

УДК 7.034(450)4

ББК 85.133(3)

DOI 10.18688/aa2313-5-40

П.А. Алешин

Скульптура Пьетро Антонио Солари в свете новейших исследований

Пьетро Антонио Солари, имя которого неразрывно связано с историей строительства Московского Кремля, — архитектор и скульптор, представитель знаменитой семьи Солари, оставившей значительный след в истории ломбардского искусства эпохи Возрождения.

В изучении итальянского периода творчества мастера до сих пор остается много белых пятен, особенно это касается его деятельности в области скульптуры¹. В отечественной историографии нет отдельных работ, касающихся этой темы, а в общих трудах, где так или иначе говорится о мастере [2, с. 531–533; 3, с. 284–285; 4, с. 305], повторяются сведения, восходящие к давнему исследованию Франческо Малагуцци Валери 1906 г. [13], также требующие корректировки. Основная цель нашей статьи — систематизация и комментирование новой информации, которую можно найти в зарубежных научных публикациях последних десятилетий и которая значительно расширяет представления о Пьетро Антонио Солари как о скульпторе.

Вплоть до начала 2010-х гг. в связи с Пьетро Антонио Солари упоминались лишь две мраморные скульптуры — «Мадонна дель Коаццоне» (ит. *coazzone* — «каталонская коса», модная женская прическа, популярная в Испании и Италии в последней четверти XV в.) из Кастелло Сфорцеско в Милане², обычно датируемая 1485 г., и надгробие епископа Марко де Капитани из собора Алессандрии 1484 г. Основной вопрос, до сих пор остающийся открытым, — их стилистическое несоответствие между собой³, однако оба произведения подтверждают общепринятое мнение, что Солари не был выдающимся скульптором и его манера довольно архаична для последней четверти XV столетия. В статье «Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.)» В. Н. Лазарев отмечал, что «обе работы характеризуют его как довольно консервативного мастера, верного последователя готических традиций „кампионези“» [3, с. 285]⁴.

¹ Эта статья — вторая часть нашего исследования итальянского периода творчества Пьетро Антонио Солари. Первая часть была посвящена его деятельности как архитектора, см.: [1].

² Кастелло Сфорцеско, инв. № 1149. Статуя установлена в зале № 12. Подробнее о ней см.: [10].

³ Так, Энн Маркхам Шульц пишет в своей статье 2013 г.: «И Мадонна дель Коаццоне, и изображение епископа Марко де Капитани ди Локарно довольно просты в своем исполнении, но не обнаруживают каких-либо общих стилистических черт. Поскольку обе работы, как видно, в равной степени претендуют на авторство Пьетро Антонио, невозможно решить в пользу той или другой; возможно, ни одно произведение не было сделано им, а исполнение обоих было делегировано разным помощникам в мастерской Пьетро» [14, p. 97].

⁴ Об этом же, говоря о надгробии Марко де Капитани, писал Ф. Малагуцци Валери: «Произведение Солари — поскольку мы считаем, что сложно поставить под сомнение, что оно выполнено им — являет нам, что его автор был художником, бедным идеями, последователем традиций кампионези, но старательным» [13].

«Мадонна дель Коаццоне» — статуя юной Мадонны. Она стоит, сложив руки в молитве, длинные волосы падают на спину: отдельные пряди завиты, а коса схвачена на затылке (это и есть *coazzone*, «каталонская коса»). Её платье украшено изображением колосьев пшеницы и звёзд. Её шею окаймляет ожерелье из лучей. Это довольно редкая иконография — так называемая «Мадонна в платье с колосьями» («Дева колосьев»), которая была особенно распространена на юге Германии в конце XIV–XV столетии (в случае живописных образов Мадонна всегда представлена в церкви). Такие богородичные образы были вотивными: пшеница, с одной стороны является, как и виноградная лоза, символом искупления (хлеб и вино Евхаристии)⁵ и, с другой, символом питающей земли. Такая трактовка образа Девы Марии (пшеничное поле, дарующее хлеб вечности) встречалась в средневековых христианских видениях, что нашло отражение в интересном алтарном образе «Дева пшеницы» первой половины XVI в. из Музея Клюни⁶. Собственно, «Мадонна дель Коаццоне» была заказана Солари, чтобы заменить утраченную серебряную статую, которая была преподнесена Миланскому собору в 1387 г. жившей в городе немецкой общиной⁷ и которая считается первым известным таким образом [19]. В связи с этим важно подчеркнуть, что «готическая» стилистика этой скульптуры была требованием заказа. Этим, вероятно, объясняется и то, что у Мадонны не проработаны зрачки — такое часто встречается в средневековой скульптуре, в частности, в произведениях мастеров стиля «кампионези», но не только: в скульптуре эпохи Кватроченто это оставалось довольно распространенным явлением, в частности можно вспомнить работы другого представителя клана Солари — выдающегося представителя ломбардской скульптуры второй половины XV – первой четверти XVI в. Джованни Антонио Амадео, женившегося в 1476 г. на Маддалене Солари, сестре Пьетро Антонио. Кроме того, известно, что «Мадонна дель Коаццоне» была позолочена художниками Джованни Бернардино и Джованни Стефано Скотти, о чем свидетельствует документ от 16 апреля 1487 г. [7, р. 36]. Позолота не сохранилась, но представление о том, как статуя выглядела, может дать рельеф «Дева с аббатом Иоганном Майгером» из монастыря Марияталь близ Вайсенау, в Равенсбурге 1495–1523 гг. В нём использована та же иконография, а позолота сохранилась на волосах Мадонны и посохе преклоненного аббата.

Надгробие епископа Марко де Капитани сохранилось не полностью — лишь крышка с изображением тела епископа⁸, поэтому судить обо всем замысле невозможно. Иконография — традиционная: представлена лежащая фигура с атрибутом (в этом случае руки епископа лежат на раскрытой книге). С художественной точки зрения надгробие сильно уступает «Мадонне дель Коаццоне», и, действительно, сложно поверить, что это работы одного мастера.

В 2010-е гг. появились исследования [14; 21], позволившие связать с Пьетро Антонио Солари ещё несколько скульптурных произведений из мрамора: хранящийся в Кастелло Сфорцеско «Триптих из Вигиньола» (происходит из церкви Рождества Богородицы в Вигиньола), портал церкви Сан Франческо в Пьяченце, происходящие из Миланского собора статую святого Назария (ныне — в соборе Кремы) и её копию (Музей Миланского собора), а также статую святого, предположительно святого Христо-

⁵ Подробнее о символике этой иконографии см.: [16].

⁶ Музей Клюни, инв. № Cl. 823.

⁷ Сначала утраченный образ заменили живописным изображением, датированным 1465 г., см.: [15, р. 24].

⁸ Подробнее об истории памятника см.: [14, р. 97, note 15].

фора, на южной арке тибурция миланского Дуомо. Далее мы рассмотрим их, но прежде внесем ряд уточнений, касающихся «Мадонны дель Коаццоне» и надгробия епископа Марко де Капитани. В совокупности это позволит дать более подробное представление о Пьетро Антонио Солари как о скульпторе и поставить ряд новых вопросов.

«Мадонну дель Коаццоне» и надгробие епископа Марко де Капитани документы точно связывают с именем Пьетро Антонио Солари: сохранились расписки об оплате — от 19 апреля 1485 г. за первую статую [7, р. 26] и от 7 мая 1484 г. за вторую⁹. Отметим, что Ф. Малагуцци Валери, упомянувший оба документа, считал, что статуя, хранящаяся в Кастелло Сфорцеско, не может быть той, которую выполнил Солари, поскольку стилистически она не имеет ничего общего с надгробием епископа Марко де Капитани [13]. Сейчас идентификация миланской статуи с созданной мастером общепринята¹⁰, но высказанная Малагуцци Валери точка зрения до сих пор иногда встречается¹¹. Однако обратимся к документам. Если в расписке от 7 мая 1484 г. за надгробие просто значится, что Пьетро Антонио было выдано 100 дукатов, то в расписке от 19 апреля 1485 г. говорится об оплате «Пьетро Антонио Солари, сыну покойного мастера Гвинифорте, за *собственноручное выполнение им* (здесь и далее курсив наш. — П. А.) одной мраморной фигуры, называемой госпожой Святой Марией де Коаццоне, которую он сделал *примерно два или три года назад*, оцененную в сумму 18 дукатов, что составляет в сумме 72 имперские лиры»¹². Текст расписки подтверждает собственноручное исполнение статуи мастером, а также корректирует дату завершения работы над ней — 1482/1483 гг., а не в 1485 г., как обычно указывается в научной литературе. Кроме того, важны и другие связанные с ней документы. Известно, что заказ был получен Пьетро Антонио Солари в 1479 г. [6, р. 308], а к 26 июля 1481 г. статуя была уже почти готова [7, р. 9]. Таким образом, можно дать более точную датировку произведения: 1479–1482/1483 гг. Это очень важное уточнение, поскольку вопрос значительного стилистического несоответствия двух памятников остается открытым. Даты подтверждают, что «Мадонну дель Коаццоне» мастер мог выполнить самостоятельно, как это сказано в расписке, поскольку на момент получения заказа ещё был жив его отец, Гвинифорте Солари (умер 7 января 1481 г.), и Пьетро Антонио сам не руководил крупными строительными работами, а работал под началом отца¹³. К сожалению, точных сведений о том, когда был получен заказ на надгробие епископа нет: не позднее 1478 г. (Марко де Капитани умер 1 марта 1478 г.), однако расписка об оплате свидетельствует, о том, что работа велась до 1484 г. Поэтому можно предположить, что исполнение надгробия Пьетро Антонио мог поручить кому-то из своих помощников или учеников, в том числе и Кристофоро Солари¹⁴, так как с начала 1481 г. он, по сути, стал во главе семейного предприятия и должен был, по желанию правителя Милана Лодовико Моро, возглавить работы, которыми прежде руководил Гвинифорте. Это объясняет стилистическое несоответствие между «Мадонной дель Коаццоне» и надгробием епископа. Можно предположить, что

⁹ Документ не опубликован, хранится в архиве собор Алессандрии. Подробнее о нем см.: [14, р. 97, note 14].

¹⁰ См. об этом энциклопедическую статью 2018 г.: [12].

¹¹ Отметим, например, что в статье «Большой Российской энциклопедии», посвящённой Пьетро Антонио Солари, «Мадонна дель Коаццоне» не упоминается: [5].

¹² Цит. по: [13]. Перевод с латыни — наш.

¹³ Об этом подробнее см. нашу статью: [1].

¹⁴ Впервые это предположение высказал ещё Джероламо Бискарро в 1912 г.: [8, р. 79–80].

и общий замысел надгробия мог не принадлежать мастеру, а оплату он получил как глава большой мастерской¹⁵. Если заказ относится к периоду до 1481 г., то его мог получить не Пьетро Антонио, а Гвинифорте, работавший в Алессандрии в 1472 и 1480 гг.¹⁶

«Триптих из Вигиньоло» представляет собой трёхчастный рельеф с изображениями Христа в иконографии «Мужа скорбей» и скорбящих Мадонны и евангелиста Иоанна. Это произведение ведущий современный специалист по североитальянской скульптуре Энн Маркхам Шульц связывает с мастерской Пьетро Антонио Солари и его троюродным братом, знаменитым скульптором Кристофоро Солари [14, р. 98–99]. Отметим, что ещё в 1912 г. Джероламо Бискаро опубликовал документ, из которого известно, что Кристофоро, приходившийся Пьетро Антонио троюродным братом, в возрасте десяти-четырнадцати лет поступил к нему в обучение на пять лет 12 ноября 1483 г. «с целью изучения искусства резьбы и ваяния и созданию фигур из мрамора» [8, р. 79. (Перевод с латыни наш. — П.А.)].

В 1893 г. предположение о том, что автором «Триптиха из Вигиньоло» был Кристофоро Солари впервые выдвинул Диего Сант-Амброджо в 1896 г. [17], но позже оно было оспорено Ф. Малагуцци Валери [13]; Сильвио Вигецци в 1934 г., подводя итог этому спору, писал, что стилистическое сходство с другими работами Кристофоро Солари позволяет «считать это произведение если не принадлежащим руке скульптора, то хотя бы относящимся к его манере» [18, р. 152–153], и до последнего времени в литературе значилось, что триптих был выполнен «ломбардским скульптором первой четверти XVI в.» [14, р. 99]. Однако проведенный Энн Маркхам Шульц стилистический анализ позволил ей высказать убедительную гипотезу, что рельеф относится к ранним произведениям Кристофоро Солари и создан им в последние годы обучения в мастерской Пьетро Антонио Солари (1487–1488), вероятно, вместе с ним. В рельефе можно обнаружить сходство как с более поздними произведениями Кристофоро, так и с обоими памятниками, документально связанными с Пьетро Антонио, о которых говорилось выше. В самом деле, триптих исполнили, как минимум, двое мастеров: центральный образ выполнен несколько в иной манере, нежели боковые, и именно его исследовательница считает совместной работой учителя и ученика. Отсутствие архивных источников не позволяет окончательно подтвердить гипотезу об авторстве рельефа, но факт его связи с мастерской Солари нам представляется доказанным. Также выскажем осторожное предположение, что вторым исполнителем «Триптиха из Вигиньоло», помимо Кристофоро Солари, мог быть помощник Пьетро Антонио, работавший над надгробием епископа Марко де Капитани.

В соборе Кремы хранится статуя святого Назария, которую искусствовед Вито Дзани в 2011 г. атрибутировал как произведение Пьетро Антонио Солари [21]. Скульптура была изготовлена для Миланского собора в XV в., а в 1959 г. была подарена и передана оттуда кремскому собору кардиналом Джованни Баттистой Монтони (позднее — папа римский Павел VI). Действительно, в произведении явно прослеживается сходство с «Мадонной дель Коаццоне» — в трактовке волос и складок одежды, в «глазах без зрачков», в форме носа и надбровных дуг, в той же позднеготической стилистике. Статуя

¹⁵ Так, например, когда Гвинифорте Солари возглавлял семейное предприятие, он, как правило, занимался архитектурой, а его брат Франческо — скульптурой. См. подробнее: [9, р. 43].

¹⁶ В 1472 г. Гвинифорте участвовал там в проектировании и строительстве моста через реку Танару (строительство завершено в июле 1479 г.), а в 1480 г. он занимался работами, связанными с городскими воротами и крепостной башней, см.: [11].

предназначалась для установки около стены или в нише, о чем свидетельствует наличие железного крюка на спине (на уровне лопаток) и выделение главной фронтальной точки зрения (статуя не предполагает кругового обхода). Святой представлен стоящим. Об атрибутах, которые он держал в руках и ныне утраченных, позволяет судить копия, сохранившаяся в Музее Миланского собора: правой рукой святой должен был сжимать меч, а левой — держать пальмовую ветвь. Вито Дзани считает, что копия была выполнена Пьетро Антонио вскоре после оригинальной статуи, возможно, из-за каких-то дефектов последней, и, скорее всего, с помощью помощника: это подтверждает и не столь аккуратная работа с деталями (особенно заметно в трактовке черт лица), и то, что у копии имеется подпорка. При этом исследователь не отрицает возможность того, что копия была сделана позднее, в XX в. Если эта гипотеза верна, то можно предположить изготовление копии в связи с передачей оригинальной статуи в собор Кремь. Стилистически образ святого Назария близок ещё одной статуе из Миланского собора — предполагаемому изображению святого Христофора на южной арке тибурья, датируемой самым началом 1480-х гг., которую, поэтому, Вито Дзани также считает работой Пьетро Антонио Солари. В связи с этим более архаичную по исполнению статую святого Назария он датирует второй половиной 1470-х гг. Это согласуется с биографией мастера: до 1481 г., когда умер его отец, Пьетро Антонио, работавший под началом отца, мог самостоятельно работать над скульптурными произведениями.

Заказ на выполнение центрального портала церкви Сан Франческо в Пьяченце получил Гвинифорте Солари и заключил соответствующий договор ещё в 1454 г. [9, р. 101]. Скорее всего, мастер отвечал за архитектурные детали и общую композицию, а скульптуры исполнял его брат Франческо [9, р. 102–103]. В связи с огромной занятостью Гвинифорте на различных проектах работа продвигалась медленно и на момент смерти мастера не была закончена. В 1481 г. завершить её согласился Пьетро Антонио и получил за это 80 пьяченгинских лир [9, р. 102], однако сделанное скульптором почему-то не удовлетворило монахов-францисканцев, в связи с чем возникла тяжба между ними и Солари: сохранилось заключённое ими соглашение от 20 апреля 1482 г., согласно которому каждая из сторон должна была выбрать эксперта для оценки произведённых работ. Эксперты должны были до 1 июля 1482 г. оценить то, что было сделано Гвинифорте, и то, что сделал Пьетро Антонио, и установить, были ли выплаченные им суммы адекватными. Монахи, в свою очередь, обязались не доверять работу никому другому до истечения этого срока¹⁷. Известно, что следующий этап работ над порталом начался в 1498 г. и продолжался в первое десятилетие XVI в., позднее портал не раз переделывали в XIX–XX вв. [9, р. 104–107], что затрудняет суждение о его первоначальном — «соларианском» — облике. Тем не менее, факт работы над ним Пьетро Антонио задокументирован. На основе стилистического анализа Вито Дзани атрибутировал Пьетро Антонио люнетту с рельефом «Святой Франциск, получающий стигматы»¹⁸: по его мнению, архитектурные части соответствуют первому этапу создания портала, то есть относятся к середине XV в., в то время как рельеф обнаруживает сходство с некоторыми рельефа-

¹⁷ Текст соглашения см.: [9, р. 190–192].

¹⁸ См.: [21]. Эта атрибуция в настоящее время считается верной. Как работа Гвинифорте и Пьетро Антонио портал значится на итальянском сайте, посвященном церквям Пьяченцы: [18]. Атрибуцию подтверждает и сохранившийся документ, удостоверяющий факт работы Пьетро Антонио над порталом, см. прим. 17.

ми саркофага Бартоломе Коллеони, созданными Джованни Антонио Амадео. На этом основании исследователь высказал предположение, что скульптуре Пьетро Антонио мог обучаться именно у него и, возможно, даже принимать участие в создании капеллы Коллеони в Бергамо [21, р. 255]. Это весьма вероятно. Капелла была построена Джованни Антонио Амадео в 1472–1476 гг. Первое документальное свидетельство, связанное с Пьетро Антонио, относится к 1476 г.: тогда он стал работать под началом своего отца на строительстве Миланского собора и заменять его во время отлучек [1]. Поэтому до этого он вполне мог обучаться скульптуре под руководством Джованни Антонио Амадео, который, в свою очередь, в 1460-е гг. учился в мастерской семьи Солари, вероятно, у Франческо [9, р. 22]. Эта гипотеза позволяет яснее представить период ученичества Пьетро Антонио: всему, связанному с архитектурой, он, скорее всего, обучался у своего отца Гвинифорте, а скульптуре — у Джованни Антонио Амадео.

Новые исследования, таким образом, увеличивают количество скульптурных произведений, связанных с Пьетро Антонио Солари. Новые атрибуции позволяют, пусть и весьма осторожно, говорить о том, что его стиль претерпевал некоторые изменения, которые происходили, вероятно, под влиянием творчества Джованни Антонио Амадео, а также скорректировать общепринятое мнение о нем (в том, что касается скульптуры) как о бедном идеями, но старательном последователе стиля «кампионези».

Гипотеза о вероятном ученичестве Пьетро Антонио у Джованни Антонио¹⁹, а также тот факт, что сам он, в свою очередь, был учителем Кристофоро Солари, позволяет расширить контекст, в котором следует изучать связанные с его именем немногочисленные скульптурные произведения. Нужно рассматривать их не просто как некое запоздалое «продолжение» позднеготических традиций в Италии, но в общем контексте ломбардской скульптуры второй половины XV – первой четверти XVI в., яркими представителями которой являются его вероятный учитель и его ученик — Джованни Антонио Амадео и Кристофоро Солари.

Кроме того, ввиду малого количества сохранившихся скульптурных произведений, перспективной представляется работа с архивными источниками: вполне возможно, что в будущем удастся обнаружить новые документы, связанные с именем Пьетро Антонио Солари. Однако внимательный анализ и уже известных источников, как показало наше исследование, может прояснить вопросы, прежде остававшиеся открытыми.

Литература

1. Алешин П. А. Итальянский период творчества Пьетро Антонио Солари. Архитектура // Искусствознание. — 2023. — № 1. — С. 10–26.
2. Бондаренко И. А. Солари Пьетро Антонио // Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV — середины XVIII века / Отв. ред. И. А. Бондаренко. — М.: Изд-во ЛКИ, 2008. — С. 531–533.
3. Лазарев В. Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.) // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. — М.: Наука, 1978. — С. 227–296.
4. Подъяпольский С. С. Итальянские строительные мастера в России в конце XV — начале XVI в. по данным письменных источников (опыт составления словаря) // Подъяпольский С. С. Историко-архитектурные исследования. Статьи и материалы. — М.: Индрик, 2006. — С. 293–312.

¹⁹ Даже если эта гипотеза неверна, в любом случае они работали вместе на разных проектах — в частности, в павийской Чертозе и Миланском соборе.

5. Солари // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017); https://old.bigenc.ru/fine_art/text/3633856 (дата обращения: 24.01.2023).
6. Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione. Vol. 1–2. — Milano: Libreria Editrice G. Brigola, 1877. — 316 p.
7. Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione. Vol. 3. — Milano: G. Gribola e Comp., 1880. — 322 p.
8. *Biscaro G.* La Madonna del coazzone ed i Solari // Bollettino storico della Svizzera italiana. — 1912. — No. XXXIV, 7–12. — P. 77–80.
9. *Facchi M.* La scultura a Piacenza in età sforzesca. Tesi di Dottorato. XXVII ciclo (2012–2014). Vol. I: Testi. URL: http://eprints-phd.biblio.unitn.it/1558/1/Volume_1.pdf (дата обращения: 24.03.2022).
10. *Fiorio M. T.* Madonna del Coazzone // Museo d'arte antica del castello Sforzesco. Scultura lapidea, I—IV / A cura di M. T. Fiorio, G. A. Vergani. — Milano, 2012–2015. — Vol. 2. — P. 121–126, no. 535.
11. *Gritti J.* Solari, Guiniforte // Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 93 (2018). URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/guiniforte-solari_%28Dizionario-Biografico%29/ (дата обращения: 4.03.2022).
12. *Gritti J.* Solari, Pietro Antonio // Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 93 (2018). URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-antonio-solari_%28Dizionario-Biografico%29/ (дата обращения: 22.02.2022).
13. *Malaguzzi Valeri F.* I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo // Italienische Forschungen vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, I. Berlin, 1906. URL: https://archive.org/stream/italienischefors01kuns/italienischefors01kuns_djvu.txt (дата обращения: 22.02. 2022).
14. *Markham Schulz A.* The Youth of Cristoforo Solari // Arte Lombarda. — 2013, Nuova Serie. — No. 167 (1). — P. 96–105.
15. *Nagel A., Wood C. S.* Anachronic Renaissance. — New York: Zone Books, 2010. — 456 p.
16. *Pigler A.* La Vierge aux épis // Gazette des beaux-arts. — T. VIII^e-VI^e période, juillet 1932. — P. 129–136.
17. *Sant'Ambrogio D.* Il pallio o trittico marmoreo di Vighignolo nel patrio Museo Archeologico di Milano // Archivio storico dell'arte, s. 2, II (1896). — P. 188–194.
18. S. Francesco. URL: https://www.movio.beniculturali.it/icar/aspianenza_mappestampedisegni/it/117/s-francesco (дата обращения: 7.04.2022).
19. *Thomas A.* Ährenkleidmaria // Lexikon der Christlichen Ikonographie. Fribourg en Brisgau, 1968. — Bd 1: Allgemeine Ikonographie. A – Ezechiel. — P. 82–85.
20. *Vigezzi S.* La Scultura in Milano. Vol. 1. — Milan: s.e., 1934. — 632 p.
21. *Zani V.* Pietro Antonio Solai e Giovan Angelo del Maino: due statue rinascimentali in cattedrale // La cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere. Atti della Giornata di studi, Crema... 2011 / A cura di G. Cavallini, M. Facchi. — Milano: Scalpendi Editore, 2011. — P. 251–257.

Название статьи. Скульптура Пьетро Антонио Солари в свете новейших исследований

Сведения об авторе. Алешин, Павел Алексеевич — кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Музеи Московского Кремля, Кремль, Москва, Российская Федерация, 103132; paleshin@bk.ru; SPIN-код: 8743-5246; ORCID: 0000-0002-3846-8851

Аннотация. Вплоть до начала 2010-х гг. в связи с Пьетро Антонио Солари в научной литературе упоминались лишь две скульптуры — «Мадонна дель Коаццоне» из Каstellо Сфорцеско в Милане и надгробие епископа Марко де Капитани из собора Алессандрии. Основной вопрос, до сих пор остающийся открытым, — их стилистическое несоответствие между собой, однако оба произведения подтверждают общепринятое мнение, что Солари не был выдающимся скульптором и его манера довольно архаична для последней четверти XV столетия. Однако недавние исследования Вито Дзани (2011) и Энн Маркхам Шульц (2013) связали с Пьетро Антонио Солари ещё несколько скульптурных произведений. Анализ новых произведений, атрибутированных Пьетро Антонио Солари, а также корректировка сведений, касающихся «Мадонны дель Коаццоне» и надгробия епископа Марко де Капитани, позволяют поставить ряд новых вопросов, а также расширить контекст, в котором следует изучать творчество мастера в области скульптуры.

Ключевые слова: Пьетро Антонио Солари, Ренессанс, искусство Ломбардии, Кваattrocento, скульптура

Title. Pietro Antonio Solari's Sculpture in the Light of the Latest Research

Author. Aleshin, Pavel A. — Ph. D., researcher. Moscow Kremlin Museums, Kremlin, 103132 Moscow, Russian Federation; paleshin@bk.ru; SPIN-code: 8743-5246; ORCID: 0000-0002-3846-8851

Abstract. Until the early 2010s, only two sculptures were mentioned in connection with Pietro Antonio Solari — the *Madonna del Coazzone* from the Castello Sforzesco in Milan and the tomb of Bishop Marco de Capitani from the Cathedral of Alessandria. The main question, which still remains open, is their stylistic inconsistency with each other. Both works confirm the generally accepted opinion that Solari was not an outstanding sculptor and his manner was rather archaic for the last quarter of the 15th century. However, recent studies by Vito Zani (2011) and Ann Markham Schultz (2013) have linked several other sculptural works to Pietro Antonio Solari. The analysis of these works and the new information regarding *Madonna del Coazzone* and the tomb of Bishop Marco de Capitani have allowed the author to raise a number of new questions and to expand the context in which the work of the master in the field of sculpture should be studied.

Keywords: Pietro Antonio Solari, Renaissance, art of Lombardy, Quattrocento, sculpture

References

- Aleshin P. A. The Italian Period of Pietro Antonio Solari's Oeuvre. Architecture. *Iskusstvoznanie (Art Studies Magazine)*, 2023, no. 1'23, pp. 10–26 (in Russian).
- Biscaro G. La Madonna del coazzone ed i Solari. *Bollettino storico della Svizzera italiana*. 1912, vol. 34, 7–12, pp. 77–80 (in Italian).
- Bondarenko I. A. Solari Pietro Antonio. *Slovar' arhitektorov i masterov stroitel'nogo dela Moskvyy XV – serediny XVIII veka (Dictionary of Moscow Architects and Masters of Engineering in the 15th – Mid-18th Centuries)*. Moscow, LKI Publ., 2008, pp. 531–533 (in Russian).
- Facchi M. *La scultura a Piacenza in età sforzesca, Tesi di Dottorato. XXVII ciclo (2012–2014), vol. 1: Testi*. Available at: http://eprints-phd.biblio.unitn.it/1558/1/Volume_1.pdf (accessed 24 April 2022).
- Fiorio M. T. Madonna del Coazzone. Fiorio M. T; Vergani G. A. (eds). *Museo d'arte antica del castello Sforzesco. Scultura lapidea, vol. 2*. Milano, 2012–2015, pp. 121–126, no. 535 (in Italian).
- Lazarev V. N. *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo: Stat'i i materialy (Byzantine and Old Russian Art: Articles and Materials)*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 336 p. (in Russian).
- Malaguzzi Valeri F. *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo. Italianische Forschungen vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, vol. 1*. Berlin, 1906. Available at: https://archive.org/stream/italienischefors01kuns/italienischefors01kuns_djvu.txt (accessed 22 February 2022).
- Markham Schulz A. *The Youth of Cristoforo Solari. Arte Lombarda, 2013, Nuova Serie, no. 167 (1), pp. 96–105*.
- Nagel A.; Wood C. S. *Anachronic Renaissance*. New York, Zone Books Publ., 2010. 456 p.
- Podjapol'skij S. S. Italian Building Craftsmen in Russia at the End of the 15th — Beginning of the 16th Centuries. According to Written Sources (Experience in Compiling a Dictionary). Podjapol'skij S. S. *Istoriko-arhitekturnye issledovaniia. Stat'i i materialy (Historical and Architectural Researches. Articles and Materials)*. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 293–312 (in Russian).
- Zani V. Pietro Antonio Solai e Giovan Angelo del Maino: due statue rinascimentali in cattedrale. Cavallini G.; Facchi M. (eds). *La cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere. Atti della Giornata di studi, Crema, 2011*. Milano, Scalpendi Editore Publ., 2011, pp. 251–257 (in Italian).