

Ольга Назарова

«Полиптих-витрина» в итальянской живописи конца XIII – первой половины XIV века

В статье рассматривается итальянский полиптих XIII–XV веков как особый тип живописного произведения. В то время как итальянская живопись на досках давно изучается с точки зрения авторства, стиля, техники создания, живописных особенностей и иконографических программ отдельных произведений, публикации последних десятилетий посвящены вопросам патронажа и расположения полиптиха в структуре храмового пространства. Результаты этих исследований позволили автору переосмыслить феномен полиптиха, показать его генезис, описать становление и развитие его смысловых программ, проанализировать специфический язык, позволяющий эти программы транслировать, а также продемонстрировать постепенное расширение аудитории, на которую был ориентирован полиптих.

Ключевые слова:

живопись на досках,
алтарный образ, полиптих,
итальянская живопись,
искусство Проторенессанса.

Данная работа посвящена одному из ранних итальянских типов живописи на досках, который обычно описывается с помощью терминов «доссале» и «полиптих». Словосочетание «полиптих-витрина» восходит к метафоре Х. Белтинга¹ и, на наш взгляд, точно отражает одну из важнейших особенностей этого типа памятников – способность репрезентировать концепции различного содержания и любой степени сложности, используя для этого минимальные средства. Задачами работы являются рассмотрение этой разновидности полиптиха как самостоятельного явления, принципиально отличного от других типов живописи своего времени, выявление и анализ его специфических черт, а также эволюции этого типа полиптиха от зарождения до момента утраты им своей актуальности и перерождения в алтарную картину в начале XV века.

Интересующий нас тип произведения родился в Тоскане и Умбрии в 1260-х годах. В начальной точке своего развития он представляет собой одну горизонтальную доску, на которой по сторонам от центральной фигуры Богоматери (реже Христа) размещаются полуфигуры святых (например, доссале из Художественной галереи Йельского университета с изображением Богоматери с Младенцем и Св. Иоанном Крестителем, Петром, Иаковом и Франциском, около 1300). (Ил. 1.) Начиная с рубежа XIII и XIV веков этот горизонтальный фриз будет состояться из нескольких вертикальных досок, обретет новые конструктивные элементы: сверху – дополнительные ярусы (так называемые галереи и пинакли), внизу – пределлу, по бокам – контрфорсы, и превратится в полноценный полиптих. Полуфигурные образы в его компартиментах уже в первые десятилетия XIV века могут заменяться полноростовыми фигурами в главном регистре (Джотто и мастерская, «Болонский полиптих», 1333–1334, Национальная галерея, Болонья).

¹ «Позднее нашли эстетически более убедительные решения такой задачи, когда целые ряды изображений соединяли с алтарем и превращали их в малые живописные витрины или фасады с образами» [1, с. 397].

Главными типами монументальных (храмовых) произведений живописи на досках в Италии конца XII — XIII века являются живописные антепендиумы, распятия, полноростовые образы Мадонны с Младенцем, житийные образы святых, и многофигурные доссалы². Доссале — этот предшественник полиптиха — появляется значительно позже других типов, он известен только с 1260-х годов (в то время как истоки остальных типов хорошо прослеживаются в XII веке) и функционирует иначе в пространстве церкви, чем все остальные типы. До недавнего времени в каждом из упомянутых выше типов живописи на досках стремились увидеть «алтарный образ», т. е. образ, который находился непосредственно на главном алтарном престоле постоянно или время от времени и был связан с литургией³. Исследования последнего десятилетия во многом опровергают эту уверенность, доказывая, что большая часть расписных досок предназначалась для других мест внутри храма⁴.

Существенная часть расписных досок всех типов происходит из церквей нищенствующих орденов; по всей видимости, они специально создавались для пространства этих огромных новых церквей, строительство которых изменило облик итальянских городов во второй половине XIII — XIV веке. Для того чтобы прояснить способ восприятия живописных образов внутри этих церквей, необходимо коротко обрисовать организацию их пространства. Как известно, планы и пространственная структура церквей нищенствующих орденов отличалась нарочитой простотой, унаследованной от цистерцианцев. Однако доминиканцы, францисканцы, а вслед за ними и другие конгрегации (а в исключительных случаях даже и городские соборы⁵) применяли зонирование внутри церковного пространства. Его целью было выделение в нефах закрытого от мирян пространства для братии, а главным средством — монументальная алтарная преграда (*tramezzo*), которая

2 В данной статье мы рассматриваем только те типы живописных образов, которые предназначались для храмов. Наряду с последними в этот же период распространяются камерные типы, предназначенные для домашнего поклонения (диптихи, триптихи — одиночные образы малых форматов). О классификации устойчивых типов см.: [53]. Кроме того, наряду с устойчивыми типами известен целый ряд исключительных досок, назначение которых трудно определимо (например, так называемое доссале из Бадиа Арденьо со страстными сценами, около 1280, ныне разрозненное и хранящееся в музеях Сиены, Лондона, Принстона, Утрехта, Альтенбурга).

3 Эта точка зрения, в частности, нашла отражение в сочинении Х. Белтинга (см.: [1]), который опирался на научные труды 1980-х годов.

4 См.: [4; 15; 17; 41].

5 Например, такая преграда была в соборе Сан-Дзено в Пистойе. См.: [15].



1. Псевдомастер из Варлунго
Доссале. Около 1300
Дерево, темпера.
Художественная галерея Йельского
университета, Нью-Хейвен

разделяла пространство церкви примерно пополам на так называемый верхний неф — восточную часть с хором, главным алтарем, трансептом, выходом в клуатр — и так называемый нижний неф (*chiesa delle donne*), где находились миряне. Верхний неф предназначался для монахов, туда лишь иногда допускались мужчины-миряне, и никогда (в идеале) — женщины⁶. Таким образом, доступ к главному алтарю и капеллам хора и трансепта в церквях нищенствующих орденов был существенно ограничен для светских лиц, а основными адресатами и реципиентами его образов выступали монахи.

Однако трамеццо не только разделяло различные пространственные зоны. Будучи монументальным архитектурным сооружением, оно включало в себя капеллы, служило подмостками для литургической драмы, а также являлось важнейшим местом для размещения живописных образов. С высоты монументальной преграды они были хорошо

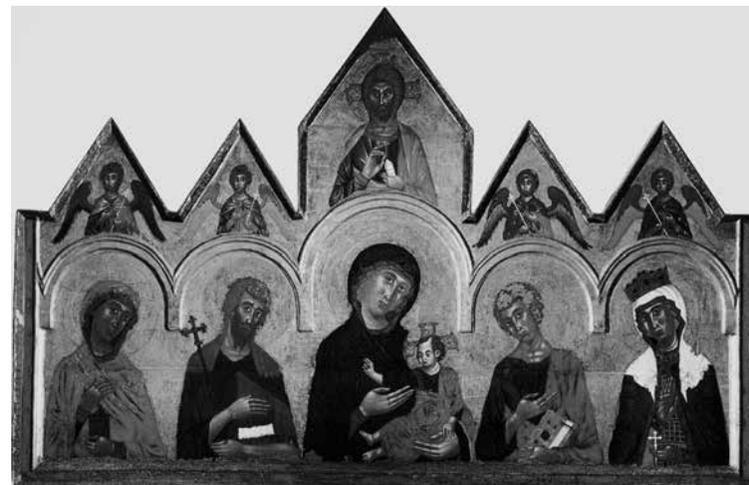
6 Большая часть преград была уничтожена в ходе контрреформационных преобразований, проводимых после Тридентского собора. В настоящее время существует лишь несколько преград (например, в церкви Санта-Мария-Глориоза-деи-Фрари в Венеции или в маленькой бенедиктинской церкви в Ведзолано). История исследования этого почти полностью утраченного элемента церковного пространства было начато публикациями М. Холл, в которых реконструировались трамеццо флорентийских церквей Санта-Кроче и Санта-Мария-Новелла [36; 37]. Результаты этих исследований, включая новейшие данные, суммированы в недавней публикации [38]. Д. Купер исследует и реконструирует соответствующие структуры в церквях францисканцев [14].



2. Гвидо да Сиена. Полиптих № 7 из церкви Сан Франческо, Колле ди Валь д'Эльса. 1270-е. Дерево, темпера. Национальная Пинакотека, Сиена

видны собравшимся в нефе. Как правило, эти образы объединялись в ансамбли-триады, включавшие в себя Богородичный образ, распятие и дополнительный образ, которым мог быть житийный образ св. Франциска, образ архангела Михаила. Эти образы объединяет общий формат вытянутой по вертикали доски с шипцовым завершением⁷. Подобным расположением и необходимостью хорошей видимости объясняется поступательный рост размеров расписных досок во второй половине XIII — начале XIV века. В итоге самые эффектные из живописных образов дученто находились высоко над головами верующих, предназначались для мирян, так как были обращены к ним и не были видны монахам из верхнего нефа. Можно представить, что эти образы служили дополнением или наглядной иллюстрацией к проповедям,

7 Уверенность в том, что именно трамеццо выступало основным местом для размещения образов на досках, высказывают в своих публикациях Б. Кемперс [44], Д. Кулер [14; 15], А. де Марки [19].



3. Вигорозо да Сиена. Полиптих из цистерцианской церкви Санта Джулиана, Перуджа. 1291. Дерево, темпера. Национальная галерея Умбрии, Перуджа

произносимым с кафедр (которые, в свою очередь, также могли быть частью трамеццо) и участвовали в религиозных мистериях, представлявшихся на верху этой преграды. Визуальная риторика и величие этих образов, достигаемые большими размерами, драматическими эффектами, обилием ассиста, все более усложняющейся живописностью, также были рассчитаны на мирян.

Однако на трамеццо никогда не располагались образы интересующего нас типа, т. е. доссале. Самые ранние доссале датируются 1260-ми годами. Почти во всех случаях, когда нам известно первоначальное местонахождение досок этого типа, датируемых концом XIII — началом XIV века, мы имеем дело с произведениями из церквей нищенствующих орденов и близких им конгрегаций. Начиная с 1270-х и вплоть до конца 1320-х годов образы с такой структурой создаются для доминиканцев (образ Деодато Орланди из церкви Сан Доменико в Пизе, около 1301, музей Сан Маттео, Пиза), францисканцев (образ Гвидо да Сиена из церкви Сан Франческо в Колле ди Валь д'Эльса (?), 1270-е годы, так называемый



4. Симоне Мартини. Полиптих из церкви Санта Катерина, Пиза. 1320
Дерево, темпера
Музей Сан Маттео, Пиза

Полиптих № 7; ил. 2; Полиптих № 6, Национальная пинакотека, Сиена), цистерцианцев (алтарь Вигорозо да Сиена из цистерцианской церкви Санта Джулиана в Перудже, 1291, Национальная галерея Умбрии, Перуджа; ил. 3), хотя, разумеется, есть памятники, определить первоначальное местонахождение которых невозможно (доска Ринальдо да Сиена, около 1274, музей Брукс, Мемфис). Крайне редко можно уточнить и место внутри церковного пространства, где располагались эти доски, однако, когда это возможно, все указывает на то, что такие образы создавались для верхнего нефа и были адресованы не мирянам, для которых первостепенное значение имели образы на трамеецо, а самим монахам: произведения Симоне Мартини в церквях Санта-Катерина в Пизе (1320, Музей Сан Маттео, Пиза; ил. 4) и Сан Доменико в Орвьето (1323–1324, Музей собора, Орвьето ил. 5). Полиптих Дуччо из церкви Сан Доменико

в Сиене (Полиптих № 28, Национальная пинакотека, Сиена; ил. 6) находился или на главном алтаре или, вероятнее всего, на дополнительном алтаре, посвященном св. Доминику, располагавшемся у северной стены нефа вблизи трансепта [3]. Отсутствие указаний на другие способы расположения в храме таких произведений заставляет рассматривать их в качестве собственно алтарных образов на главных и дополнительных алтарях.

Можно сделать вывод, что досале имели отличное от остальных типов храмовых образов местоположение и адресата. Их размещение внизу, на алтарном престоле особенно удивительно, если принять во внимание происхождение образов этого типа: как и все остальные итальянские типы живописи на досках он возник путем изменения первоначального византийского образца, в данном случае — эпистилийев темплов византийских храмов — длинных горизонтальных досок с иконами, размещавшихся на верхней балке алтарной преграды, т. е. в верхней зоне храма [21; 56]⁸. По сравнению с эпистилиями меняется и их иконографическая программа: эпистилии выстраивались вокруг центрального образа Деисуса, который дополнялся праздничными сценами и в отдельных случаях полуфигурами апостолов. В Италии в центре этой визуальной формулы чаще оказывается фигура не Христа, но Богородицы, которой предостоят святые. Исключения составляют образ из церкви Сан Сильвестро в Пизе (ок. 1265–1275, Музей Сан Маттео, Пиза; ил. 7) [12, р. 20], сохраняющий центральный Деисус, и образ Мельоре ди Якопо, в котором по сторонам от Христа представлены Богородица, Иоанн Богослов, святые Петр и Павел (1271, Галерея Уффици, Флоренция). К эпистилиям восходит и арочная структура итальянских досале, однако если в произведении второй половины XIII века из монастыря Св. Екатерины на Синае арочные углубления вырезаны в фоне доски, то итальянские художники используют накладные арки различной формы: от полуциркульных и стрельчатых до фигурных трехлопастных, которые иногда, в свою очередь, вписываются в стрельчатые обрамления и богато орнаментируются. Перемещение иконного фриза вниз, на алтарный престол, давало возможность воспринимать

8 Наиболее близкий итальянским памятникам эпистилий с полуфигурами апостолов и святых воинов второй половины XIII века из монастыря Св. Екатерины на Синае, К. Вайцманн, а вслед за ним и Я. Фолда, приписывают западному мастеру, работавшему в Акре. См.: [21; 56].

его с более близкого расстояния и взаимодействовать с ним гораздо более непосредственно. В этом отношении предшественником алтарного доссале является антепендиум. Как известно, в течение XIII–XIV вв. многие антепендиумы перемещались со своего изначального места на фронтальной плоскости алтарного престола непосредственно на сам престол, превращаясь в алтарный образ⁹. Однако сама форма доссале в виде вытянутого фриза лучше соответствовала формам больших и длинных алтарных престолов в церквях нищенствующих орденов [23].

Наряду с описанными нами доссале, к числу ранних францисканских алтарных образов относится памятник особого типа — приписываемый Мастеру Св. Франциска двусторонний полиптих (около 1272, разрознен, части в Национальной галерее Умбрии, Перуджа, Национальной галерее искусств, Вашингтон, Музее Метрополитен, Нью-Йорк). Его происхождение Д. Купер связывает с особой внутренней структурой верхних нефов в этом регионе. Францисканские церкви Умбрии подражали ассизской базилике в двух аспектах, связанных с ее предназначением для папской литургии: ее алтарный престол имел двойное освящение, что позволяло служить на нем как повседневные мессы, так и папскую литургию, которая служилась *versus populo*, а сидения хора были расположены в апсиде, за алтарем, по сторонам от папского трона, который был обращен к нефу. Однако в Ассизи для того, чтобы папская литургия *versus populo* была возможной, алтарь должен был быть свободен от живописного образа, который неизбежно находился бы между паствой и папой. Подражая главной базилике, умбрийские церкви, предположительно, также практиковали двойные посвящения алтарей, однако в них месса всегда служилась лицом к алтарю, что создавало условия для установления алтарного образа. Его двусторонний характер в этом случае хорошо соответствовал двойному посвящению

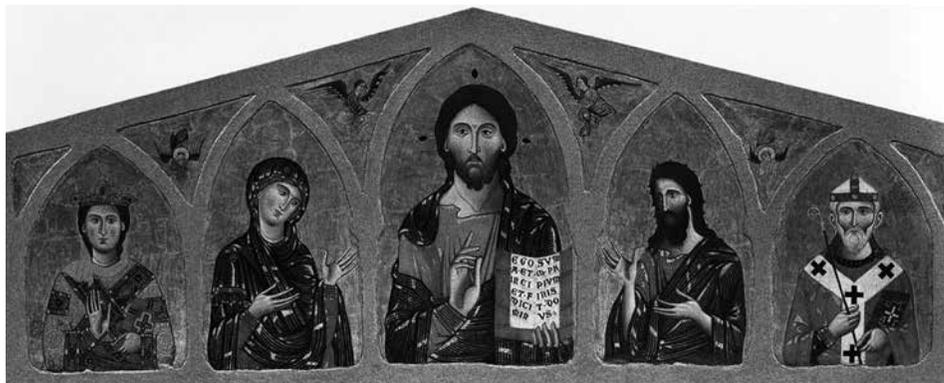
9 О причинах подобных трансформаций можно лишь строить гипотезы. Их следует рассматривать в контексте более широкой проблемы — причин возникновения алтарного образа. Выдвигавшиеся ранее «простые объяснения», связанные с одной причиной, например, с изменением положения священника относительно алтарного престола и паствы [7], а также с постановлением IV Латеранского собора 1215 года о демонстрации освященной гостии и необходимости скрывать ее от паствы до освящения, что, как предполагал Хенк ван Ос, потребовало соответствующего визуального фона, усиливающего драматизм этой демонстрации, каковым и мог служить стал живописный образ [48], ныне рассматриваются в качестве факторов влияния, но не главной причины. Современные авторы склоняются к тому, чтобы связывать алтарный образ с культом святых в большей степени, нежели с потребностями литургии. См.: [25; 39; 50; 58].



5. Симоне Мартини. Полиптих из церкви Сан Доменико, Орвьето. 1323–1324
Дерево, темпера
Музей собора, Орвьето



6. Дуччо ди Буонинсеня. Полиптих № 28 из церкви Сан Доменико, Сиена. 1300–1305
Дерево, темпера
Национальная Пинакотека, Сиена



7. Пизанский мастер третьей четверти XIII века. Доссале из церкви Сан Сильвестро, Пиза. 1265–1275
Дерево, темпера
Национальный музей Сан-Маттео, Пиза

алтарного престола. Кроме того, в тех случаях, когда мужчины-миряне проникали в верхний неф, монахи получали возможность дополнительного зонирования — вытянутый по горизонтали алтарный образ скрывал от их мирян сидения хора и отмечал границу, которую им не следовало преступать. На лицевой стороне такого полиптиха мы имеем дело с программой, подобной тем, которые украшали dossale, а задняя сторона по контрасту включала в повествовательные сцены Страстного цикла. Этот тип представляет собой одно боковое ответвление в развитии алтарного образа, получившее распространение среди францисканцев Умбрии. В рамках нашего исследования наиболее важными являются не его специфические отличия, а типологические сходства: этот тип образа также предназначался для главного алтаря, его преимущественной аудиторией выступали монахи-францисканцы, на лицевой стороне были представлены предстоящие фигуры, обращенные к Богородице. Его отличия (фигуры в полный рост, двусторонний характер, связаны с конкретными особенностями его бытования)¹⁰.

¹⁰ См.: [14]. Реконструкцию алтарного образа см.: [32]. О феномене двустороннего образа см.: [24; 33]. Ценную идею о том, что двусторонний характер образа связан с двойным посвящением алтарного престола, выдвинул П. Сейлер [52].



8. Диетисальви ди Спеме. *Мадонна дель Вото (Мадонна делле Грацие)*
Около 1267. Дерево, темпера. 122 × 82
Собор, Сиена



9. Вручение Богоматери городских ключей. 1483. Gabella
Государственный архив, Сиена. Inv. 41

Преимущества такого расположения — на алтарном престоле вместо алтарной преграды — видны на примере самого раннего известного итальянского произведения в виде ряда полуфигур, предстоящих центральному образу Богоматери — «Мадонны дель Вото» (Диетисальви ди Спеме, «Мадонна делле Грацие», около 1267, Собор, Сиена; ил. 8) [8; 20; 29; 30]. Этот образ был создан около 1267 года для Сиенского собора. К этому времени на главном алтаре собора уже, предположительно, находился живописный образ Богоматери, так называемая Мадонна делль Опера (начало XIII века, приписываемая Мастеру из Трессы, Музей собора, Сиена). Именно ему накануне битвы при Монтаперти (1260) вручили ключи от города с просьбой о помощи и защите. После победы и в благодарность за нее была создана «Мадонна дель Вото», для алтаря Св. Бонифация (его праздник приходился на 4 сентября — день битвы при Монтаперти, и святой почитался как еще один покровитель города), который находился в начале южного нефа. Этот образ имел уже совсем другой вид — визуальная формула, восходящая к Деисусу, полностью соответствовала центральной идее: спасительного заступничества Богоматери как главной защитницы города и святых, которые своими молитвами также содействовали победе. Этот образ, располагавшийся на алтарном престоле в южном нефе, был доступен для различных способов взаимодействия с ним, он оставался объектом народного благочестия до XIX века: его благодарили за избавление от чумы (так он получил название «Мадонны деле Грацие»), он служил местом приношения votivных изображений в виде глаз (отсюда его название «Мадонна с большими очами»). Именно так — склонившейся за раму в неф, чтобы удобнее было принять вручаемые ей ключи, представлена Богоматерь на росписи деревянной доски, украшавшей отчеты финансового органа *gabella* (1483, Государственный архив, Сиена). (Ил. 9.)

ПРОГРАММА ДОССАЛЕ

Визуальная структура и риторика доссале совершенно иные, чем у образов на трамеццо. В отличие от них доссале гораздо менее эффектен: своей регулярной монотонностью он и в самом деле похож на витрину. Именно этот тип избирают для себя монахи, еще совсем недавно решительно протестовавшие против живописных алтарных образов вообще как опасных излишеств [2]. Это связано, на наш взгляд, со спецификой их смысловых программ.

Тип композиции, объединяющей фигуру Богоматери с фигурами предстоящих святых в безмолвном диалоге, с начала XIX века получит название «Святого Собеседования» [31], и его основное содержание — ходатайство святых о спасении верующих, базирующееся на доктрине о заступничестве святых и представлении о роли Богоматери-Co-Redemptrix, ставших особенно важными в период позднего средневековья. Буквальный смысл этого заступничества выражен в литании всем святым, которая была частью мессы. Литания последовательно обращается с молитвой *ora pro nobis* ко всему сонму святых заступников, перечисляя их в иерархической последовательности, начиная с Христа, Богоматери и архангелов, продолжая пророками и апостолами, мучениками, отцами церкви, святителями, святыми женами и т. д. Иерархия святых в развитом полиптихе будет напоминать структуру литании всех святых. Подобно тому, как список упоминаемых святых в литании мог варьироваться в различных церквях, как показывает, например, сравнительный анализ францисканских миссалов в Умбрии [57], варьируется и набор предстоящих святых в полиптихах, созданных для разных церквей. Вероятнее всего, этот отбор был связан и с литургическим календарем конкретных церквей: в алтарные образы включались те святые, чья память почиталась в течение года на данном алтаре¹¹.

Поэтому иконографическая программа ранних доссалей, происходящих из церквей нищенствующих орденов, строится, во-первых, на отборе фигур предстоящих Богоматери святых. Выбирались те святые, которые воспринимались в качестве живых образцов для подражания или были связаны (или считались связанными) с историей ордена. У доминиканцев особая роль помимо св. Доминика отводится первоапостолам Петру и Павлу, совершенным образцам проповедников, а также являвшимся в видении св. Доминику, вдохновляя его на проповедь, а также св. Августину, чей устав лег в основу доминиканского устава, и св. Екатерине Александрийской, особо чтимой доминиканцами как ученая проповедница и святая, являвшаяся св. Доминику в видении. Во францисканских образах наряду со св. Франциском и первоапостолами особое место занимает св. Иаков Старший

11 Установить это точно возможно, лишь сопоставляя миссалы, происходящие из конкретных церквей с алтарными образами из этих же самых церквей. Насколько нам известно, такого исследования пока нет.

(св. Франциск, совершивший паломничество в Сантьяго де Компостела, был удостоен там видения, в котором было предсказано основание многочисленных францисканских обителей по всему миру¹²). Универсальное значение для обоих орденов имели образы апостолов, а также св. Марии Магдалины (редкий образ обходится без ее участия), культ которой в это время достигает широчайшего распространения. Ставшая «апостолом для апостолов» (*apostole apostolorum*), как называет ее «Золотая легенда», согласно представлениям того времени Мария Магдалина была универсальным воплощением всех ценностей, важных для нищенствующих орденов: проповеди, покаяния, странствующей жизни, гармоничного соединения жизни деятельной (т. е. странствующей и проповеднической) с жизнью созерцательной (т. е. молитвенной и покаянной)¹³. Особая роль отводилась недавно канонизированным братьям, их включение в число поминаемых и представленных на алтарных образах святых способствовало дальнейшему утверждению и распространению их культов. По мере канонизации новых святых или подготовки к ней они также включались в алтарные образы (св. Петр Веронский, св. Фома Аквинский, св. Людовик Тулузский, св. Елизавета Венгерская и др.).

Поскольку такие образы предназначались для относительно близкого визуального контакта, они воздействовали не с помощью сильных эффектов, а посредством нюансов. По сравнению с византийскими прототипами в них усиливается коммуникативная, диалогическая составляющая. Все действующие лица представлены в общении, что выражается во взглядах, поворотах фигур и жестах. Фигуры предстоящих в рамках одного полиптиха могут наделяться двумя типами взглядов: направленным на зрителя, вовлекающим его в контакт, и, напротив, отстраненным, как бы направленным вовнутрь, демонстрирующим молитвенное сосредоточение. Повороты фигур и их жесты также имеют двойную направленность: часть предстоящих фигур обращается

12 Из гл. 4 «Цветочков Св. Франциска Ассизского»: «Находясь ночью на молитве в церкви Святого Иакова, Святой Франциск получил откровение от Бога о том, что ему суждено открыть много обителей в мире, потому что орден разрастется и к нему присоединится множество братьев. После этого откровения Святой Франциск стал открывать обители в той местности». Цит. по: Цветочки Св. Франциска Ассизского. М.: Эксмо-Пресс, 2000. С. 25.

13 О культе св. Марии Магдалины см.: [43, в частности, глава *The Mendicant Magdaline*, pp. 47–141].

к Богоматери, в то время как остальные обращены к зрителям, при этом взгляд их может быть направлен на зрителя, а жесты указывать друг на друга.

И жесты, и направления взглядов, и положения предстоящих фигур, с помощью которых выстраивается диалог, не случайны. Они представляют своего рода формулы, знакомые зрителям по религиозным мистериям, широко распространенным в эпоху дученто, а также по византийским живописным образцам¹⁴. Богоматерь в большинстве случаев обращена к зрителю, однако иногда ее взгляд устремлен на Младенца. Как и в религиозной драме, «действующие лица» обращаются к Тому, Кому они предстоят, выражая мольбу и просьбу склоненной головой и протянутой в просительном жесте рукой, или к зрителю, свидетельствуя о чуде характерным жестом поднятой раскрытой ладони, обращенной вовне, или привлекая и удерживая наше внимание характерным соединением большого и среднего пальцев. Возможны также указующие жесты на соседних персонажах. Предстоящие святые могут жестами подчеркивать (представлять) свои атрибуты: св. Мария Магдалина — сосуд с благовониями, св. Иоанн Богослов — огромный, богато украшенный кодекс, и др., которые вводят дополнительные темы в главную тему каждого отдельного полиптиха (Страстей, или Служения, или Проповеди). Вся эта система взаимоотношений тщательно и индивидуально выстраивается в каждом произведении. Поэтому, при общем сходстве визуальной структуры и незначительно разнящемся наборе персонажей, в каждом полиптихе «звучит» свой диалог, свое переплетение идей и смыслов, созданное с помощью малозаметных нюансов.

На наш взгляд, укоренение этой диалогической формулы в монашеской среде связано с представлением о важности молитв святых в вопросе индивидуального спасения. Доктрина о ходатайстве святых, сформировавшаяся еще в VI веке и имевшая универсальное значение, обретает особенную важность и актуальность в период Позднего Средневековья, когда культ святых выходит на новый уровень. Тема заступничества святых играла огромную роль в проповедях нищенствующих орденов: в частности, сам Франциск, подражающий Христу, рассматривался в качестве главного ходатая. Вероятно, такой тип

14 О конвенциональных жестах и положениях фигур в религиозной драме см., например: [42].

образа, возникший в монашеской среде и адресованный монахам, позволял им, обращая свои молитвы к святым и Богоматери, ощущать себя еще одним звеном в цепочке ходатайственных молитв. Подобное истолкование программ ранних алтарных образов позволяет увидеть логику в их дальнейшей эволюции.

Изучение этой эволюции начиналось с описания физических и формальных изменений, которые претерпевали эти образы¹⁵. Однако, на наш взгляд, за ними можно увидеть усложнение идейных программ, именно это усложнение выступит движущей силой дальнейшего развития. Сохраняя базовые формулы заступничества предстоящих святых и святых как образцов для подражания, францисканцы и, в особенности, доминиканцы дополняют их новыми идеями. Усложнение смыслов потребовало усложнения самой структуры произведения и технологии его создания, что привело к постепенному превращению досале в гигантский многоярусный полиптих.

От досале к полиптиху. Полиптих как универсальный «конструктор» смыслов

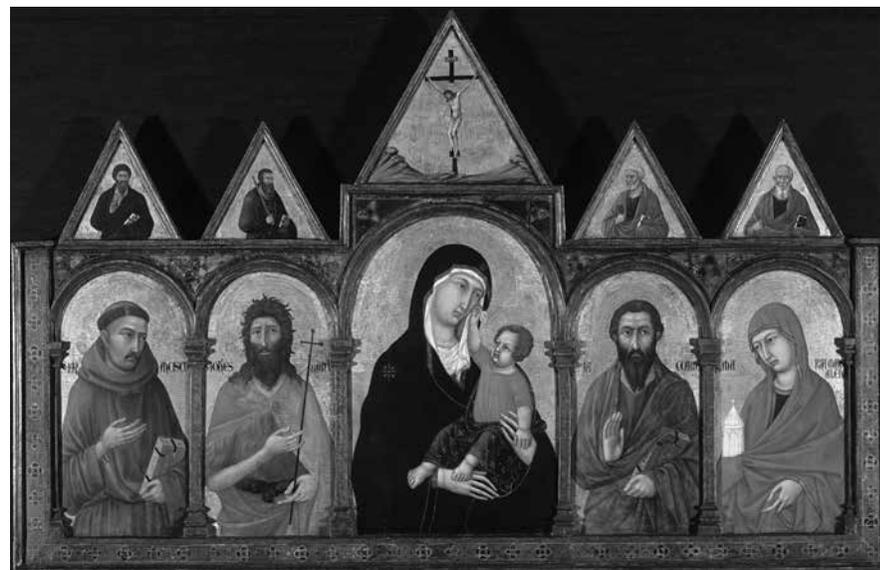
Досале, созданные до 1280 года, имели один ярус, который занимали полуфигуры святых, предстоящих Богоматери. После 1280 года досале приобретают дополнительный верхний ярус, как правило, в виде треугольных вимпергов, венчающих арки с полуфигурами главного яруса. В вимпергах в подавляющем большинстве случаев размещаются полуфигура Христа (в центральном и более крупном) в иконографии Вседержителя (с благословляющим жестом правой руки и со свитком или кодексом в левой) и полуфигуры архангелов по сторонам от нее. Наиболее ранним известным произведением нового типа является досале Вигорозо да Сиена (ил. 3) для цистерцианской церкви Санта Джулиана. Этот новый ряд фигур формирует образ Страшного суда. Тема Боговоплощения, представленная образом Богоматери с Младенцем, дополняется образом Христа-Судии. Объединение образов Страшного суда и ходатайствующих святых более полно и наглядно демонстрирует смысл и цель ходатайства фигур основного ряда. Этот второй ряд становится неотъемлемой частью полиптиха. Более того, его

15 О рамках и конструкциях живописных произведений на досках в Италии см.: [9; 27; 55].



10. Мастер Читта ди Кастелло
Полиптих из церкви Санта Мария
ди Монте Эреме, Монтеспеккьо. 1307
Дерево, темпера
Национальная Пинакотека, Сиена

появление меняет саму конструкцию и технологию создания произведений. Первые досале создавались на одной или двух объединенных между собой горизонтальных досках. Около 1300 года они превращаются в ряд вертикальных панелей, каждая из которых представляла собой самостоятельную секцию, такие секции было удобно скреплять между собой как по горизонтали, так и по вертикали. Новую конструкцию можно увидеть в двухъярусных полиптихах начала XIV века: Полиптих № 28 Дуччо ди Буонинсенья (около 1303–1305, вероятно, из церкви Сан Доменико в Сиене; Национальная пинакотека, Сиена; ил. 6) [3; 10, pp. 245–249], Мастера Маэсты Гонди из церкви Сан Лоренцо в Монтеронгриффоли (Музей, Пьенца), Мастера Читта ди Кастелло («Полиптих из Монтеспеккьо» для церкви Санта Мария ди Монте Эреме; Национальная пинакотека, Сиена; ил. 10), Липпо Мемми из капеллы Св. Стефана в соборе Пизы (ныне церковь Сан Никколо в Кашиана Альта)



11. Уголино ди Нерио. Полиптих
Около 1320
Дерево, темпера
Музей искусств, Кливленд

и др. Визуализация Страшного суда в рамках алтарного образа заостряет идею спасительного заступничества святых и Богородицы, а также подчеркивает важность ходатайственных молитв самих монахов.

Во францисканском полиптихе Уголино ди Нерио из Музея искусств в Кливленде (около 1320, ил. 11) в рамках похожей структуры двухъярусного полиптиха реализована совсем другая программа — тема предвидения Богородицей Страстей Христовых: Младенец утирает слезы держащей его Богородицы, а центральный вимперг второго яруса занимает сцена Распятия, которой предостоят в малых вимпергах четверо святых (апостолы Петр и Павел и две фигуры с кодексами)¹⁶. Вместе

16 Рискнем предположить, что это евангелисты (на это указывают и облик длиннородых старцев, и кодексы в руках), а именно Марк и Лука, оставившие подробные описания Распятия и изображавшиеся со своими учителями, апостолами Петром и Павлом.

со святыми центрального ряда (Франциском, Иоанном Крестителем, Иаковом и Марией Магдалиной) они образуют типичное для францисканских образов «сообщество» предстоящих. Здесь альтернативой образу Христа-Судии выступает образ Распятого Христа, который дополняет тему Боговоплощения темой Искупления.

В первые десятилетия XIV века структура полиптихов еще больше усложняется, они могут достигать 4–5 ярусов по вертикали и 5–7 осей по горизонтали. Увеличение размеров и умножение ярусов потребовали специального архитектурного аппарата (во многих случаях утраченного) — внешней рамы, соединявшей все секции между собой или новаторской конструкции, состоящей из пределлы и боковых контрфорсов, а также накладных остроконечных пинакелей или тонких витых колонок, скрывающих швы между вертикальными досками, которые придавали образу не только иконографическое, но и визуальное сходство с церковным фасадом.

Умножение числа изобразительных полей позволяет многократно усложнять и варьировать смысловое содержание полиптихов. Однако в основе любых программ будет всегда оставаться первоначальное ядро фигур и связанных с ними смыслов: святые предстоящие Богоматери и образ Христа-Судии или Распятого Христа.

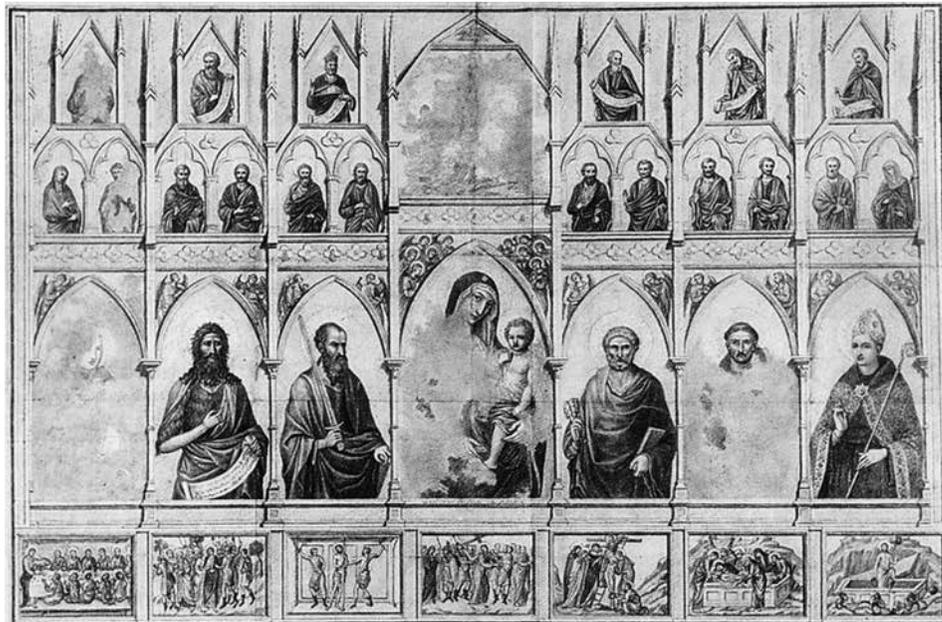
Так, в полиптихе для сиенского госпиталя Санта Мария делла Скала (Дуччо и мастерская, Полиптих № 47, 1311–1318, Национальная пинакотекка, Сиена, ил. 12) разворачивается обширная Богородичная программа, подобная тем, которые можно видеть на фасадах соборов того времени (в частности, в статуарном декоре Джованни Пизано на фасаде Сиенского собора) [20, р. 35]. Для реализации этой программы центральный ряд фигур, предстоящих Богоматери (святые Агнеса, Иоанн Евангелист, Иоанн Креститель и Мария Магдалина) надстраивается так называемой галереей, включающей фигуры праотцев (Авраам, Исаак, Иаков, Моисей) и ветхозаветных пророков (Иеремия, Давид, Исайя, Илия, Даниил, Малахия) в обрамлении сдвоенных арочных проемов. В дополнительном третьем регистре в вимпергах представлены фигуры Христа-Вседержителя и ангелов, которые дополняются изображениями херувимов в маленьких вимпергах. Здесь широко используются надписи: цитаты из ветхозаветных текстов и ключевые фразы пророчеств в картушах



12. Дуччо ди Буонинсенья и ассистенты
Полиптих из госпиталя Санта Мария
делла Скала, Сиена (Полиптих № 47)
1311–1318. Дерево, темпера
Национальная пинакотекка, Сиена

праотцев и пророков, которые проясняют и дополняют визуальное содержание программы.

Доминиканцам удалось с помощью структуры выразить целый комплекс различных идей в полиптихе из церкви Санта Катерина в Пизе (1319–20, Музей Сан Маттео, Пиза; ил. 4). Усложнившаяся программа потребовала новой конструкции с контрфорсами и пределлой, которая, в свою очередь, обеспечивала еще один изобразительный регистр. Четыре яруса полиптиха позволили наглядно воплотить одну из ключевых идей в саморепрезентации ордена: иерархическую структуру передачи и распространения Слова Божьего, берущего начало от Бога (в центральном самом широком вимперге представлена полуфигура с раскрытым



13. Уголино ди Нерио. Полиптих из церкви Санта-Кроче, Флоренция. Около 1325. Рисунок 1780-х гг. Ватиканская библиотека, Рим

кодексом, в котором различимы слова «Я есмь Альфа и Омега»), и затем передающегося через архангелов (размещенных в центре галереи), ветхозаветных пророков (в венчающих вимпергах), новозаветных апостолов (в галерее), отцов церкви, евангелистов и святых (в пределле). Центральный ярус представляет Святое Собеседование, где Иоанна Богослова и Иоанна Крестителя дополняют важнейшие для доминиканцев фигуры святых Доминика, Петра-Мученика, Марии-Магдалины и Екатерины Александрийской. Фигура ожидающего канонизации св. Фомы Аквинского помещена в пределле рядом с отцами церкви, демонстрируя преемственность миссии доминиканского ордена в рамках этой структуры¹⁷. Тема Слова Божьего подчеркнута многочисленными изображениями текстов и самими текстами: пророки держат свитки с текстами пророчеств, с кодексами представлены апостолы,

евангелисты, отцы церкви, св. Доминик показан пишущим с помощью своего атрибута — лилии.

Впервые в истории полиптиха на его центральной оси оказалась так полно проявлена христологическая программа: Христос представлен в трех главных ипостасях: в качестве Младенца в среднем ярусе, в качестве Вседержителя¹⁸ в главном вимперге, и в качестве Мужа Скорбей в приделе, вводя три главные темы — Боговоплощения, Искупления, Страшного суда. Слова пророчеств на свитках верхнего яруса относятся к Боговоплощению. Образы архангелов Гавриила и Михаила соотносятся с темами Боговоплощения и Страшного суда. Образы мучеников поддерживают образ Страдающего Христа в пределле. На наш взгляд, развитая доминиканская программа, реализованная здесь, не отменяет, а дополняет и развивает ходатайственную программу, которую несла в себе иконографическая формула ранних доссале.

Постижение этой программы требует от зрителя специальной подготовки, но риторика образа по-прежнему строится исключительно на сопоставлении фигур разного масштаба в различных регистрах. Так доминиканцы продемонстрировали, что полиптих содержит в себе возможности универсального «конструктора», комбинируя части которого, можно создавать самые разные, в том числе очень развернутые, и нюансированные программы.

Этот тип полиптиха сохраняет свою популярность у нищенствующих орденов: в 20-е годы XIV века огромные семичастные трехъярусные полиптихи создаются сиенским художником Уголино ди Нерио для главных алтарей церквей этих орденов во Флоренции — Санта Мария Новелла и Санта Кроче¹⁹. Францисканский полиптих (ил. 13)

17 Реконструкцию программы полиптиха Симоне Мартини см.: [10; 11; 40].

18 И Джоанна Кэннон, и Уильям Худ (см. примеч. 18) интерпретируют этот образ как фигуру Бога-Отца («Сотворитель мира», «источник Слова Божьего»). В самом деле, она обладает некоторыми чертами, которые могут указывать на эту иконографию: в частности, образ «Ветхого денни». Б. Кемперс использует определение Искупитель (Redeemer) [44, примеч. 108 к с. 54]. Однако надпись на развороте кодекса, который держит Христос, гласит «Я есмь Альфа и Омега». Продолжение этого стиха (Откровение 1:8) именует говорящего очень точно: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель». Поэтому нам кажется более корректным использование именно этого именованя. Еще раз подчеркнем, что сама тема заступничества святых отсылает нас к теме Страшного суда, в центре которой образ Христа-Судии, а не Бога-Отца.

19 Оба полиптиха разрознены, многие их части утрачены, однако реконструкция францисканского произведения возможна благодаря рисунку XVIII века. См.: [34; 47].

объединил все важные для этого ордена культы, особое расположение к которым выказывал сам св. Франциск, — Богородичный, Страстной и Ангельский. Центральный образ Богоматери с Младенцем, заметно увеличенный по сравнению с соседними, дополнен Распятием в верхнем ярусе вимпергов (также значительно превышающим по размерам остальные). Тему Страстей продолжает повествовательная пределла со сценами от Тайной вечери до Воскресения — один из ранних примеров повествовательной пределлы и один из ранних примеров включения повествовательных сцен в изначально догматическую и иконическую структуру полиптиха. Наконец, ангелы представлены в пазах арок центрального яруса: по два над каждым из предстоящих и целый сонм вокруг Богоматери.

В 1260–1320-х годах такие образы создаются преимущественно для церквей нищенствующих орденов, но позже они обретут множество самых разных патронов: их будут заказывать для алтарей монастырских и приходских церквей, городских соборов и частных капелл, воплощая различные программы. На наш взгляд, именно возможности полиптиха как универсального «конструктора» смыслов, так полно проявившиеся в произведениях, созданных для монахов нищенствующих орденов, снискали ему повсеместную популярность, в том числе и за пределами мэндицианских церквей. В течение XIV–XV веков полиптих будет служить универсальным типом алтарного образа, постепенно вобрав в себя возможности своих предшественников — других типов живописи на досках и постепенно вытеснив их из обихода. Мы проиллюстрируем свой тезис о гибкости и вариативности полиптиха несколькими примерами известнейших произведений XIV–XV веков.

Полиптих Пьетро Лоренцетти (1320–1324, церковь Санта Мария делла Пьеве, Ареццо; ил. 14) является образцом локальной программы. Епископ Ареццо Гвидо Тарлати, бывший настоятель церкви Пьеве, от лица ее каноников заказывает алтарный образ для обновленного хора этой церкви и, по всей видимости, сам разрабатывает для него иконографи-

20 В нынешнем состоянии у полиптиха утрачены пределла и боковые контрфорсы, на которых были маленькие фигурки святых, а также витые колонки, закрывавшие швы между отдельными секциями. Подробный анализ см.: [22].



14. Пьетро Лоренцетти. Полиптих 1320–1324. Дерево, темпера
Церковь Санта Мария делла Пьеве,
Ареццо

ческую программу²⁰. Благодаря ей алтарный полиптих стал настоящей витриной многочисленных локальных культов, берущих начало в различных центрах аретинской епархии, центром которых издавна была церковь Санта Мария делла Пьеве. Центральная ось образов связана



15. Бернардо Дадди. *Алтарь Сан Панкратио*. 1337
Галерея Уффици, Флоренция

с Богородицей, Вознесению которой посвящена церковь (это секции с Мадонной с Младенцем в главном ярусе, Благовещение в галерее и Вознесение Богородицы в центральном вимперге), ее дополняют тондо с головами пророков (в галерее второго яруса), повернутыми вверх, так что их взгляды устремлены к сцене Благовещения, а также фигуры евангелистов. В центральном ярусе (где все фигуры представлены в поперечном срезе, что придает им особую монументальность) Богородица с Младенцем предостоят Святые Донат, Иоанн Евангелист, Иоанн Креститель, Матфей. Святой Донат, покровитель Арrezzo (голова которого хранится в Пьеве, а тело — в городском соборе), открывает серию местночтимых святых. Ее продолжают образы святых в галерее,

среди которых римские мученики Иоанн и Павел, св. Винцент (центром его культа была Кортона, которая входила в аретинскую епархию), св. Иаков-Персянин, чья рука (в реликварии в форме руки) хранилась под главным алтарем церкви, св. Лука, св. Иаков Старший, свв. Августин и Марцеллин — мученики из Монтеронгриффоли, коммуны, входившей в епархию Арrezzo, чьи реликвии также находились под алтарем церкви. Центральный вимперг со сценой «Вознесения Богородицы» фланкируют вимперги с полуфигурами святых жен — святой Репараты, чей культ является одним из старейших женских культов в Тоскане (ей были посвящены старые церкви на месте соборов в Пизе, Лукке, Флоренции, а также многочисленные другие церкви), св. Екатерины, св. Урсулы (чрезвычайно популярной, благодаря многочисленным реликвиям, оставшимся от 11 тысяч сопровождавших ее дев) и св. Агаты. В данном случае полиптих формирует локальную идентичность местной церкви, собирая воедино все местные культы, становясь универсальным объектом паломничества²¹.

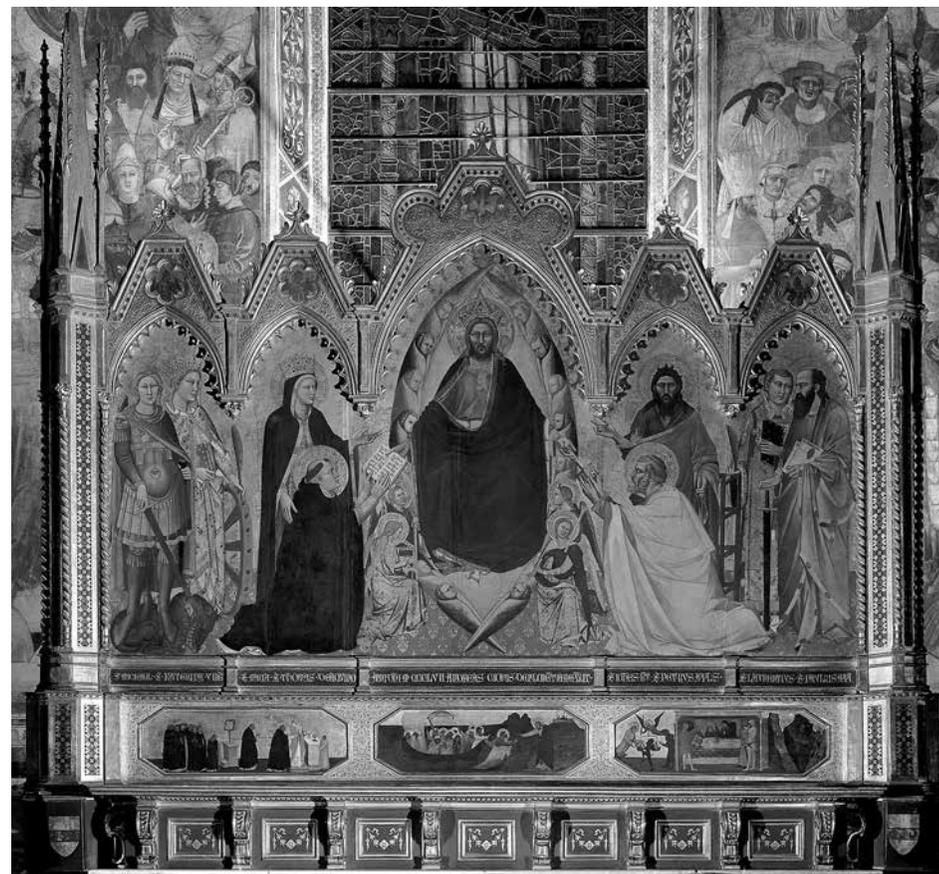
Образ, посвященный местночтимым святым, был создан также для флорентийского собора в 1337 году (Бернардо Дадди, «Алтарь Сан Панкратио», Галерея Уффици, Флоренция; ил. 15) [5; 46; 54]. Этот большой и богато украшенный семичастный полиптих в определенном смысле тоже выступал алтарем-витриной, объединяющим Богородичную программу с образами святых — покровителей Флоренции и святыми, издавна почитаемыми в городе: Зиновием, Панкратием, Иоанном Евангелистом, Иоанном Крестителем, Репаратой и Миной Флорентийским. Сложная и многоярусная программа включает в центральном компартименте не просто образ Богородицы с Младенцем, но «Маэсту» — образ Богородицы с Младенцем на троне, который поддерживают ангелы. Полноростовые фигуры предстоящих святых находятся в едином, хоть и разделенном на отдельные компартименты, пространстве, галерею занимают фигуры апостолов, верхние вимперги — фигуры пророков, их дополняют круглые медальоны с ангелами. Эту догматическую центральную часть дополняют повествовательные

21 См.: Lawless C. Civic Identity, Sanctity and Gender in Trecento Florence // *Art and Identity: Visual Culture, Politics and Religion in the Middle Ages*/Eds. S. Cardarelli, E. J. Anderson, J. Richards. Cambridge, 2012. Pp. 19–44. В 1288 году голова Урсулы была доставлена во флорентийский мон. Санта-Мария-Новелла, многие другие реликвии были рассеяны по церквям и монастырям Тосканы.

сцены, расположенные под ними. Необычной чертой этого полиптиха является двойная пределла: один ряд житийных сцен был посвящен жизни и мученической смерти св. Репараты (разрознена, фрагменты в разных музеях), второй занимали Богородичные сцены. Это необычное решение было связано с той ролью, которая отводилась этому образу. Живописный образ для главного алтаря городского собора не был типичным явлением того времени в городах Тосканы и Умбрии. Сиенский собор — единственный, который располагал великолепным ансамблем алтарных образов, украшавших не только главный алтарь, но и дополнительные, располагавшиеся в хоре собора [16]. Программа декорирования флорентийского собора такого решения не предполагала. Однако XIV век — это время, когда на месте старого собора, посвященного Святой Репарате, велось строительство нового собора, посвященного Богородице. Полиптих предназначался для временного алтаря, который располагался в нефе старого собора до момента его окончательного сноса в 1375-м, и сам имел временный (!) характер, несмотря на свои внушительные размеры и великолепие. В 1415 году образ был выставлен на торги как выполнивший свое предназначение и уже не соответствующий новому посвящению главного алтаря и собора; он был куплен для церкви Сан-Панкратио, давшей образу свое имя. Алтарный образ должен был визуальнo и символически отметить это превращение одного храма в другой. Специфическому назначению алтарного образа соответствовала его структура: решение снабдить полиптих двумя пределлами вместо одной было абсолютно новаторским, и оно позволило зримо и убедительно выделить св. Репарату из ряда предстоящих святых, как бы устанавливая равновесие между двумя посвящениями храма²². Особая роль пределл подчеркивается и необычно крупными размерами их сцен. В данном случае полиптих обогащается чертами, заимствованными из житийного образа (наподобие «Алтаря блаженного Агостино Новелло» Симоне Мартини, 1324, Национальная пинакотека, Сиена), в которых житийные сцены в несколько ярусов писались вокруг центральной фигуры титульного святого.

Наконец, после Великой чумы 1348 года увеличивается число частных алтарей и алтарных образов, созданных по частному заказу [13].

22 В следующий раз таким решением воспользуются во Флоренции только почти 20 лет спустя для алтарного образа церкви Онисанти (Джовани да Милано, около 1360, Галерея Уффици, Флоренция).



16. Андреа ди Чоне (Орканья). Полиптих
Строцци. 1354–1357
Церковь Санта Мария Новелла,
Флоренция

Их отличительная черта — развернутая донаторская программа, которая позволяет воспринимать полиптих как «витрину» святых покровителей заказчика и членов его семьи. Но эта донаторская программа будет тонко сочетаться с программами ордена и церкви. И это сочетание станет возможным во многом благодаря структуре полиптиха. Тема личного благочестия и ранее уже вплеталась в большие алтарные

полиптихи: так, например, полиптих Симоне Мартини для главного алтаря доминиканской церкви в Орвьето (ил. 5) включал крошечную, незаметную с первого взгляда фигуру донатора возле полуфигуры св. Марии Магдалины. Это Трасмондо Мональдески, епископ Сованы, который выступил инициатором заказа данного полиптиха и участвовал в оплате расходов на него. Доминиканская программа полиптиха, связанная с канонизацией св. Фомы Аквинского, в 1323 году, дополнена свидетельством личного благочестия епископа: монастырские документы говорят о том, что епископ был особенно привержен культу св. Марии Магдалины, которую считал своей личной патронессой [10, pp. 258–262]²³.

В дальнейшем донаторская составляющая в алтарных полиптихах станет гораздо более заметной, как можно видеть на примере «Полиптиха Строщи», созданного Андреа Орканьей для капеллы Строщи в церкви Санта Мария Новелла (1354–1357, церковь Санта Мария Новелла, Флоренция; ил. 16). Классическая доминиканская программа алтарного образа, предназначенного для алтаря, освященного в честь св. Фомы Аквинского, включает в себя темы заступничества Богоматери (облаченной в доминиканские одежды), предстояния Святых Петра и Павла, св. Иоанна Крестителя, св. Екатерины Александрийской, св. Михаила и Лаврентия, передачи ключей св. Апостолу Петру и учения св. Фомы Аквинскому. Однако в то же время полиптих выступает и своего рода «витриной» патрональных святых членов семьи заказчика: Фома Аквинский, титульный святой капеллы Строщи, является святым покровителем самого заказчика — Томмазо ди Росселло Строщи, св. Екатерина — его жены Катерины ди Буонаккорсо Паларчони, св. Петр — его дяди, монаха монастыря Санта-Мария-Новелла Пьетро ди Убертино Строщи (именно ему приписывают сочинение этой хитроумной программы, так удачно сочетающей интересы различных групп). Богоматери посвящена церковь монастыря, а св. Иоанн Креститель выступает покровителем Флоренции. Если воспринимать данный полиптих с точки зрения его патрональной программы, то на первый план выходят темы личного и семейного спасения, а также личного заступничества святых. Полиптих может восприниматься на разных

23 Полиптих Липпо Мемми из капеллы Св. Стефана в соборе Пизы (церковь Сан Никколо, Кашиана Альта, ок. 1320–1323), вероятно, был заказан по схожей схеме: у фигуры одного из апостолов представлен донатор-мирянин. См.: [10, pp. 262–264].

уровнях разной аудиторией: монахам адресована доминиканская составляющая программы, а донатору, членам его семьи и его близким — семейная [40; 45; 49].

По мере роста личных и семейных амбиций в начале XV века подобное совмещение семейной и церковной программ в рамках одного произведения становится все более актуальным. В частности, именно такую двойную идентичность мы обнаруживаем в знаменитых алтарных образах XV столетия, например, в «Пизанском полиптихе» (ил. 17), созданном Мазаччо по заказу нотариуса Джулиано ди Никколо дельи Скарси для его частной капеллы, располагавшейся внутри трамеццо в церкви кармелитов в Пизе [26; 51]. Сохранившийся частично в виде разрозненных фрагментов алтарь, который был большим трехъярусным полиптихом с пределлой и контрфорсами, может рассматриваться как «витрина» святых покровителей семьи заказчика: здесь представлены св. Джулиан (патрон нотариуса), св. Николай (патрон обоих его родителей), Петр и Иоанн Креститель, св. Андрей, возможно, патрон сестры жены — Андреуччи. Этот несомненный аспект позволяет делать обоснованные предположения о том, какие святые располагались в утраченных компартиментах: св. Иаков, патрон Якопы, жены сэра Джулиано, и св. Марк — патрон его недавно умершего племянника и делового партнера). Однако патронажный аспект уравновешен специфическими чертами кармелитской иконографии: Младенец, поедающий виноград из рук Богоматери в центральном образе полиптиха, соотносится с кармелитским уподоблением Богоматери виноградной лозе, а Ее Сына — гроздьям, провозглашаемого особой молитвой в день праздника Богоматери с горы Кармель, в боковых контрфорсах представлены святые в белых кармелитских одеждах, среди которых св. Альберт.

Даже произведение, с которого традиционно начинается история нового ренессансного алтарного образа — «Алтарь Сан Марко» Фра Анджелико (1438–1443, Музей Сан Марко, Флоренция, ил. 18)²⁴, построен сходным образом. Его новации относятся к структуре центральной части, которая преодолевает многочастность, благодаря новым пространственным приемам, но его иконографическая программа остается вполне традиционной, тщательно уравновешивающей

24 Подробный анализ программы и содержания полиптиха см.: [40].



17. Мазаччо. *Пизанский полиптих*. 1426
 Реконструкция К. Гарднер-фон-Тойффела
 Ныне разрознен; фрагменты — Национальный музей Сан Маттео, Пиза; Национальная галерея, Лондон; Картинная галерея, Берлин; Музей Каподимонте, Неаполь; Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

церковные (в данном случае доминиканские) и патронажные (медичейские) аспекты. Медичи, выкупив у прежних владельцев право патронажа над главным алтарем монастырской церкви, инициировали его переосвящение в честь святых Космы и Дамиана — главных покровителей их семейства. Как и в полиптихе Строщи, представленные святые образуют идеальное доминиканское сообщество предстоящих, доминиканскую программу дополняют и павший жертвой



18. Фра Анджелико. *Полиптих Сан Марко*. 1438–1443
 Реконструкция
 Ныне разрознен; центральная часть — Музей Сан Марко, Флоренция; фрагменты пределлы и контрфорсов — музеи и частные собрания Европы и США

реставрации пейзаж, который соотносился с Богородичными гимнами литургии в Сан-Марко, и вставная икона с Распятием, которой уже не нашлось места во втором ярусе в связи с его исчезновением. В то же время большинство святых являются патрональными святыми членов медичейского семейства: св. Иоанн Евангелист — покровитель отца Козимо Джованни ди Биччи и его сына Джованни, св. Лаврентий — покровитель умершего брата Козимо и титульный святой приходской

церкви Медичи, св. Франциск и св. Петр-мученик, которые выступают патронами старшего сына Козимо — Пьеро. Центральное место отведено свв. Косме и Дамиану, покровителям самого Козимо Старшего. Им же посвящена и разрозненная пределла. Дополнительные образы святых (также разрознены), преимущественно доминиканских, украшали боковые контрфорсы.

Подводя итоги, можно коротко обрисовать раннюю историю «полиптиха-витрины» следующим образом. Он сформировался в 1260–1280-е годы в церквях нищенствующих орденов, вероятно, в ходе переосмысления византийских живописных эпистилиев и в стремлении приспособить их центральную тему — ходатайственного предстояния святых Богоматери или Христу — к расположению на алтарном престоле. В 1280–1300-х годах в церквях нищенствующих орденов его первоначальный смысл уточнен и расширен за счет второго яруса, дополнявшего фриз предстоящих святых образом Страшного суда. В первые десятилетия XIV века происходит дальнейшее развитие структуры полиптиха: увеличение размеров, умножение частей, связанное с усложнением и дифференциацией их смысловых программ. В результате этого процесса выработался специфический язык полиптиха — особый способ организации визуального материала, отличительной чертой которого является отсутствие нарративности. Даже в тех случаях, когда в пределлы полиптихов проникают повествовательные сцены, главным элементом остаются вереницы фигур. В рамках полиптиха смыслы образуются путем сопоставления фигур между собой и выстраивания их в ряды по вертикали и по горизонтали²⁵. С их помощью в полиптихе выстраивается ясная и наглядная иерархия тем, внутри которых выделяются главные и дополнительные идеи. Этот специфический язык превратил полиптих в универсальный «конструктор смыслов», который позволял выражать самые разные идеи, а потому гибко откликаться на запросы различных

25 Самостоятельным сюжетом, выходящим за рамки темы «полиптиха-витрины», является формирование повествовательных алтарных образов, появившихся около 1340 года в Сиене и развивавшихся в качестве альтернативы традиционному полиптиху, в который в течение XIV века также будут в отдельных случаях включаться нарративные сцены.

социальных групп. Сформировавшийся для воплощения специфических программ монашеских алтарных образов, «полиптих-витрина», начиная со второй четверти XIV века, мог транслировать самые разные программы: Богородичную, Страстную, орденскую, патрональную, прославления местночтимых святых. В свою очередь, эти темы отражали интересы различных групп заказчиков: монахов, каноников городских соборов и церквей, а также различных групп мирян. Это обеспечило ему высокую популярность и сделало одним из наиболее распространенных типов живописного произведения в Италии. «Полиптих-витрина», хотя и не был единственной разновидностью полиптиха, стал одним из самых характерных явлений в итальянской живописи на досках, именно с его трансформаций начнется следующий этап в развитии алтарного образа, его превращение в так называемую *pala quadra* — алтарную картину.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Белтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.
2. Назарова О. А. О роли нищенствующих орденов в развитии алтарного образа в Италии XIII — первой половины XIV веков. Вторые Даниловские чтения Античность — Средневековье — Ренессанс. Искусство и культура. 11–12 марта 2015 года (в печати).
3. Bähr I. Zum ursprünglichen Standort und zur Ikonographie des Dominikaner-Retabels von Giovanni di Paolo in den Uffizien // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 2002. Bd. 46. H. 1. P. 74–120.
4. Bellosi L. La funzione della “Madonna” Rucellai // Prospettiva. 2006. No. 121/124 (“I vivi parean vivi”: Scritti di storia dell’arte italiana del Duecento e del Trecento). Pp. 108–118.
5. Bergstein M. Marian Politics in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412 // Renaissance Quarterly. 1991. No. 44. Pp. 690–691.
6. Boskovits M. The Origins of Florentine Painting, 1100–1270. Vol. 1. Firenze, 1993.
7. Burckhardt J. Das Altarbild. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898.
8. Butzek M. Per la storia delle due “Madonne delle Grazie” nel Duomo di Siena // Prospettiva. 2001. No. 103/104. Pp. 97–109.

9. *Cämmerer-George M.* Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento. Strasbourg, 1966.
10. *Cannon J.* Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, C. 1220 – C. 1320/Thesis (PhD). Courtauld Institute of Arts, University of London, 1980.
11. *Cannon J.* Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1982. No. 45. Pp. 69–93.
12. *Carli E.* La pittura a Pisa dalle origini alla bella maniera. Pisa, 1994.
13. *Cohn S. K.* The Cult of Remembrance and the Black Death: Six Renaissance Cities in Central Italy. Baltimore, 1997.
14. *Copper D.* Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 2001. Vol. 64. Pp. 1–54.
15. *Cooper D.* Redefining the Altarpiece in Early Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan Context // *Art History.* 2013. Vol. 36. Issue 4. Pp. 686–713.
16. *De Marchi A. G.* Il programma e l'allestimento delle pale per le "cappelle de' nostri avvocati" nel duomo di Siena // *Medioevo. L'Europa delle cattedrali.* Atti del Congresso Internazionale. Parma, 2006. Pp. 573–585.
17. *De Marchi A. G.* "Cum dictum opus sit magnum". Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento // *Medioevo: immagine e memoria, atti del convegno di Parma (23–28 Settembre 2008).* Milano, 2009. Pp. 603–621.
18. *De Marchi A. G.* La Pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico. Firenze, 2009.
19. *De Marchi A. G.* La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra. Firenze, 2012.
20. *Duccio.* Alle origini della pittura senese, catalogo della mostra (Siena, 2003–2004). Milano, Silvana, 2003.
21. *Folda J.* Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187–1291. Cambridge, 2005.
22. *Freni G.* The Aretine Polyptych by Pietro Lorenzetti: Patronage, Iconography and Original Setting // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 2000. Vol. 63. Pp. 59–110.
23. *Gardner J.* Some Franciscan altars of the 13th and 14th centuries // *The vanishing past. British archaeological reports (International series) / Ed. Borg A., Martindale A.* Oxford, 1981. Pp. 29–38.

24. *Gardner J.* Fronts and Backs // *La pittura nel XIV e XV secolo/ Ed. Henk W. van Os, J. R. J. van Asperen de Boer.* Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bologna, 1983. Pp. 297–322.
25. *Gardner J.* Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage // *Italian Altarpieces, 1250–1500: Function and Design/Ed. Borsook E., Superbi Gioffredi F.* Oxford, 1994. Pp. 5–19.
26. *Gardner von Teuffel C.* Masaccio and the Pisa Altarpiece: A New Approach // *Jahrbuch der Berliner Museen.* 1977. Bd. 19. S. 23–68.
27. *Gardner von Teuffel C.* The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth-century Altarpiece Design // *Jahrbuch der Berliner Museen.* 1979. Bd. 21. S. 21–65.
28. *Garrison E. B.* Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index. Florence, 1949.
29. *Giorgi S.* Dietisalvi di Speme – Madonna col Bambino // *Duccio – Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico.* Milano, 2003. Pp. 38–41.
30. *Giorgi S.* Il dossale di San Bonifazio in onore della vittoria di Montaperti // *Le pitture del Duomo di Siena.* Milano, 2008. Pp. 36–45.
31. *Goffen R.* Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento // *The Art Bulletin.* 1979. Vol. 61. No. 2. Pp. 198–222.
32. *Gordon D.* A Perugian Provenance for the Franciscan Double-sided Altarpiece by the Maestro di S. Francesco // *The Burlington Magazine.* 1982. No. 124. Pp. 70–77.
33. *Gordon D.* Thirteenth- and fourteenth-century perugian double-sided altarpieces: form and function // *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento/Ed. Ciatti M.* Washington; New Haven, 2002. Pp. 228–249.
34. *Gordon D., Reeve A.* Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio // *National Gallery Technical Bulletin.* 1984. Vol. 8. Pp. 36–52.
35. *Hager H.* Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels. München, 1962.
36. *Hall M. B.* The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1974. Vol. 37. Pp. 157–173.
37. *Hall M. B.* The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed // *The Art Bulletin.* 1974. Vol. 56. No. 3. Pp. 325–341.

38. *Hall M. B.* The Tramezzo in the Italian Renaissance, Revisited // *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*/Ed. Gerstel Sharon E. J. Cambridge (MA), 2006. Pp. 215–233.

39. *Hills P.* The Renaissance Altarpiece: A Valid Category? // *The Altarpiece in the Renaissance*/Ed. Humfrey P., Kemp M. Cambridge, 1990.

40. *Hood W.* Fra Angelico at San Marco. New Haven, 1993.

41. *Hueck I.* La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella// *La Maestà di Duccio restaurata*/Ed. A. Petrioli Tofani. Firenze, 1990. Pp. 33–46.

42. *Jacobus L. S.* Gesture in the Art, Drama and Social Life of Late-Medieval Italy. Thesis (PhD). Birkbeck College, University of London; *Gesture in Medieval Drama and Art*/Ed. C. Davidson. Amsterdam, ARC Humanities Press, 2001.

43. *Jansen K. L.* The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages. Princeton, 2001.

44. *Kempers B.* Painting, Power and Patronage: the Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance. Harmondsworth, 1992.

45. *Kreytenberg G.* Image and Frame: Remarks on Orcagna's Pala Strozzi // *Burlington Magazine*. 1992. No. 134. Pp. 634–638.

46. *Lavin I.* Santa Maria del Fiore: Image of the Pregnant Madonna // *La cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*. Firenze, 2001. Pp. 668–689.

47. *Loyrette H.* Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval // *Revue de l'art*. 1980. No. 48. Pp. 40–56.

48. *Os H., van.* Sieneese Altarpieces, 1215–1460: Form, Content, Function. Vol. 1–2. Groningen, 1984–1990.

49. *Paoletti J.* The Strozzi Altarpiece Reconsidered // *Memorie Dominicane*. 1989. No. 20. Pp. 279–300.

50. *Ploeg C. P. J., van der.* How Liturgical is a Medieval Altarpiece? // *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*/Ed. Schmidt V. M. New Haven and London, 2002. Pp. 102–121.

51. *Rowlands E. W.* Masaccio – Saint Andrew and the Pisa Altarpiece. Los Angeles, 2003.

52. *Seiler P.* Duccio's Maesta: The Function of the Scenes from the Life of Christ on the Reverse of the Altarpiece: A New Hypothesis // *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento. Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*/Ed. Schmidt V. M. New Haven and London, 2002. Pp. 251–277.

53. *Schmidt V. M.* Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola // *Duccio: Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*. Milano, 2003. Pp. 531–569.

54. *Steinweg K.* Contributo a due predelle di B. Daddi // *Rivista d'arte*. 1956. No. 33. Pp. 37–40.

55. *White J.* Measurement, Design and Carpentry in Duccio's Maestà // *The Art Bulletin*. 1973. Vol. 55. Part I: pp. 334–366; part II: pp. 547–569.

56. *Weitzmann K.* Icon programs of 12th and 13th centuries at Sinai // *Deition of the Christian Archeological Society in Athens*. 1984. No. 12. Pp. 63–116.

57. *Welch A.* Liturgy, Books and Franciscan Identity in Medieval Umbria. Leiden, 2015.

58. *Williamson B.* Altarpieces, Liturgy, and Devotion // *Speculum*. 2004. Vol. 79. No. 2. Pp. 341–406.