

**Донателло и две «Мадонны».**  
**Краткая история коллекции скульптуры**  
**берлинских музеев.**

*Невилл Роули*

*хранитель коллекции раннего итальянского  
искусства музея Бодэ и картинной галереи,  
Государственных Музеев Берлина*

Рассказать историю коллекции скульптуры Государственных музеев Берлина можно множеством способов. Например, перечислить ряд выдающихся произведений лишь из Италии и Германии: от «Мадонны с Младенцем» пресвитера Мартина (1199) до «Танцовщицы с кимвалами» Антонио Кановы (1812) в первом случае и от «Четырех евангелистов» Тильмана Рименшнейдера (1490–1492) до «Аполлона и Дафны» Андреаса Шлютера (1712) во втором. Недостаток такого перечня заключается в том, что игнорируются отдельные, менее знаковые произведения, значение которых раскрывается только в совокупности с другими предметами. В качестве примера можно привести собрание итальянских мелких бронз и плакет или даже в целом Музей византийского искусства, который всегда был частью коллекции скульптуры Государственных музеев Берлина, но в то же время неизменно стоял особняком. Можно выбрать топографический аспект, сосредоточив внимание на перемещениях коллекции внутри Музейного острова в XIX и первой половине XX века и далее в период великого разделения Востока и Запада во время холодной войны и последующего воссоединения. На самом деле у каждого произведения, у каждого зала и даже у каждого неудачного приобретения своя история, но их подробный пересказ неизбежно будет утомительным даже для самого заинтересованного читателя. Поэтому мы должны быть избирательными и, к сожалению, их опустим.



**Ил. 1.** Донателло, Мадонна с Младенцем, называемая Мадонна Пацци. Около 1422. Государственные музеи Берлина, Коллекция скульптуры и Музей византийского искусства (выставлена в Музее Бодэ).

Я решил рассказать историю коллекции скульптуры через историю двух произведений. Всего две работы, более того, очень узнаваемые – это похожие мраморные рельефы, квадратной формы, изображающие Мадонну и Младенца, датирующиеся 1420-ми годами и связанные с одним из величайших скульпторов эпохи Возрождения – флорентинцем Донателло (около 1386 – 1466). На этом сходство заканчивается. Первый рельеф под названием «Мадонна Пацци» единогласно считается шедевром мастера (ил. 1). Он даже представлен на обложке итальянского издания путеводителя по коллекции скульптуры, вышедшего в 2011 году (ил. 12). Второй рельеф,



**Ил. 2.** Микелоццо, Мадонна с Младенцем, называемая Мадонна Орландини. Около 1426–1428.  
Государственные музеи Берлина,  
Коллекция скульптуры и Музей византийского искусства  
(выставлена в Музее Бодэ).

известный как «Мадонна Орландини» (ил. 2), долгое время считался произведением школы Донателло и не вошел в путеводитель, где рассказывается о 243 знаковых предметах коллекции. Возникает закономерный вопрос, зачем говорить о нем сейчас? Ответ прост: потому что судьба «Мадонны Орландини», особенно в сравнении с ее квази-альтер-эго – «Пацци», является прекрасной иллюстрацией всей истории берлинской коллекции скульптуры. По крайней мере, это то, что я хотел бы продемонстрировать в своей статье.

### Последовательные приобретения

В 1830 году Королевские музеи Берлина открыли свои двери в большом здании в греческом стиле, спроектированном Карлом Фридрихом Шинкелем. Скульптуре было отведено достойное место, хотя в ту эпоху ренессансной скульптуре не придавалось особого значения. Действительно, в то время, вслед за ренессансными спорами о примате искусств (*paragone*), предпочтение отдавалось античной скульптуре и итальянской живописи эпохи Возрождения. Отчасти это объяснялось и наследием итальянского вкуса XVIII века, который захватил Европу благодаря *nes plus ultra* музею того времени – Лувру Наполеона, коллекции которого были пополнены произведениями, полученными в том числе во время недавних военных кампаний. В Берлине галерея скульптуры эпохи Возрождения была лишь дополнением к залам живописи, главным образом, к произведениям из коллекции Бартольди, приобретенной в Риме в 1828 году. Не идя ни в какое сравнение с крупными поступлениями

картин из коллекций Солли или Джустиниани, собрание ренессансной скульптуры уже тогда, возможно, включало некоторые замечательные работы Андреа делла Роббиа или Франческо да Сангалло. Но не было еще ни одного Донателло.

Ситуация изменилась, по-видимому, в начале 1840-х годов. Директор Картинной галереи Густав Вааген совершил поездку в Италию, чтобы пополнить коллекцию скульптуры, которую в этот период уже стала восприниматься как уступающая живописной. И, как и ранее, снова в приоритете были покупки целыми собраниями: в Венеции Вааген получил сказочную коллекцию Паяро, дававшую почти полное представление о венецианской скульптуре эпохи Возрождения, от Туллио Ломбардо до Алессандро Витториа. Во Флоренции Вааген стремился сделать новые приобретения: хотя ему больше по вкусу был плавный стиль делла Роббиа, он чувствовал себя обязанным покупать и произведения Донателло, заслуги которого Джорджо Вазари в XVI веке оценил больше, чем заслуги любого другого мастера своего времени. Так мраморный рельеф с Мадонной и Младенцем попал в коллекцию скульптуры – в Берлине появился свой Донателло (ил. 2).



**Ил. 3.** Донателло и Микелоццо  
Гробница антипапы Иоанна XXIII.  
Около 1422–1428.  
Флоренция, баптистерий.

Вышеупомянутая «Мадонна» происходит из собрания графов Орландини, старинной флорентинской семьи. Среди этого семейства не было известных покровителей Донателло, в отличие от представителей Медичи, но Орландини унаследовали некоторые владения Медичи и именно в их палаццо в начале XV века остановился близкий друг Медичи, антипапа Иоанн XXIII. В 1420-х годах Донателло вместе с Микелоццо работал над гробницей Иоанна XXIII (ил. 3). Это, конечно, не является доказательством того, что берлинская «Мадонна» создана Донателло, но все же, с формальной точки зрения, такая атрибуция имеет право на существование, если сравнить берлинскую «Мадонну» с той, что украшает гробницу Иоанна XXIII. Пилястры, окружающие добродетелей в нижнем регистре гробницы также сопоставимы с резной нишей «Орландини». Новое приобретение отличалось виртуозным воплощением техники плоского рельефа, которой в



совершенстве владел Донателло, за что был возвеличен Вазари. Хотя Вааген никогда не называл себя великим ценителем скульптуры эпохи Возрождения, нельзя недооценивать его исключительный вкус к живописи (он был одним из первооткрывателей Вермеера), способствовавший приобретению и данного произведения.



**Ил. 4.** Донателло, Святой Иоанн Креститель.  
Около 1425–1430.  
Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина  
(перемещен после Второй мировой войны);  
до 1945–1946 – Государственные музеи Берлина,  
Коллекция скульптуры.  
(в музее Кайзера Фридриха, Берлин. ок. 1910).

Развернувшееся спустя четыре десятилетия первое научное обсуждение «Мадонны Орландини» ни в коей мере не противоречило оценке Ваагена. На дворе стоял 1884 год. Новый, недавно назначенный директор коллекции скульптуры Королевских музеев Берлина, которую он помогал расширять на протяжении более десяти лет, посвятил собранию статью. Его звали Вильгельм Боде. Со времен Ваагена обстановка сильно изменилась: войны против Австрии, а затем и Франции позволили Пруссии объединить немецкие земли и образовать в 1871 году Германскую империю. Музей в столице новой империи – Берлине казался слишком провинциальным по сравнению с музеями в других немецких городах, в частности в Дрездене или Мюнхене, не говоря уже о таких европейских столицах, как Вена, Париж или Лондон. Чтобы продемонстрировать престиж имперской Германии, необходимо было приобрести значительное количество произведений. Боде, поступивший на службу в Королевские музеи через год после

объединения Германии, оказался в нужном месте в нужное время. В 1878 году во Флоренции он приобрел великолепную бронзовую скульптуру, изображающую святого Иоанна Крестителя (ил. 4), которую он приписал Донателло в вышеупомянутой статье 1884 года. Хотя Боде и считал «Мадонну Орландини» не вполне достойной мастера, он полагал, что она была вырезана в мастерской под непосредственным руководством Донателло.

Два года спустя Боде изменил свое мнение о художественном уровне «Мадонны Орландини». Причина такой перемены проста: историк искусства только что купил произведение, которое он без колебаний описал как «медальон Орландини» (ил. 1). Это на первый взгляд очень похожая «Мадонна с Младенцем», за исключением того, что, как считал

Бодэ, ее художественный уровень несравненно выше. Нужно было только сравнить их, утверждал он, чтобы понять, «насколько округла фигура здесь [то есть в недавнем приобретении], насколько убедительны ракурсы, насколько тонко выражена плоть, особенно это видно в проработке правой руки Марии, насколько свободно трактованы ее волнистые волосы». По мнению Бодэ, все указывало на то, что это работа Донателло начала 1420-х годов. Означенные факты придали памятнику первостепенное значение: это был один из первых примеров работы с использованием линейной перспективы – техники, изобретенной около 1415 года Филиппо Брунеллески, которая произвела бы революцию в истории искусства, если бы в то время не была полностью проигнорирована живописцами.

Что касается Бодэ, то в течение нескольких лихорадочных недель, предшествовавших приобретению «Мадонны», он негласно дал ей условное название: так как она принадлежала графу Лампони Леопарди, Бодэ и его флорентинский посредник Стефано Бардини именовали рельеф «мрамором Лампони». Но кто бы принял в качестве нового Донателло рельеф, название которого переводится как «Малинная Мадонна» (*итал.* *l'ampone* – «малина»)? Впоследствии акцент будет сделан на предполагаемом происхождении рельефа из дворца Пацци во Флоренции, и произведение получит название «Мадонна Пацци» – без уточнения, было оно заказано одним из членов семьи Пацци или нет.

Таким образом, две «Мадонны» оказались в Берлине, и так началась их общая история.

### **В Музее кайзера Фридриха**

Насколько мне известно, никаких фотографий двух «Мадонн» в залах музея Шинкеля, известного с середины XIX века как Старый музей, не существует. Из-за многочисленных приобретений Бодэ – не только скульптуры, но и живописи и гипсовых слепков – в здании, которое ему никогда особо не нравилось, не хватало выставочных площадей. Еще в 1880-х годах Бодэ хотел создать Музей Ренессанса, но этот замысел воплотился лишь два десятилетия под названием «Музей кайзера Фридриха» (по имени императора Фридриха III, отца последнего германского императора Вильгельма II). Музей кайзера Фридриха открылся в 1904 году, в нем «Пацци» и «Орландини» были выставлены рядом – сначала в зале, посвященном флорентийской скульптуре эпохи раннего Возрождения, а затем в окружении нескольких значительных картин (ил. 5). Рассмотрим внимательно последнюю развеску, датируемую концом 1910-х годов: «Мадонна Пацци» хотя и находится на одной высоте с «Мадонной Орландини», но она размещена ближе к окну и тем самым лучше освещается (музей был спроектирован без электрического освещения, что было не самым продуманным решением Бодэ как минимум из-за краткости светового дня зимой). В центре зала помещен бюст святого Иоанна Крестителя, который Бодэ также считал работой Донателло (в 1930-х он приписывался Дезидерио да Сеттиньяно); по сторонам располагаются еще два бюста, атрибутированных как работа Дезидерио (справа – знаменитая «Мариетта Строцци», приобретенная Ваагеном во



**Ил. 5.** *Музей кайзера Фридриха. Около 1917–1920.*

Флоренции; другой бюст – авторства близкого последователя). Над этим, главным, рядом размещены другие предметы, считающиеся менее важными с исторической точки зрения, а внизу находятся три фрагмента пределлы, расписанной Мазаччо для полиптиха, предназначавшегося для церкви кармелитов в Пизе. На полу – свадебный сундук, или кассоне, который собирает всю композицию воедино.

Таким образом, всего одна стена может продемонстрировать принципы, по которым Бодэ формировал экспозицию: симметрия, хронология, диалог между живописью и скульптурой. Две «Мадонны» действительно не просто симметричны; их расположение позволяет тренировать насмотренность, видеть превосходный художественный уровень одного рельефа («Пацци») по сравнению с другим («Орландини»). Можно непосредственно убедиться в правильности суждения, высказанного Бодэ в момент приобретения «Пацци». Присутствие работ учеников Донателло, начиная с Дезидерио, в еще большей степени подчеркивает основополагающую роль скульптора в искусстве Кватроченто. Подтверждением служат и фрагменты пределлы Мазаччо, так как этот художник был первым, кто адаптировал в живописи линейную перспективу, придуманную Брунеллески и развитую Донателло.

Отслужив полвека в Берлинских музеях, в 1920 году Боде сделал небольшой шаг в сторону: он ушел с поста генерального директора, но остался руководителем Картинной галереи. Боде умер в 1929 году, в возрасте 83 лет. Похороны проходили в центральном зале его любимого Музея кайзера Фридриха, как нерушимое доказательство его вечной связи с этим местом. Однако вместе с тем преемники Боде почувствовали облегчение – он правил слишком долго и теперь, когда его не стало, пришло время экспериментировать. Первые изменения коснулись экспозиции: работ стало меньше, а живопись отделилась от скульптуры. «Мадонна Пацци» и «Мадонна Орландини» переместились с верхнего этажа на нижний, в гораздо более просторное помещение, что позволило им находиться на большем расстоянии друг от друга (ил. 6а и ил. 6б). Прямое визуальное сравнение стало невозможным – рельефы были двумя отдельными элементами, которые предназначались скорее для любителей искусства, нежели для жаждущих знаний и знатоков.



**Ил. 6а.** Музей Кайзера Фридриха, Берлин, 1933 г.  
(«Мадонна Пацци» видна сразу у левого входа во вторую комнату).



**Ил. 6б.** Музей Кайзера Фридриха, Берлин, 1933 г.  
(в том же зале, где висела «Пацци», «Орландини» можно увидеть слева от портала).

Резэкспозиция была завершена в 1933 году – в год, когда куратор музея Фрида Шоттмюллер, долгое время строившая карьеру в тени Боде, опубликовала новый каталог итальянской скульптуры, в котором она освободилась от идей своего всесильного наставника. «Мадонна Пацци» еще приписывалась Донателло, но «Мадонна Орландини» уже была атрибутирована как работа пизанского последователя мастера – Андреа Гварди, что шло вразрез с общепринятой биографией Гварди, реконструированной другим искусствоведом – Паулем Шубрингом. Спорадически эта атрибуция будет возникать вплоть до начала XXI века. Однако уже в момент выхода каталога Шоттмюллер Ульрих Миддельдорф отметил, что художественный уровень рельефа слишком высок, для того, чтобы считаться работой Гварди (вполне понятное мнение, которое позже будет подтверждено в монографии «Andrea Guardi», изданной в 2015 году Габриэле Донати). Несмотря на существенные разногласия, большой роли эти профессиональные споры не играли: к власти пришли нацисты. Вскоре начнется война, которая на долгое время разделит двух «Мадонн».



## Кровопрлитная война, холодная война

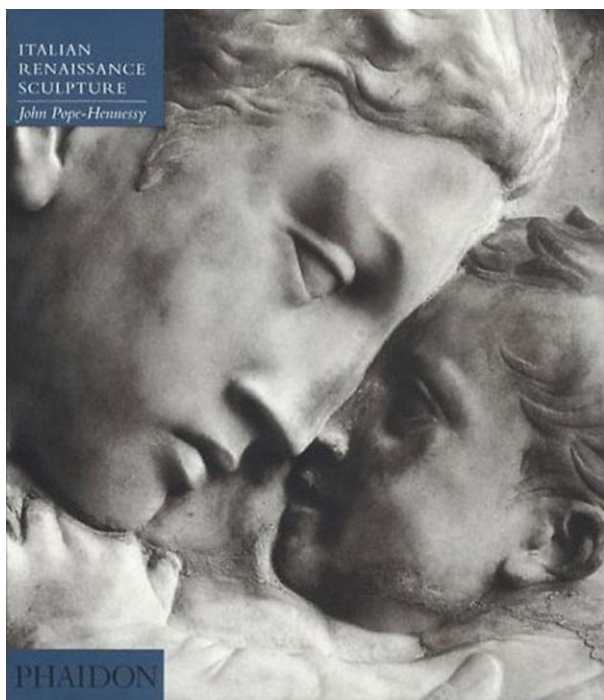
Первого сентября 1939 года нацистская Германия вторглась в Польшу. В Европе началась Вторая мировая война. После более чем полувека, проведенного в залах Старого музея, а затем Музея кайзера Фридриха, «Мадонна Пацци» и «Мадонна Орландини» были убраны в ящики. Поначалу их судьба складывалась одинаково – путь от подвалов Музейного острова до контрольной башни зенитного бункера, построенного в 1941 году в парке Фридрихсхайн. Предполагалось, что это место будет достаточно безопасным, так как бункер мог защитить произведения от усиливающихся англо-американских бомбардировок, которые методично превращали целые районы немецкой столицы в руины. Шестого марта 1945 года планы внезапно изменились: Адольф Гитлер приказал эвакуировать из Берлина большую часть коллекций берлинских музеев. Сейчас трудно понять, какова была цель: была ли это осознанная попытка передать работы из немецких собраний союзным войскам? Этот приказ фактически предопределил судьбу берлинских коллекций на полстолетия: эвакуированные произведения проведут холодную войну в западном блоке, оставшиеся постигнет ужасная участь.

Вместе с рядом шедевров из берлинских музеев «Мадонна Пацци» благополучно прибыла в соляную шахту «Кайзерод» недалеко от Меркеса в Тюрингии. Четвертого апреля 1945 года шахта попала под контроль 3-й армии США под командованием генерала Паттона. Обнаруженные произведения были отправлены дальше на запад, так как район Меркерс должен был стать частью советского сектора. «Мадонна Пацци» была перевезена в Центральный пункт сбора в Висбадене, где находилась последующие десять лет. В середине



**Ил. 7.** Коллекция скульптуры в Далеме (Западный Берлин). Около 1964. ("Мадонна Пацци" в центре на расстоянии).

1950-х годов был утвержден порядок возвращения произведений в Берлин. Поскольку Музей кайзера Фридриха находился в восточном секторе, местом расположения западных музеев был определен комплекс Далема в американском секторе, где архитектор Бруно Пауль по инициативе самого Боден еще в 1914 году возвел первое здание музея для коллекций азиатского искусства. В 1960-х годах «Мадонна Пацци» снова оказалась в центре внимания (ил. 7).

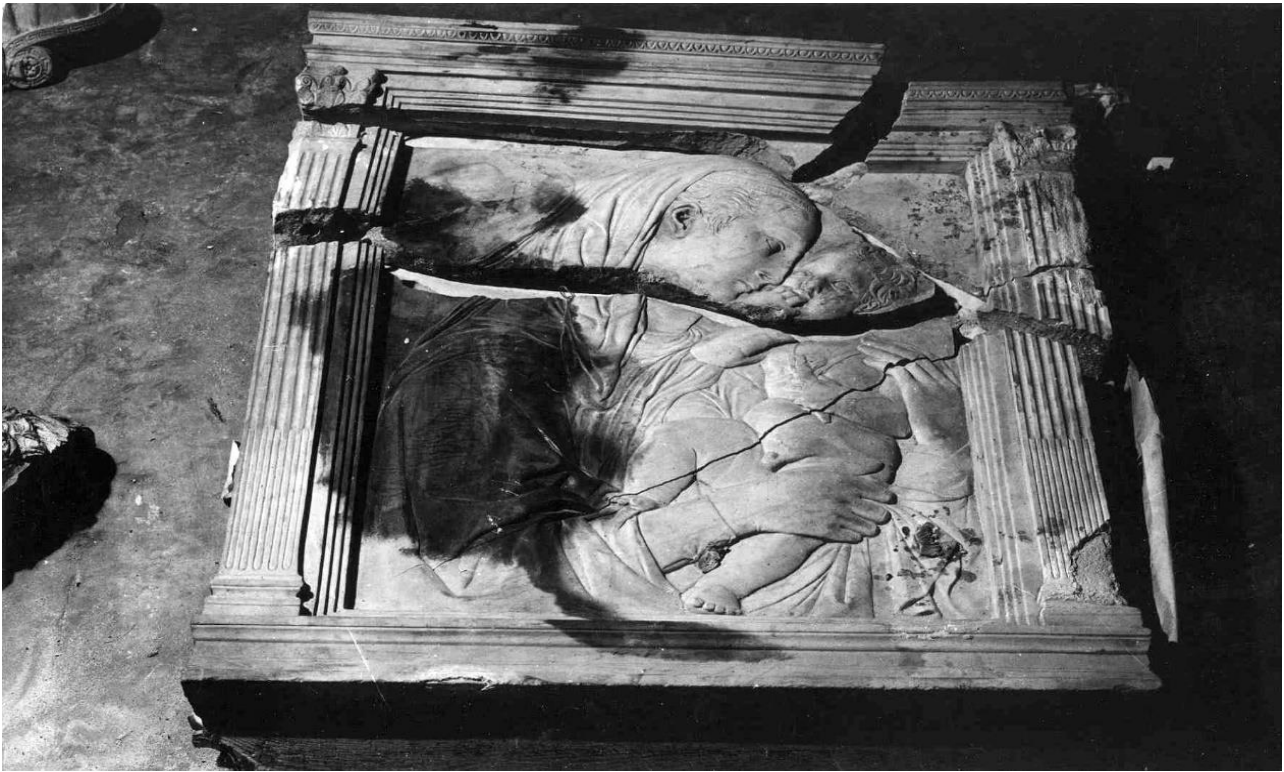


**Ил. 8.** Обложка ко второму тому издания  
Джона Поупа-Хеннесси  
*«An Introduction to Italian Sculpture»*  
(«Введение в итальянскую скульптуру»)  
4-е изд. Лондон: Phaidon, 1996.

Вновь обретенная слава «Пацци» отмечена двумя важными публикациями в области скульптуры эпохи Возрождения – двухтомной монографией Хорста Янсона, посвященной Донателло (1957), и обзором истории ренессансной скульптуры Джона Поупа-Хеннесси (1958). Даже спустя полвека эти издания по-прежнему незаменимы. В своей монографии Янсон почти систематически исключал работы, приписываемые Донателло без надежной документации, – начиная с бронзового святого Иоанна Крестителя, купленного Бодэ в 1878 году (ил. 4). Однако «Мадонна Пацци» была одной из немногих «Мадонн», которые считались подлинными. Что касается публикации Поупа-Хеннесси, то достаточно взглянуть на обложку четвертого издания книги, вышедшего уже после смерти автора, в 1996 году: «Мадонна Пацци» символизирует всю итальянскую скульптуру Кватроченто (ил. 8).

Но давайте вернемся в Берлин в последние дни войны. «Мадонна Пацци» уехала в Меркес; «Мадонна Орландини» осталась в бункере в Фридрихсхайне – ее, вероятно, сочли излишней, ведь была «Пацци», при этом рационального объяснения, почему при эвакуации были выбраны одни произведения и не взяты другие, не существует. В мае 1945 года, когда Берлин был взят советскими войсками, два пожара, возникшие по неизвестным причинам, разрушили башню в Фридрихсхайне и повредили хранившиеся в ней работы. Был ли это несчастный случай? Или преднамеренный акт? В любом случае, кто устроил пожар? Ходили разные версии, но ни одна из них не может быть доказана. Как и многие другие произведения искусства, «Мадонна Орландини» сильно пострадала. Так она описана в июле 1946 года: «Поясная фигура Мадонны и Младенца работы Донателло. Разбита на множество частей. Поверхность мрамора обгорела. Правый локоть Мадонны покрыт сажей». Сделанная чуть позже фотография зафиксировала ужасное состояние памятника (ил. 9).

Едва ли кто-нибудь читал приведенное выше описание ранее середины 1990-х годов: оно было частью секретной записки, отправленной в СССР военными Красной армии вместе с изъятими на территории Германии культурными ценностями. В то время практика отправки ценностей воспринималась, как справедливая компенсация за беспримерное кровопролитие, развязанное нацистами. Кроме того, исходя из логики времени, схожим образом действовали американцы, когда попытались изъять 200 лучших берлинских картин,



*Ил. 9. Микелоццо, Мадонна Орландини. Около 1426–1428.  
Фотография сделана Ленинграде в середине 1950-х годов.*

хранившихся в Висбадене, которые затем, в конце 1945 года, были отправлены в Вашингтон. Произведения искусства в хорошем состоянии, найденные Советской армией, немедленно отправлялись в Москву и Ленинград. Что касается оставшихся в бункере предметов, то, прежде чем уцелевшие фрагменты могли быть выкопаны и отправлены на восток, должно было остыть пожарище. Это коснулось и «Мадонны Орландини». Официально работа считалась утраченной.

В 1950-х годах ситуация резко изменилась: Восточная Германия была «братской республикой» СССР, в то время как новый заклятый враг Советов – США поддерживали передачу произведений в Западной Германии берлинскому Далему. В Москве было принято решение вернуть сокровища, захваченные в 1945 году: «Сикстинская Мадонна» Рафаэля вернулась в Дрезден, а монументальный фриз Пергамского алтаря – на Музейный остров. Работам, сгоревшим в бункере, потребовалась масштабная реставрация: фрагменты «Мадонны Орландини» были собраны и закреплены на современной мраморной плите. В 1958 году она была выставлена в музее, где столько лет ранее находилась вместе с «Мадонной Пацци», но времена определенно изменились, как изменилось и наименование учреждения, где теперь она выставлялась, – название «Музей кайзера Фридриха» было слишком империалистическим в коммунистическом государстве, поэтому в 1956 году оно было изменено на «Музей Бодер».

До войны «Мадонна Орландини» проигрывала в сравнении с «Пацци», но, по крайней мере, о ней часто говорили, теперь же в Восточном Берлине это происходило все реже и реже. Не то чтобы Музей Боде был недоступен, но поврежденный рельеф стало трудно оценить. Тем не менее в 1984 году восточногерманский искусствовед Ганнелор Сакс на страницах своей книги вновь воспроизвел «Пацци» и «Орландини», приписав обеих Донателло. Эта попытка повысить ценность восточногерманских коллекций никого не убедила, и авторство второго рельефа по старинке продолжало приписываться Андреа Гварди, как указала Фрида Шоттмюллер в 1933 году.



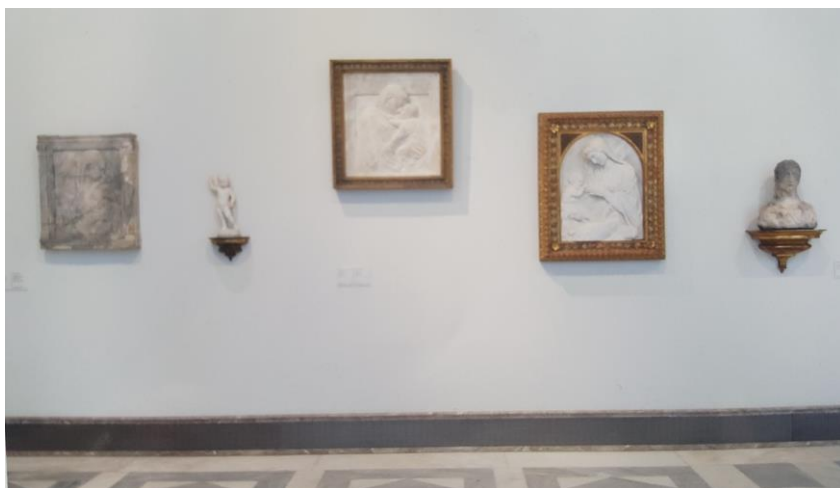
**Ил. 10.** Приписывается Дезидерио да Сеттиньяно  
*Бюст святого Иоанна Крестителя.*  
Около 1450–1455. Утрачен после 1945;  
ранее в Музее кайзера Фридриха, Берлин.

Однако это положение полузабытой вещи было менее драматично, чем железный занавес, скрывший произведения, которые не вернулись из СССР в 1958 году. Так было с бронзовой скульптурой святого Иоанна Крестителя работы Донателло (ил. 4), едва упоминаемой в литературе, и многими другими памятниками, некогда выставленными в том самом зале Музея кайзера Фридриха, где находились две «Мадонны», – в частности, с бюстом святого Иоанна Крестителя, который стоял в центре композиции, как шедевр Донателло (ил. 10). Атрибуция этой композиции Дезидерио да Сеттиньяно, хотя и была весьма убедительной, но никогда бы не стала общепринятой среди историков искусства. Кто может упрекнуть специалистов в том, что они воздерживаются от оценки утраченного произведения?

## Воссоединение

Падение Берлинской стены 9 ноября 1989 года является ключевым событием в истории как отдельно Германии, так и Европы в целом. Оно также оказало непосредственное влияние на историю Государственных музеев Берлина. Менее чем через три года, коллекции восточной

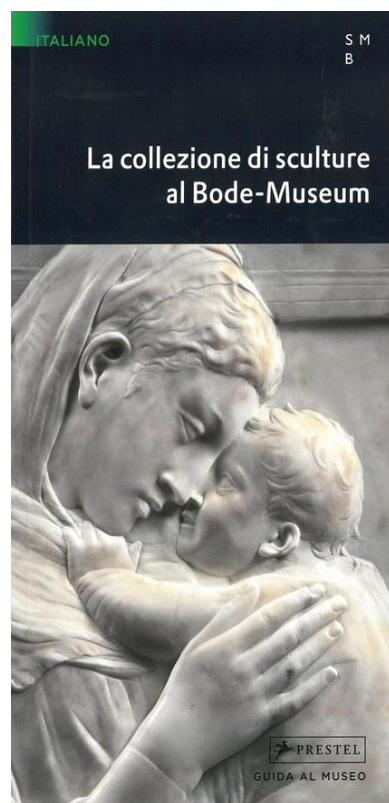




**Ил. 11.** *Музей Боде, Берлин 2006.*

и западной частей были объединены после сорока лет жизни по соседству. Бывший Музей кайзера Фридриха, ныне Музей Боде, был полностью реконструирован, чтобы вновь принять в своих стенах коллекцию скульптуры; однако картины отправились на Культурфорум, что положило начало историческому разделению – прискорбному факту во многих отношениях. В 2006 году в Музее Боде была открыта обновленная экспозиция, которая было разработана в соответствии с представлениями, преобладавшими в Западном Берлине, – с белыми стенами и гораздо меньшим количеством произведений, чем в эпоху Боде, за исключением галереи, где было выставлено много пострадавших при пожарах в 1945-м памятников. Несмотря на поврежденное состояние, «Мадонна Орландини» не попала в экспозицию этой галереи, а была помещена, как и прежде, недалеко от «Пацци», но на другой высоте (ил. 11). Потемневшая «Орландини» явно проигрывала от такого сравнения. Это несоответствие в полной мере проявилось при публикации путеводителя по коллекции: «Пацци» была воспроизведена на обложке (ил. 12), в то время как для «Орландини» не нашлось места в залах, обозначенных как «школа Донателло».

В 2013 году я начал работать в Музее Боде над каталогом работ Донателло и его школы, хранящихся в берлинских коллекциях. Безусловно, «Мадонна Пацци» была центральным произведением этого исследования (наряду с бронзовым «Спирителло», еще одним блестящим приобретением Боде, происходившим из крестильной купели Сиенского собора). «Мадонна Орландини» также упоминалась в моем каталоге, ведь она была приобретена как работа Донателло. Мои исследования сочли достаточным аргументом для восстановления рельефа, хотя, признаться, поначалу я не был о нем высокого мнения. В то время он уже не висел рядом с «Пацци» и, на мой вкус, был помещен слишком высоко. Еще более высокая



**Ил. 12.** *Обложка издания «La collezione di sculture al Bode-Museum» («Коллекция скульптуры Музея Боде»). Мюнхен: Prestel, 2011.*

развеска «Мадонны Пацци», чтобы показать предполагаемое первоначальное расположение рельефа относительно взгляда зрителя, также не казалась мне хорошей идеей. Как уже упоминалось, о первоначальном происхождении произведения мало что известно, и то, что оно оказалось слишком далеко от глаз зрителей, означало нечеткое видение самой пронзительной части композиции: соприкасающихся лиц Мадонны и Младенца. В конце концов, именно эта деталь была выбрана в качестве обложки различных книг (ил. 8, 12) и вовсе не благодаря перспективному построению, сколь бы важным это ни казалось с исторической точки зрения.

При близком рассмотрении в реставрационной мастерской «Орландини» оказалась совершенно не похожей на то, как она выглядела в музейных залах. Общая несовершенная анатомия уступила место удивительным деталям, таким как потрясающее положение правой руки Мадонны (ил. 13), со сложенными пальцами, которые почти погружены в мрамор, или тщательная проработка каждого пальца другой руки в плоском рельефе (ил. 14). Я был потрясен увидев, как, будто в продолжение некоего орнамента, Младенец подносит руку ко рту, словно показывая, что режущиеся зубы причиняют ему боль. «Мадонна» поразила не только меня; по мнению Бодо Бучиньского, тогдашнего руководителя реставрационной мастерской, «Орландини» была выполнена даже лучше, чем «Пацци»! Это было, конечно, вызывающее суждение, но оно исходило от реставратора, который почти сорок лет работал с берлинской коллекцией скульптуры и который дважды реставрировал «Мадонну Пацци».



**Ил. 13.** Микелоццо, Мадонна Орландини.  
Около 1426–1428.



**Ил. 14.** Микелоццо, Мадонна Орландини.  
Около 1426–1428.



И в один прекрасный день вопрос с атрибуцией прояснился. Рельеф сравнили с фигурами гробницы Ринальдо Бранкаччо, сделанными между 1426 и 1428 годами Донателло и Микелоццо для неаполитанской церкви Сант-Анджело-а-Нило (ил. 15). Сходство было поразительным: отсутствующий взгляд ангела (ил. 16, 17), геометрическая диадема



**Ил. 15.** Донателло и Микелоццо,  
Надгробный памятник кардиналу  
Ринальдо Бранкаччо. 1426–1428.  
Неаполь, церковь Сант-Анджело-а-Нило.



**Ил. 16.** Микелоццо,  
Мадонна Орландини.  
Около 1426–1428.  
Фрагмент.

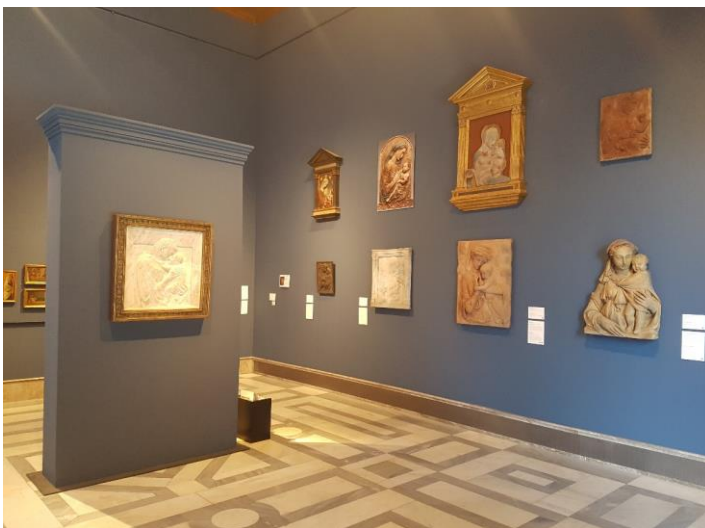


**Ил. 17.** Донателло и Микелоццо,  
Надгробный памятник кардиналу  
Ринальдо Бранкаччо. 1426–1428.  
Фрагмент. Неаполь, церковь Сант-  
Анджело-а-Нило Микелоццо.



**Ил. 18.** Донателло и Микелоццо,  
Надгробный памятник кардиналу Ринальдо  
Бранкаччо. 1426–1428. Фрагмент  
Неаполь, церковь Сант-Анджело-а-Нило  
Микелоццо.

на Мадонне, повторяющаяся у кариатиды (ил. 18), не говоря уже о драпировках, вдохновленных античностью. Схожесть этих элементов указывала на то, что автором фигур гробницы и «Мадонны Орландини» был один и тот же человек. Уже несколько десятилетий искусствоведы приписывают проработку этих деталей Микелоццо, а не Донателло (даже если над памятником работали и другие соавторы). Поэтому, вероятнее всего, именно Микелоццо, является автором «Орландини», что также согласуется с его более поздней работе в качестве скульптора. «Мадонна» датируется второй половиной 1420-х годов, поэтому ее резная рама с пилястрами должна рассматриваться как ранний пример подобной типологии во Флоренции, наряду с возрождением античности, предложенным Филиппо Брунеллески. Два десятилетия спустя Микелоццо станет известным архитектором, именно его проекту дворца Медичи во Флоренции, а не Брунеллески, будет отдано предпочтение.



**Ил. 19.** Музей Боде, 2020.  
(за стеной, где стоит "Мадонна Пацци",  
можно увидеть фрагменты  
пизанского полиптиха Мазаччо;  
"Орландини" на правой стене).

После того как в 2016 году меня назначили куратором коллекции ранней итальянской живописи и скульптуры Государственных музеев Берлина, я смог предложить реорганизовать два больших зала Музея Боде, посвятив один из них флорентийской скульптуре Кватроченто, а другой – Донателло. Моя основная идея состояла в том, чтобы вернуться к принципам Боде, то есть создать экспозицию с более плотной развеской, симметричным расположением и обязательным показом исторических взаимосвязей. «Мадонна Пацци» была помещена в центре зала Донателло (ил. 19), на специально





**Ил. 20.** Микелоццо, *Мадонна Орландини*.  
Около 1426–1428.  
Современное состояние.

именно из Пизы, а не из Флоренции: в 1426 году Мазаччо работал над полиптихом, он нуждался в деньгах, которые и дал ему Донателло. Донателло останавливался в Пизе, чтобы закончить гробницу Ринальдо Бранкаччо и затем легко переправить ее по морю в Неаполь. Микелоццо был с ним: возможно даже, «Мадонна Орландини» была создана именно тогда — когда Микелоццо мог напрямую вдохновляться искусством двух своих великих современников. Мотив прикосновения Младенца к зубам, вероятно, происходит непосредственно из пизанского полиптиха Мазаччо (Ил. 21).

выстроенном пилоне, чтобы подчеркнуть ее значение как шедевра (и, надеюсь, не слишком высоко для любого посетителя). Восстановленная «Мадонна Орландини» (ил. 20) расположилась неподалеку, на стене справа, завершив таким образом триптих, образованный с помощью еще двух оригинальных «Мадонн» Донателло. Также там выставлены элементы пределлы и пилястр из пизанского полиптиха Мазаччо, как во времена Боды, чтобы показать влияние, которое Донателло оказал на художника. Единственное документальное свидетельство прямой связи между двумя мастерами происходит



**Ил. 21.** Мазаччо, *Мадонна с Младенцем*.  
1426. Лондон, Национальная галерея.

Отношения между двумя берлинскими «Мадоннами» документируют важную главу ранней истории искусства флорентийского Ренессанса. Они также вкратце обрисовывают уникальную историю берлинской коллекции скульптуры. В то же время я осознаю, что,



**Ил. 22.** Музей Бодэ, 2020.

*(на левой стене гипсовые слепки произведений, ныне находящихся в Москве, выше - фотографии произведений, утраченных в 1945 году).*

обнаруженной в 2015 году в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве упомянутой выше бронзовой статуи святого Иоанна Крестителя (ил. 4). Над ней помещена фотография другого «Крестителя», в натуральную величину, которая напоминает о бюсте, располагавшемся в центре зала, между «Орландини» и «Пацци», но, увы, не сохранившемся даже фрагментарно из-за хрупкости материала (ил. 9).

В заключение скажем об еще одном экспонате, размещавшемся на той же стене в Музее кайзера Фридриха (ил. 5): это небольшой мраморный рельеф с изображением Крещения Христова (ил. 23), который был выставлен в венецианской раме XVI века, хотя Бодэ и приобрел ее как флорентийскую и

несмотря на все мои усилия, эти два предмета по-прежнему оставляют в тени множество других аспектов богатой истории этого собрания. Прочувствовать ее переплетения можно, глядя на гипсовые слепки двух других работ Донателло, в том самом зале, где, как и во времена Бодэ, выставлены «Мадонны». Один из слепков – точная копия некогда находившейся в Берлине, считавшейся утраченной после пожара в бункере (ил. 22) и чудом



**Ил. 23.** Приписывается Донателло, Крещение Христа. 1430-е.

*Государственные музеи Берлина, Коллекция скульптуры и Музей византийского искусства (выставлена в Музее Бодэ).*



датированную серединой предшествующего XV столетия. В 1926 году, спустя десятилетие после приобретения, постаревший Боде объявил рельеф произведением Донателло – это мнение почти полностью было проигнорировано в литературе. В 1945 году рельеф был эвакуирован из Берлина и последовал тем же путем, что и «Мадонна Пацци», от Меркера до Висбадена, а затем в Далем. Рама была признана недостаточно важной для эвакуации и осталась на Музейном острове, к счастью, так и не попав в злополучный бункер. После воссоединения Берлина, когда «Крещение» вернулось в Музей Боде, уже никто не помнил историю разъединения этого экспоната. Только в 2016 году рельеф и рама были восстановлены как единое целое. В следующий раз, когда я попытаюсь обобщить историю берлинской коллекции скульптуры, я, пожалуй, начну с этой работы и больше ничего не скажу о Донателло, так как твердо верю, как и Боде, что это именно его работа.

*Я искренне благодарю Игоря Бородину, Жюльена Шапуи и Дугласа Кляйна за их помощь. Дополнительную информацию о "Мадонне Пацци" и "Орландини" можно найти на сайте [www.smb-digital.de](http://www.smb-digital.de).*

