

АМБРОДЖО ДЕ ПРЕДИС

Ковалева Марина Вячеславовна

К.и.н., доцент,
ФБГОУ ВПО "Госунверситет – УНПК",
г. Орел

AMBROGIO DE PREDIS

M. Kovaleova

Annotation

The article tells about one of representatives of a dynasty of Milan artists of Renaissance brothers de Predis, who worked at the court yard of the dukes of Sforza. Ambrogio de Predis is considered one of the major employees of Leonardo da Vinci during his stay in Milan. In clause the problem of attribution of paintings de Predis and their internal content is considered.

Keywords: History of Italy, the Italian Renaissance, leonardeschi, Ambrogio de Predis.

Аннотация

Статья рассказывает об одном из представителей династии миланских художников эпохи Возрождения, братьев де Предис, работавших при дворе герцогов Сфорца. Амброджо де Предис считается одним из важнейших сотрудников Леонардо да Винчи в период его пребывания в Милане. В статье поднимаются вопросы атрибуции его произведений и их внутреннего содержания.

Ключевые слова:

История Италии, эпоха Возрождения, искусство Северной Италии, леонардески, Амброджо де Предис.

Династия миланских художников и мастеров из семейства Предис, живших в эпоху Возрождения, постоянно привлекает интерес исследователей, тем более что их творчество до сих пор остаётся недостаточно изученным, а круг работ – нечётко установленным.

Самым известным художником этой славной фамилии является Джованни Амброджо де Предис, компаньон Леонардо да Винчи в период его пребывания в столице герцогства Миланского. Не так давно был извлечён из забвения его брат – глухонемой миниатюрист Кристофоро. Остальные братья ещё нуждаются в своих исследованиях.

Отец многочисленных талантливых сыновей, Леонардо де Предис (Преда), состоял в трёх браках, от которых имел шестерых достигших взрослого возраста сыновей. От первого брака с Маргаритой Джуссани произошли Алоизио, Евангелиста (ум. в 1491 г., художник) и Кристофоро (мастер миниатюры). От второго брака родился Джованни Франческо (известно, что он был студентом, изучавшим каноническое право). От третьего брака появились на свет Бернардино (чеканщик монет, изготовитель гобеленов) и Джованни Амброджо (род. ок. 1455г., художник, чеканщик). Семейство проживало в Милане у Тичинских ворот в приходе Сан Винченцо ин Прато. Глава семейства также владел недвижимостью в Седриано, в 15 км от столицы Миланского герцогства, которая постепенно уменьшалась, как полагал Малагуцци Валери,

вследствие наличия многочисленных наследников [1].

Самые ранние сведения о творчестве Амброджо де Предиса, самого знаменитого из братьев, относятся к 14 февраля 1472г. и 11 мая 1474г. Он упоминается в документах в качестве миниатюриста, расписавшего часословы для Виталиано и Франческо Борromeо. В начале 1479 г. его имя совместно с братом Бернардино исследователи находят в списках миланских ткачей. Спустя три года, 22 мая 1482г., имя Джованни Амброджо де Предиса встречается в регистре гардероба герцога Феррарского. Там упоминаются десять изготовленных им атласных рукавов, преподнесенных герцогине от имени правителя Милана Людовико Сфорца. При этом Джованни Амброджо упомянут в качестве живописца.

О первой конкретной живописной работе художника мы узнаём из договора от 25 апреля 1483г., согласно которому Джованни Амброджо и его брат Евангелиста в компании с флорентийским художником Леонардо да Винчи были обязаны написать к 18 декабря того же года алтарную картину, предназначенную для церкви Сан Франческо Гранде в Милане. Заказчиками выступили монахи-францисканцы из Братства Непорочного Зачатия. При этом Леонардо да Винчи поручалась центральная часть, а миланским художникам – две боковые части с четырьмя ангелами поющими и четырьмя музицирующими. Исполнение позолоченной резной рамы доверилось резчику Джакомо дель Майно. Условленная цена заказа составила 800 имперских лир (или 200 дукатов).

Сохранилась просьба, обращённая к герцогу Миланскому, без даты (исследователи относят её к 1493–1494 гг.), в которой Джованни Амброджо и Леонардо да Винчи сообщают о том, что закончили работу над алтарём и хотят, чтобы им заплатили за него 1200 лир (300 дукатов). Увеличение цены они связывали с чрезмерными расходами на создание картины. При этом не упоминается их третий сотрудник, Евангелиста де Предис, умерший в 1491 году. Картина Леонардо, известная как "Мадонна в скалах" (Париж, Лувр), как считается, не была принята заказчиками, потому что Джованни Амброджо 3 марта 1503г. единолично обратился к королю Людовику XII (к этому времени французы овладели Миланским герцогством) с просьбой разрешить спорный вопрос. Лишь 27 апреля 1506г. было достигнуто соглашение, по которому Леонардо да Винчи получал расчёт с условием, что закончит картину в течение двух лет, что, по мнению современных исследователей, указывало на продажу первоначального оригинала. Поскольку картина оказалась на территории Франции, считается, что её покупателем был либо сам французский король, либо лицо, совершившее сделку от его имени или в его интересах. Также возникли спорные вопросы между самим флорентийским художником и его миланским коллегой Джованни Амброджо, которые поручено было разрешить монаху – брату Джованни де Паньянису. Приняв первый взнос по оплате 26 августа 1507г., Леонардо 8 августа 1508г. выдал доверенность Предису в том, что уступает ему расписку о получении средств по договору, согласно которому следовало скопировать проданную картину. В тот же день был составлен контракт, по которому Джованни Амброджо обещал создать копию картины, разделив доходы от её продажи с да Винчи. Известно, что 23 октября 1508г. де Предис получил вторую часть платы [2].

Наличие данных документов поднимает вопрос о степени сотрудничества между Леонардо да Винчи и Джованни Амброджо де Предисом, о вкладе каждого в создание второго варианта "Мадонны в скалах", хранящейся в Национальной галерее Лондона. Сравнение обоих вариантов картин показывает их глубокое различие, как в стиле исполнения, так и во внутреннем смысле. В первом варианте мы видим четырёх персонажей, находящихся в гроте, наполненном влажным воздухом, куда "через причудливые расщелины вливается мягкий голубовато-зелёно-золотистый свет" [3]. Мадонна, расположенная в центре картины, одной рукой удерживает коленопреклонённого младенца, а другую руку с согнутыми пальцами простирает над другим младенцем, благословляющим первого. Рядом с благословляющим младенцем находится ангел, который, обернувшись лицом к зрителям, указательным пальцем показывает в сторону коленопреклонённого младенца. Священные персонажи лишены каких-либо атрибутов. По мнению большинства исследователей, первый вариант картины мог быть отвергнут заказчиками из-за неясности в том, кто из младенцев яв-

ляется Иисусом и кто Иоанном Крестителем, и на кого из них указывает ангел. Второй вариант отличается приглушённым колоритом живописи, бледностью лиц персонажей. В нём исчезает жёсткий указующий перст ангела, появляются нимбы. Иоанн Креститель выделяется с помощью креста. Оценка второго варианта картины исследователями зависит от того, кого они признают автором картины – Леонардо да Винчи или Амброджо де Предиса. Одни и те же особенности, которые вызывают восхищение и подразумевают глубокий смысл при предположении, что они – плод руки да Винчи, мгновенно превращаются в недостаток, как только допускается, что они принадлежат миланскому мастеру.

К примеру, Х. Макфол полагает, что обе картины могли быть созданы совместными усилиями обоих художников. При этом он находит лондонский вариант более зрелым и считает его величайшей и одной из наиболее важных картин Леонардо да Винчи. Х. Макфол допускает, что Амброджо де Предис работал лишь в качестве подмастерья под руководством флорентийского гения, который поручал ему второстепенные детали в своих картинах. Часть работы де Предиса во втором варианте "Мадонны в скалах" он определяет, просто приписывая художнику все, с его точки зрения, неудачные части картины. Так, он видит работу миланского художника в ретуши на левой руке Богоматери и правой руке Христа, приписывает ему написание нимбов и креста маленького Иоанна Крестителя [4].

Е. Мюнц доказывает авторство Леонардо да Винчи в отношении луврской "Мадонны в скалах", опираясь на сохранившиеся подготовительные рисунки к картине. Лондонская картина, по его мнению, написана под надзором Леонардо одним из его учеников. Е. Мюнц находит луврский вариант несколько архаичным, тяжёлым и резким по живописи, но определённо более волнующим, в то время как второй вариант картины – просто элегантным. Исток разницы между двумя картинами он видит в том, что мастер был ищущим и колеблющимся, а ученик лишь копировал и старался быть приятным.

Отрицает авторство да Винчи в лондонской картине и Анатолий Грайе: "Лондонская картина свежа по колориту, хорошо скомпонована, прелестна, изящна, полна очарования; но это поверхностное очарование. Лица утончённо-безжизненны в своей красоте; есть что-то тяжёлое и шерстистое в их контурах; они нуждаются в напряжённой энергии, характерной для Леонардо. Ангел не испытывает недостатка в привлекательности, но эта привлекательность мало возвышенная. Фигуры отличаются большей величиной по сравнению с луврской картиной. Младенец Иисус (...) смотрит на маленького Иоанна Крестителя как невнимательный зритель. Мадонна и оба младенца очевидно слабы (в рисунке – К.М.). Короче, это скорее приятная, чем прекрасная работа, одна из тех, в

которых мы не чувствуем присутствия мастера" [5].

Освальд Сирэн также согласен, что лондонская "Мадонна в скалах" является копией де Предиса. Он находит её исполнение грубоватым, более обобщённым и лёгким, свободным от тщательной точности и основательности живописцев кватроченто. Исследователь полагает, что изъятие указующего перста ангела привело к лучшей группировке фигур, но лишило композицию точки опоры и линии, которой объединялись обе группы персонажей. При этом Сирэн считает, что такое радикальное изменение вряд ли могло быть сделано по приказу Леонардо да Винчи. Он отмечает более широкую манеру письма копии, её однородную декоративность, чуждые флорентийской традиции, находит значительное сходство между фигурами на картине с боковыми досками с изображениями ангелов, относящимися к ней [6].

Р. Уоллэйс, сравнивая луврский и лондонский варианты "Мадонны в скалах", видит различия между ними в следующем: "Хотя обе картины приблизительно одинаковы по размеру, фигуры во втором варианте кажутся более значительными и в то же время идеальными. Цвета приглушены, отчего лица и тела на первый взгляд покрыты мёртвенной бледностью" [7]. Однако Уоллэйс не сомневается, что имеет дело с работой Леонардо, а потому находит объяснение необычному цветовому решению: "Когда вскоре после второй мировой войны живопись была расчищена, некоторым искусствоведам цвета показались столь тусклыми, что они обвинили Британскую Национальную галерею в том, что она не следила за сохранностью шедевра. Однако расчистка выявила именно то, что сделал Леонардо: все цвета были преднамеренно не подчеркнуты, они как бы полностью утратили декоративность и использованы только для того, чтобы выразить идею картины. В ней нашли отражение результаты его долгих размышлений, исследований в области светотени и поисков методов, "как сделать фигуры пластичными". В результате цвет воздействует, прежде всего, не на зрение, как в раннем варианте, а непосредственно на ум" [7]. Он допускает, что Леонардо да Винчи, "написав всё, что его интересовало, (...) переложил остальную часть работы на учеников и, возможно, на своего соавтора де Предиса" [7].

Итальянская исследовательница Катерина Джилли Пирина осторожно отмечает, что современная критика склонна признавать, что лондонская картина, вероятно, набросана Леонардо да Винчи и доведена до конца де Предисом под надзором мастера, чью руку она узнаёт по грубой растушёвке и чрезмерной тщательности в изображении скальных пород и растительности [2]. К этой точке зрения близок М. Гастев. Он полагает, что картина создавалась под контролем и наблюдением флорентийского мастера, но при этом признает определённые технические достоинства картины: "Ведь когда Леонардо

кого-либо забирает с собой в верхние области, этот человек за короткое время может создать превосходную вещь. Поэтому не следует удивляться, отчего такому посредственному живописцу, как Амброджо де Предис, далась подобная вещь, а что в других обстоятельствах он остаётся довольно посредственным, как и прежде, это находит аналогию в Аристотелевой физике, где соприкосновение движимого тела с его движителем является необходимым источником движения" [8]. С.М. Стам также считает, что создателем второго варианта "Мадонны в скалах" фактически является один де Предис. Он указывает на характерные черты живописи художника: "Печать холодности лежит на всей картине Амброджо де Предиса. Тёплая золотистость лиц уступила место матовой бледности, влажный воздух, наполнявший таинственный грот, покинул его, все очертания обострились, цвета стали искусственными, скалы словно приблизились и грозно обнажили свою суровую, бесплодную поверхность" [3]. Действительно, здесь чётко схвачены особенности живописной манеры миланского мастера. Достоинство его работы исследователь видит в том, что, став соответствующей по содержанию требованиям заказчика за счёт чёткого распределения ролей персонажей путём введения идентифицирующих их деталей, картина "помогает глубже проникнуть в суть авторского замысла" [3]. В частности, был убран указующий перст ангела из первого варианта картины, который мешал зрителю понять, кто из младенцев Иисус, а кто Иоанн. Все участники действия приобрели нимбы. Иоанн Креститель для отличия от младенца Иисуса был наделён крестом. Тем не менее, эти изменения не смогли полностью изъять из содержания замысел Леонардо: "В самом деле, теперь, когда указующий перст ангела уже убран, жест Марии может относиться только к действиям младенца Иисуса: она не хочет, чтобы он благословлял Иоанна Крестителя, ибо знает, что в ответ тот объявит её ребёнка агнцем божьим; она пытается остановить роковую мистерию. Но это значит, что мадонна не хочет примириться с предначертанной богом для её ребёнка жертвенной участью, что естественное материнское чувство восстаёт против муки и гибели. Иными словами, она противится воле бога! Человеческое начало восстаёт против жертвенной основы религии" [3].

Опираясь на сохранившийся текст договора между Леонардо да Винчи и Джованни Амброджо де Предисом, мы склоняемся к признанию того, что большая часть работы во втором варианте "Мадонны в скалах" была выполнена миланским мастером. Следует отметить разницу в высоком качестве передачи складок подкладки плаща мадонны, резко отличающихся от обобщённых, жёстко ниспадающих складок верхней части плаща, написанных глубоким синим цветом. Складки в области колен девы Марии откровенно беспомощны. Рисунок рук жёсткий. Рука, лежащая на спине Иоанна Крестителя, напоминает руку "Ангела в красном" (боковой створки алтаря, припи-

сываемой де Предису и хранящейся в той же галерее), лежащую на грифе лютни. Изящный изгиб тела ангела в луврском варианте замещается в лондонском варианте неловким поворотом, при котором складки ткани, обвивающие ногу, опирающуюся коленом о землю, несколько не согласуются с поворотом спины. Пейзаж резок и жёсток. Лица персонажей отличает сумеречная бледность, сочетающаяся с тонкой, искусной прорисовкой волос. Стоит обратить внимание на прозрачные радужные оболочки глаз ангела – такие же встретятся нам ещё не на одном из приписываемых Амброджо де Предису портретов.

В Лондонской национальной галерее хранятся две деревянные панели с изображениями музицирующих ангелов ("Ангел в зелёном с виолой" и "Ангел в красном с лютней"), которые были куплены в 1898 г. у Джованни Мельци, герцога Лоди, и происходили из церкви Сан Франческо Гранде в Милане. Эти панели рассматриваются как части, вырезанные из алтаря, центром которого являлась "Мадонна в скалах". Исходя из текста договора, заключённого Леонардо да Винчи и миланскими художниками с Братством Непорочного Зачатия, изображения ангелов долгое время считались принадлежащими Джованни Амброджо и Евангелисте де Предисам. Однако авторство Евангелисты вызвало сомнения на том основании, что первый вариант "Мадонны в скалах" был продан во Францию, в то время как изображения ангелов остались в Италии. Возможно, первый вариант сопровождали другие изображения ангелов, которые ныне утрачены. Кроме того, живопись обеих панелей, как считает современная критика, лучше сочетается с вторым вариантом картины, а это означает, что они созданы уже после смерти Евангелисты. Следует отметить, что на настоящий момент нет ни одной достоверной работы, принадлежащей этому мастеру, которая могла бы дать представление о его стиле.

Последние исследования обеих картин показывают, что они созданы двумя разными мастерами. При этом панели претерпели серьёзные изменения на протяжении своей истории. В частности, после снятия толстого слоя старого лака в 1974 г. возникло подозрение, что более грубая живопись заднего плана, изображающая серые ниши, не является оригинальной. В 1975 г. были взяты пробы, которые подтвердили её более поздний характер. Позади "Ангела в зелёном с виолой" были открыты остатки сине-зелёной живописи, которые могли быть когда-то пейзажем. Оригинальный фон "Ангела в красном с лютней" включал розовые тона.

В то время как авторство "Ангела в красном с лютней" уверенно отдают Амброджо де Предису на основе стилистического сходства с рядом приписываемых ему картин, авторство "Ангела в зелёном с виолой" остаётся под вопросом. В последнее время высказывается предполо-

жение о принадлежности картины Франческо Джалли по прозвищу Наполетано, художнику круга Леонардо да Винчи. О том, что он был знаком с Джованни Амброджо де Предисом свидетельствует тот факт, что последний был назначен представлять интересы наследников Джалли после его смерти в Венеции в 1501 г. Если предположение верно, то картина с ангелом в зелёном была создана во второй половине 1490-х гг. Отмечено, что наклон головы ангела, тип лица и изображение его ниспадающих волос напоминают голову Иоанна Евангелиста на фреске "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи [9, 10].

Оценивая работу Амброджо де Предиса "Ангел в красном с лютней" Ф. Малагуцци Валери отмечает, что его фигура хорошо построена в общих пропорциях, но имеет недостатки в изображении рук. Мастеру блестяще удалась голова ангела с выразительным лицом и тонко прописанными золотистыми волосами. Он неплохо справился с изображением складок летящей по ветру одежды, однако упустил из виду разнонаправленность их движения и местами не очень удачно связал с просматривающимися очертаниями тела. По мнению Малагуцци Валери эта "странная смесь добротного и заурядного свойства" возникла в результате того, что миланский мастер был связан чуждой ему манерой флорентийского мастера [1].

К моменту сотрудничества с Леонардо да Винчи, Амброджо де Предис был известным портретистом и миниатюристом при дворе герцога Людовико Моро. В июле 1491 г. он находился в Риме как член братства Святого Духа и упоминается как миниатюрист [2].

В 1492 г. в Милан прибыло посольство от германского императора Максимилиана, чтобы взглянуть на племянницу герцога Людовико – Бьянку Марию Сфорца и разузнать о её приданом. Императору был послан выполненный углем портрет, нарисованный Амброджо де Предисом. Портрет понравился, после чего прибыло новое посольство, которому было поручено подробнее узнать обо всём, касающемся невесты, а заодно и привезти её портрет в красках. Известно два портрета Бианки Марии-невесты – один из них находится в Музее истории искусства в Вене, а второй – в Национальной галерее искусств в Вашингтоне. Наличие двух портретов, а также копий с них других художников указывает, что они были написаны для заочного знакомства с невестой для разных претендентов. В частности, руки Бьянки искали Альбрехт, герцог Баварский (1447 – 1508) и Матьяш I Корвин, король Венгрии (1443 – 1490). По-видимому, Максимилиан I получил тот портрет, который ныне хранится в Вене.

Оба портрета Бьянки Марии представляют собой профильные поясные изображения молодой девушки с русыми волосами, волнами напущенными на уши и запле-

тёмными в длинную косу. Профильные портреты на чёрном фоне были типичны для ломбардской школы живописи этого периода. В вашингтонском варианте назатыльник девушки состоит из тончайшего, тщательно прописанного кружева, а чехол, покрывающий косу, перевит крупным жемчугом. В венском варианте волосы вдоль лица завиты, а затылок скрыт назатыльником с каймой. В нижней части он обвивает косу наподобие чехла. В обоих случаях верхнюю часть назатыльника удерживает проходящая через лоб тонкая тесьма, к которой возле ушей прикреплены подвески. В вашингтонском портрете внимание художника сосредоточено на передаче узоров платья, для чего ему приходится даже пренебречь перспективой. Узор на плечах выворачивается почти вертикально, чтобы зритель мог проследить его без искажений. Портрет носит чисто документальный характер. Фигура девушки с прямой спиной лишена эмоций, неконтактна. Внимание мастера сосредоточено главным образом на наряде модели. В венском портрете спина Бьянки Марии немного сгорблена, углы губ опущены, словно она с немой печалью предвидит свою безрадостную судьбу нелюбимой бездетной жены [10].

В письме феррарского посла от 1 июня 1493 г. содержится упоминание о поездке Амброджо де Предиса к принцессе Анне Сфорца (1476 – 1497), жене феррарского герцога Альфонсо I д'Эсте (1476 – 1534). Вероятно, речь шла о написании портрета.

В ноябре 1493 г. Бьянка Мария Сфорца заочно вышла замуж за императора Максимилиана I Габсбурга и отправилась в Германию. Амброджо де Предис находился в числе лиц, сопровождавших невесту. Пребывая в Инсбруке, он выполнил портрет Катарини (1468 – 1524), дочери герцога Альбрехта Саксонского (1443 – 1500), бывшей замужем за эрцгерцогом Сигизмундом Тирольским, а также её самой красивой придворной дамы.

В июле 1496 г. Амброджо де Предис, находясь в Милане, стал жертвой несчастного случая во время игры в мяч на лошадях. Герцог Людовико послал к нему своего хирурга, упомянув в одном из писем, что любит "безгранично Джованни Амброджо ради его добродетели". В августе 1494 г. художник и его коллеги Франческо Джалли и Аччино да Лекко, чеканщики, получили высокую оценку своему мастерству от герцога Людовико, который позволил им отбыть в Инсбрук с целью изготовления штампов для новых монет, которые собирался выпускать император Максимилиан I. [2] В 1498 г. Амброджо де Предис совместно с братом Бернардино взялся исполнить для императора шесть гобеленов. Для этого он взял субсидию у миланских банкиров Джованни Пьетро Порро и Констанцо Элло. Уже в сентябре начался конфликт по поводу участия обеих сторон в доходах от сделки. Вероятно, он усугублялся задержкой платежей со стороны вечно безденежного императора. Из акта протеста в пользу

миланских банкиров мы узнаём, что Амброджо де Предис изготовил для Максимилиана I и доставил ему одеяло тонкой работы из шёлка, вышитое золотом и серебром с изображением в центре императорского герба и фигурами четырёх ветров по углам. Также император получил две бархатные вышитые верхние одежды. 18 августа 1501 г. император в письме к Санто Браска, миланскому послу и имперскому советнику, который защищал дело братьев де Предис при дворе, гарантировал взнос в 1000 дукатов, запрошенных Джованни Амброджо и сделал новое предложение по изготовлению третьего гобелена [2].

Упоминания о Амброджо де Предисе как чеканщике, работающем по заказам императора, содержатся под 1502 и 1506 годами. В 1502 г. художник выполнил свою единственную подписную работу – портрет Максимилиана I Габсбурга. На нём император предстаёт как изощрённый политик, скрывающий свой изобретательный ум под маской любезной приветливости (Музей истории искусства, Вена). В 1506 г. миланский художник снова ездил к императорскому двору для изготовления драгоценных одежд. По-видимому, не смотря на постоянные проволочки с платежами, он видел в этой службе способ увеличить своё благосостояние.

О последних годах Амброджо де Предиса ничего не известно. Однако Франческо Малагуцци Валери разыскал в списках изгнанников из пределов Миланского государства после его перехода в руки французов некоего "магистра Амброзио, живописца из прихода Святой Эуфемии в Милане", на основании чего предполагает, что речь идёт именно о Предисе. Если это так, то художник в 1522 г. был ещё жив.

Другие живописные работы этого миланского мастера, пользовавшегося заслуженной славой у своих современников, приписываются ему на основе стилистического сходства с известными его картинами. В основном, это профильные или трёхчетвертные портреты на чёрном фоне.

Самой ранней из известных картин художника Малагуцци Валери полагает поясной портрет молодого мужчины с прижатой к груди рукой, на большом пальце которой надето кольцо (Музей изящных искусств, Хьюстон). Профиль с характерным носом, присущим представителям правящей династии, весьма напоминает изображения молодого герцога Джованни Галеаццо Сфорца (1469 – 1494), чьим дядей, а затем наследником титула стал Людовико Моро. Причёска с чёлкой и остриженными полукругом волосами, идентичная той, что мы видим на портрете, встречается на его рельефном изображении работы Бенедетто Бриоско. (активен с 1477 – после 1514) (Национальная галерея искусств, Вашингтон) [11]. Стилистически способ наложения теней в области носа и

подбородка, а также прорисовка глаз имеют общие черты с головой "Ангела в красном". Портрет очень красив по цвету. Хотя мастер здесь не прибег к прорисовке волос, их лёгкость, мягкость и пышность почти ощутимы. Верхняя одежда передана крупными, обобщёнными складками, а узоры на алой нижней различимы, но несколько приглушены. Ф. Малагуцци Валери, опираясь на наличие кольца, датирует работу 1489 г., когда состоялась свадьба Джованни Галеаццо с дочерью неаполитанского короля [1].

"Портрет молодого человека 20 лет" из Лондонской национальной галереи происходит из собрания графов Аркинто, утверждавших, что на нём изображён Франческо ди Бартоломео Аркинто (1474 – 1551). Известно, что в будущем этот человек поступил на службу к французскому королю Людовику XII, стал комиссаром и губернатором контадо Кьявенна. В 1511 г. он получил в подарок от жителей контадо, довольных его правлением, золотое ожерелье [12]. В очень белой, изнеженной руке, лежащей на краю стола и написанной с тщательным старанием, но не совсем удачно, портретируемый держит ленту, на которой проставлена дата создания картины – 1494 г., указан возраст Франческо – 20 лет и стоит монограмма – AMPRF, которую расшифровывают как Am(brosius) Pr(eda) Fecit – "Амброджо де Предис написал". Внимание художника сосредоточено на скульптурной проработке его бледного лица с крупным подбородком, чуть насмешливо изогнутыми губами и выразительными глазами, чья радужная оболочка отливает прозрачной голубизной и вызывает ассоциации со стеклом.

Тщательно проработанная причёска из волнистых мягких волос отливает золотым сиянием. Двубортная верхняя одежда с леопардовым воротником и разрезными рукавами передана обобщённо, её складки слегка намечены. Нижняя одежда глубокого синего цвета, стянутая на груди чёрными завязками, и вовсе равномерно покрыта однотонной краской. Тщательной проработке подверглись лишь мелкие складки нижней белой рубашки. Это новаторский для ломбардской живописи портрет, изображающий человека не в профиль, а в трёхчетвертном повороте. Высокий образец подобного жанра миланский мастер мог видеть в "Портрете Чечилии Галлерани" Леонардо да Винчи, созданный в середине 1480-х годов (Музей Чарторыжских, Краков). Подобно флорентийскому коллеге миланский мастер пытается преодолеть декоративность и плоскостность традиционного портрета, приблизиться к реалистическому изображению модели, заглянуть в её душу.

В последнее время в англоязычном искусствоведении портрет Аркинто стали приписывать ещё одному ученику Леонардо да Винчи – Марко Одджоно. Однако стоит взглянуть на его работы, хранящиеся в итальянских музеях, как мы увидим перед собой мастера средней руки,

персонажи которого отличаются характерным однообразием лиц, и несколько беспомощного в передаче эмоций. Делается очевидным, что написать портрет подобный портрету Аркинто ему просто не по силам. В чем же состоит цель изменения атрибуции? Некоторые элементы стиля и цветовая гамма портрета вызывают ассоциации с лондонской "Мадонной в скалах". Если вывести этот портрет из круга работ миланского художника, упоминаемого в документах в качестве мастера, которому было поручено довести до конца второй вариант данной картины, то создаются предпосылки для защиты чистого авторства Леонардо да Винчи, на котором и настаивают, в первую очередь, исследователи из Лондонской национальной галереи. Поскольку они не могут отрицать, что он полностью непричастен к написанию лондонской "Мадонны с скалах", то отдают ему "оставшиеся части целого алтаря", утверждая, что он никогда реально не адаптировался стилю Леонардо да Винчи [13].

С этой же целью из круга работ Предиса выводится близкий по стилю к портрету Аркинто "Портрет Франческо Мария Сфорца" (Бристоль, Картинная галерея), хотя не оспаривается авторство Джованни Амброджо в отношении предварительного рисунка к нему (Библиотека Амброзиана, Милан). На портрете с неизменным чёрным фоном в трёхчетвертном повороте изображён бледный трёхлетний малыш, который одной рукой опирается на покрытый ковром парапет, а в другой держит щегла. Мягкая светотеневая лепка головы и рук искусно передаёт нежность кожи ребёнка. Лукавый взгляд глаз подчёркнут характерной для основных работ Амброджо де Предиса светлой линией нижнего века и тенями в глазницах. В costume внимание акцентировано на прорисовку узора воротника, подробную передачу формы и линий плетёного пояса с металлической пряжкой, шнуров и завязок, украшающих рукава. Лишённые деталей плоскости одежды проработаны минимально. Узор ковра на картине выворачивается вертикально, без стремления передать гиб на перилах парапета. Таким образом, портрет является переходной формой между традиционным ломбардским портретом и новыми веяниями, принесёнными с собой Леонардо да Винчи. Судя по возрасту ребёнка, портрет написан в 1492/1493 гг.

В "Профильном портрете женщины" (Лондонская национальная галерея) Амброджо де Предис вновь обращается к традиционной форме ломбардского портрета, которая продолжала сохраняться в изображениях членов миланской правящей династии Сфорца и их приближённых. Женщина одета в коричневое платье с шнуровкой на груди и зелёной вставкой на плечах. В разрезах рукавов видна полосатая нижняя рубашка. Пояс, в котором передано тончайшее сплетение нитей, затянут пряжкой с изображением мужского профиля и буквами L и O. Предполагается, что эти знаки намекают на герцога Людовико Моро. Из этого делается вывод, что женщина может яв-

ляться приближённой ко двору и являться одной из возлюбленных герцога – Лукрецией Кривелли. Художник тщательно моделирует бледное лицо, не упуская складку, притаившуюся в углу рта, которая придаёт изображённой выражение замкнутости и затаённой печали. Кружевной назапильник изображён столь же искусно, как в портрете Бьянки Марии, тщательно прописанные волнистые пряди оживлены придающими блеск тонкими белыми линиями. В 2003 – 2004 гг. портрет был расчищен и реставрирован. Выяснилось, что он написан поверх незаконченного профильного портрета юноши. Голова женщины сохранилась очень хорошо, но платье, особенно рукав, сильно пострадало от неумелой реставрации, предпринятой ещё до поступления картины в музей [13].

"Портрет молодого человека" (Галерея Брера, Милан) относят к творчеству Амброджо Предиса также на основе присущих ему стилистических особенностей. Ф. Малагуцци Валери узнаёт его руку в землистом колорите лица модели, бескровных губах, изысканной утончённой технике портрета в целом, а в особенности по мелким деталям, таким как две светлые линии, подчёркивающие нижнее веко. Исследователь полагает, что в этой работе художник покинул почву старой ломбардской школы и находится на пути большего проникновения в душу своей модели. Выступая более внимательным наблюдателем, он с большим искусством применяет светотеневую моделировку лица, подсмотренную им у Леонардо да Винчи [1]. Мастер стремится к почти осязаемой передаче качественно разных поверхностей портрета: мягкости чуть вьющихся, тонко приписанных золотистых волос, полотна нижней рубашки, шёлка верхней одежды, бархата дублета и нежности мехового воротника. В настороженных глазах модели с прозрачными, словно стеклянными радужными оболочками, в поджатых губах читается решительная настороженность. Сбоку от изображения по чёрному фону пущено золотыми буквами высказывание Себеки: "Жизнь, потраченная с пользой, достаточно долга". "Мужской портрет" из Бреры близок по исполнению к "Портрету Аркинто", поэтому встречаются попытки включить и его из корпуса произведений художника, создав некоего "Мастера портрета Аркинто" [14].

Особенно много споров, начавшихся ещё в 19 в., в отношении авторства Предиса вызывает "Женский портрет" (Милан, Пинакотекка Амброзиана). Он изображает молодую женщину с русыми волосами, напущенными на уши и уложенными на затылке под плетёную сетку, украшенную крупным жемчугом. На лбу сетка удерживается тесьмой с драгоценными камнями и жемчугом. Жемчужные бусы обвивают шею модели. От них на грудь спускается золотая цепочка с алым рубином и каплевидной жемчужиной. Женщина одета в алое платье и чёрную бархатную одежду с разрезными рукавами, вышитую на плечах и украшенную драгоценными подвесками. В целом портрет полностью укладывается в схему женских изо-

бражений, свойственных миланскому мастеру, поэтому Джованни Морелли решительно приписал его Предису. Однако у картины необычный светящийся колорит, на основании чего в некоторых изданиях его относят к работам Леонардо да Винчи. Впрочем, большинство итальянских исследователей отдадут предпочтение миланскому мастеру. Ф. Малагуцци Валери обращает внимание на то, что способность передавать телесную плоть живыми красками и пользоваться ярким колоритом Амброджо де Предис доказывает в двух миниатюрах с изображением герцога Людовико Моро и его сына Массимилиано из грамматики Элио Донато (библиотека Тривульциана, Милан). Влияние работы в технике миниатюры отразилось на любви мастера к подробному выписыванию мелких деталей. Леонардо да Винчи никогда не сосредоточивался на выписывании украшений, не стал бы нарушать перспективу, чтобы повернуть камень из подвески на груди лицом к зрителю. Если отвлечься от лица модели и ярких деталей, позволяющих назвать портрет увеличенной в размерах миниатюрой, станут заметны некоторые недостатки в построении фигуры, в общем, нарушения в соотношении головы и тела в частности. Такие же ошибки мастер допускает в миниатюре с изображением Массимилиано Сфорца, где они маскируются прекрасно написанным выразительным лицом ребёнка. Чёткий рисунок и резкие тени также не характерны для Леонардо да Винчи.

Все попытки идентифицировать привлекательную модель портрета остались безрезультатными. Часто можно встретить её идентификацию в качестве жены герцога Людовико – Беатриче д'Эсте. Однако нос модели слегка вздёрнут на конце, а линия подбородка четкая, в то время как Беатриче была склонна к полноте, имела грушевидное лицо с пухлыми щеками и прямой нос. После двух родов и неумеренного образа жизни черты лица герцогини начали тяжелесть, а подбородок отвисать. Эти особенности нам демонстрируют не только её юношеский скульптурный портрет работы Д.К. Романо (1490 г., Париж, Лувр), но и профиль на монете (1494 г.), портрет красками, включённый в "Алтарь Сфорца" (1495 г., галерея Брера, Милан), скульптура на саркофаге работы Антонио Солари (1497 г. Павия, Чертоза). Также на портрете не может быть незаконная дочь герцога Бьянка Сфорца, которая в 1496 г. была выдана замуж за Галеаццо Сансеверино и умерла в возрасте 14 лет, так как женщина на портрете старше. Столь же гадательны и другие версии.

По мнению Ф. Малагуцци Валери, Амброджо де Предис, являясь натурой, недостаточно увлечённой новой техникой, вернулся к старым ломбардским портретным традициям, как только Леонардо да Винчи покинул Милан. Примером этого может послужить "Портрет молодого человека" (1500 г., Флоренция, Уффици), "Женский портрет" (Галерея Нортон Симона, Пасадена).

Кроме портретов, Амброджо де Предису приписывается несколько работ религиозного и аллегорического характера. В число первых попадают "Святой Себастьян" (1490–е гг., Музей искусств Кливленда, Огайо) и "Спаситель" (Музей Лазаро Гальдано). По характеру эти работы напоминают аллегорические полуфигуры и погрудные изображения Больтраффио. Их роднит не только изображение священных персонажей в виде безбородых, несколько женоподобных прекрасных юношей, но и общий тип красоты [15]. Р. Мутер указывал, что эпоха конца XV – начала XVI вв. в области зрительной красоты была "эпохой женственной" [16]. Её корни находятся в идеале, который сложился во Флоренции во второй половине XV в. С. Андросов указывает в монографии, посвящённой творчеству А. Вероккьо: "Красота в понимании современников Вероккьо – прежде всего красота юности" [17]. Святой Себастьян де Предиса, несущий на себе все особенности, характерные для манеры художника, воплощает в себе сочетание высшего телесного и духовного совершенства. Из-за наряда, напоминающего одежду придворных того времени, картину иногда называют "Портретом юноши в образе святого Себастьяна". Однако лицо его сильно идеализировано и олицетворяет идеал, впервые привнесённый в ломбардскую живопись Леонардо да Винчи и затем многократно растиражированный с небольшими отклонениями в работах его последователей. Тот же тип красоты воплощает в себе юный Спаситель с скорбным взглядом, припухшими веками и запёкшимися губами.

Аллегорическую нагрузку несёт "Девушка с вишнями" (Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Бледная красавица с миндалевидными карими глазами и тончайше прописанными золотистыми кудрявыми волосами, держит в одной руке тарелку с вишнями (черешнями), другой достаёт оттуда за веточку несколько ягод. На ней надето богатое, подробно прописанное верхнее зелёное платье, покрытое вышивкой, и красное нижнее, с алыми рукавами, крепящимися шнурками, в просветы которых вытянута нижняя рубашка. Лоб девушки украшен венком из цветов вьюнка, символа кокетства [18]. Вишни в данном случае могут символизировать как плод райского сада, по аналогии с яблоком, который сорвала Ева, так и сладостные соблазны брака. Как и предыдущие две картины, "Девушка с вишнями" содержит характерные черты живописи Предиса, вплоть до присущей для него манеры наложения прозрачных теней на скулах и подбородке и более тёмных и резких в углах носа и рта, подчёркивания нижнего века светлой линией по краю и тёмными тенями под глазами. Картина, как и подобные произведения Больтраффио, не является портретом, так как черты лица модели сильно идеализированы. Как отмечают исследователи, от первоначального облика "Девушки с вишнями" лучше всего сохранились волосы, а остальная поверхность сильно пострадала от перемещений картины, исти-

рания краски от времени [19].

К числу достоверных рисунков Предиса относят "Женский портрет", "Портрет ребёнка трёх лет" и рисунок с набросками рук (Амброзиана, Милан), "Наброски молодой женщины в профиль" (Кунстхалле, Гамбург), портрет императора Максимилиана (Государственный музей, Берлин). Ему приписывается миниатюра с изображением короля Венгрии Матвея Корвина в Марлианском кодексе (Библиотека Гуарначчи, Вольтерра).

До сих пор не решена проблема идентификации работ миланского мастера в области монетного искусства и гобеленов.

Амброджо де Предису крайне не повезло в связи с его прижизненной близостью к Леонардо да Винчи. При попытке развести этих мастеров в тех произведениях искусства, в которых они сотрудничали, миланскому мастеру неизменно остаётся то, что исследователям субъективно кажется выполненным исключительно плохо. Продолжаются споры относительно принадлежности тому или иному из них ряда картин, кроме "Женского портрета" из Амброзианы. К примеру, это "Мадонна Литта" (Эрмитаж, Санкт-Петербург) и "Портрет музыканта" (Пинакотека Амброзиана, Милан). В зависимости от того, кому приписывают эти работы те или иные исследователи, данные картины описываются в их сочинениях то как работы, отличающиеся гениальностью и глубокой гуманистической направленностью, то как полные ошибок в рисунке и примитивности в исполнении. Поскольку Леонардо да Винчи признан гением мирового искусства, то, чаще всего, традиции ломбардской живописи рассматриваются не в своём своеобразии, а в сравнении с его манерой. Всякая живописная манера, не усвоившая достижений флорентийского мастера, оценивается как более низкая и менее ценная в своих результатах. Однако следует отметить, что работы такого мастера, как Амброджо де Предис, были признаны не только у него на родине, но и за её пределами. Лишь незнание подробной канвы его жизни, сохранившейся в дошедших до нас документах, может сводить творчество миланского мастера к ремесленному дописыванию неудачных деталей в картинах его флорентийского компаньона.

Подпись Амброджо де Предиса под контрактом, касающимся "Мадонны в скалах". 1483. Государственный архив, Милан



Портрет молодого человека.
Музей изящных искусств, Хьюстон.



Портрет императора Максимилиана I.
Музей истории искусства, Вена.



Портрет Бьянки Марии Сфорца.
Музей истории искусства, Вена.



Портрет Франческо ди Бартоломео Аркинто.
Лондонская национальная галерея.



Портрет молодого человека. Галерея Брера, Милан



Женский портрет. Пинакотекка Амброзиана, Милан

ЛИТЕРАТУРА

1. Malaguzzi Valeri, Francesco. La corte di Lodovico il Moro. T.3. Gli artisti Lombardi. – Milano: Ulrico Hoepli, 1917.
2. Pirina, Caterina Gilli. De Predis (Preda), Giovanni Ambrogio. //Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 39 (1991)/ Адрес доступа: [http://www.treccani.it/enciclopedia/de-predis-giovanni-ambrogio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-predis-giovanni-ambrogio_(Dizionario-Biografico)/)
3. Стам, С.М. Корифеи Возрождения. – М.: Вузовская книга, 2006.
4. Macfall, Holdane. A History of painting. Vol.1. The Renaissance in central Italy. – Boston: Dana Estes and Co. – 1912.
5. Muntz, Eugene. Leonardo da Vinci. Artist, thinker, and man of science. In two volumes. First volume. – London: William Heinemann. – New York: Charles Scribner's sons, 1898
6. Siren, Osvald. Leonardo da Vinci, the artist and the man.– New Haven, Yale University press, London: Humfrey Millford, Oxford University Press, MDCCLXXVI.
7. Уоллэйс, Р. Мир Леонардо. – М.: Терра, 1997
8. Гастев, А. Леонардо да Винчи. – М.: Молодая гвардия, 2009
9. Billinge Rachel, Syson Luke, Spring Marika. Altered Angels: two panels from the immaculate Conception altarpiece once in San Francesco Grande, Milan. //National Gallery technical Bulletin. Volume 32. Leonardo da Vinci: pupil, painter and master. – London, National Gallery Compani. Distributed by Yale University Press, 2011
10. Грессинг, Э. Максимилиан I. – М.: АСТ, 2005.
11. Ковалева М.В. Портретная иконография герцогов Сфорца. // Вестник Орловского государственного университета. – №4(8), октябрь – декабрь, 2009
12. Crollanza G. D. Storia del contado di Chiavenna. – Milano, Presso Serafino Muggiani e comp., 1867
13. Spring Marika, Mazzotta Antonio, Roy Ashok, Billinge Rachel, Peggie David. Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo. // National Gallery technical Bulletin. Volume 32. Leonardo da Vinci: pupil, painter and master. – London, National Gallery Compani. Distributed by Yale University Press, 2011
14. Fiorio Maria Teresa. In margine al de Predis. // Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer. – Milano, 1999
15. Ковалева М.В. Джованни Антонио Больтраффио. //Общество и человек. – 2010. –№1. – С.104 – 105.
16. Мутер, Рихард. Всеобщая история живописи. / Рихард Мутер. – М.: Эксмо, 2007
17. Андросов, С. Вероккьо. / С.Андросов. – Ленинград: Искусство, 1984.
18. Nuova encyclopedia popolare italiana. Volume terzo. – Torino: Dalla societa l'unione tipografico–editrice, 1857
19. Zerl, Federico. Italian painting. North Italian school: catalog. – The Metropolitan museum of art, 1986