

УДК: 75.7.034(450)4.7.046.3

ББК: 85.143(3)

A43

DOI: 10.18688/aa199-5-53

Д. Д. Колпашникова

## Влияние театральных мистерий на сиенское изобразительное искусство первой половины XV века на примере работ Сассетты

«Развитие живописи XV в. происходило параллельно расширению эмоционально-го опыта XV в.», — отмечал Майкл Баксандалл [10, с. 56]. Прекрасным инструментом для этого процесса обострения и увеличения диапазона чувственного опыта можно назвать становившиеся все более разнообразными, проработанными и масштабными театральные представления. В Средние века и в период Ренессанса они зачастую были связаны с религиозными сюжетами и приурочены к христианским праздникам. Однако по своему оформлению театральные представления были ближе не к церковным праздничным мессам, а к композициям, применявшимся в изобразительном искусстве аналогичных периодов. Кроме того, они были тем сложнее и затейливее, чем большее влияние на них оказывала народная культура: фольклор и музыка. Театр Раннего Возрождения обладал объединяющим, народным, массовым характером [10, р. 23].

Ренессансные театральные представления — это, по сути, идеальная модель мира, воплощающая субъективные представления человека о действительности. Примечательно, что зрители XV в. воспринимали священные события в контексте актуальной истории и относились к декорациям как к реальным, хотя и стилизованным, воплощениям топографии конкретных мест, а не как к абстрактным сооружениям [1, с. 13]. Чтобы вникнуть в сюжет и быть увлечённым им, зрителям мистерии XV в. всё ещё достаточно было видеть знак, образ, а не подробное повествовательное изображение того или иного события, ведь, как отмечают исследователи, театрализация была неотъемлемой частью повседневной жизни в ренессансной Италии [1, с. 184] — иносказательный, метафорический язык был им хорошо знаком. Театрализацией проникнуты и итальянские новеллы того времени, утверждающие интригу, игру, смену масок как основу житейских отношений.

С театральным универсумом тесно связано понятие «театральное пространство» — его применяют для обозначения площадки, изначально не предназначенной для спектаклей, но ставшей традиционной локацией для торжеств и представлений, посвящённых значимым событиям. «Во Флоренции и в большинстве других итальянских городов такими местами были церкви, внутренние дворы и сады частных дворцов, предшествуя театральным помещениям в прямом смысле этого слова» [10, р. 73]. Процесс освоения городского, сакрального и светского, пространства с помощью приёмов

театральной сценографии можно сравнить с планомерным формированием пространства и эффекта пространственной глубины в живописи.

Культура Ренессанса тесно переплетена с традициями праздников. Важное место занимали так называемые «священные представления» (ит. *sacre rappresentazioni*). Особенно широкое распространение *sacre rappresentazioni* получили в центральной Италии, где они были любимы всеми сословиями [1, с. 267]. Этот театральный жанр, популярный ещё в Средние века, предполагал представления на сюжеты из священной истории, сопровождающиеся зрелищем более сложным, чем декламация: от чтения текста несколькими актёрами до кропотливо срежиссированных выступлений хоров и настоящей машинерии праздника с подвижными декорациями.

Сценография *sacre rappresentazioni* отличалась от того, как проходили другие формы городских торжеств — шествия, празднества. Для театральных мистерий, одного из видов «священных представлений», весьма важны зрелищные сценические эффекты. Фактически мистерия — изображение священного события, но по своей сути она была большим — зримым воплощением знака, образа.

«Мистическая по своему содержанию и условная по форме мистерия обладала большим количеством грубо натуралистических деталей» [7, с. 205], а также спецэффектов, которые в наши дни можно увидеть на шоу фокусников и рок-концертах. В арсенал развлекательных приёмов строителей мистерий входили вспышки пламени, потоки дыма, механизированные чучела райских змеев, парады животных, а само представление, посвящённое религиозному сюжету, время от времени прерывалось комическими «фарсовыми сценками». Порой представление длилось много часов или даже дней. Мистерии были популярны и в Средневековье, но к XV в. они, сохраняя свое значение, получили новое, куда более масштабное оформление [6, с. 240].

Одним из немногих зрителей, подробно описавших «священное представление», был суздальский епископ Авраамий (епископат с 1431 по 1452 г.). Он сопровождал митрополита Киевского Исидора на Ферраро-Флорентийский собор (1438–1445 гг.; Авраамий вернулся в Москву в 1440 г.) и на протяжении своего путешествия вел дневник («Исхождение Авраамия Суздальского на осьмый собор с митрополитом Исидором в лето 6945» [9]). Из него сохранились лишь те фрагменты, где епископ подробно и эмоционально описывал мистерии «Вознесение» и «Благовещение», которые он видел во Флоренции: «И есть видети красно и чудно видение! И ещё же умилию и отнюдь неизреченная веселия исполнена» [9, с. 328].

Авраамий внимательно вглядывался в элементы представления, формировавшие общее ощущение от мистерий: «Во время подъёма ангела сверху от Отца с великим шумом и непрерывным громом пошёл огонь на ранее упомянутые верёвки и на середину помоста, где пророки стояли. И назад вверх этот огонь возвращался и от верха прытко приходил книзу. И от этого обращения огня и от ударов вся церковь искрами наполнилась. Ангел же поднимался к самому верху, радуясь и помахивая руками туда и сюда и крыльями двигая. Просто и ясно видно, как он летит. Огонь же обильно начинает исходить от верхнего места и по всей церкви сыплется с великим и страшным громом. И незажжённые свечи в церкви от великого этого огня зажигаются. А зрителям и их портам нет никакого вреда. Дивное и страшное это зрелище. Ангел же возвратился кверху в

свое место, откуда спускался, огонь перестаёт, и занавесы все по-прежнему закрываются. Это чудное зрелище и хитрое устройство видели в городе Флоренции, и сколько мог своим малоумием понять, то и описал это зрелище» [9, с. 334–335]. Возможно, для участников церковного собора было организовано нарочито пышное представление, однако на основании впечатлений Авраамия можно заключить, что флорентийские сценографы свободно применяли специальные машины для шумовых и световых эффектов, выстраивали сложные декорации с использованием механизмов подъёма.

Описания мистерий XIV–XV вв., происходивших во Флоренции, позволяют представить ту тесную связь, в которой ренессансный театр сосуществовал с живописью и скульптурой. В частности, оформление ряда *sacre rappresentazioni* связывают с именами признанных мастеров Кватроченто, например Мазолино и Брунеллески. Так, Джорджо Вазари, изучив воспоминания очевидцев и сохранившиеся театральные декорации, характеризовал конструкцию для райка церкви Сан Феличе, возведённую Филиппо Брунеллески к празднику Благовещения, следующим образом: «Это была поистине удивительная вещь, и свидетельствовала она о таланте и изобретательстве того, кто её создал: действительно, в вышине было видно, как движется небо, полное живых фигур и бесконечных светочей, которые, словно молнии, то вспыхивали, то вновь потухали» [3, с. 223]. Также он упоминал о собственном аналогичном опыте [3, с. 1059]. В своих сценографических экспериментах ренессансные художники и архитекторы опирались не только на творческую практику, но и на теорию оптики и перспективы, освоение которых наглядно отобразилось в их последующих опытах в области живописи и архитектуры [2, с. 123]. Взаимодействие театра с изобразительным искусством в эпоху Возрождения проявлялось в сходстве восприятия: «Религиозная картина или фреска была... ещё и зрелищем. И, созерцая её, они <итальянцы XV столетия> легко воображали себя не только зрителями, но и соучастниками изображённого, подобно тому, как это случалось в реальной жизни во время богослужения в церкви или во время праздничных представлений» [4, с. 253–254].

Тема театральных представлений Кватроченто прекрасно изучена на примере флорентийских церковных и светских праздников. Однако в XV в., как и во все другие времена, праздники проходили не только в богатых центрах — просто о провинциальных известно гораздо меньше, и очевидно, что они были куда скромнее, хотя и ориентировались на столичные торжества. Тем интереснее пример Сиены — одного из тосканских центров эпохи Возрождения, ярко проявивших себя в проведении и оформлении торжеств.

Пик своего культурного и экономического развития Сиена переживала в первой половине Треченто, однако в 1348 г. потерпела колоссальный урон из-за эпидемии чумы и последовавших за ней политических волнений. В первые десятилетия XV в. город восстанавливал свое благополучие и возобновил традицию проведения впечатляющих по масштабу празднеств, посвящённых важным религиозным событиям, в том числе связанным с чествованием недавно канонизированных местных святых. В городе, для которого исключительным значением обладала социальная жизнь, связанная с взаимодействиями округов-контрад и отношениями между гильдиями, неотъемлемой частью торжеств являлись пышные процессии, тянувшиеся через весь город, финалом которых становились представления на крупных

площадях, прежде всего на Пьяцца-дель-Кампо перед Палаццо Пубблико и Пьяцца-дель-Дуомо перед кафедральным собором.

Таким образом, в Сиене были все условия для того, чтобы традиция театральных представлений оказала значительное влияние на живопись — так же как это было с флорентийским искусством. Однако исторически сформировавшиеся особенности художественной школы этого тосканского центра определили своеобразие восприятия театральных мотивов местными мастерами. Сиенское изобразительное искусство первой части Кватроченто развивалось по пути сохранения и сдержанной интерпретации принципов местной школы живописи. Применявшиеся флорентийскими мастерами новые художественные решения, связанные с разработкой линейной перспективы, долгое время оставались для большинства сиенцев областью робких экспериментов. Соответственно, и та свобода, которую художникам давало переживание современного им театра, свобода эмоциональной палитры, формирования композиции, трактовки сюжета, проявлялась в сиенской живописи куда более сдержанно.

Неверно было бы утверждать, что живопись Сиены преобразилась и ступила на новую стадию развития благодаря театральному искусству. Тем не менее проследить влияние «священных представлений» можно: оно деликатно, но явственно, интересно и разнообразно проявляется в произведениях второй четверти XV в. В сиенской художественной традиции это влияние наиболее наглядно представлено в работах Стефано ди Джованни да Кортоне, также известного как Сассетта (1392–1450).

Большую часть жизни Сассетта провёл в Сиене, посетив Флоренцию и ряд небольших тосканских городков. Он принимал непосредственное участие в жизни города — оформлял общественные пространства (мозаичные полы кафедрального собора Сиены, 1426 г.; росписи Порты Романа, 1447–1450 гг.), по заказу крупной гильдии исполнил алтарь, ставший символом праздника Евхаристии и проносившийся раз в год по улицам Сиены («Алтарь дела Лана», 1423–1426 гг., Сиенская национальная пинакотекa). Своим творчеством Сассетта неоднократно подтверждал, что знает интересы своих соотечественников и умеет привлечь и удержать их внимание. Анализ его живописного наследия позволяет предположить, что при разработке композиций своих произведений сиенский мастер ориентировался на эффектные решения, которыми пользовались сценографы мистерий.

Мистерии допускали мотивы, находящиеся на грани комического и пугающего: например, их частым персонажем был чертёнок, усмиряющий шумную публику [7, с. 72]. Возможно, образы юрких ловких актёров-дьяволят, взаимодействовавших с толпой, отразились в предделе названного «Алтаря Евхаристии»<sup>1</sup>. В этом полиптихе есть фрагмент с изображением св. Антония (Илл. 114). Он считался одним из святых заступников гильдии шерстяников [11, р. 533], заказавшей алтарь. На фоне мирного холмистого пейзажа с монастырём посреди леса, переданного утрированно, в стиле декорации, трое чертей, ритмично двигаясь, избивают пожилого святого. Он отрешённо смотрит на зрителя, слабо нащупывая в траве откатившийся посох, в то время как крепкие

<sup>1</sup> Полиптих стал одним из главных символов сиенского празднования дня Тела и Крови Христовых, в рамках которого пространство над центральными улицами города затягивалось отрезами голубой ткани, символизирующей небеса, а под ними двигалась процессия с музыкальными инструментами и хором с горящими свечами.

бесы, напрягая упругие мышцы, каждый по-своему, терзают его дубинами или ядовитыми змеями. Их лица и смущавшие верующих фрагменты тел были впоследствии соскоблены до золочёной основы доски. Примечательно, что в этой дощечке Сассетта проявил нетипичное для его соотечественников-современников хорошее знание анатомии и умение создавать динамичные композиции. Черты, ростом соответствующие св. Антонию, не могут не напоминать о каких-то постановочных танцах. Народный интерес к диковинному и даже пугающему, благодаря чему жанр мистерий обрёл особую популярность, отразился и на религиозной живописи — и особенно примечательны ранние отображения.

Ещё одним значимым источником влияния «священных представлений» на раннеренессансную живопись были декорации. Архитектуру в живописи сиенских художников Треченто и раннего Кватроченто можно охарактеризовать как «картонную» [8]. На другой дощечке из пределлы «Алтаря Евхаристии», посвящённой сюжету встречи св. Раньери и бедняка, особенно заметен контраст «плоской», условной, но в то же время ясно считываемой архитектуры, похожей на декорации, и разнонаправленного движения «статистов» и главных персонажей.

Исключительно пышными и изобретательно оформленными были торжества, сопровождавшие процесс признания Бернардина Сиенского (1380–1444) святым и впоследствии проходившие в честь канонизации этого францисканского проповедника. Сохранившиеся описания этих праздников упоминают театрализованное вознесение святого, причём для наиболее впечатляющего эффекта были задействованы многочисленные специальные механизмы.

И театральные представления, и отображения проповедника в молитвенных образах были направлены на осуществление единой цели: сиенцы стремились как можно скорее добиться признания Бернардина Сиенского святым, получить мощи святого, тесно связанного с их родным городом, а также сохранить в памяти соотечественников и всего мира подлинный облик этого важного для Сиены персонажа. Значимую роль в утверждении и сохранении образа Бернардина сыграл Стефано ди Джованни — он одним из первых стал последовательно изображать не чудеса, сотворённые святым, а его облик во время проповедей (они, к слову, сами по себе были достаточно театрализованными и впечатляющими), облик, который был знаком многочисленным верующим, слушавшим его пламенные речи. На праздниках, посвящённых канонизации, проводились масштабные представления с использованием ростовых деревянных и восковых скульптур проповедника [10, р. 105]. В честь провозглашения Бернардина святым была разыграна инсценировка, рассказывающая о канонизации, с угощениями для зрителей [1, с. 268]. Кульминацией торжества стал момент, когда специальный механизм, установленный на том самом месте, где сиенцы слушали проповеди св. Бернардина, поднял его ростовое изображение, написанное в сияющем ареоле, на расположенный на возвышении помост [14, р. 59–60]. Там его встретили музицирующие актёры в костюмах ангелов, приветствуя около импровизированных «райских врат»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> По аналогичному сценарию проводились празднества в честь канонизации св. Екатерины Сиенской в 1461 г.

В середине 1430-х гг. Сассетта создал «Вознесение Богоматери» (Берлин, Музей кайзера Фридриха; уничтожена в 1945 г.) (Илл. 115), используя необычные для местного искусства декоративные эффекты: поющие и музицирующие ангелы окружают Мадонну, становясь фактически орнаментом за счёт своей многочисленности. Вся композиция отчётливо напоминает хоры, сопровождавшие театральные представления.

Позже Сассетта использовал аналогичный приём, изобразив сонм ангелов-музыкантов, окружающих Мадонну, в своем последнем заказе (1447–1450 гг.). Он так и не успел завершить его, простудившись и умерев в разгар создания фресковых росписей Порты Романа, главных ворот Сиены. Сюжет Вознесения Богоматери обладал особым значением для города, провозгласившего себя «городом Пресвятой Девы»: именно после вознесения Марии на небеса и её коронования она могла выступать в качестве святейшей заступницы [16, р. 80]. Этот сюжет и был выбран для декоративного оформления ворот. Тёмные фотографии невысокого качества, сделанные до начала масштабного восстановления живописного слоя в XX в., все же позволяют разглядеть удивительное разнообразие ангельских ликов: мечтательных, лукавых, печальных, увлечённых беседой, эмоционально поющих — как солисты хора. Сонм ангелов очень напоминает ангельские ряды, окружающие трон Богоматери в алтаре Борго-Сансеполькро, завершённом Стефано ди Джованни к 1444 г.

Художник разработал ещё более впечатляющую композицию для оборотной стороны центральной части алтаря Сансеполькро. Его образ св. Франциска (Илл. 116) основан не только на воспоминаниях Сассетты о выразительных и артистичных проповедях францисканца Бернардина Сиенского, но и на композиционных решениях и деталях, присутствовавших в религиозных мистериях.

В целом тема чудесного и небывалого объединяет сюжеты религиозных мистерий и многие работы Стефано ди Джованни — точнее, то, каким образом он трактовал сюжеты из священной истории и житий святых (например, во фрагменте «Мистические обручение св. Франциска»); и здесь важно отметить, что в данном случае влияние искусств обоюдно. Для францисканского движения традиционно была важна театральная составляющая, присутствующая и в описании откровений, и в проповедях. Театральность поведения самого св. Франциска носила экстатический характер, приводя зрителей то в религиозный трепет, то в умиротворение. А впоследствии при инсценировках его жития задействовались скульпторы и художники для создания декораций, костюмов, грима. «Дух художества и поэзии» [1, с. 80] — вот что, как отмечал Якоб Буркхардт, характеризовало итальянские мистерии.

Значимой частью театрализованных представлений Возрождения были выступления артистов, изображающих аллегии (и чем образованнее была публика, тем более затейливыми становились образы: большинство слушателей отлично знали библейские и легендарные истории и с «большой легкостью, чем где бы то ни было, разгадывали аллегорические и исторические фигуры, поскольку они заимствовались из общерапространённого образовательного круга» [1, с. 268]). Неудивительно, что эта публика (даже в Сиене — городе, не являвшемся центром гуманистической культуры) распознавала живописные аллегии. На центральной панели алтаря Сансеполькро изображен св. Франциск во славе, в окружении зелёных вод озера Тразимено, где он сорок



дней постился на острове. Пространство доски наполнено аллегорическими образами: святой стоит на фигуре, изображающей Гордость или Гнев (бородатый воин со львом), слева откидывается Похоть, молодая женщина на чёрном тосканском кабане, смотрящая в зеркало, справа — Алчность, женщина в монашеском строгом одеянии на волке, сжимающая мешки с деньгами. Около святого парят воплощения францисканских добродетелей — Милосердие с лилией, Смирение с ярмом и Бедность в лохмотьях.

Чуть позднее такие прославления святых обрели характер триумфов, и к началу XVI в. подобный торжественный, помпезный формат стал наиболее распространённым. Образ св. Франциска с алтаря Сансеполькро ещё ближе по своему духу к камерным мистериям, проходившим на площадях Сиены, с небольшой сценой, условно разделённой на зоны «ада» (у её основания) и «рая» (на некотором возвышении), между которыми актёры проживали свои роли.

В дальнейшем театральные мотивы всё чаще и заметнее проявлялись в христианском искусстве, впрочем, зачастую базировались они на тех же источниках и образах, что и в начале XV в. Именно «священные представления» Кватроченто во многом определили пути развития не только сценографии, но и живописи Позднего Возрождения и барокко.

Театральные представления сделали сиенский художественный язык выразительнее, поддерживая извечное тяготение местной живописи к нарративному искусству, декоративному и впечатляющему. Воздействие театральных мистерий оказалось существенным для сиенского искусства с его выраженной мистической составляющей. Даже в раннеренессансном искусстве Сиены, ещё близком к традициям Треченто, можно проследить влияние театральных представлений, что подтверждает пример Стефано ди Джованни.

Творчество Сассетты, художника-рассказчика, называют «безошибочно узнаваемым как сиенское в его мистицизме и утончённости» [14], поэтому наше обращение к творчеству именно этого замечательного мастера в контексте театральности в изобразительном искусстве Раннего Возрождения не случайно. Во второй половине XV в. местные мастера (например, Веккьетта и Франческо ди Джорджо Мартини) стали всё свободнее работать с передачей перспективы, их пространственные решения сделались смелее, а композиции — более декоративными, но не миниатюрно расписными, как это было принято ранее, а более вольными, по-театральному эффектными.

## Литература

1. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. — М.: Лики культуры, 1996. — 591 с.
2. Вавилина Н. Ю. Театральное пространство флорентийских мистерий эпохи Кватроченто. Взаимодействие театрального и изобразительного искусств: дис... к. и. н. — М., 2009. — 311 с.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. (Полное издание в одном томе). — М.: Изд-во Альфа-книга, 2008. — 1278 с.
4. Гращенков В. Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. — М., 2005. — 656 с.
5. Театральное пространство: материалы научной конференции / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; Випперовские чтения (X; 1978; М.) общ. ред. И. Е. Данилова; ред. Л. М. Смирнова. — М.: Советский художник, 1979. — 484 с.
6. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. Очерки / Отв. ред. М. Ю. Давыдова. — М.: Издательский центр РГГУ, 2001. — 436 с.

7. Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. Представление мистерии // История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. — М.: Искусство, 1941. — 616 с.
8. Колпашникова Д. Д. К вопросу об атрибуции двух пейзажей из Сиенской пинакотеки. Сассетта как пейзажист // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 7 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — Т. 7. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. — С. 516–528.
9. Хожение Авраамия Суздальского («Исхождение Авраамия Суздальского на осмый собор с митрополитом Исидором в лето 6945») // Малето Е. И. Антология хождений русских путешественников XII–XV века: исследования, тексты, комментарии. — М.: Директ-Медиа, 2014. — С. 328–336.
10. Christiansen K., Kanter L. B., Strehlke C. B. Painting in Renaissance Siena. 1420–1500. — New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988. — 401 p.
11. Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena // The Burlington Magazine. — Vol. 143. — No. 1182 (Sep., 2001). — P. 532–543.
12. Israëls M. Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (with a New Proposal for Sassetta) // I Tatti Studies. — 2008. — Vol. XI. — P. 77–114.
13. Mode R. L. San Bernardino in Glory // The Art Bulletin. — 1973. — LV. — No. 1. — P. 58–76.
14. Sassetta: the Borgo San Sepolcro Altarpiece / Ed. M. Israëls. — The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence, Leiden, 2009. — Vol. 1. — 636 p.
15. Syson L., Angelini A., Jackson P., Nevola F., Piazzotta C. et al. Renaissance Siena. Art for a City. — London: National Gallery company, 2007. — 372 p.

**Название статьи.** Влияние театральных мистерий на сиенское изобразительное искусство первой половины XV века на примере работ Сассетты.

**Сведения об авторе.** Колпашникова Дарья Дмитриевна — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. kolpashdd@mail.ru

**Аннотация.** Театрализованные представления, сопровождавшие важные церковные праздники, были неотъемлемой частью европейской культуры со времён раннего Средневековья. Их сценография и машинерия, трактовка сюжетов, декоративное оформление оказали значительное влияние на развитие ренессансной живописи. На примере творчества сиенского художника Стефано ди Джорнани да Кортона (Сассетты) в статье рассматривается воздействие образов религиозных мистерий на алтарную живопись первой половины Кватроченто. Сиена была одним из тосканских центров эпохи Возрождения, особенно активно проявивших себя в сопровождении и оформлении торжеств, в том числе связанных с чествованием недавно канонизированных местных святых (св. Бернардина, позднее св. Екатерины Сиенской). Готицизирующая манера Сассетты позволила художнику образно и выразительно интерпретировать впечатления, которые он мог получить во время просмотра мистерий: пение хора, пластику актёров, машинерию праздника. Среди произведений Сассетты, в которых прослеживается влияние раннеренессансных театрализованных представлений, — фрагмент «Алтаря Евхаристии» с образом св. Антония, образы Вознесения Богородицы, центральная панель алтаря Сансеполькро, посвящённая св. Франциску.

**Ключевые слова:** Сиена; Кватроченто; Сассетта; театральные представления; театр; религиозные праздники; живопись Ренессанса.

**Title.** The Influence of Theatrical Mysteries on the Sieneese Art of the First Half of the 15<sup>th</sup> Century: The Example of Sassetta's Works.

**Author.** Kolpashnikova, Daria Dmitrievna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. kolpashdd@mail.ru

**Abstract.** Theatrical performances that accompanied important Church festivals have been an integral part of European culture since the early Middle Ages. Their scenography and machinery, interpretation of subjects, decorative design had a significant impact on the development of Renaissance painting. This article considers the impact of images of religious mysteries on the altar painting of the first half of the Quattrocento on the example of the works created by a Sieneese artist Stefano di Giovanni da Cortona (Sassetta). Siena was one of the Tuscan centers of the Renaissance that were especially active in the maintenance and decoration of feasts, including those associated with the celebration of recently canonized local saints (St. Bernardine,



later St. Catherine of Siena). The Gothic style of Sassetta allowed the artist to figuratively and expressively interpret the impressions that he could get while watching one of the religious mysteries: the choir singing, actors' movements, the machinery of the feast. Among Sassetta's works which traced the influence of early Renaissance theatrical performances are a fragment of the altar of the Eucharist with the image of St. Anthony, images of the Ascension of the Virgin, the central panel of the San Sepolcro altarpiece dedicated to St. Francis.

**Keywords:** Siena; Quattrocento; Sassetta; theatrical performances; religious festivals; theatre; Renaissance painting.

## References

- Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1972. 192 p.
- Bojadzhiev G. N. *Vechno prekrasnyi teatr epokhi Vozrozhdeniia. Italiia. Ispaniia. Angliia (Forever Beautiful Theatre of the Renaissance. Italy. Spain. England)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1973. 472 p. (in Russian).
- Burckhardt J. *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. London, Penguin Publ., 2004. 416 p.
- Butovchenko Ju. A. Formation of a New Theatrical Space in Italy at the Turn of 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> Centuries. *Teatr i teatral'nost' v kul'ture Vozrozhdeniia (Theatre and Theatricality in Renaissance Culture)*. Moscow, Nauka Publ., 2005. 203 p. (in Russian).
- Carli E. *Siene Painting*. London, Summerfield Press Publ., 1983. 79 p.
- Christiansen K.; Kanter L. B.; Strehlke C. B. *Painting in Renaissance Siena. 1420-1500*. New York, The Metropolitan Museum of Art Publ., 1988. 401 p.
- Danilova I. E. A Vision... The Most Wonderful and By No Means Unspeakable. A Representation of the Annunciation in the Santissima Annunziata in Florence (1439) through the Eyes of Avramy of Suzdal. "Ispolnilas' polnota vremen..." *Razmyshleniia ob iskusstve. Stat'i, etiuudy, zametki ("The Fullness of Time Came True..." Reflections on Art. Articles, Studies, Notes)*. Moscow, RSUH Publ., 2004, pp. 304-333 (in Russian).
- Danilova I. E.; Smirnova L. M. (eds.). *Teatral'noe prostranstvo: materialy nauchnoi konferentsii. Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina; Vipperovskie chteniia (Theatre Space: Materials of the Scientific Conference. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Readings in Honor of B. Vipper)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979. 484 p. (in Russian).
- Davydova M. Ju. (ed.). *Zapadnoevropeiskii teatr ot epokhi Vozrozhdeniia do rubezha XIX-XX vv. Ocherki (Western European Theater from the Renaissance to the Turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries. Essays)*. Moscow, Izdatel'skii Tsentr Rossiiskogo Gosudarstvennogo Gumanitarnogo universiteta Publ., 2001. 435 p. (in Russian).
- Dzhivelegov A. K.; Boiadzhiev G. N. *Predstavlenie misterii. Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra. Ot vozniknoveniia do 1789 goda (Presentation of a Mystery. History of Western Theater. From the Origins to 1789)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1941. 616 p. (in Russian).
- Garbero Zorzi E.; Sperenzi M. (eds.). *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*. Florence, L. S. Olschki Publ., 2001. 220 p. (in Italian).
- Grashenkov V. N. *Istoriia i istoriki iskusstva. Stat'i raznykh let (History and Art Historians. Articles of Different Years)*. Moscow, Knizhnyi dom Universitet Publ., 2005. 656 p. (in Russian).
- Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. *The Burlington Magazine*, 2001, vol. 143, no. 1182, pp. 532-543.
- Israëls M. Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (with a New Proposal for Sassetta). *I Tatti Studies*, 2008, vol. 11, pp. 77-114.
- Kawsky D. L. *The Survival, Revival and Reappraisal of Artistic Tradition: Civic Art and Civic Identity in Quattrocento Siena, Ph. D. Thesis*. Princeton, 1995. 266 p.
- Kolpashnikova D. D. Towards the Attribution of Two Landscapes from the Pinacoteca Nazionale (Siena): Sassetta as a Landscape Painter. Mal'tseva S. V.; Stanyukovich-Denisova E. Yu.; Zakharova A. V. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 7*. St. Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2017, pp. 516-521. Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-5-52> (accessed 2 March 2019) (in Russian).
- Mâle É. *L'Art religieux du XIII-e siècle en France*. Paris, Colin Publ., 1968. 428 p. (in French).
- Maletov E. I. Walking of Avramy Of Suzdal. *Antologiiia khozhdenii russkikh puteshestvennikov XII-XV veka: issledovaniia, teksty, kommentarii (Anthology of Russian Travelers of the 12<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries: Studies, Texts, Comments)*. Moscow, Direkt-Media Publ., 2014, pp. 328-336 (in Russian).

Mokul'skii S. S. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra. Chast' 1: Antichnyi teatr. Srednevekovi teatr. Teatr epohi Vozrozhdeniia (History of Western European Theater. Part 1: Ancient Theatre. Medieval Theater. Theater of the Renaissance)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1936–1939. 543 p. (in Russian).

Norman D. *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*. New Haven; London, Yale University press Publ., 1999. 264 p.

Pope-Hennessy J. *Sassetta*. London, Chatto & Windus Publ., 1939. 239 p.

Seidel M. (ed.). *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*. Milano, Federico Motta editore Publ., 2010. 639 p. (in Italian).

Smith T. B.; Steinhoff J. B. *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena*. London, MPG Books group Publ., 2012. 233 p.

Syson L.; Angelini A.; Jackson P.; Nevola F.; Piazzotta C. et al. *Renaissance Siena. Art for a City*. London, National Gallery company Publ., 2007. 372 p.

Vasari G. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori, 9 vols*. Florence, Sansoni Publ., 1878–1885 (in Italian).

Vavilina N. Ju. *Teatral'noe prostranstvo florentiiskikh misterii epokhi kvatrochento. Vzaimodeistvie teatral'nogo i izobrazitel'nogo iskussty (Theatrical Space of the Florentine Mysteries of the Quattrocento Era. Interaction of Theatre and Fine Arts), Ph. D. Thesis*. Moscow, 2009. 311 p. (in Russian).

Verdon T.; Henderson J. *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*. Syracuse, Syracuse university Press Publ., 1990. 611 p.



Илл. 114. Стефано ди Джованни да Кортоне (Сассетта). Св. Антоний, терзаемый дьяволами. Алтарь Евхаристии, панель пределлы. 1423–1426. Национальная пинакотекка, Сиена



Илл. 115. Стефано ди Джованни да Кортоне (Сассетта). Вознесение Богоматери. Середина 1430-х гг. Музей кайзера Фридриха, Берлин



Илл. 116. Стефано ди Джованни да Кортоне (Сассетта). Экстаз св. Франциска. Центральная панель алтаря Сансеполькро. 1437–1444. Сеттиньяно, коллекция Бернсона