

УДК: 7.034(450)3

ББК: 85.143(3)

А43

DOI: 10.18688/aa199-4-48

И. В. Пугачёва

Мелиоре. Эволюция образа Богоматери в Тоскане второй половины XIII века на примере творчества одного мастера

Практически всё, что связано с Мелиоре (время работы 1255–1280 гг.), включая само имя художника, запутанно и непонятно. Лишь одна из подписанных им работ сохранилась до наших дней. Живописное произведение на доске 1271 г. со Спасителем, Богоматерью и тремя апостолами, хранящееся теперь в галерее Уффици, является, возможно, одним из первых появившихся на территории Италии доссале (Рис. 1). Надпись на обороте, выполненная на латыни: *Melior me pinxit*, — содержит лишь одно имя «Мелиор». Имя художника встречается ещё в одном историческом документе — списке флорентийских рекрутов, составленном накануне битвы при Монтаперти в 1260 г.: “Megliore dipintore populi Sancti Jacobi tra le Fosse” [7, p. 22]. Самым знаменитым художником, участвовавшим в этом противостоянии флорентийцев и сиенцев и так «удачно» для последних попавшим к ним в плен, был Коппо ди Марковальдо. Однако весьма вероятно, что рядом с ним сражался ещё один крупный мастер XIII в., которому намного больше повезло в сражении, нежели с исторической памятью.

Довольно длительное время личность художника отождествляли с неким Мелиоре ди Якопо — имя этого человека было обнаружено в документах Пистойи [3, p. 55], однако там нет никакого указания на то, что он был художником, и потому в настоящий момент дополнение «ди Якопо» выглядит как минимум весьма спорно [8, p. 638], хотя и было ранее распространено в искусствоведческой литературе [10, p. 223]. Единственная сохранившаяся подпись на произведении автора содержит только латинское *Melior* — «Мелиор», а список рекрутов — «Мелиоре», очевидно, что более правильно было бы называть художника именно так.

Несмотря на скудные документальные свидетельства, количество работ, приписываемых Мелиоре, в настоящий момент довольно велико, особенно на фоне плачевной ситуации с сохранностью памятников XIII столетия. При этом практически все его работы так или иначе связаны с темой Богоматери. Творчество мастера, вероятнее всего, охватывает приблизительно двадцать-тридцать лет, наглядно иллюстрируя стремительные изменения визуального ряда, происходившие в живописи Тосканы в середине — второй половине XIII в. — в эпоху, когда «история образа почти полностью совпадает с общей историей искусства» [1, с. 420]. Поскольку работы художника весьма существенно отличаются друг от друга как по композиционным, так и по сти-



Рис. 1. Мелиоре. Алтарный образ с изображением Христа, Богоматери и трёх апостолов — Иоанна, Петра и Павла. 1271 г. Темпера на доске. 85×209 см. Галерея Уффици, Флоренция

листическим свойствам, вопросы атрибуции, безусловно, имеют важнейшее значение для изучения эволюции образа Богоматери в творчестве Мелиоре и требуют их предварительного рассмотрения.

Ряд памятников, который сейчас связывают с именем флорентийского художника, был выстроен далеко не сразу и содержит в себе две группы произведений, сформированные изначально отдельно друг от друга. В первую группу Е. В. Гаррисон включил несколько изображений, которые объединил вокруг образа «Мадонны ди Баньяно» (Музей сакрального искусства в Чертальдо, Тоскана, Италия; Рис. 4). Автором этих работ долгое время считался неизвестный мастер, получивший условное имя маэстро ди Баньяно. Гаррисон выдвинул гипотезу, что все эти произведения выполнены во второй половине XIII в. учеником Мелиоре, очевидно, менее талантливым в сравнении с учителем [6, р. 12].

Однако позже ряд исследователей высказали другую точку зрения, сформулированную М. Бошковичем в его обширном труде, посвящённом флорентийской живописи [4, р. 130-131]. Он полагал, что это наиболее ранние произведения самого Мелиоре, выполненные приблизительно в середине — третьей четверти столетия. Сюда относятся две работы из Монтефиорале — одна из церкви Санто-Стефано (Рис. 3) и другая — бывшая ранее в коллекции Стокле (опубликована в каталоге М. Бошковича) [4]; «Мадонна с Младенцем» (поясное изображение) из собрания Чикагского института искусств, а также «Мадонна дель Облате» в Карреджо. Последняя находится под записью более позднего времени, однако анализ в инфракрасном излучении позволил выявить первоначальный рисунок, характерные особенности которого указывают на её принадлежность к этой группе памятников.

При всех очевидных различиях этих произведений многочисленные повторения определённых живописных приёмов позволяют с уверенностью предположить общее авторство перечисленных работ. Например, в изображении ангелов «Мадонны ди Баньяно» (Рис. 4) и работы из Монтефиорале (Рис. 3) прослеживаются характерные аналогии. Несмотря на то что в позднем варианте мы видим более совершенные живопис-



Рис. 2. Мелиоре. Богоматерь. Фрагмент алтарного образа с изображением Христа, Богоматери и трёх апостолов — Иоанна, Петра и Павла. 1271 г. Темпера на доске. 85×209 см. Галерея Уффици, Флоренция, Италия



Рис. 3. Мелиоре (?). Богоматерь с Младенцем. 1260-е гг. (?) Дерево, темпера. 150×76 см. Церковь Санто-Стефано в Монтефиорале, Тоскана, Италия

ные приёмы — плавные свето-теневые переходы и сложное колористическое решение (благодаря, вероятно, позднейшим вмешательствам), очевидно сходство в написании контуров крыльев ангелов, в абрисе фигур, в трактовке одежд, в повторе орнамента на ткани спинки трона Мадонны в одной работе и нимбе Богоматери в другой.

Разумеется, ключевыми являются сопоставления этих произведений не столько друг с другом, сколько с подписанной Мелиоре работой (Рис. 2). И здесь, безусловно, труднее провести иконографические аналогии ввиду специфического поясного изображения Богоматери на досале из Уффици. Тем не менее при сопоставлении, к примеру, с работой из Монтефиорале очевидны общие приёмы в личном письме — контурах носа, подбородка, губ, очертаниях бровей, глаз и теней под глазами, характерных линиях под подбородком.

«Мадонну ди Баньяно» сближают с досале не только общие живописные приёмы, но и способ нанесения золотистого ассиста на одеждах. В обоих случаях мастер



Рис. 6. Мелиоре (?). Богоматерь с Младенцем. Конец 1270-х гг. Дерево, темпера. 94×70 см. Музей сакрального искусства в Таварнелле вал ди Пеза, Тоскана, Италия

Рис. 4. Мелиоре (?). Богоматерь с Младенцем. 1270–1275 гг. Дерево, темпера. 148×64 см. Музей сакрального искусства в Чертальядо, Тоскана, Италия

в свойственной ему манере весьма свободно использует золотистые линии — они то расходятся лучами от золотистых полукруглых пятен, то причудливо изгибаются, обозначая контуры затейливо извивающихся одежд. Весьма характерны для художника *v*-образные, «галочкой», темные штрихи на золотистом фоне, которые, вероятно, должны были подчёркивать объёмность драпировок на животе и колене Младенца (в случае «Мадонны ди Баньяно») или в складке рукава на локте и животе в изображении Богоматери из досале.

Следует отметить, что здесь важно не только и не столько подобие мельчайших элементов декора, которые не являются уникальными и встречаются в работах некоторых современников Мелиоре (например, упоминаемые *v*-образные штрихи можно найти и у Коппо ди Марковальдо). Более важным представляется то, как художник использует ассисты во всех своих работах. Это весьма характерный признак для мастеров второй половины XIII столетия, каждый из которых выполнял золочение в свойственной ему



Рис.5. Мелиоре (?). Богоматерь с Младенцем и апостолами Петром и Павлом. По сторонам четыре клейма с житийными сценами. 1270–1275 гг. Дерево, темпера. 953×1549,5 см. Церковь Сан-Леолоино, Панцано, Тоскана, Италия

одному манере. Поэтому даже при сопоставлении с работами других художников, наиболее близкими «Мадонне ди Баньяно», можно убедиться, что, к примеру, Маэстро делла Маддалена равно как Диетисальви ди Спеме наносят ассисты иначе — частыми тонкими линиями с регулярными поперечными золотистыми вкраплениями. То же самое можно сказать и о работах другого современника Мелиоре — Коппо ди Марковальдо. В его «Мадонне ди Бордоне» тоже вполне явственно прослеживается собственный стиль мастера в декорировании изображений ассистами, однако он вовсе не напоминает способ золочения одежд на доссале из Уффици или в работе из Баньяно. При этом сопоставление «Мадонны ди Баньяно» с образами доссале Уффици позволяет проследить аналогии как в живописном письме в целом, так и в стилистике золочения ассистами обеих рассматриваемых работ.

Многочисленные дискуссии шли вокруг второй группы изображений Богоматери, приписываемой теперь Мелиоре. Длительное время не было единого мнения относительно их связи с более ранними произведениями первой группы.

Большое доссале с образом Марии с Младенцем, апостолами Петром и Павлом и сценами их жития из церкви Сан-Леолоино (Панцано) (Рис. 5) и поясное изображение Богоматери из Музея сакрального искусства в Таварнелле-вал-ди-Пеза (Рис. 6) относятся, по-видимому, к более зрелому периоду творчества Мелиоре. Аналогичное сопоставление характерных живописных приёмов, используемых при создании этих двух произведений, с памятниками более раннего периода убедили научное сообщество в

едином авторстве [4, р. 132-134]. Традиционно связующим звеном между двумя группами памятников разных периодов творчества Мелиоре считалась «Мадонна ди Баньяно». Однако даже при сопоставлении с более ранними произведениями художника их родство становится очевидным.

Так, например, при всех различиях в композиционных схемах мастер многократно повторяет одинаковое положение ступней Богоматери, общее направление подола и складок одежд ниже колена между левой и правой ногами, которые в ранних работах выполнены ещё вполне лапидарно, прямыми штрихами, а позднее приобретают более причудливые очертания, украшаясь ассистами. Однако общее их расположение и контур в целом не претерпевают существенных изменений (см. Рис. 3; 5-7).

Помимо рассмотренных работ Мелиоре ещё одно произведение можно, по всей вероятности, отнести как минимум к кругу мастера или же к работам самого художника, выполненным в завершающий период его творчества. «Мадонна с Младенцем на троне» из ГМИИ имени Пушкина (инв. № 240) в настоящий момент считается работой неизвестного пизанского мастера XIII в. (Рис. 7), но есть все основания полагать, что она имеет непосредственное отношение к творчеству Мелиоре. Некоторое время назад А. Тартуфери уже сближал её с «Мадонной ди Баньяно» [11, р. 39, 53]. Как говорилось выше, маэстро ди Баньяно позднее обрёл свое настоящее имя в лице Мелиоре, и соответственно Мадонна из Пушкинского музея, вполне вероятно, тоже вскоре получит заслуженную более точную атрибуцию. Обращают на себя внимание многочисленные детали произведения, характерные для работ Мелиоре. Здесь можно проследить подобие в трактовке рук, имеющих «треугольные» очертания ладоней, контуры пальцев и ногтей, схожие с теми, что присутствуют в других работах мастера. Равно как и отдельные живописные приёмы — например, способ изображения складок или ассистов ниспадающего вдоль левой руки гиматия Богоматери, имеющих каплеобразные очертания (см. Рис. 5-7), и другие весьма характерные элементы контуров и складок одежд прослеживаются почти во всех работах мастера, выполненных в разное время. Кроме того, в изображении одежд Младенца произведения из ГМИИ и апостолов Пет-



Рис. 7. Флорентийский мастер (Мелиоре или его круг?). Богоматерь с Младенцем. Конец 1270-х гг. Дерево, паволока, темпера, позолота. 173×84 см (инв. № 240). ГМИИ им. Пушкина, Москва, Россия

ра и Павла на подписанном Мелиоре доссале из Уффици контур воротника туники и складки выполнены подобным образом.

Принимая во внимание все выше означенные факты, в той или иной степени подтверждающие принадлежность кругу Мелиоре рассмотренных здесь изображений, можно с уверенностью сказать, что все эти произведения, объединённые именем одного художника, предоставляют нам уникальную возможность проследить стремительное развитие живописного ряда образов Богоматери во второй половине XIII в. в Тоскане.

Самые ранние из рассмотренных работ выполнены в середине — третьей четверти столетия. Это время, когда, с одной стороны, тосканская живопись ещё не освободилась вполне от романской скованности и статичности, а с другой — не восприняла всецело ни влияния византийского искусства, ни плодов художественных поисков Джунта Пизано. Богородичные образы на досках, в том числе в рост, существовали на территории Тосканы как минимум с конца XII в., но время середины — третьей четверти дученто является переломным для этого рода изображений. В середине века образы Мадонны складывались из простоватых иконографических схем с отсутствием конкретных эмоций либо, напротив, — в экспрессивном романском духе с усиленной мимической пластикой. Одним из главных мастеров этого периода считается маэстро дель Бигалло. Некоторые исследователи полагали, что именно он был учителем Мелиоре [6, р. 12]. Учился ли он непосредственно у Бигалло или на его работах — не столь существенно. Однако уже в ранних произведениях молодого мастера явственно проступает желание уйти от застенелости форм и живописного аскетизма своего предшественника.

Ранняя работа Мелиоре — Мадонна из Монтефиорале (Рис. 3) наглядно иллюстрирует смелые иконографические эксперименты автора. Чего только стоит перекинутая через руку Марии ножка Младенца! Причём художник использует этот смелый приём как минимум дважды: в образе из Монтефиорале и в утраченном произведении из коллекции Стокле. В попытках несколько оживить застывшие схемы, он старается внести эмоциональность и динамику в свои образы, экспериментирует со сменой положения рук и тела Младенца, направлениями взглядов. Вместе с тем по мере развития творчества возрастает внимание художника к деталям и в целом стремление к усилению декоративного начала. Ведь уже в первых своих работах Мелиоре довольно смело комбинирует различные ткани с орнаментами, достаточно подробно изображая спинки трона, подушки, одежды Богоматери, Младенца и ангелов.

Своего рода переходная работа «Мадонна ди Баньяно», о которой так много говорилось выше, является в некотором смысле знаковой как для творчества Мелиоре, так и в целом для периода развития живописи, когда она была создана. В это время, приблизительно 1270-е гг., судя по всему, в разных частях Тосканского региона стали появляться подобные большие ростовые иконы. Их скорое распространение и популярность принято связывать с «Мадонной ди Бордоне» Коппо ди Марковальдо. Однако при изучении творчества Мелиоре складывается впечатление, что создание и повсеместное распространение подобного рода крупных (во всех смыслах) произведений с изображением Мадонны с Младенцем на троне было лишь делом времени.

Принято считать, что главные тосканские художники конца XIII в. — такие как Коппо ди Марковальдо, Чимабуэ или Дуччо, — были новаторами и первооткрывателями

в живописи дученто и что именно они определяли пути её развития. Однако сохранившееся наследие Мелиоре наглядно иллюстрирует, что это не вполне так. Начиная с самого раннего периода все его творчество шло по вполне закономерному с точки зрения исторического процесса эволюционному пути и быстро откликалось на те новые веяния, примеры и возможности, которые ему удавалось впитать. С началом притока в Тоскану византийских икон и изделий мелкой пластики итальянские художники быстро учились копировать их живописные приёмы и иконографические схемы. При этом не скованные канонами, которые столетиями формировались на Востоке, западные художники были в определённом смысле свободны в своих поисках, что естественно привело к стремительному развитию живописи.

Такому подъёму способствовало иное отношение к религиозной живописи — не только и не столько как к образу, через который обращаются к первообразу, видя его «как бы сквозь тусклое стекло, гадательно» (1 Кор. 13:12), но и как к некоему геральдически-демонстративному изображению, для которого очень важны внешние свойства, символу утверждения веры — с одной стороны, и некоему показателю «статуса» (церкви, монастыря или ордена) заказчика произведения, с другой. Само изображение Богоматери с Младенцем несёт двойственную семантику: это и наглядная «иллюстрация» Боговоплощения и одновременно (а в данном случае, возможно, даже в первую очередь) образ Той, к Которой, не страшась, можно прямо обратиться в молитве и получить желаемое [2, с. 5]. Возможно, поэтому так прижился на территории Тосканы именно образ Богоматери, а не Спасителя (Которого чаще всего изображали здесь на Распятиях, что не только несёт в себе семантику Жертвы и Спасения, но и подчёркивает Его человеческую природу). Причём зачастую Мадонна с Младенцем изображалась именно на троне [5, р. 349] — дабы подчеркнуть Её покровительство молящимся и высокий статус Царицы Небесной.

Живописные качества «Мадонны ди Баньяно» отражают развитие тех общих тенденций, которые лишь намечались в предыдущих работах Мелиоре. Это и более конкретная и точная пластичность фигур, ещё не вполне освободившаяся от готической экспрессии, точнее выполненные драпировки одежд, более спокойное лаконичное личное письмо и усиливающееся декоративное начало в целом. Ткани трона, подушки, одежды и даже крылья ангелов имеют свой тщательно подобранный орнамент, который появляется и на нимбе Богоматери, словно это уже не ореол Божественного света над головой Марии, а корона, венчающая Небесную Царицу. Многочисленные ассисты, декоративно-аппликативный характер наложения которых выдаёт руку именно итальянского мастера, естественным образом усиливают эффект парадной элегантности в работе Мелиоре.

Доссале Мадонны с апостолами Петром и Павлом из церкви Сан-Леолоино в Панцано (Рис. 5) иллюстрирует другую характерную примету времени — повествовательность и одновременно подчёркнутое служение и преклонение перед Царицей Небесной святых апостолов. Очевидно, это произведение было заказным, и выбор сюжетов, и расположение апостолов по сторонам от Марии вряд ли случайны. Стоит отметить, что при всех ещё не вполне изжитых элементах простоватой (а порой и грубоватой) трактовки образов, причудливости и непредсказуемой витиеватости складок одежд и

прочих декоративных излишествах это вполне уже гармоничная работа как в колористическом, так и в композиционном плане, не перегруженная деталями и декоративными элементами.

В этом отношении произведение из Музея сакрального искусства в Таварнелле — поясное изображение Богоматери с Младенцем (Рис. 6) отчетливо демонстрирует высокий уровень мастерства художника, способного создавать уравновешенные рафинированные образы с почти повсеместно грамотным исполнением как личного письма, так и драпировок, с гармонично выверенным колористическим решением и хорошо выстроенной композицией. Мастеру удалось создать образ Богоматери, который вовлекает верующего в молитвенное общение и одновременно обладает сосредоточенностью и отрешённостью взгляда, в полной мере присущими лишь византийскими иконными изображениями.

Изысканный образ Мадонны с Младенцем на троне из собрания московского музея (Рис. 7), который, с большой долей вероятности, принадлежит как минимум к кругу Мелиоре, в ряду рассмотренных произведений представляет собой квинтэссенцию всех накопленных тенденций, постепенно формировавшихся и назревавших в творчестве конкретного мастера и в то же время весьма характерных для тосканской живописи конца XIII столетия в целом. Даже учитывая большую вероятность правки ликов (как это было с «Мадонной ди Бордоне» Коппо ди Марковальдо [4, р. 118–119]), которой не избежали практически все подобные работы этого времени, здесь со всей очевидностью раскрывается уникальность краткого эволюционного момента в тосканской живописи, который имел место в последней четверти XIII столетия.

Как правило, в отношении живописного искусства Тосканы эпохи дученто принято считать, что на её территории в течение века существовали три живописные школы — пизанская (или лукко-пизанская), флорентийская и сиенская. Последняя, по мнению многих историков искусства, фактически расцвела только после появления в Сиене Коппо ди Марковальдо в 1260 г., в то время как пизанская школа во второй половине века практически растворилась в других. Изучая творчество Мелиоре, многие исследователи отмечают, что оно было основано на пизанской школе живописи, тесно связанной с византийскими традициями, и, безусловно, сформировалось во флорентийской среде, где он жил и как минимум видел работы маэстро дель Бигалло и других современников. И конечно же мастер вряд ли мог избежать влияния Коппо ди Марковальдо, чье творчество расцвело в Сиене.

Другими словами, художник Мелиоре испытал влияние всех трёх живописных школ. Его работы, выполненные в разных местах Тосканской области на протяжении двух-трёх десятков лет, наглядно демонстрируют тот факт, что уже начиная с середины XIII в. условные границы такого деления размываются. Великолепный образ Мадонны с Младенцем из Пушкинского музея, который долгое время существует в статусе «пизанский» (ввиду близости к византийским памятникам, что было наиболее характерно для пизанской школы), по всей вероятности, имеет непосредственное отношение к творчеству флорентийского мастера, испытавшего влияние сиенской работы Коппо. Изысканное и уточнённое творение эпохи дученто наглядно иллюстрирует, что уже в начале последней четверти XIII в. стилистические особенности каждой из тосканских

школ трудноразличимы, настолько, что можно поставить вопрос о правомерности такого рода деления уже во второй половине века, а это открывает новые горизонты для исследований и ставит новые задачи перед историками искусства.

Литература

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 748 с.
2. *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — 312 с.
3. *Vacci P.* Documenti toscani per storia dell'arte. — Firenze: Gonelli, 1910. — 192 p.
4. *Boskovits M.* The Origins of Florentine Painting, 1100–1270. — Firenze: Giunti, 1993. — 816 p.
5. Byzantium, Faith and Power (1261–1557) / Ed. C. Helen. — New York: Yale University Press, New Haven and London, 2004. — 654 p.
6. *Garrison E. B.* Italian Romanesque Panel Painting. — Florence: Leo S. Olschki, 1949. — 266 p.
7. *Paoli C.* Il libro di Monteperti. — Firenze: G. P. Vieusseux, 1889. — 488 p.
8. La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento. Т. 1–2 / Ed. E. Castelnuovo. — Milano: Electa, 1986. — 692 p.
9. *Ragghianti C. L.* Pittura del Duecento a Firenze. — Firenze: Vallecchi, 1950. — 128 p.
10. *Richter G. M.* Megliore di Jacopo and the Magdalen Master // The Burlington Magazine. — 1930. — No. 57. — P. 223–236.
11. *Tartuferi A.* La pittura a Firenze nel Duecento. — Firenze: Alberto Bruschi, 1990. — 142 p.

Название статьи. Мелиоре. Эволюция образа Богоматери в Тоскане второй половины XIII века на примере творчества одного мастера.

Сведения об авторе. Пугачёва Ирина Вячеславовна — соискатель учёной степени. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. irinapugacheva27@gmail.com

Аннотация. Мелиоре — флорентийский художник, активно работавший в Тоскане примерно в 1250–1280-х гг. Его авторству в разное время приписывали в целом около десяти произведений, почти каждое из которых — с образом Богоматери. Причём в настоящее время существует только одна подписанная автором работа — доссале с полуфигурными изображениями Спасителя, Богоматери и апостолов (Иоанна, Петра и Павла). Авторство других работ приписывается мастеру на основании разного рода исследований историков искусства. Безусловно, в некоторых случаях атрибуции носят в большой степени дискуссионный характер, но уже те произведения, которые были признаны учёным сообществом как работы Мелиоре, представляют собой замечательную группу памятников — от его ранних весьма простых и несколько угловатых образов, до более зрелых произведений, где явно ощущается приближение того самого стиля, который достигнет расцвета в творчестве Дуччо и Чимабуэ. Одной из таких работ, принадлежащей, по-видимому, как минимум к кругу мастера, является «Мадонна с Младенцем на троне» из ГМИИ им. Пушкина (инв. № 240), очевидно, заслуживающая серьёзного научного изучения и более точной атрибуции.

В искусствоведческой литературе широко распространено понятие о трёх основных школах живописи, сложившихся на территории Тосканы в XIII в., — пизанской, флорентийской и сиенской. Творчество Мелиоре объединило традиции всех трёх школ, черты которых так или иначе присутствуют в его работах — столь разных по своим живописным качествам. Это позволяет задуматься, насколько автономно развивалось живописное искусство в этих трёх центрах и правомерно ли вообще говорить об их обособленном существовании начиная с середины XIII в. Вместе с тем образ Богоматери, по сути, ключевой в наследии Мелиоре, претерпевает существеннейшие изменения за двадцать-тридцать лет работы мастера. Творчество художника наиболее наглядно позволяет проследить характерные эволюционные процессы в изобразительном искусстве Тосканы во второй половине XIII столетия.

Ключевые слова: Мелиоре; тосканская живопись XIII в.; Мадонна с Младенцем на троне; живопись дученто; флорентийская живопись XIII в.; итальянская живопись XIII в.; «Мадонна с Младенцем на троне» XIII в. из ГМИИ им. Пушкина (инв. № 240); Пизанская Богоматерь; Проторенессанс; образ Богоматери.

Title. Meliore. Evolution of the Image of the Mother of God in Tuscany in the Second Half of the 13th Century on the Example of the Work of the Master.

Author. Pugacheva, Irina Viacheslavovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Lenin-skie Gory, 1, 119192 Moscow, Russian Federation. irinapugacheva27@gmail.com

Abstract. Meliore is a Florentine painter active in Tuscany in the second half of the 13th century. At different times about 10 works were attributed to his authorship, each of them containing the image of Our Lady. Nowadays the only confirmed artwork with his signature is a dossale with the Savior, the Virgin with the Child and three Apostles. Other works were attributed to Meliore by the art historians. These images represent a very remarkable group of monuments. His early works are quite simple, but in 20–30 years his style transformed approaching that of the early works of Duccio and Cimabue. The author suggests that the panel of Madonna with Child Enthroned from the Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts (inv. 240) can be attributed to Meliore or to his milieu. Meliore's artworks resemble the traditions of Pisa and Lucca (formed mainly under Byzantine influence), as well as that of Florence and Siena (the spirit of Coppo di Marcovaldo), especially in the later period. In the scholarly literature on the 13th century Italian painting the schools of Pisa, Florence or Siena are usually distinguished. Yet the group of images of Our Lady united under the name of Meliore, very different in their artistic qualities and emotional expression, allows us to think about these boundaries as conditional and to pose the question whether it is legitimate to talk about their separate formation in the second half of the 13th century.

Keywords: Meliore; Madonna and Child Enthroned; Italian painting in 13th century; Tuscany painting in 13th century; Madonna and Child Enthroned from the Pushkin Museum; Florentine painting in 13th century; Madonna and Child in Italian painting; Florentine painter in 13th century; Our Lady and Child Enthroned.

References

- Bacci P. *Documenti toscani per storia dell'arte*. Firenze, Gonelli Publ., 1910. 192 p. (in Italian).
- Belting H. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago; London, University of Chicago Press Publ., 1994. 651 p.
- Boskovits M. *The Origins of Florentine Painting, 1100–1270*. Florence, Giunti Publ., 1993. 816 p.
- Castelnuovo E. (ed.). *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento, vol. 1–2*. Milano, Electa Publ., 1986. 692 p.
- Etingof O. E. *Obraz Bogomateri. Oчерki vizantiiskoi ikonografii 11–13 vekov (Image of the Our Lady. Essay of Byzantine Iconography of the 11th–13th Centuries)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000. 312 p. (in Russian).
- Garrison E. B. *Italian Romanesque Panel Painting*. Florence, Leo Samuele Olschki Publ., 1949. 266 p.
- Helen C. (ed.). *Byzantium, Faith and Power (1261–1557)*. New York; New Haven; London, Yale University Press Publ., 2004. 654 p.
- Norman D. *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555)*. New Haven; London, Yale University Press Publ., 2003. 352 p.
- Offner R. The Mostra del tesoro di Firenze sacra. *The Burlington Magazine*, 1933, no. 63, pp. 72–84 (in Italian).
- Paoli C. *Il libro di Monteaperti*. Firenze, Giovan Pietro Vieusseux Publ., 1889. 488 p. (in Italian).
- Ragghianti C. L. *Pittura del Ducento a Firenze*. Firenze, Vallecchi Publ., 1950. 128 p. (in Italian).
- Richter G. M. Megliore di Jacopo and the Magdalen Master. *The Burlington Magazine*, 1930. no. 57, pp. 223–236.
- Tartuferi A. *La pittura a Firenze nel Duecento*. Firenze, Alberto Bruschi Publ., 1990. 142 p. (in Italian).
- Tartuferi A.; Scalini M. (ed.). *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250–1300)*. Firenze, Giunti Editore Publ., 2004. 216 p. (in Italian).