

М. А. ГУКОВСКИЙ И А. ПАРРОНКИ

Когда история искусства только начинала складываться как научная дисциплина, ее основоположниками выступали почти универсальные специалисты, такие как Вильгельм Боде или Адольфо Вентури. В нашей стране таким энциклопедистом, по сути дела, был В. Н. Лазарев, не только автор фундаментальных исследований по византийской и итальянской живописи, но и основоположник изучения древнерусского искусства. В XXI в. наука об искусстве продвинулась вперед, подобных универсалов практически не стало, и преобладание получили узкие специалисты по определенной школе или даже по одному мастеру. С другой стороны, в современной истории искусств сложилось некоторое противоречие между наукой «музейной» и наукой «университетской».

С этой точки зрения может быть рассмотрена деятельность М. А. Гуковского, высокий профессионализм которого как историка бесспорен, но в то же время его работы по истории искусства вызывали противоречивую реакцию. Представляется интересным сопоставить публикации Гуковского с работами итальянского исследователя Алессандро Парронки (1914–2008), чьи атрибуционные предложения также, за редким исключением, остаются непринятными.

Их можно считать современниками, потому что, хотя Парронки прожил достаточно долго, его основные сочинения относятся к 60–70-м гг. XX в. Гуковский, несомненно, знал наиболее известную книгу Парронки, «*Studi su la dolce prospettiva*» (1964)¹, так как она находилась в составе его библиотеки. Не исключено, что они были даже знакомы между собой. Парронки родился и всю жизнь прожил во Флоренции, преподавал в местном университете, а также в Урбино. Многое, на мой взгляд, объясняет то обстоятельство, что он был известен также как поэт, автор 14 поэтических сборников, первый из которых был опубликован еще в 1941 г. Достаточно интересно, что в статье, включенной в многотомный Биографический словарь итальянцев, Парронки рассматривается почти исключительно как поэт² и игнорируются его труды по истории искусства, среди которых есть книги о Донателло и Леонардо да Винчи, многочисленные статьи³. Следует отметить, что публикации Парронки, которые по названиям могут показаться монографиями, на самом деле представляют собой сборники статей научно-исследовательского характера, объединенных общей темой или относящихся к одному художнику.

Особенно углубленно Парронки занимался изучением творчества Микеланджело, выпустив о мастере пять исследований и две научно-популярные книги. Среди них следует выделить главный труд — книгу «Юношеские произведения Микеланджело» (1968)⁴. Здесь собраны вместе статьи, опубликованные ранее в разных журналах, и высказаны предположения Парронки, касающиеся работ Микеланджело, которые считались утраченными. О пяти таких произведениях он пишет вполне уверенно и с определенной аргументацией. Вторая книга с тем же названием и с подзаголовком «Сравнение с античностью» вышла в 1975 г. Некоторые предложения Парронки в настоящее время можно считать отвергнутыми. Другие атрибуты кажутся ныне слишком неожиданными (напри-

¹ *Parronchi, A. Studi su la dolce prospettiva. Milano, 1964.*

² *Lenzini, L. Parronchi, Alessandro, В кн.: Dizionario Biografico degli italiani. Vol. 81. Roma, 2014. P. 465–468.*

³ *Parronchi, A. Donatello e il potere. Firenze; Bologna, 1980; Parronchi A. Proposte per Leonardo scultore. Milano, 2005.*

⁴ *Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968.*

мер, предположение о том, что автором знаменитой античной статуи, известной под названием «Скиф-точильщик» в Галерее Уффици, на самом деле тоже был Микеланджело)⁵. Однако каждый раз ход мысли Парронки представляется очень интересным, даже тогда, когда с автором трудно согласиться.

К тому же выясняется, что по крайней мере одна атрибуция, предложенная Парронки, со временем вошла в научный обиход. Речь идет о мраморной статуе Аполлона, находившейся в собрании Боргезе, а затем принадлежавшей известному антиквару Стефано Бардини и проданной на аукционе Кристи в Лондоне в 1902 г.⁶ Парронки располагал только фотографией этой сильно поврежденной статуи, с утраченными руками и ногами ниже колена, но смог подтвердить традиционную атрибуцию Микеланджело⁷. При этом он указывал на сходство статуи с бронзовым «Орфеем» (или «Аполлоном») Бертольдо ди Джованни, считающегося учителем Микеланджело, а также на определенную близость ее к известному «Вакху», исполненному мастером для его первого заказчика в Риме, банкира Якопо Галли. Исследователь предложил отождествить статую, находившуюся ранее в собрании Боргезе, с тем «Аполлоном» Микеланджело, которого Улиссе Альдрованди описал в 1556 г. стоящим в саду Якопо Галли, вместе с «Вакхом»⁸. Парронки предложил датировать «Аполлона» около 1497 г. и относил к нему строки из письма скульптора к отцу от 19 августа 1497 г.:

И я купил кусок мрамора за пять дукатов, но он был непригодным... Затем я купил другой кусок, снова за пять дукатов, и его я обрабатываю в свое удовольствие...⁹

⁵ *Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. II. Il paragone con l'antico. Firenze, 1975. P. 127–155.*

⁶ *Catalogue des objets d'art antique, du moyen-âge et de la Renaissance provenant de la Collection Bardini de Florence. Londres chez Mr. Christie, 27 Mai 1902. P. 89, Pl. n. 35.*

⁷ *Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968. P. 131, 143–148.*

⁸ *Aldrovandi, U. Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi et case si vengono. Venezia. 1556, in: Mauro, L. Le antichità della città di Roma. Venezia, 1556. P. 173.*

⁹ Цит. по: *Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983. С. 94.*

Как кажется, предположение Парронки в свое время не вызвало энтузиазма у специалистов по Микеланджело. Даже то обстоятельство, что статуя была обнаружена в начале 90-х гг. XX в. Дж. Д. Дрейпером в Нью-Йорке, на территории Культурного центра посольства Франции в США, где ее использовали как украшение фонтана, не изменило положения. И только позднее Кэтлин Вейл-Гаррис Брандт привлекла к статуе внимание специалистов и общественности. Она сделала ряд докладов, которые были опубликованы в виде статей¹⁰. Оказалось, что, очевидно, о том же произведении писали в свое время также Асканио Кондиви и Джорджо Вазари, называя изображенного Купидоном¹¹. Статуя, получившая более осторожное название «Юный стрелок», была теперь всесторонне исследована, отреставрирована и показана на выставках в Музее Метрополитен, в Лувре, а в 1999–2000 гг. стала центральным экспонатом на выставке «Юность Микеланджело» в Палаццо Веккьо¹². Следует отметить, что тому же Дж. Д. Дрейперу удалось найти зарисовку статуи, сделанную во второй половине XVIII в. французским художником Жаном-Робером Анго, на которой «Стрелок» представлен в хорошей сохранности (Смитсоновский Институт, Нью-Йорк)¹³. Эта зарисовка полностью, как кажется, соответствует тексту Альдрованди: «Аполлон, совершенно нагой, с колчаном и стрелой сбоку и вазой у ног»¹⁴.

Сам Парронки не написал ничего для каталога выставки в Палаццо Веккьо, вероятно, из-за преклонного возраста. Однако организаторы сочли необходимым взять у него небольшое интервью, которое и помещено в каталоге. В нем профессор снова

¹⁰ Brandt, W.-H. K. A Marble in Manhattan: the cose di Michelangelo, in: *The Burlington Magazine*. 1996. Vol. CXXXVIII, P. 644–659; Brandt, W.-H. K. More on Michelangelo and the Manhattan Marble, in: *The Burlington Magazine*. 1997. Vol. CXXXIX. P. 400–404.

¹¹ Condivi, A. Michelangelo. La vita raccolta dal suo discepolo Ascanio Condivi (a cura di P. D'Ancona. Milano, 1928. P. 66; Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. М., 1971. С. 222.

¹² Giovinezza di Michelangelo [Catalogo a cura di K. Weil-Harris Brandt, C. Acidini Luchinat, J. D. Draper, N. Penny]. Firenze; Milano (Skira), 1999.

¹³ Draper, J. D. Ango after Michelangelo, in: *The Burlington Magazine*. 1997. Vol. CXXXIX. P. 398–400.

¹⁴ Aldrovandi, U. Delle statue... P. 173.

возвращается к первому произведению, которое вызвало у него интерес к раннему творчеству Микеланджело — деревянному «Распятию» в церкви Сан-Рокко в Массе¹⁵. Вероятно, это произошло не случайно, а скорее было напоминанием о другой его гипотезе, которая заслуживает серьезного внимания.

Ранние биографы Микеланджело — Джорджо Вазари и Асканио Кондиви — упоминают, несомненно, со слов самого мастера, о деревянном «Распятии», созданном им около 1492–1493 гг. для церкви Санто-Спирито во Флоренции. При этом Кондиви уточняет, что фигура Христа была «немного меньше натуры»¹⁶. Информация об этом произведении присутствует в описаниях Флоренции и путеводителях до середины XVIII в. Однако в 1747 г. Никколо Габурри констатировал, что такого распятия в церкви нет¹⁷.

В конце 50-х — начале 60-х гг. XX в. немецкая исследовательница Маргрит Лиснер провела колоссальную работу по учету и анализу деревянных распятий в церквях Тосканы XIV–XVI вв. Она досконально изучила этот специфический материал, до сих пор мало привлекавший внимание историков, и приписала ряд произведений крупным скульпторам, в том числе Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио дель Поллайоло, Бенедетто да Майано. Однако самым впечатляющим открытием М. Лиснер стала находка в 1962 г. «Распятия» Микеланджело, которое, по ее мнению, так и находилось в церкви Санто-Спирито¹⁸. После реставрации атрибуцию подтвердили многочисленные итальянские специалисты, и в настоящее время оно экспонируется в церкви отдельно как признанный шедевр 18-летнего Микеланджело. Позднее в поле зрения историков искусства попали еще два деревянных распятия небольшого размера, близких по манере исполнения к фигуре из Санто-Спирито. Они также были приписаны Микеланджело,

¹⁵ Un lungo dialogo con Michelangelo: Intervista ad Alessandro Parronchi, in: *Giovinetza di Michelangelo...* P. 165.

¹⁶ *Condivi, A. Michelangelo...* P. 49.

¹⁷ *Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968. P. 72.*

¹⁸ *Lisner, M. Der Holzkruzifixus Michelangelos in Kloster S. Spirito in Florenz, in: Kunstchronik. 1963. Bd. 16. S. 1–2; Lisner, M. Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz, in: Muenchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1964. 3 Folge. Bd. XV. S. 7–31; Lisner, M. Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana. München, 1970. S. 111–116.*

одно из них было приобретено для Национального музея Барджелло, хотя покупка эта и вызвала большие споры¹⁹.

Однако на самом деле признание «Распятия» из Санто-Спирито произведением Микеланджело было далеко не единодушным. С этой атрибуцией тогда же не согласились крупнейшие специалисты по итальянской скульптуре Возрождения — Ульрих Миддeldorf и Джон Поуп-Хеннесси. Первый из них даже опубликовал статью, в которой, на наш взгляд, убедительно показал, что «Распяятие» из Санто-Спирито не может датироваться ранее 30-х гг. XVI в. По мнению ученого, его настоящим автором мог быть мастер Таддео Курради, специализировавшийся на скульптурных распятиях, о котором писал в свое время Филиппо Бальдинуччи²⁰.

Парронки сразу же выступил против атрибуции, предложенной Лиснер. По его мнению, размеры фигуры Христа (135 см) не соответствуют размерам, указанным Кондиви («немного меньше натуры»). С другой стороны, он указывает на изолированное место «Распятия» из Санто-Спирито, которое не вызвало никакого отклика у других мастеров (два небольших распятия, также приписанные Микеланджело, были выявлены позднее). В книге 1968 г. Парронки выдвинул предположение о том, что подлинное раннее «Распяятие» на самом деле хранится в небольшой церкви Сан-Рокко, расположенной на периферии тосканского города Масса. Регулярно посещая Массу, автор этих строк не раз, вместе с коллегами, имел возможность видеть это распятие, и гипотеза Парронки представляется поэтому вполне заслуживающей внимания. Вкратце аргументация исследователя выглядит таким образом.

Традиционно в местной литературе автором «Распятия» из Сан-Рокко значился уроженец Массы скульптор Феличе Пальма (1583–1625). Действительно, как установил Парронки, в завещании Пальмы, составленном незадолго до смерти, 13 августа 1625 г., упоминается «Большой Христос в доме данного завещателя», которого он оставляет отцу Агостино, монаху-францисканцу²¹. Скорее

¹⁹ Proposta per Michelangelo giovane. Un Crocifisso di legno diiglio. [Catalogo a cura di G. Gentilini]. Firenze, 2004.

²⁰ Middeldorf, U. The Crucifixe of Taddeo Curradi, in: *The Burlington Magazine*. December 1978. P. 806–810.

²¹ Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968. P. 59.

всего, отец Агостино позднее и передал распятие в церковь, как созданное самим Пальмой. Однако Филиппо Бальдинуччи пишет в биографиях художников, что скульптор Пьетро Такка (1577–1640) предлагал выкупить это распятие из церкви за 100 скуди и сделать дополнительно его копию в бронзе²². Как отмечает Парронки, вряд ли каррарец Такка, ученик Джамболоньи, стал бы проявлять такой интерес к произведению своего ровесника и почти земляка Пальмы.

Высота фигуры Христа из Массы — 158 см, что вполне соответствует описанию Кондиви. Парронки внимательно исследовал состояние этого распятия и пришел к выводу, что оно включает в себя различные дополнения более позднего времени, в том числе руки, которые обычно и делались отдельно. Тем не менее, лицо Христа, а также его фигура, которая, по мнению Парронки, свидетельствует о занятиях автора анатомией, сохранились неплохо. Исследователь также усматривает знакомство многих художников с «Распятием» из Массы, которое отражалось в их произведениях. Он ссылается при этом на рисунок Рафаэля (Флоренция, библиотека Маручеллиана) и многочисленные бронзовые распятия Джамболоньи и его мастерской²³. Как и в других случаях, Парронки стремится обосновать свои предположения многочисленными фотографиями произведений пластики с деталями и в разных ракурсах. В данном случае нам кажется довольно убедительным сопоставление лица Христа из «Распятия» с лицом «Св. Петрония» из гробницы св. Доминика (Болонья, Сан-Доменико, ок. 1494–1495).

В книге 1975 г. Парронки снова вернулся к вопросу об авторстве Микеланджело для статуи из Массы. Он приводит в качестве дополнительного аргумента небольшое бронзовое «Распятие» из частного собрания, которое считает исполненным по модели Микеланджело. И действительно лицо распятого здесь похоже на лицо Христа из церкви Сан-Рокко. С другой стороны, фигура из бронзы обнаруживает точки соприкосновения с рисунком Микеланджело из Британского музея в Лондоне, на котором изображено

²² *Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968. P. 49.*

²³ *Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968. P. 65–68, 78–80.*

Распятие с предстоящими. Что касается статуи, обнаруженной Лиснер, то она, по мнению Парронки, должна датироваться не ранее 1534 г.²⁴

Как ни странно, главным аргументом против авторства Микеланджело для «Распятия» из Санто-Спирито следует признать высокое качество работы, за которым, по нашему мнению, должен стоять большой опыт автора. Также трудно представить, что юный Микеланджело мог создать такое гармоничное и умиротворенное произведение. Напротив, «Распятие» из Массы более экспрессивно, и в нем чувствуется поиск, который может указывать на юность автора. Вероятно, данное распятие по качеству исполнения уступает фигуре из Санто-Спирито, однако выставка 1999 г. ясно показала, что практически все ранние произведения Микеланджело, за исключением рельефов, показывают проблемы скульптора при создании статуй, рассчитанных на обозрение со всех сторон.

Определенную параллель трудам Парронки о Микеланджело могут представлять публикации Гуковского о Леонардо да Винчи, ученом и художнике, изучением деятельности которого он занимался практически всю жизнь, начиная с книги о механике Леонардо, написанной еще в 30-е гг. XX в., но опубликованной только в 1947 г. В данном контексте нас интересуют в первую очередь публикации, посвященные исследованию и атрибуции произведений, хранящихся в Эрмитаже, и относящиеся ко времени после его возвращения в музей в 1956 г. В книге, посвященной «Мадонне Литта», Гуковский воссоздал гипотетическую историю картины в XVI в., когда она, вероятно, принадлежала Пьетро Контарини, а также установил ее происхождение из коллекции Бельджойозо в конце XVIII в. Внимательно изучив все возможные гипотезы об авторе картины, исследователь достаточно убедительно доказал авторство Леонардо²⁵. Большой удачей Гуковского явилась также находка двустороннего рисунка, который он убедительно определил как подготовительный к настенной росписи Леонардо

²⁴ Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Il paragone con l'antico. Firenze, 1975. P. 185–190.

²⁵ Гуковский, М. А. Мадонна Литта. Картина Леонардо да Винчи в Эрмитаже. М.; Л., 1959.

в Палаццо Веккьо, изображающей «Битву при Ангиари». Исследование этого листа было проведено с использованием самых современных методов анализа — фотографий в инфракрасных и в ультрафиолетовых лучах²⁶. Итоги многолетней деятельности исследователя в Эрмитаже по изучению произведений, связанных с Леонардо, были подведены в его докладе на научной конференции, посвященной 200-летию музея, в 1964 г. (опубликованы только тезисы)²⁷.

В данном контексте хотелось бы подробнее остановиться на книге, опубликованной в 1963 г. и посвященной эрмитажной картине, известной под названием «Коломбина» или «Флора»²⁸. В свое время выводы Гуковского не были приняты в Отделе западноевропейского искусства, и потому книга издана с уведомлением о ее «дискуссионном» характере. Позднее чрезвычайно резкую рецензию на нее написал В. Н. Лазарев²⁹.

Действительно, с точки зрения формальной логики книгу Гуковского можно считать уязвимой. Доказав, что сюжетом картины является Флора, автор продолжает называть ее «Коломбиной». Стремясь обосновать авторство Леонардо, Гуковский находит на картине видимую только под синим фильтром надпись греческими буквами, которую он рассматривает как подпись Франческо Мельци. Однако всё это не мешает ему прийти к выводу о том, что картина «создана Леонардо да Винчи во Флоренции между 1500 и 1507 годом...», к тому же «является идеализированным портретом богатой флорентинской дамы Моны Лизы Джоконды»³⁰.

Вместе с тем, несомненной заслугой Гуковского является не только уточнение сюжета «Флоры» и анализ близких к ней рисунков Леонардо и его учеников, но и важные сведения о раз-

²⁶ Гуковский, М. А. Исследования о жизни и творчестве Леонардо да Винчи, В кн.: *ТТЭ*. 1961. Т. VI (3). С. 22–37.

²⁷ Гуковский, М. А. Леонардо да Винчи в Эрмитаже, В кн.: *Тезисы докладов на юбилейной сессии*. Л., 1964. С. 3–6.

²⁸ Гуковский, М. А. Коломбина. Л., 1963.

²⁹ Лазарев, В. Н. Необоснованная атрибуция, В кн.: *Искусство*. 1964. № 9. С. 70–71.

³⁰ Гуковский, М. А. Коломбина. С. 73.

личных вариантах картины, приписывавшейся Леонардо да Винчи, в документах и свидетельствах современников XVII–XVIII вв. Оказалось, что одна из ее реплик находилась в коллекции короля английского Карла I, а затем принадлежала Луи-Жану Генья и была продана с аукциона после его смерти в 1768 г. Гравированное изображение другого варианта эрмитажной «Флоры» свидетельствует, что он происходит из собрания герцогов Орлеанских в Париже, а затем был в 1798 г. приобретен известным английским коллекционером Робертом Удни. Наконец, автору удастся установить, что эрмитажный экземпляр до поступления в музей из собрания нидерландского короля Виллема II в 1850 г. находился в коллекции герцогов Сен-Симон в Париже³¹.

Проблема состоит в том, что Гуковский не смог найти ответа на ряд поставленных им самим вопросов, и они остаются открытыми на сегодняшний день. Главный из них заключается в степени участия Леонардо в эрмитажной картине. Нельзя не согласиться с автором книги, что «Флора» по качеству значительно превосходит другое произведение Мельци, считающееся достоверным — «Вертумн и Помона» из Государственных музеев в Берлине. Высокое качество «Флоры» из Эрмитажа стало особенно заметным после реставрации 2019 г., которая, кстати сказать, не подтвердила существование подписи Мельци в левом нижнем углу картины. Таким образом, остается актуальной фраза из заключения книги Гуковского, который выражал надежду на то, что «...другой исследователь продолжит начатое им дело, найдет в этой работе более или менее верные вехи на пути дальнейших поисков решения загадки»³².

Вызывает ныне сомнение и атрибуция Франческо Мельци второй, традиционно приписываемой ему картины — «Вертумна и Помоны». Она не только значительно уступает по качеству эрмитажной «Флоре», но, как выясняется, также лишена подписи. Мельци вошел в историю как знатный и богатый ломбардец, который сопровождал Леонардо да Винчи во Францию и находился при нем до самой смерти, а затем стал хранителем многочислен-

³¹ Гуковский, М. А. Коломбина. С. 28–35.

³² Гуковский, М. А. Коломбина. С. 73.

ных манускриптов винчианца. Теоретически он мог заниматься живописью под руководством Леонардо, однако, как представляется, его живописные опыты прекратились после возвращения в Милан. Найденное относительно недавно подписное произведение Мельци — «Портрет юноши с попугаем» (частное собрание) вполне подтверждает сложившееся представление о Мельци — живописце как дилетанте. Подписной портрет никак не мог быть выполнен той же рукой, что и эрмитажная «Флора». Поэтому вопрос об участии Леонардо в создании картины по-прежнему остается открытым.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что и Парронки, и Гуковский выступают в своих работах прежде всего как историки. Они используют данные архивов и забытую старую литературу, что позволяет им по-новому взглянуть на известные произведения искусства. Пусть их интересные гипотезы не всегда удастся доказать, однако сам процесс исследования кажется полезным и поучительным. И хочется верить, что, возвращаясь к их публикациям, отмеченным романтическим оттенком, последующие поколения найдут дополнительные факты, которые смогут подтвердить правильность того пути, по которому они следовали некогда.

Информация о статье

Андросов, С. О. М. А. Гуковский и А. Парронки, В кн.: *Proslogion: Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего нового времени*. 2024. Вып. 7 (2). С. 49–62.

Андросов Сергей Олегович, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник, Отдел западноевропейского изобразительного искусства, Государственный Эрмитаж (190000, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, д. 30–34)

sandro@hermitage.ru

УДК 929

В конце XX в. история искусства как наука разделилась на «музейную» и «университетскую». Матвей Александрович Гуковский (1898–1971) и Алессандро Парронки (1914–2008) были университетскими профессорами (в Ленинграде и во Флоренции), но также авторами разных атрибуций произведений живописи и скульптуры. Гуковский изучал деятельность Леонардо да Винчи, но его попытка приписать Леонардо картину

«Флора» (или «Коломбина») из Эрмитажа была отвергнута. Парронки опубликовал пять книг, посвященных неизвестным скульптурам Микеланджело, но только одна атрибуция позднее была подтверждена. Как кажется, творческий метод двух ученых имеет некоторое сходство и может быть использован новыми поколениями историков.

Ключевые слова: Гуковский, Парронки, Италия, Ренессанс, Леонардо да Винчи, Микеланджело, живопись, скульптура

Information on the article

Androsov S. O. M. A. Gukovsky and A. Parronchi, in: *Proslogion: Studies in Medieval and Early Modern Social-History and Culture*, 2024. Vol. 7 (2). P. 49–62.

sandro@hermitage.ru

Androsov Sergey Olegovich, Doctor of Art History, Chief Researcher, Department of Western European Fine Arts, State Hermitage Museum (190000, Russia, St. Petersburg, Dvortsovaya Embankment, 30-34)

In the late 20th century the history of art as a science was divided to «museal» and «academic» one. Matvej Aleksandrovich Gukowsky (1898–1971) and Alessandro Parronchi (1914–2008) are professors of university (Leningrad and Florence), but also authors of different attributions of paintings and sculptures of the Renaissance. Gukowsky had studied the activity of Leonardo da Vinci, but his attempt to attribute the painting «Flora» (or «Colombina») from the Hermitage was refuted. Parronchi had published five books, dedicated to unknown sculptures of Michelangelo, but only one attribution later was confirmed. It seems that the scientific method of two savants have some similarity and must be used by new generations of historians.

Key words: Gukowsky, Parronchi, Italy, Renaissance, Leonardo da Vinci, Michelangelo, painting, sculpture

Список источников и литературы / References

Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. М., 1971. с. *Vazari, Dz. Zhizneopisaniya naibolee znamenitnykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh* [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. Vol. 5. Moscow, 1971. (in Russian)

Гуковский, М. А. Мадонна Литта: Картина Леонардо да Винчи в Эрмитаже. Л.; М., 1959. *Gukovskiy, M. A. Madonna Litta: Kartina Leonardo da Vinchi v Ermitazhe* [Madonna Litta: Painting by Leonardo da Vinci in the Hermitage]. Leningrad; Moskva, 1959. (in Russian)

Гуковский, М. А. Исследования о жизни и творчестве Леонардо да Винчи, В кн.: *Труды Государственного Эрмитажа*. 1961. Т. VI (3). С. 22–37.

Gukovskiy, M. A. Issledovaniya o zhizni i tvorchestve Leonardo da Vinchi [Studies on the life and work of Leonardo da Vinci], in: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha* [Proceedings of the State Hermitage Museum]. 1961. Vol. VI (3). P. 22–37. (in Russian)

Гуковский, М. А. Коломбина. Л., 1963. Gukovskiy, M. A. Kolombina [Kolombina]. Leningrad, 1963. (in Russian)

Гуковский, М. А. Леонардо да Винчи в Эрмитаже, В кн.: *Тезисы докладов на юбилейной сессии*. Л. 1964. С. 3–6. Gukovskiy, M. A. Leonardo da Vinchi v Ermitazhe [Leonardo da Vinci in the Hermitage], in: *Tézisy dokladov na yubileynoy sessii* [Abstracts of reports at the jubilee session]. Leningrad, 1964. P. 3–6.

Лазарев, В. Н. Необоснованная атрибуция, В кн.: *Искусство*. 1964. № 9. С. 70–71. Lazarev, V. N. Neobosnovannaya atributsiya [Unjustified attribution], in: *Iskusstvo* [Art]. 1964. No 9. P. 70–71.

Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983. Mikelandzhelo. Poeziya. Pis'ma. Suzhdeniya sovremennikov [Michelangelo. Poetry. Letters. Judgments of contemporaries]. Moscow, 1983.

Aldovrandi, U. Delle statue antiche per tutta Roma, in diversi luoghi et case si vengono, in: *Mauro, L. Le antichita' della citta' di Roma*. Venezia, 1556.

Brandt, W.-H. K. A Marble in Manhattan: a case of Michelangelo, in: *The Burlington Magazine*. 1996. Vol. CXXXVIII. P. 644–659.

Brandt, W.-H. K. More on Michelangelo and the Manhattan Marble, in: *The Burlington Magazine*. 1997. Vol. CXXXIX. P. 400–404.

Catalogue des objets d'art antique, du moyen age et de la Renaissance e provenant de la Collection Bardini de Florence. London chez Mr. Christie 27 Mai 1902.

Condivi, A. Michelangelo. La vita raccolta dal suo discepolo Ascanio Condivi (a cura di P. D'Ancona). Milano, 1928.

Giovinezza di Michelangelo [Catalogo della mostra a cura di K. Weil-Harris Brandt, C. Acidini Luchinat, J. D. Draper, N. Penny]. Firenze-Milano (Skira), 1999.

Draper, J. D. Ango after Michelangelo, in: *The Burlington Magazine*. 1997. Vol. CXXXIX. P. 398–400.

Lenzini, L. Parronchi, Alessandro, in: *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 81. Roma, 2014.

Lisner, M. Der Holzkruzifixus Michelangelos in Kloster S. Spirito in Florenz, in: *Kunstchronik*. 1963. Bd. 16. S. 1–7.

Lisner, M. Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz, in: *Muenchener Jahrbuch des Bildenden Kunst*. 1964. 3 Folge. Bd. XV. S. 7–31.

Lisner, M. Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana. München, 1970.

Middeldorf, U. The Crucifixe of Taddeo Curradi, in: *The Burlington Magazine*. 1974. December. P. 806–810.

Parronchi, A. Studi su la dolce prospettiva. Milano, 1964.

Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Firenze, 1968.

Parronchi, A. Opere giovanili di Michelangelo. Il paragone con l'antico. Firenze, 1975.

Parronchi, A. Donatello e il potere. Firenze; Bologna, 1980.

Parronchi, A. Proposte per Leonardo scultore. Milano, 2005.

Proposta per Michelangelo giovane. Un Crocifisso di legno di tiglio [Catalogo a cura di G. Gentilini]. Firenze, 2004.