

УДК: 7.033.5(450);7.034(450)3;7.034(450)4

ББК: 75.046

A43

DOI: 10.18688/aa177-5-50

О. А. Назарова

## Итальянские полиптихи конца XIII – начала XV века: от предмета культа к музейному экспонату

Ранняя живопись на досках в современном искусствознании принадлежит к числу наиболее интенсивно изучаемых областей. В то же время она является и одной из наиболее трудных для изучения, поскольку в настоящий момент едва ли найдется значительный полиптих, сохранившийся в том виде, в котором он был создан. Разрознены, рассеяны и частично утратили свои элементы такие полиптихи, как «Маэста» Дуччо ди Буонинсенья из Сиенского собора, работы Уголино ди Нерио для главных алтарей флорентийских церквей Санта-Кроче и Санта-Мария-Новелла, так называемый Полиптих Сан-Панкрацио Барнардо Дадди, созданный изначально для флорентийского собора, алтари Сассетты для Арте делла Лана и для францисканской ц. Сан-Франческо в Борго Сан-Сеполькро, Пизанский полиптих Мазаччо. Сохранились в неполном или измененном виде Полиптих Барончелли Джотто, полиптихи из флорентийской Бадии, полиптихи № 28 и № 47 Дуччо из Национальной пинакотекы в Сиене. Обрели некоторую физическую целостность в результате реконструкций, однако по-прежнему лишены многих существенных деталей полиптихи Симоне Мартини из церкви Санта-Катерина в Пизе, Пьетро Лоренцетти из аретинской Пьеве и из церкви Сан-Никколо дель-Кармине в Сиене. Все эти произведения — ключевые и в творчестве создавших их мастеров, и в истории живописи на досках, и в истории итальянского искусства своего времени. Многочастные и многоярусные ансамбли, снабженные монументальной архитектурной рамой, созданные по сложной иконографической программе, отражающей конкретные обстоятельства их создания, полиптихи оказались в числе наиболее уязвимых произведений искусства, быстро теряющих свою актуальность, а вместе с ней и гарантии сохранности. В то же время сегодня мы можем представить с большой степенью достоверности и иногда с большой степенью подробности, как именно были устроены многие из перечисленных произведений. Данная статья, базируясь на многочисленных материалах по истории полиптихов, представляет суммарный обзор того, как, меняя контексты своего бытования и восприятия на протяжении столетий, тосканские полиптихи прошли путь от славы к забвению и, затем, в обратном направлении, от почти полного исчезновения к возрождению современными средствами визуальных реконструкций.

\* \* \*

Полиптих сформировался в Тоскане в качестве алтарного образа в последней трети XIII в., и переживает период расцвета в XIV и первой половине XV в., после чего его

вытесняет алтарный образ нового типа — алтарная картина. Уже с середины XV в., всего через несколько десятилетий после того, как были закончены последние из великих алтарных образов старого типа, полиптихи дученто и треченто начинают видоизменяться под воздействием новых вкусов. Образы предшествующей эпохи еще воспринимаются в качестве объектов поклонения, однако их оформление нередко кажется эстетически устаревшим, нуждающимся в обновлении. При этом изменения, вносимые в XV в. в образы треченто, затрагивают не столько их живопись, сколько рамы. Рамам стремятся придать геометрически правильную форму *tavola quadrata*, избавившись от готического силуэта с многочисленными разновысотными вертикалями щипцов и пинаклей. Это возможно только путем их «подравнивания», т. е. обрезания лишних выступающих частей. Вместо готической рамы полиптихи получают раму не менее пышную, но оформленную с помощью ордерных элементов пилястров и антаблементов, украшенных антикизирующими орнаментальными мотивами [8; 18; 19; 16, note 10, p. 210, 215 ].

Однако в процессе подгонки разновысотных полиптихов к регулярному прямоугольному формату были неизбежны потери — это треугольные расписанные наверху, традиционно составляющие их верхний ярус. Большая часть отрезанных фрагментов, вероятно, погибла. Но в одном из таких треугольных фрагментов с образом Бога-Отца и ангелов (музей искусств Сан-Диего) усматривают одно из наверший такого рода [24], бывшее частью Полиптиха Барончелли (Джотто и мастерская), который происходит из одноименной капеллы готической церкви Санта-Кроче. Это одна из самых знаменитых «реставраций» XV в.: полиптих получил новую раму с ордерной конструкцией и ренессансными орнаментами, а в пазах стрельчатых арок были написаны шесть ангельских голов в перспективных ракурсах, в соответствии с современными тенденциями. Некоторые исследователи воспринимают это не только как «осовременивание» работы Джотто, но и как своего рода украшение его работ, т. е. своеобразный оммаж в адрес Джотто, сохранившего и приумножившего свою славу в XV в.

К поновлению старинных образов прибегают особенно охотно, когда они оказываются в новых, ренессансных интерьерах. Так, церковь Сан-Мартино-а-Менсола получила новый интерьер в духе флорентийской архитектуры середины XV в.: ее нефы разделены аркадами, опирающимися на колонны с ионическими капителями. Для нового интерьера были созданы и алтарные образы в новом формате *tavola quadrata* художниками Нери ди Биччи и Козимо Росселли. Старинные триптихи анонимного Мастера Сан-Мартино-а-Менсола (1391 г., Мадонна с Младенцем и святыми) — на главном алтаре и Таддео Гадди (Мадонна с Младенцем и Святыми жёнами) — на алтаре в торце правого нефа, в резных готических рамах, очевидно, дисгармонировали с новой пространственной средой и потребовали переделок, которые также были выполнены Козимо Росселли [19]. Для лучшей связи старых живописных частей с новой рамой в промежутках между пинаклями были написаны дополнительные фигуры. Вероятно, нечто подобное произошло и с так называемым Алтарем Сан-Панкрацио Б. Дадди, проданным членами строительной комиссией флорентийского собора Андреа ди Джованни Минербетти для его погребальной капеллы в сакристии црккви Сан-Панкрацио в 1442 г. До наших дней полиптих дошел уже в разрозненном виде, но о новом оформлении, проводимом Бернардо ди Стефано Росселли, как известно из документов [18]. О массо-

ности подобных «реставраций» говорит и число работ, сохранивших следы подобных вмешательств (подробный список приведен) и указания на то, что такая деятельность выделяется в особое направление в живописных мастерских Флоренции конца XV в. Подобного рода манипуляции с алтарными образами в XV в. свидетельствуют о том, что старинные полиптихи сохраняют свою ценность и свою функцию, остаются чтимыми образами, и их стремятся сохранить в этом качестве, приспособив к современному контексту.

\* \* \*

Период любовного и почтительного обращения со старинными полиптихами закончится к середине XVI в. Вследствие стилизового перелома, произошедшего в итальянском искусстве, они стали выглядеть анахронизмами, которым уже не могли помочь новые обрамления. «Маэста» Дуччо в 1506 г. покидает главный алтарь сиенского собора, а на её месте воцаряется бронзовый киворий Веккьетты. Это событие стало одной из «первых ласточек» масштабного избавления итальянских церквей от устаревших алтарных образов. А с наступлением контрреформации алтарный полиптих утратил и актуальность своей функции. Постановления Тридентского собора требовали, чтобы на главном алтаре, в первую очередь, были хорошо обозримы Святые дары и распятия, а не живописные образы. В алтарной зоне выдающееся место занимают монументальные дарохранительницы в форме кивориев. От тречентистских полиптихов избавлялись без сожалений. Во Флоренции, где наиболее последовательно и масштабно были произведены контрреформационные преобразования в церковных интерьерах, сохранились свидетельства этих процессов [13], например письмо, которое члены строительной комиссии Санта-Кроче написали герцогу Козимо I 21 июля 1566 г. в качестве отчета о выполнении распоряжений по переустройству хора:

«...И когда была убрана доска алтарного образа, которая была очень большой, алтарная капелла стала казаться больше и исполненной грации, и стали видны большие окна, которые очень красивы, и братья смогли увидеть таинство, и на алтаре поместили киворий (работы Вазари. — О. Н.) и Распятие, всё, как в церквях Санто-Спирито, Сантиссима-Аннунциата, и Сан-Пьер Маджоре...» [13, р. 183]. Сам полиптих работы Уголино ди Нерио («доска главного алтаря Санта Кроче, вся на золотом фоне» [1, с. 538], как описывает её Вазари в жизнеописании Уголино), был разобран и перемещен в монастырский dormitorio, где его заново собрали. Реконструкциям схожим Вазари была подвергнута и аретинская Пьеве, в результате чего алтарный образ Пьетро Лоренцетти был смещен с главного алтаря в сакристию церкви [9]. По тем же причинам покинул своё изначальное место и полиптих Сассетты из францисканской церкви в Борго Сан-Сеполькро между 1578 и 1583 гг. [22, р. 576–577]. Кроме того, обязательным стало уничтожение любых преград, затрудняющих доступ верующих к алтарю. Это повлекло за собой уничтожение алтарных преград (*tramezzo*), внутри которых также были расположены капеллы с алтарными образами. Именно так лишился своей капеллы Пизанский полиптих Мазаччо. В 1568 г. Вазари застал его еще на изначальном месте — в капелле Джулиано ди Колино дельи Скарси, которая располагалась внутри алтарной преграды в церкви Санта-Мария-дель-Кармине в Пизе. В этом же году началась реконструкция

церковного интерьера, в ходе которой вместе с алтарной преградой была уничтожена и капелла [21, р. 86].

Таким образом, в этот период старинные полиптихи, которые больше не соответствовали ни новым интерьерам, ни новым литургическим практикам, ни новой художественной моде, повсеместно покидают алтари, для которых они когда-то были созданы, и перемещаются в подсобные помещения. Вот пример, который исчерпывающе демонстрирует полное пренебрежение к этим памятникам — поверхности аретинского полиптиха Пьетро Лоренцетти использовались для надписей, которые процарапывались и наносились на них по разным случаям в XVI–XVIII вв. [9, note 45, р. 71]. С эстетической точки зрения полиптихи разделили репутацию, которую Вазари своими сочинениями закрепил за произведениями, созданными до XVI в.: они рассматривались лишь как предварительный этап, нижняя ступень на пути к подлинному художественному совершенству Высокого Возрождения, — репутацию, которая не способствовала их сохранности.

\* \* \*

Новый виток в истории полиптихов связан с общеевропейской переоценкой раннего итальянского искусства в последней трети XVIII столетия. В своей книге «Fortuna dei Primitivi» Дж.Превитали [20] демонстрирует, как медленно преодолевалось предубеждение против «живописи до Рафаэля» и как формировался новый вкус, сначала в среде местных итальянских знатоков, для которых одним из важнейших стимулов служил *campanilismo* — локальный патриотизм, побуждавший к изучению местных художественных традиций. Важным фактором в изменении вкусов стала эстетика неоклассицизма, для которой «примитивы» с их простотой (*semplicità*), подлинностью (*verità*) и старательностью (*diligenza*) стали видимым воплощением новых неоклассических ценностей и еще одним аргументом в антибарочной полемике. Этот интерес был подхвачен и развит иностранными знатоками, художниками и коллекционерами [14; 20]. Однако для полиптихов именно этот возродившийся в новом качестве интерес публики к произведениям треченто становится губительным. Конец XVIII–XIX вв. — это время массового разделения полиптихов и рассеяния их фрагментов. Французская оккупация наполеоновского времени ускорила эти процессы. Настоятели церквей охотно шли навстречу коллекционерам в XVIII–XIX вв. — во время кризиса и обеднения католической церкви в Италии, когда возможность поправить дела за счет продажи старинного имущества казалась особенно привлекательной.

«Маэста» Дуччо в 1771 г. была перемещена из собора в церковь Сант-Ансано и там разделена на несколько частей, которые использовались в качестве отдельных алтарных образов на двух разных алтарях. По свидетельству 1782 г., она состояла уже из нескольких фрагментов, которые впоследствии были частично утеряны, а частично распроданы [7]. Эта же судьба была уготована и полиптиху Сассетты из Борго Сан-Сеполькро: его части некоторое время служили самостоятельными образами для боковых алтарей, а затем были разделены на еще большее количество частей и проданы [22, р. 161]. Полиптих Уголино ди Нерио из церкви Санта-Кроче находился в нетронутom виде в монастырском dormitorio до 1780-х годов, когда с него был сделан рисунок для

Серу д'Ажинкура. Однако уже к 1810 г. большая часть полиптиха в разрозненном виде вошла в собрание Уильяма Янга Оттли [12]. В этом же собрании окажутся и фрагменты из полиптиха Бернардо Дадди [4]. В XIX в. на художественном рынке начинают обнаруживать себя и фрагменты Пизанского полиптиха Мазаччо (его первый фрагмент, доска с образом Св. Павла, была продана еще до 1612 г.) [21, р. 87].

Даже те полиптихи, которые сохранили к этому времени свой первоначальный облик, уже не могли в этом виде быть предметом коллекционирования. Опыт их ансамблевого восприятия оказался полностью утрачен: их иконографические программы были забыты, их первоначальная функция — неясна, сами они были слишком громоздки, и имели слишком много «лишних», неживописных деталей. Главным объектом живописной коллекции Нового времени была картина, полиптихам пришлось видоизмениться, чтобы приобрести с ней сходство. Так, алтарь Сан-Панкрацио в 1762 г. был не только смещен со своего первоначального места, но и разобран по настоянию аббата Лодовико деи Бенатти: доски его центральной части были «старательно выпилены», как и фрагменты верхних ярусов, получили современные обрамления и были вывешены, «как в галерее» в апартаментах аббата [4, р. 320–323]. Эти живописные фрагменты в качестве «картин», т. е. самодостаточных образов, прекрасно вписывались в плотную развеску произведений искусства, как можно судить по экспозициям собраний XIX — начала XX в. и их фотографиям: в особняках Жакмар-Андрэ в Париже, немецкого барона Бернарда фон Линденау в Альтенбурге, Т. Гамбьер-Пэрри в поместье Хайнэм-Корт, во дворце Ланкоронски в Вене, в музее Г. П. Хорна во Флоренции и многих других [6; 14]. В этот период возрожденной любви к «примитивам» навсегда исчезают изысканные резные рамы полиптихов, которые отвечали и за их конструктивную целостность, и за целостное впечатление, а их живописные фрагменты рассеиваются по музеям, коллекциям и художественным рынкам всего мира.

\* \* \*

Однако именно эти фрагменты, превратившие монументальные произведения в камерные, оказались в состоянии еще раз изменить отношение к этим вещам. В своем оригинальном виде полиптихи были произведениями монументального искусства, рассчитанного на восприятие с определенной дистанции, которое было ограничено церковной архитектурой и особенностями литургии. Их разрозненные фрагменты предоставляли владельцам возможность более живого и непосредственного, а значит — визуального более интенсивного и эмоционально более заряженного контакта. Благодаря этому предметы, через несколько столетий после того, как они окончательно умерли в качестве предметов культа и в качестве полиптихов, возрождаются в новом качестве — произведений искусства. Мотивы, по которым «примитивы» нравились собирателям XVIII в., были весьма разнообразны: от редкости до религиозной назидательности; знатоки начала XX в. ценят их как объекты художественного созерцания. Лучшие из знатоков создают им новый контекст — контекст собственного восприятия.

Как это происходит, хорошо видно на примере фрагментов полиптиха Сассетты из Борго Сан-Сеполькро, купленных Б. Беренсоном. Беренсон приобрел части, которые, как известно сейчас, принадлежали разным сторонам огромного полиптиха, бывшего

центральной частью ансамбля апсиды, куда, входили также фрески, надгробие блаженного Раньери в алтаре, интарсии сидений, образуя единую иконографическую и визуальную программу. Беренсон, лишённый этих сведений, создал собственный живописный ансамбль — своего рода псевдогоготический триптих — на первом этаже своей неоренессансной виллы Татти под Флоренцией. Детали полиптиха, размещенные на стене над ренессансным шкафчиком напротив окна, были дополнены азиатской скульптурой. Он поместил живописные части в контекст программно антиисторический, но глубоко индивидуальный и остро художественный, помогающий ему выстраивать индивидуальные ряды подобий и формулировать сходства между произведениями дальневосточной пластики и сиенской живописью [23]. Выстраивая собственное восприятие, Беренсон сумел «заразить» им и ученую, и широкую публику, обеспечить Сассетте выдающееся место в истории искусства<sup>1</sup>. Так, оказавшись на максимальной дистанции от изначального состояния, эти осколки полиптихов начали путь к возвращению себе аутентичности.

\* \* \*

Новый высокий статус искусства этого времени, созданный ему усилиями коллекционеров и знатоков, способствовал его музеефикации: большая часть этих фрагментов из частных коллекций и с художественного рынка перекочевала в музеи. В музее они стали объектами не только восхищения и созерцания, но и научного исторического изучения. В рамках исторического подхода стали возможны методические реконструкции, возвращающие из небытия их физический облик, иконографические программы, пространственный контекст. И хотя такие реконструкции в редких случаях могут быть произведены физически, в основном они осуществляются виртуально с помощью электронных средств и являются венцом научного изучения полиптихов.

Основой для любой реконструкции является идентификация фрагментов и осознание их принадлежности одному произведению. На этой стадии выдающаяся роль принадлежит знатокам, которые смогли увидеть общее во фрагментах, находящихся далеко друг от друга. Следующей задачей стала выработка принципов реконструкций. Здесь знаточество сдает свои позиции: чисто визуальных сопоставлений становится недостаточно, — напротив, они зачастую могут уводить по ложному пути<sup>2</sup>. Они должны быть дополнены, с одной стороны, иконографической логикой — соединяясь между собой, фрагменты должны образовывать достоверную и соответствующую своему времени программу; с другой стороны, столь же непротиворечивыми должны быть физические соответствия частей друг другу, для чего тщательно анализируют разъединённые доски, сопоставляют их размеры, характер распилов, структуры волокон. Основополагающую роль сыграло осознание того, что у большинства полиптихов была рама особой конструкции, как продемонстрировала в своих публикациях К. Гарднер-фон-Тойффел [10; 11].

<sup>1</sup> Из дневников Б. Беренсона 25 октября 1953 г.: «Сегодня маленькое Распятие Сассетты стоит 30 тыс. долларов. Пятьдесят лет назад его можно было купить за какую-нибудь сотню франков. И этими облачными ценами мы обязаны более чем чему-либо другому моим сочинениям...» [3, p. 453].

<sup>2</sup> Как показывает критика Х. ван Оса во многом гипотетической реконструкции полиптиха Сассетты Дж. Поуп-Хеннесси в 1939 г. [17].

Но главная подсказка — это свидетельства тех, кто видел эти произведения еще целыми. Так, публикация рисунка, созданного для д'Ажинкура, сыграла решающую роль в воссоздании полиптиха из Санта-Кроче, дав возможность связать между собой имеющиеся фрагменты [15], а реконструкция полиптиха Сассетты из Борго Сан-Сеполькро [2] стала возможна только после обнаружения подробно изложенных пожеланий заказчика [3]. И, разумеется, чем больше известно про контекст — от непосредственных причин, обстоятельств и условий заказа до истории аналогичных произведений, — тем больше точек опоры у реконструкций. Самой триумфальной реконструкцией является реконструкция полиптиха Сассетты, в которой приняли участие специалисты из 8 стран, специализирующиеся на различных аспектах истории искусства этого времени. Благодаря объединённым усилиям специалистов «колесо фортуны» этих специфических произведений дученто и треченто совершило полный оборот, и некоторые из полиптихов смогли, хоть и виртуально, возродиться, вернув себе и целостность облика, и отчасти свой оригинальный пространственный контекст, а также зрителей, способных увидеть и оценить их в первоначальном замысле и виде. Исторические исследования, в свою очередь, помогают найти объяснения сложной судьбы этих памятников: они были слишком функциональны, слишком привязаны к своей пространственной среде и контексту, чтобы пережить их разрушение.

## Литература

1. *Вазари Дж.* Жизнеописание Стефано, флорентийского живописца, и Уголино, сиенского живописца // *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — Т. 1. — М.: Терра, 1993. — 604 с.
2. *Banker J. R.* The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro // *Tatti studies.* Florence, 1991. — № 4. — P. 11–58.
3. *Berenson B.* Tramonto e crepuscolo: ultimi diari 1947–1958. — Milano: Feltrinelli, 1966. — 499 p.
4. *Casu S. G.* Bernardo Baddi, Polittico di Santa Reparata // *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento* Exh. cat. / Eds. *A. Tartuferi, G. Tormen.* — Firenze: Giunti, 2014. — P. 320–325.
5. *Christiansen K., Kanter L., Strehlke C. B.* Painting in Renaissance Siena, 1420–1500. — New York: Abrams in Komm, 1988. — 385 p.
6. *De Sienne à Florence, les Primitifs Italiens, collection d'Altenbourg.* Au Musée Jacquemart-André. — Bruxelles: Fonds Mercator, 2009. — 191 p.
7. *Duccio. Alle origini della pittura senese,* catalogo della mostra (Siena 2003–2004) / Ed. *A. Bagnoli.* — Milano: Silvana Editoriale, 2003. — 539 p.
8. *Filippini C.* Ruquadrature e “Restauri” di Polittici trcenteschi o pale d'altare nella seconda metà del Quattrocento // *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento.* — Milano: Silvana Editoriale, 1992. — P. 199–211.
9. *Freni G.* The Aretine Polyptych by Pietro Lorenzetti: Patronage, Iconography and Original Setting // *JWCI.* — 2000. — Vol. 63. — P. 59–110.
10. *Gardner von Teuffel C.* Masaccio and the Pisa Altarpiece: A New Approach // *Jahrbuch der Berliner Museen.* — 1977. — 19 Bd. — P. 23–68.
11. *Gardner von Teuffel C.* The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece // *Jahrbuch der Berliner Museen.* — 1979. — 21 Bd. — P. 21–65.
12. *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. — P. 36–52.
13. *Hall M. B.* Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce 1565–1577. — Oxford: Clarendon University Press, 1979. — 200 p.

14. *Haskell F.* The British as Collectors // *The Treasure Houses of Britain: Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting.* — Washington: National Gallery of Art, 1985. — P. 50–59.
15. *Loyrette H.* Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval // *Revue de l'art.* — 1980. — No. 48. — P. 40–56.
16. *Offner R.* The Fourteenth Century. Bernardo Daddi and His Circle // *Offner R., Boscovits M., Steinweg K., Gregori M.* A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. — Vol. 5. — Section 3. — Florence: Giunti, 2001. — 635 p.
17. *Os H. van* Reconstructing Sieneese Altarpieces: A Historical and Methodological Review of Two Spectacular Examples // *Sassetta: the Borgo San Sepolcro Altarpiece / Ed. M. Israëls.* — Harvard: The Harvard University Press, 2009. — P. 151–159.
18. *Padoa Rizzo A.* Bernardo di Stefano Rosselli, il Polittico Rucellai e il politico di San Pancrazio di Bernardo Daddi // *Studi di storia dell'arte.* — No. 4. — 1993. — P. 211–222.
19. *Padoa Rizzo A.* Cosimo Rosselli 'Restauratore' // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* — 2006. — 50. Bd. — H. 1/2 — P. 197–200.
20. *Previtali G.* La fortuna dei primitive: Dal Vasari ai neoclassici. — Torino: Einaudi, 1964. — 273 p.
21. *Rowlands E. W.* Saint Andrew and the Pisa Altarpiece. — Los Angeles: Getty Publ. 2003. — 112 p.
22. *Sassetta: the Borgo San Sepolcro Altarpiece / Ed. M. Israëls.* — The Harvard University Press, 2009. — 639 p.
23. *Strehlke C. B.* Berenson, Sassetta and Asian Art // *Sassetta: the Borgo San Sepolcro Altarpiece / Ed. M. Israëls.* — Harvard: The Harvard University Press, 2009. — P. 37–50.
24. *Zeri F.* Due appunti su Giotto: I: la cuspidе centrale del "Polittico Baroncelli"; II: la cimasa del crocefisso del Tempio Malatestiano // *Paragone. Arte.* — 1957. — № 85. — P. 75–87.

**Название статьи.** Итальянские полиптихи конца XIII — начала XV века: от предмета культа к музейному экспонату.

**Сведения об авторе.** Назарова Ольга Алексеевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Московский Архитектурный Институт (Государственная Академия), ул. Рождественка, д. 11/4, корп. 1, стр. 4., Москва, Российская Федерация, 107031. Olganazarova@gmail.com

**Аннотация.** В статье представлены результаты исследования судеб итальянских полиптихов (преимущественно, XIV— начала XV в.) в XV—XXI веках. Произведения данного типа в силу своей мобильности на протяжении долгой истории своего существования неоднократно меняли контексты своего бытования и восприятия, что отражалось на их сохранности. Данная статья исследует смену этих контекстов с конца XV в. до наших дней и представляет историю зрительского отношения к произведениям этого типа. Эта история развивается от диалога современной живописи с ранними полиптихами в конце XV в. к постепенной утрате ими своей художественной и функциональной актуальности, а также изначального пространственного контекста в ходе контрреформационных преобразований во второй половине XVI в. В конце XVIII — начале XIX в. полиптихи, превращаясь в объект коллекционирования, утрачивают и свою физическую целостность. Наконец, в XX в. они, наконец, массово обретают статус музейного экспоната и становятся объектами научных исследований. Эта история предстаёт, с одной стороны, историей невосполнимых утрат, но в то же время и историей обретений — ранняя живопись на досках обретает новый статус, новые функции, новых зрителей и ценителей. В своём последнем качестве многие из этих произведений возрождаются в своем первоначальном виде благодаря реконструкциям их внешнего облика, пространственного контекста, интенций заказчика и зрительских впечатлений, благодаря масштабным международным и междисциплинарным исследованиям. Отдельные этапы этой истории проиллюстрированы наиболее показательными примерами.

**Ключевые слова:** итальянский полиптих; алтарный образ; живопись на досках; живопись треченто; живопись кватроченто; история коллекционирования; итальянские примитивы; реконструкция полиптихов.

**Title.** Italian Polyptychs from Late Duecento to Early Quattrocento Changing Contexts: From Cult Objects to the Museum Exhibits.

**Author.** Nazarova, Olga Alekseevna — Ph. D., head lecturer. Moscow Architectural Institute (State Academy). Rozhdestvenka ul., 11/4, k. 1, str. 4, 107031 Moscow, Russian Federation. Olganazarova@gmail.com

**Abstract.** This article studies the history of existence, viewing and studying of the Early Italian panel paintings (mostly polyptychs of Trecento and Early Quattrocento) during the period from the 15<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> centuries. Based on several key-examples like *Maesta* by Duccio di Buoninsegna, Sassetta's altarpiece from



the Church of San Francesco in Borgo San Sepolcro, and others, the article presents this history as a one proceeding from the creative dialogue with the early polyptychs in the Late Quattrocento painting towards the continual loss by the early polyptychs of their original status, function and, spatial context due to the Counter-Reformation church interiors transformations in the second half of the 16<sup>th</sup> century. In the later centuries many panels lost even their physical entity and original appearance, being dismembered and sold out as objects of collecting and/or museum exhibits. This history is inevitably a history of losses, sometimes fatal, but simultaneously this is also a history of gaining. During the course of these centuries, the painted panels have gained new status and new values, new viewers and new devotees as objects of art and masterpieces of painting. And after being reevaluated as something totally different from what they had been originally, the painted panels ended up as objects of research. Thus, this reevaluation became the basic premise of the scientific recovering (wherever possible) of what has been lost: the original appearance and spatial collocation, patrons' concerns and first viewers' attitudes.

**Keywords:** Italian polyptych; altarpiece; Italian panel painting; Trecento painting; Quattrocento painting; history of collecting; Italian primitives; polyptych reconstruction.

## References

- Arnheim D. (ed.). *Italian Primitives: The Case History of a Collection and Its Conservation*, no. 3. Yale, Yale University Press Publ., 1972. 56 p.
- Bagnoli A.; Bartalini R.; Bellosi L. (eds.). *Duccio. Alle origini della pittura senese, catalogo della mostra (Siena 2003–2004)*. Milan, Silvana Editoriale Publ., 2003. 539 p. (in Italian).
- Banker J.R. The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro. *Tatti studies*, no. 4. Florence, 1991, pp. 11–58.
- Berenson B. *Sieneze Painter of the Franciscan Legend*. London, Dent Publ., 1909. 74 p.
- Berenson B. *Tramonto e crepuscolo: ultimi diari 1947–1958*. Milan, Feltrinelli Publ., 1966. 499 p. (in Italian).
- Cannon J. Simone Martini, the Dominicans and the Early Sieneze Polyptych. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1982, vol. 45, pp. 69–93.
- Casu S. G. Bernardo Baddi, Politico di Santa Reparata. *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento. Exh. cat.* A. Tartuferi; G. Tormen (eds.). Firenze, Giunti Publ., 2014, pp. 320–325 (in Italian).
- Cateni L.; Lippi Mazzieri M. P.; Santi B. *Duccio, Simone, Pietro, Ambrogio e la grande stagione della pittura senese*. Siena, Betti Editrice Publ., 2012. 188 p. (in Italian).
- Christiansen K.; Kanter L.; Strehlke C. B. *Painting in Renaissance Siena, 1420–1500*. New York, Abrams in Komm Publ., 1988. 385 p.
- Cooper F. A Reconstruction of Duccio's Maesta. *The Art Bulletin*, 1965, no. 47, pp. 55–71.
- Davies M. *The Earlier Italian Schools: National Gallery Catalogues*. London, National Gallery Publ., 1961. 623 p.
- Filippini C. Ruquadature e "Restauro" di Politici trecenteschi o pale d'altare nella seconda metà del Quattrocento. *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento. Catalog*. Milan, Silvana Editoriale Publ., 1992, pp. 199–211 (in Italian).
- 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.
- Gardner von Teuffel C. Masaccio and the Pisa Altarpiece: A New Approach. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1977, vol. 19, pp. 23–68.
- Gardner von Teuffel C. The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1979, vol. 21, pp. 21–65.
- 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.
- Hall M. B. *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Sta. Croce 1565–1577*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1979. 200 p.
- Haskell F. The British as Collectors. *The Treasure Houses of Britain: Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*. Washington, National Gallery of Art Publ., 1985, pp. 50–59.
- Israëls M. (ed.). *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*. Harvard, The Harvard University Press Publ., 2009. 639 p.
- Longhi R. Una 'riconsiderazione' dei pri-mitivi italiani a Londra. *Paragone*, 183 (May 1965), p. 14 (in Italian).

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 (in French).

Offner R. The Fourteenth Century. Bernardo Daddi and His Circle. Offner R.; Boscovits M.; Steinweg K.; Gregori M. *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, vol. 5, section 3*. Florence, Giunti Publ., 2001. 635 p.

Os van H. Reconstructing Sieneese Altarpieces: A Historical and Methodological Review of Two Spectacular Examples. *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*. M. Israëls (ed.). Harvard, The Harvard University Press, 2009, pp. 151–159.

Os van H. *Sieneese Altarpieces 1215–1460, Form, Content, Function*. Groningen, Bouma's Boekhuis Publ., 1988 (Vol. 1), 1990 (Vol. 2).

Padoa Rizzo A. Bernardo di Stefano Rosselli, il Polittico Rucellai e il politico di San Pancrazio di Bernardo Daddi. *Studi di storia dell'arte*, 1993, no. 4, pp. 211–222 (in Italian).

Padoa Rizzo A. Cosimo Rosselli 'Restauratore'. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 50, 2006, nos. 1–2, pp. 197–200 (in Italian).

Previtali G. *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*. Turin, Einaudi Publ., 1964. 273 p. (in Italian).

Rowlands E. W. *Saint Andrew and the Pisa Altarpiece*. Los Angeles, Getty Publ., 2003. 112 p.

Sainte-Fare-Garnot P.-N. (ed.). *De Siene à Florence, les Primitifs Italiens, collection p. d'Altenbourg*. Au Musée Jacquemart-André, Brussels, Fonds Mercator Publ., 2009. 191 p. (in French).

Strehlke C. B. Berenson, Sassetta and Asian Art. *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece*. Harvard, The Harvard University Press Publ., 2009, pp. 37–50.

Waterhouse K. Some Notes on William Young Ottley's Collection of Italian Primitives. *Italian Studies Presented to E. R. Vincent*. Cambridge, Heffer Publ., 1962, pp. 277, 279.

Weigelt C. H. Contributo alla ricostruzione della Maestà di Duccio di Buoninsegna, che si trova nel Museo della Metropolitana di Siena. *Bullettino senese di storia patria*, 1909, no. 16, pp. 191–214 (in Italian).

Zeri F. Due appunti su Giotto: I: la cuspide centrale del "Polittico Baroncelli"; II: la cimasa del crocefisso del Tempio Malatestiano. *Paragone. Arte*, 1957, no. 85, pp. 75–87 (in Italian).