,
позолота.

265 x 212.

Церковь Санта-Мария-
Ассунта, Вилла

Базилика, Тоскана, Италия.

Фото: Фонд Федерико

Зери, инв. 1438, catalogo.

fondazionezeri.unibo.it

9. Мастерская

Берлингьери.

Распятие.

Середина XIII в.

Дерево, темпера,

позолота.

286 x 187.

Палаццо Барберини,

Рим, Италия.

Фото из открытых

источников





типа — прямо прислоненным к вертикальной балке креста без изгибов.

На наш взгляд, данный фрагмент близок к распятию из Лукки по своим чертам, в любом случае история фрагмента еще остается во многом неизученной.

Когда Джунта Пизано совершил переворот, способствуя распространению на территории Италии иконографического типа Христа Страдающего, лукканская школа продолжала следовать привычной устоявшейся модели Христа Торжествующего, но впоследствии Берлингьери создают свои последние расписные кресты под влиянием новых идей, о чем свидетельствует распятие из монастыря облатов во Флоренции (рис. 12).

В этом случае сложно отрицать подражание Джунте, особенно оно заметно в изображении лица: схожий наклон головы, разрез глаз, выступающий подбородок, очертания правой щеки.

Это распятие нельзя отнести к лучшим произведениям Берлингьери. Заметно, что мастера с трудом приспособились к чуждому замыслу, который не соответствовал традициям их мастерской.

Распятие № 434 (рис. 13) из галереи Уффици, написанное в соответствии с новой иконографией, тоже можно отнести к боттеге Берлингьери.

В настоящее время не подвергается сомнению тот факт, что безымянный мастер вышел из художественной среды Лукки. Его руку исследователи видят в нарративных сценах страстей креста Терельо [13]. Тяжелые широкие контуры и акцентированные блики создают впечатление скорее деревянной фигуры, нежели живого тела. В этом распятии мастер также подражает Джунте Пизано, однако та искра духовной жизни, которую вкладывал Джунта в свои творения, здесь отсутствует. Мы видим исключительное следование форме, причем довольно грубое. В историях Страстей художник остается верен византийским схемам, однако здесь нет тонкости, присущей Берлингьери.

Художественную жизнь Лукки второй половины и конца Треченто можно связать с работой Деодато Орланди (рис. 14). В сравнении с Берлингьери Деодато — мастер довольно посредственный. Он не сформировал выраженной собственной манеры, но в различные периоды художественной деятельности подпадал под влияние более выдающихся мастеров и тенденций. Формируясь как художник, он ориентировался на Берлингьери и впитал присущую им византийскую манеру, затем — на Джотто и Чимабуэ, что отразилось на его распятиях. Таким образом, Деодато предстает

10. Мастерская Берлингьери [4]. Расписной крест с изображением распятия.

Середина XIII в.
Дерево, темпера, позолота.
182 x 129.
Церковь Сан-Паоло-а-Рипа-д'Арно, Пиза, Италия.
Фото: Фонд Федерико Зери, инв. 9047, catalogo.fondazionezeri.unibo.it

11. Мастерская Берлингьери [4]. Расписной крест с изображением распятия. Фрагмент.

Середина XIII в.
Дерево, темпера, позолота.
182 x 129.
Церковь Сан-Паоло-а-Рипа-д'Арно, Пиза, Италия.
Фото: Фонд Федерико Зери, инв. 9047, catalogo.fondazionezeri.unibo.it

12. **Мастерская Берлигьери.**
Расписной крест с изображением распятия.

Третья четверть XIII в.

Дерево, темпера,
позолота.

177 x 132.

Комплекс бывшего
монастыря облатов,
Флоренция.

Фото: Фонд Федерико
Зери, инв. 8562, catalogo.
fondazionezeri.unibo.it





**13. Мастер распятия
№ 434.**

**Распятие
с изображением
Страстей Христовых
(Распятие № 434).**

Ок. 1240–1245.

Дерево, темпера,
позолота.

247 x 201.

Галерея Уффици,
Флоренция.

Фото:

friendsoftheuffizigallery.org

14. **Деодато Орланди.**

Распятие.

Ок. 1288.

Дерево, темпера,
позолота.

Национальный музей

«Вилла Гуиниджи»,

Лукка, Италия.

Фото из открытых
источников



довольно эклектичным мастером. В целом его творчество наглядно демонстрирует процессы, происходившие в художественной школе Лукки, которая переживала период декаданса.

Выводы

Подводя итоги, мы можем заключить, что деятельность мастерской Берлингьери, в особенности ее основателя Берлингьери ди Миланезе, стала кульминацией в художественной жизни Лукки.

По своим формально-стилистическим характеристикам и иконографическому наполнению расписные кресты, выполненные боттегой Берлингьери, значительно отличаются от ранних лукканских распятий, тем не менее сохраняя некоторую преемственность, как, например, изображения распятых разбойников на табеллоне. Художественное творчество мастерской неоднородно, недостаток сведений затрудняет атрибуцию некоторых произведений, каждое из которых без преувеличения достойно отдельного исследования.

Берлингьери придерживались византийской традиции, однако не слепо подражая ее образцам,

а талантливо адаптируя и ассимилируя византийскую манеру. Тем не менее, когда на горизонте забрезжила заря Проторенессанса и живопись стала стремиться к большему натурализму благодаря смелым решениям Джунты Пизано и художников флорентийской школы, лукканские живописцы с трудом приспособивались к новым веяниям. Когда колесо фортуны, этот излюбленный символ Средневековья, повернулся и образ Христа Страдающего, во времена схизмы ставший камнем преткновения в спорах представителей восточного и западного христианства и даже послуживший причиной обвинения византийских церковников в богохульстве, стал проникать в искусство Италии и закрепляться в нем, Берлингьери по большей части придерживались традиционной иконографии Христа Торжествующего, а попытки следовать новым тенденциям оказывались не столь удачными. С закатом мастерской Берлингьери закончился «золотой век» лукканской школы живописи. Во второй половине XIII века, когда флорентийская школа переживала свой расцвет, Лукка постепенно превратилась в художественное захолустье.

Список источников

1. Cavalcaselle G.B., Crowe A. Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. 3: I pittori della Scuola senese nel secolo XIV e ne' primi anni del seguente, ed alcuni altri di Pisa e di Lucca seguaci di quella maniera. Firenze: Le Monnier, 1899. 354 p.
2. Venturi A. Storia dell'arte italiana. Vol. 5: La pittura del Trecento e le sue origini: Con 818 incisioni in fototipografia. Milano: Hoepli, 1907. 1093 p.
3. Marle R. van. The development of the Italian schools of painting. Vol. 5. Hague: Martinus Nijhoff, 1925. 517 p.
4. Sandberg-Vavalà E. La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione: Con 585 illustrazioni e 4 tavole fuori testo. Roma: Multigrafica, 1985. 943 p.
5. Monciatti A. Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurati nel XII secolo // La pittura su tavola del XII secolo. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano / a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf. Firenze: Edifir, 2012. P. 163–173.
6. Caleca A. Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca // Castelnuovo E. La pittura in Italia: il Duecento e il Trecento : in 2 vol. Vol. 1. Milano: Electa, 1986. P. 233–264.
7. Bellosi L. Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano // Prospettiva. 1991. № 62. P. 15–28.
8. Angiola E.M. Nuovi documenti su Bonaventura e Marco di Berlinghiero // Prospettiva. 1980. № 21. P. 82–84.
9. Tartuferi A. Il Crocifisso di Fucecchio: un problema di pittura lucchese // Scoperte e ritorni. Scritti in memoria di Alberto Bruschi / a cura di C. Acidini, S. Bellesi. Firenze: Edizioni Polistampa, 2022. P. 10–16.
10. Toesca P. Storia dell'arte italiana. Vol. 2: Il trecento. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1951. 979 p.
11. Venturi L. Il gusto dei primitivi. Bologna: Zanichelli, 1926. 253 p.
12. Castelli C., Parri M., Santacesaria A. Il supporto ligneo della Croce di Rosano. Tecnica e confronti // La Croce dell'Abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione / a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, R. Bellucci. Firenze: Edifir, 2007. P. 105–110.
13. Tartuferi A. Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi. Firenze: Polistampa, 2007. 80 p.

References

1. Cavalcaselle, G.B. and Crowe, A. (1899) *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. 3: I pittori della Scuola senese nel secolo XIV e ne' primi anni del seguente, ed alcuni altri di Pisa e di Lucca seguaci di quella maniera*. Firenze: Le Monnier. (In Ital.)
2. Venturi, A. (1907) *Storia dell'arte italiana. Vol. 5: La pittura del Trecento e le sue origini: Con 818 incisioni in fototipografia*. Milano: Hoepli. (In Ital.)
3. Marle, R. van (1925) *The development of the Italian schools of painting*, vol. 5. Hague: Martinus Nijhoff. (In Ital.)
4. Sandberg-Vavalà, E. (1985) *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione: Con 585 illustrazioni e 4 tavole fuori testo*. Roma: Multigrafica. (In Ital.)
5. Monciatti, A. (2012) 'Le croci dipinte di area lucchese: modelli e tipi figurati nel XII secolo', in Frosinini, C., Monciatti, A. and Wolf, G. (eds.) *La pittura su tavola del XII secolo. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*. Firenze: Edifir, pp. 163–173. (In Ital.)
6. Caleca, A. (1986) 'Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca' in Castelnuovo, E. *La pittura in Italia: il Duecento e il Trecento*, in 2 vols., vol. 1. Milano: Electa, pp. 233–264. (In Ital.)
7. Bellosi, L. (1991) 'Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano', *Prospettiva*, (62), pp. 15–28. (In Ital.)
8. Angiola, E.M. (1980) 'Nuovi documenti su Bonaventura e Marco di Berlinghiero', *Prospettiva*, (21), pp. 82–84. (In Ital.)
9. Tartuferi, A. (2022) 'Il Crocifisso di Fucecchio: un problema di pittura lucchese', in Acidini, C. and Bellesi, S. (eds.) *Scoperte e ritorni. Scritti in memoria di Alberto Bruschi*. Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 10–16. (In Ital.)
10. Toesca, P. (1951) *Storia dell'arte italiana. Vol. 2: Il trecento*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese. (In Ital.)
11. Venturi, L. (1926) *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli. (In Ital.)
12. Castelli, C., Parri, M. and Santacesaria, A. (2007) 'Il supporto ligneo della Croce di Rosano. Tecnica e confronti', in Ciatti, M., Frosinini, C. and Bellucci, R. (eds.) *La Croce dell'Abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*. Firenze: Edifir, pp. 105–110. (In Ital.)
13. Tartuferi, A. (2007) *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*. Firenze: Polistampa. (In Ital.)

Информация об авторе

Матвеева Елена Вячеславовна, независимый исследователь, Москва, Российская Федерация,
lena.salvatore19@gmail.com.

Information about the author

Elena Vyacheslavovna Matveeva, Independent Researcher, Moscow, Russian Federation,
lena.salvatore19@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 30.12.2023; одобрена после рецензирования 04.03.2024;
принята к публикации 12.03.2024.

The article was received by the editorial board on 30 December 2023;
approved after reviewing on 04 March 2024; accepted for publication on 13 March 2024.