

УДК 7.034
ББК 85.147
DOI 10.18688/aa2414-4-24

О. А. Назарова

Итальянские полиптихи конца XV – начала XVI века: ренессансный художественный язык и доренессансные способы конструирования смыслов

В истории искусства, в особенности русскоязычной, существует устойчивый нарратив об эволюции алтарного образа от полиптиха к тому, что по-итальянски называется *pala quadra*, а по-русски — «алтарной картиной»¹. Эта эволюция на протяжении большей части времени рассматривалась с формально-стилистических позиций и оценивалась как несомненно прогрессивная, тотальная и неизбежная, ставшая возможной в результате применения к алтарному образу главных ренессансных достижений — регулярной четырехугольной формы, которая задавалась ордерным обрамлением, в противоположность готической разновысотности и сложному силуэту; перспективы как нового способа организации единого пространства в противоположность золотому фону и многочастности готического полиптиха; нидерландских изобразительных мотивов для создания пейзажного фона, и других приёмов. По отношению к живописи Флоренции, где новый тип алтарного образа зародился, быстро завоевал популярность и вытеснил полиптихи, эта схема представляется более или менее верной. Однако за пределами Флоренции — в Риме, Умбрии, Венеции, Ломбардии и Лигурии — полиптихи продолжали создаваться вплоть до эпохи Контрреформации, которая положила конец ренессансной концепции алтарного образа. Многие поздние полиптихи существовали отнюдь не в качестве архаических рудиментов на периферии искусства Возрождения: полиптих сохранял свою популярность в качестве формы алтарного образа для очень амбициозных проектов, их заказывали крупные монашеские конгрегации и значительные частные лица, а исполнение поручалось ведущим художникам.

¹ Этот термин, давно возникший в русскоязычной науке и ставший общеупотребительным, на наш взгляд, плохо вписывается в современную картину развития алтарного образа. Когда этот термин вошел в научный оборот, большая часть флорентийских алтарных образов XV в., находящихся в музеях и частных коллекциях, были лишены своих конструктивных частей, архитектурного аппарата, и, в самом деле, выглядели как картины — большие одночастные доски, размещенные на стенах. Проводимые в последние десятилетия многочисленные реконструкции продемонстрировали, что алтарный образ даже XV в. — это, как правило, многочастная трехмерная конструкция, обладающая, как минимум, рамой, которая позволяла ей самостоятельно располагаться в пространстве. К тому же, анализ употребления слова *quadro* (итал. картина) показал, что оно используется с конца XV в. применительно к живописным произведениям, находящимся в светских, преимущественно жилых помещениях, а значит, не может быть механически перенесено на монументальные храмовые произведения.

Особенно интересно, что многие поздние полиптихи не воспроизводили традиционные готические формы, как можно было бы ожидать, но вбирали в себя все новейшие достижения ренессансного искусства и менялись, адаптируясь к вкусам эпохи. В целом можно говорить о сложении в конце XV – начале XVI в. ренессансного полиптиха как действенной альтернативы алтарному образу типа *pala quadra*. Анализу этого феномена посвящена данная статья.

До самого недавнего времени масштаб его популярности не был очевиден в силу того, что полиптих оказался одной из наиболее уязвимых форм ренессансной живописи. Вне зависимости от того, были многочастные алтари созданы в XIII или XVI столетии, после Контрреформации их уже не использовали по назначению, а начиная с XVII в. и в особенности в XVIII–XIX вв. их произвольно разделяли на фрагменты, которые продавались в качестве самостоятельных живописных произведений в частные и музейные коллекции. Массовая реконструкция разрозненных полиптихов — относительно недавняя глава истории искусства, ставшая возможной в результате музеефикации полиптихов и их фрагментов, глобализации истории искусства и её цифровизации, а также успехам технико-технологических методов исследований. Благодаря всему этому сегодня мы располагаем многочисленными образцами реконструированных полиптихов, в том числе и поздних, которые позволяют воссоздать позднюю историю этого типа алтарного образа.

О том, что даже во Флоренции переход от полиптиха к алтарному образу ренессансного типа не был полностью безболезненным, ярко свидетельствуют два явления. Во-первых, рудименты этого типа алтарного образа, сохраняющиеся в ренессансных памятниках. Верхний ярус готических полиптихов традиционно занимали треугольные щипцы, в которых располагались образы Христа-Пантократора и архангелов, создавая схематичный и суммарный, но ясно считываемый образ Страшного суда, или образ Распятого Христа, который вводил в полиптих тему крестной жертвы Спасителя. Верхний ярус стал первой жертвой стремления алтарного образа к регулярности, так как в рамках *pala quadra* для серии треугольных щипцов не оставалось места. Во флорентийских алтарных образах нового типа предпринимались остроумные попытки компенсировать отсутствие верхнего яруса. В алтарных образах от Фра Анджелико до Сандро Боттичелли и Франческо Боттичини центральный образ «Распятия» помещался в основное изобразительное поле в виде вставной иконы [5]. Возможно, намеренно архаизирующая, византизирующая или готизирующая, стилистика таких вставных образов, контрастируя с ренессансной трактовкой основного изобразительного поля, намекала на их принадлежность к другому смысловому регистру.

В то же время во Флоренции как главном центре экспериментов велись поиски и в противоположном направлении: как привести в *pala quadra* те возможности, которыми располагал полиптих, — возможности визуального, а значит и смыслового сопоставления отдельных фигур и сюжетов по вертикали и по горизонтали, которое формировало программу полиптиха и превращало его в сложное и многоуровневое послание зрителям. Эти поиски ярко проявились в созданных в самом конце XV в. алтарных образах для флорентийского монастыря августинских отшельников Санто Спирито. Так, произведение Пьеро ди Козимо «Посещение Марии Елизаветой со Святыми Николаем и Антонием-аббатом» (1489–1490, Национальная галерея искусства, Вашингтон), на первый взгляд, выглядит как стандартный нарративный алтарный

образ, представляющий важный сюжет Встречи Марии с Елизаветой, дополненный предстоящими святыми — Николаем и Антонием-аббатом. Пространство этого регулярного прямоугольного алтарного образа нового типа формально является единым, организованным с применением ренессансной перспективы, однако оно сложно зонировано: каждый план представляет особую пейзажную среду, способствуя обособленному восприятию каждого элемента, как это было в полиптихе: четко разделены фигуры Свв. Николая и Антония-аббата, окруженные символическими предметами, сцена Встреча Марии с Елизаветой, план пустынного пейзажа за ними, и наконец, противопоставленные друг другу слева и справа скалистый «дикий» пейзаж и городской ландшафт, в которых располагаются евангельские события: Благовещение (в виде фрески на наружной стене церкви), Рождество, Избиение Младенцев. Обилие и плотность соотнесённых друг с другом сцен, фигур и отдельных предметов приводят к тому, что программа алтарного образа не может быть считана линейно, она требует выстраивания смысловых связей между сценами и фигурами, как в полиптихе. Мысленному взору того, кто сможет это сделать, откроется сложная августинская программа, представляющая различные аспекты христианского спасения [8, р. 163–214]. Этот пример ясно показывает, что даже в конце кватроченто для воплощения сложных программ, смысл которых выходил за пределы базовых посланий, сохранялась потребность в многозначности изобразительных полей алтарного образа. Решение, использованное Пьеро ди Козимо, является, скорее исключением, красноречиво объясняющим причины сохранения многочастных полиптихов.

За пределами Флоренции, где полиптих не был полностью вытеснен новой формой алтарного образа, он вбирал в себя новые ренессансные элементы, переориентируясь на эстетику эпохи Возрождения. Одним из ярких и относительно ранних примеров такой адаптации является недавно реконструированный и хорошо исследованный алтарь Гриффони (1472–1473) [13]². Созданный по заказу болонского купца Флориано Гриффони для семейной погребальной капеллы в церкви Сан Петронио в Болонье феррарскими художниками Франческо дель Косса и Эрколе деи Роберти, этот большой житийный полиптих имеет три яруса и три оси с пределлой и контрфорсами и воплощает традиционную программу, которая встраивает в универсальную тему полиптиха — доктрину Спасения (ее репрезентируют сцены верхнего яруса — три круглых медальона с Распятием и Благовещением, а также видение Страшного суда над головой Св. Винсента) доминиканские и патрональные аспекты. За первые отвечает фигура канонизированного в 1455 г. Винсента Феррерского, образцового доминиканца, проповедника, вернувшего в лоно католической церкви немалое число еретиков. В своих проповедях он уделял много внимания видениям Страшного суда, которые и разворачиваются над его головой на полиптихе, и заслужил у современников репутацию «посланника Апокалипсиса» и «Ангела Страшного суда». Его образ дополняют житийные сцены в пределле. Патрональные аспекты воплощают Св. Флориан, святой покровитель заказчика и его отца, и Св. Лючия — патронесса бабки, матери, жены и сестры заказчика, носивших это имя. Оба раннехристианских святых изображены в

² Алтарь дошел в разрозненном виде, его фрагменты хранятся в Национальной галерее (Лондон), Национальной галерее искусств (Вашингтон), Музеях Ватикана (Рим), Галерее Брера (Милан), Музее виллы Каньола (Гадзада), Музее Бойманса ван Бойнингена (Роттердам), Лувре (Париж), собрании Витторио Чини (Венеция), Национальной пинакотеке (Феррара).

современных ренессансных одеждах и скорее всего, имеют портретные черты заказчиков-супругов. Совмещение всех этих, столь различных аспектов в рамках алтарного образа типа *pala quadra* вряд ли было бы возможным.

Основанием для реконструкции полностью утраченной рамы алтаря Гриффони является рисунок (Государственный архив, Болонья, Илл. 74), сделанный художником Стефано Орланди в 1725 г. перед демонтажом полиптиха и воспроизводящий его структуру и частично очертания рамы. Из этого рисунка ясно, что визуально в полиптихе зримо соседствуют два мира — готический и ренессансный. Верхнюю зону занимают готические щипцы в формах пламенеющей готики и пинакли, фигуры написаны на золотом фоне, в то время как в главном ярусе отдельные поля разделены пилястрами с капителями, а фоном служит глубокий многоплановый пейзаж. Сцены в разных регистрах ярусов написаны по-разному, но и снизу, и сверху использованы новаторские иллюзионистические приемы, например, носок сапога Св. Флориана, выступающий за пределы изобразительного поля в пространство зрителя. Вероятно, это причудливое совмещение двух миров входило в концепцию алтарного образа (Илл. 75).

Решающий вклад в дело адаптации полиптиха к ренессансным формам и эстетике внесли живописцы умбрийской школы — Пьетро Перуджино и Бернардо Пинтуриккьо в самом конце XV в.³ Полиптихи нового типа Перуджино создает для самых разных центров и патронов: в 1491 г. был написан т.н. Полиптих Альбани-Торлония по заказу кардинала Джулиано делла Ровере (будущего папы Юлия II) для алтаря его титулярной церкви Санти Апостоли в Риме⁴; около 1499 г. — полиптих по заказу герцога Лодовико Сфорца для капеллы Св. Михаила в Павийской чертозе (фрагменты — Национальная галерея, Лондон; Павийская чертоза, Павия).

Полиптих Альбани-Торлония [15, р. 232–233] (Илл. 76). сохраняет многочастную структуру полиптиха (хотя и лишённую таких его важных атрибутов как пределла и контрфорсы) и состоит из шести компартиментов: в главном ярусе размещены сцена Поклонения Младенцу в окружении святых патронов заказчика, включая святых воинов, которые, очевидно, покровительствовали концепции *Ecclesia Militans*; в верхнем ярусе — сцены Распятия и Благовещения. Тем не менее, сходство с полиптихом минимизировано. Во-первых, произведению придана регулярная квадратная форма. Во-вторых, три ячейки нижнего яруса объединены общим пространством (в котором располагаются сцена Поклонения Младенцу Святым семейством ангелов и предстоящих Св. Иоанна Крестителя, Иеронима, Св. Архангела Михаила и Св. Георгия), выстроенным по законам перспективы и структурированным мотивом аркад и квадратных плит пола. Эти же мотивы аркад и квадратных плит, но пропорционально уменьшенные, повторяются в верхнем ярусе: в двух боковых ячейках с фигурами Архангела Гавриила и Девы Марии, образующими сцену Благовещения и фланкирующими «Распятие». Можно предполагать, что и рама алтарного образа включала аркады, подобные написанным внутри него. В-третьих, ещё более полному визуальному единству всех шести частей способствует уподобление

³ Эксперименты по применению ренессансных художественных приемов для обновления полиптиха видны уже в произведениях Пьеро делла Франческа: полиптихах Сант Агостино (1454–1469, разрознен) и Сант Антонио, ок. 1460–1470, Национальная галерея Умбрии, Перуджа). Каждое из них предлагает единственное в своем роде решение, ни одно из которых не стало общепотребительным, но, возможно, стимулировало эксперименты следующего поколения умбрийских художников.

⁴ Рим, Музей виллы Альбани. Оригинальная рама утрачена.

пейзажей верхнего и нижнего ярусов: у них единая глубина пространства и структура планов, образуемых пологими холмами и структурированного редко расставленными деревьями, характер и направление освещения, в регистрах полиптиха меняется только масштаб пейзажных мотивов. Другими словами, с художественной точки зрения произведение Перуджино является хорошо продуманным произведением ренессансного типа, хотя как алтарный образ принадлежит типу полиптиха.

Сходным образом был спроектирован алтарный образ Перуджино, заказанный герцогом Лодовико Сфорца для капеллы Св. Михаила в Павийской чертозы около 1499 г. В рамках такой же шестичастной структуры в главном регистре располагалась сцена Поклонения Младенцу Богородице и маленьким Иоанном Крестителем (Национальная галерея, Лондон), которой предстояли Архангел Михаил, предводитель небесного воинства, над поверженным Люцифером и Архангел Рафаил с Товием (очевидно, в помощи архангелов герцог особенно нуждался накануне французского вторжения в Миланское герцогство), в верхнем же ярусе — фигура Бога-Отца и фланкирующие его фигуры Архангела Гавриила и Богородицы, образующие сцену Благовещения. Полиптих не был завершен Перуджино, и фигуры для «Благовещения» в начале XVI в. исполнили флорентийские живописцы Фра Бартоломео и Мариотто Альбертинелли, а в XVIII в. образ был обрезан снизу и разделен. Однако его концепция — та же, что в полиптихе Альбани-Торлония — включает регулярную раму, композиционное сходство ярусов, перекличку в них изобразительных мотивов.

Эти полиптихи Пьетро Перуджино были выполнены для частных капелл, и послания, которые они транслировали, были относительно ограничены: они представляли универсальную христологическую программу алтарного образа, дополняя её патрональными аспектами, вводя фигуры святых покровителей заказчика. Самые радикальные перемены в облике полиптиха видны в произведениях, созданных для главных алтарей монастырских церквей в Перудже в конце XV – начале XVI в., которые требовали более сложных программ. В один и тот же год (1495) Пинтуриккьо был заказан алтарный образ для церкви августинских каноников Санта Мария деи Фосси в Перудже⁵ [10; 14], а для церкви августинских отшельников Сант Агостино в Перудже — Пьетро Перуджино [15; 16; 17]. Алтарь из церкви Санта Мария деи Фосси, вероятно, сохранил большую часть своей оригинальной рамы. По аналогии с ней и на основании рисунка, сделанного монахом Джакомо Джаппесси, видевшего алтарный образ до демонтажа [18, р. 10], реконструируются утраченная рама и структура полиптиха Перуджино из церкви Сант Агостино в Перудже, которой вполне соответствуют сохранившиеся живописные фрагменты.

Во всех случаях формат рамы, а значит, состав и форма элементов алтарного образа определялись заказчиком до того, как к проектам привлекались живописцы, которым оставалось «заполнить» изобразительные поля, заданные рамой, в соответствии с утвержденной в контракте программой. Для алтарного образа Санта Мария деи Фосси рама была заказана в 1492 г. Маттиа ди Томмазо да Реджо, за три года до заключения контракта с Пинтуриккьо (Илл. 77). Этому же резчику была заказана и рама алтаря

⁵ Ныне в Национальной галерее Умбрии (Перуджа). Сохранился контракт, описывающий первоначальную программу полиптиха. Полиптих был разобран в 1784 г., его фрагменты оставались в хоре церкви, и был собран заново в 1863 г. с утратами в раме. В контракте упоминаются святые Увальд, Бернард Клервосский, Иосиф, местный святой Диньямерита из Брешии, которые отсутствуют в произведении в его нынешнем виде. Возможно, они украшали пилястры до демонтажа, но, может быть, так и не были написаны вовсе.

Сант Агостино в 1495 г., в то время как контракт с Перуджино датируется 1502 годом. Алтарный образ Сант Агостино, в отличие от алтаря Санта Мария деи Фосси, был двусторонним и находился в средокрестии церкви, а за ним располагались сидения хора.

В алтарном образе Санта Мария деи Фосси специфическая августинская программа дополняет основную тему: сцене Мадонны с Младенцем и поклоняющимся Иоанном Крестителем предстоят Св. Августин и Св. Иероним. Над ними два прямоугольных медальона с фигурами архангела Гавриила и Девы Марии образуют сцену Благовещения. Верхний ярус представлен только образом Христа-мужа Скорбей в окружении оплакивающих ангелов в квадратной раме, увенчанной треугольным фронтоном с голубем Святого Духа. Пределла, ныне хранящаяся отдельно, представляет две житийные сцены: покаяние Св. Иеронима в пустыне и диалог Блаженного Августина с Младенцем Христом о невозможности постижения Святой Троицы; их разделяют круглые медальоны с полуфигурами евангелистов. На двух сторонах алтарного образа из церкви Сант Агостино представлена обширная христологическая программа (Поклонение Младенцу и Оплакивание на лицевой стороне; Крещение Христа и Благовещение — на оборотной, в пределе — Поклонение волхвов, Брак в Кане, Проповедь Иоанна Крестителя, Принесение во храм), их дополняют многочисленные предстоящие святые и пророки.

Новаторский характер этих алтарных образов ярко проявляется в сравнении, например, с алтарным образом для церкви Сан Медардо в Арчевия (1507), живописные части которого были написаны Лукой Синьорелли. Выполненный в начале XVI в. и хорошо сохранивший свою архитектуру полиптих является ярким примером традиционного готического воплощения этого типа (архаичные формы были характерны для области Марки). По сравнению с ним в произведениях из Перуджи сокращается число составных частей, но заметно увеличиваются их размеры — структура алтарного полиптиха нового типа включает шесть-семь основных фрагментов, выстраивающихся в два-три яруса по трем осям (в полиптихе из Арчевия пять осей). Во многих случаях их дополняют пределлы, но контрфорсами всё чаще пренебрегают. Это говорит о том, что конструкция полиптихов изменилась, и внешняя рама, состоящая из пределлы и контрфорсов, перестала быть несущей основой большого полиптиха. Формы основных частей тяготеют теперь к правильным геометрическим фигурам — квадратам, прямоугольникам, кругам, полуциркульные завершения полностью вытесняют стрельчатые. Более крупным стал и масштаб фигур, пейзажных и архитектурных элементов. Но главным нововведением, повлекшим за собой все остальные, является новая, ренессансная рама этих произведений. Андреа де Марки [12, р. 246–247] называет эти алтарные образы «триумфальными», подчеркивая в их облике мотив триумфальной арки и связывает их генезис с мраморными алтарными образами и алтарями святых даров, которые создавались в Риме и Флоренции в последние десятилетия XV в. Однако, на наш взгляд, существует и ещё один фактор, определивший их облик — это стремление согласовать архитектуру алтарного образа с храмовой архитектурой своего времени. По сравнению с полиптихами Перуджино, созданными для Рима и Милана и стремившимися к регулярной форме *pala quadra*, к которой он приспособлял структуру полиптиха, в полиптихи монастырских церквей Перуджи конца XV в. возвращается ярко выраженная разновысотность. Ширина нижних и верхнего ярусов перестает быть одинаковой, как в готическом полиптихе или в *pala quadra*, соотношение верхнего и нижнего ярусов приобретает отчетливые очертания

ренессансного храмового фасада с его базиликальным разрезом, ордерным оформлением и характерным набором форм, включающим полукруглые арки, квадратные филенки и круглые медальоны, пилястры разных масштабов, волюты, смягчающие перепады высоты. На наш взгляд, эти рамы похожи на ренессансные храмовые фасады даже больше, чем на мраморные алтари.

Готический полиптих, как известно, был «внутренним фасадом» храма, в котором находился, и сопоставление архитектуры рамы полиптиха и архитектуры фасада — одно из общих мест истории алтарного образа. Очевидно, что рассматриваемые произведения из Перуджи подразумевают ту же концепцию, но они создавались уже преимущественно для ренессансных церквей, и абрисы рамы согласовывались с новыми архитектурными формами. Важно отметить, что в Перудже заказы амбициозных и новаторских алтарных образов в обоих случаях были частью программ по обновлению и модернизации монастырских храмов. Обе церкви реконструировались снаружи и внутри на протяжении XV–XVI вв. Перестройка средневековой церкви Санта Мария деи Фосси началась после того, как в 1468 г. в опустевший в результате эпидемии монастырь клариссы вселились августинские каноники. Св. Иероним, изображенный в одном из компартиментов, держит в руках модель храма в ренессансном стиле — возможно, она соответствует плану неосуществленной перестройки церкви. Фактически строительство нового храма велось с 1495 г. Судить о его результатах сегодня почти невозможно из-за дальнейших перестроек в стилях барокко и классицизма. Ныне церковное здание, секуляризованное в 1789 г., является частью неоклассицистической постройки 1857 г., служившей школьным зданием. Согласно реконструкциям, храм 1495 г. был однефным, без трансепта, с боковыми алтарями вдоль стен нефа (по три с каждой стороны). Единственная полукруглая апсида была отделена от нефа простой алтарной преградой в виде стены с центральным полуциркульным арочным проемом [14, р. 347].

Работы над обновлением фасада и интерьера готической церкви Сант Агостино велись на протяжении XV–XVI вв. Очевидно, велись они в ренессансном стиле, как можно судить по фасаду, который сочетает в себе готическую арку-бифорий с регулярной красно-белой мраморной облицовкой, выполненной после 1473 г., и верхней частью фасада с волютами, созданной в 1579 г. по проекту архитектора Бино Соци. Результаты ренессансных переделок интерьера сегодня также скрыты под более поздними добавлениями [18, р. 12]. Интересно, что Бино Соци конструирует свой фасад из тех же элементов, из которых состоят рамы полиптихов Пинтуриккьо и Перуджино: венчающий треугольный фронтон, волюты, прямоугольные ниши разных размеров и разделяющие их вертикальные и горизонтальные членения.

Представляется логичным, что программы обновления храмов стремились, с одной стороны, к визуальной согласованности фасадов и алтарных образов, осуществляя и первые, и вторые в сходных ренессансных формах. Новые полиптихи сохраняли традиционную визуальную функцию большого алтарного образа как «внутреннего фасада», но воплощали её в ренессансных, а не готических формах. С другой стороны, важно было сохранить множество изобразительных полей и традиционную смысловую структуру полиптиха. В соответствии с закономерностями существования алтарного полиптиха, можно предположить, что отправной точкой для трансформации полиптиха служили не столько конкретные стилевые влияния, сколько общее стремление модернизировать облик зданий и архитектуру алтарного образа. В результате у

полиптихов появилось новое для них соотношение традиционных элементов, новые форматы, новая архитектура, новая структура.

Алтарные образы, имеющие формы, близкие к очертаниям ренессансного фасада, использующие мотивы триумфальной арки, распространились и на Севере Италии. Такая структура была воплощена в алтаре Червара, заказанном в 1506 г. генуэзским банкиром Винченцо Саули для церкви бенедиктинского монастыря Сан Джероламо делла Червара в Портофино нидерландскому художнику Герарду Давиду [2, р. 179–201; 6]. Полиптих также был разобран, но семь его основных частей сохранились: Мадонна с Младенцем, Распятие, фигура Бога-отца в венчающем люнете образуют центральную ось полиптиха, которую в нижнем ярусе фланкируют фигуры предстоящих святых Иеронима и Св. Мавра, ученика Бенедикта Нурсийского, а во втором — фигуры архангела Гавриила и Девы Марии, образующие сцену Благовещения⁶. Нидерландские типажи и манера исполнения фигур, тканей, архитектуры трона Богоматери, прямое подражание Яну ван Эйку в фигуре Бога-отца, причудливо сочетаются в этом произведении с итальянским и ренессансным составом сцен, масштабом фигур, применением линейной перспективы, делая это произведение заальпийского художника образцовым ренессансным полиптихом нового типа.

Похожую шестичастную структуру, дополненную пределлой, и очертания фрагментов, образующие некое подобие триумфальной арки, имеет полиптих Лоренцо Лотто для церкви Сан-Доменико в Реканати (1506–1508) (Илл. 78)⁷, масштабный и дорогостоящий проект, созданный по заказу монахов доминиканского ордена. Выбор формата полиптиха, как отмечает Стивен Кэмпбелл, был продиктован доминиканскими традициями и амбициями [3, р. 97–103]. Расходы на алтарный образ были неравномерно разделены между коммуной (100 флоринов) и доминиканцами (600 флоринов), и доминиканские и коммунальные аспекты соседствуют друг с другом в его программе. И коммуны, и братьев-проповедников объединяло общее стремление подчеркнуть свою роль в культе святилища Санта Каза в Лорето (части дома Девы Марии, чудесным образом перенесенного из Назарета). Управление святилищем находилось в ведении коммуны Реканати до 1506 г., когда папа Юлий II забрал эту привилегию себе и инициировал создание масштабного художественного ансамбля, отвечавшего вкусу Высокого Возрождения, в главном центре богородичного культа в Италии.

Центральный компартимент полиптиха из Реканати занимает сцена, которая могла бы быть самостоятельным ренессансным алтарным образом в Венеции — по образцу алтаря Сан Джоббе Джованни Беллини (ок. 1478, Галерея Академии, Венеция). Богоматерь восседает на высоком троне в ренессансной алтарной капелле с кессонированным сводом, ей предстоят Папы — Григорий XII и Урбан V, выступающие патронами города, у её ног коленопреклоненный Св. Доминик, которому она передает доминиканский скапуляр. Музицирующие ангелы, мозаика в апсиде, сложная игра светотени усиливают сходство с венецианскими алтарными образами. Венчает полиптих сцена Оплакивания Христа. В четырех компартиментах, которые окружают центральную сцену по-

⁶ Фрагменты хранятся в Генуе (Музей Палаццо Бьянко), Нью-Йорке (Метрополитен-музей), Париже (Лувр).

⁷ Воссоздан из оригинальных разрозненных фрагментов в Городском музее виллы Колоредо Мелс, Реканати. Единственный сохранившийся фрагмент пределлы со сценой проповеди Св. Доменика в Реканати хранится в Музее истории искусств в Вене.

парно выстроены святые покровители Реканати и важнейшие доминиканские святые [11]: в нижнем ярусе Св. Фома Аквинский и Святой Флавиан слева, Петр Веронский и Св. Вит — справа, в верхнем — Св. Винсент Феррерский и Св. Мария Магдалина (по другим трактовкам Св. Лючия) слева и Св. Юлиан (Св. Сигизмунд, по версии Вазари) и Св. Екатерина Сиенская справа. Пределла образа утрачена, но была описана Вазари: «...на пределле с мелкими фигурами и редкостной работой, в середине — св. Марию Лоретскую ангелы переносят из Скьявонии, туда, где она находится и ныне; на двух же боковых историях — на одной проповедующий св. Доминик с самыми изящными на свете фигурками, а на другой — папа Гонорий, утверждающий устав ордена св. Доминика» [1, с. 574]. Таким образом, как и во многих более ранних доминиканских алтарных образах, в полиптихе работы Лотто тонко уравновешены христологические, богородичные, доминиканские и коммунальные аспекты программы.

Самые последние достижения живописи Высокого Возрождения, как римской, так и венецианской, были поставлены Лотто на службу традиционному типу алтарного образа и заметно обогатили его в художественном плане: фигуры утрачивают кватрочентистскую статичность, отстраненность и обособленность друг от друга, они оживлены физическими и душевными движениями и разделяют общее состояние благочестивого восторга, которое, очевидно, должно передаваться и зрителям. Единое, перспективно выстроенное пространство трех осей, напоминающее базиликальное, монументальность архитектурных форм и фигур придают новую слитность и убедительность всей сцене, чему совершенно не мешает многочастность алтарного образа. Сияние венецианской масляной живописи в исполнении Лоренцо Лотто создает атмосферу мистического видения.

Два вышеприведенных примера североитальянских полиптихов демонстрируют более или менее стандартные программы алтарных образов — посвящённых Христу и представляющие тему ходатайства святых, которые, тем не менее, удобнее было воплощать в формате полиптиха, а не *pala quadra*. В ещё большей мере это относилось к произведениям, созданным по сложным индивидуальным программам. Важным и чрезвычайно оригинальным примером такого произведения является Полиптих Костабили (Национальная пинакотекка, Феррара), заказанный в 1513 г. приближенным феррарского герцога Альфонсо I д'Эсте Антонио Костабили художникам Доссо Досси и Бенвенуто Тизи по прозвищу Гарофало [4; 7]. Алтарный образ предназначался для главного алтаря церкви Сант Андреа в Ферраре — в то время церкви братьев-отшельников Августинского ордена (семья Костабили владела правами патронажа на главный алтарь и алтарную капеллу). Его программа — одна из самых сложных в истории полиптиха и является примером хорошо продуманной политической теологии. Она была разработана в драматический для Феррары исторический момент: герцог Феррары Альфонсо I, бывший гонфалоньер церкви, т. е. предводитель папского войска, боролся против Папы Юлия II. Папа уже завоевал феррарские города Модена и Реджо и наложил интердикт сначала на Альфонсо, а позднее и на весь город Феррару. Со своей стороны, Альфонсо нанес сокрушительное поражение папским войскам в битве при Равенне в пасхальное воскресенье 1512 г. Это событие было интерпретировано вице-генералом ордена августинцев Эгидием из Витербо как знак недовольства Бога папской агрессией. Феррарцы, которые боролись за свое политическое и духовное выживание, считали свою войну справедливой войной, *bellum justum*, поэтому надеясь на помощь Божию и считая себя достойными её. Их победа в Равенне укрепила уверен-

ность в Божьей помощи и надежду на полную победу над врагами, которых поразят божественные гнев и огонь. Как продемонстрировал Джанкарло Фиоренца [7], все эти элементы помогли выразить концепцию *bellum justum*, справедливой войны, ведущейся по воле Бога и одобряемой Богом, которая была разработана в трудах Св. Амвросия и Св. Августина. Эта концепция послужила основой для отношения к текущей политической ситуации в Ферраре.

Тема божественного заступничества акцентирована в центральном ярусе, где представлены Восседающая на троне Богоматерь с Младенцем и маленьким Иоанном Крестителем в окружении апостолов, среди которых на первом плане выделяются святые Андрей, Иероним и Иоанн Евангелист. Её фланкируют фигуры святых покровителей Феррары Св. Георгия и Св. Себастьяна. Во втором ярусе представлены справа Св. Августин в хабите августинского отшельника, с необычным красным нимбом над головой и огненный дождь, ниспадающий на него, слева — Св. Амвросий с бичом в руках, оба в кельях с круглыми окнами, сквозь которые льётся неземной свет. На одном уровне с отцами церкви в центральной части над Богоматерью с Младенцем парящие ангелы держат табличку с надписью из пророчества Исаяи: «Ибо младенец родился нам — Сын дан нам; владычество на раменах Его, и нарекут имя Ему: Чудный, Советник, Бог крепкий, Отец вечности, Князь мира» (Ис 9:6). Треугольное навершие занимает фигура Воскресшего Христа.

Захватывающая и торжественная атмосфера этого алтаря сформирована его оригинальной иконографией, но также и своеобразием его живописной манеры, со световыми и цветовыми вспышками на мрачном фоне. Важный вклад вносит рама, которая была восстановлена после повреждений Второй Мировой войны и сохранила оригинальные очертания, соответствующие структуре полиптиха. Как и программа этого полиптиха, его структура является уникальной, но в ней нет рудиментов готических форм, она полностью ренессансная — в ней доминирует мотив триумфальной арки, а точнее, серлианы, украшенной гротесковым орнаментом, которая образует центральный ярус.

Как и у Лотто, все фигуры представлены в движении, в сложных позах и разворотах, особую динамику создают перепады освещения, не имеющие уже никакого сходства с равномерным ясным светом на образах XV в. Светоносная манера письма Доссо Досси и Гарофало прекрасно согласована с пафосом, который транслирует иконографическая программа алтарного образа, также создавая мистическую и возвышенную атмосферу.

Рассмотренные выше произведения в своей совокупности свидетельствуют о том, что полиптих занимал значительно место в истории алтарного образа рубежа XV и XVI вв., который располагал довольно обширной типологией. Полиптих не был бесповоротно вытеснен ренессансной *pala quadra*, он преобразился и стал ренессансным сам. В статье, посвящённой реконструкции огромного двухстороннего полиптиха Сассетты из Борго-Сан-Сеполькро, созданного в 1448 г., К. Гарднер фон Тойфель называет его «лебединой песнью» полиптиха [9], вероятно, следовало бы добавить — готического полиптиха, так как на излете кватроченто начнется процесс ренессансной трансформации этого типа алтарного образа.

С позиций формального-стилистического анализа невозможно объяснить, почему полиптих сохранился вплоть до Контрреформации. С этой точки зрения по сравнению с *pala quadra* у него нет никаких преимуществ. Для объяснения этой «живучести» необходимо обратиться к функции полиптиха и его возможностям конструировать

смыслы, которые были гораздо шире, чем у алтарного образа ренессансного типа. Те же самые качества, которые выступают несомненными достоинствами последнего с эстетической точки зрения, обуславливали его функциональные недостатки: утратив многочастность, *pala quadra* потеряла возможность «собирать» из отдельных сюжетов и персонажей сложные программы, создавать визуальную иерархию и связную систему изобразительных полей. Многоярусность полиптиха позволяла в любом памятнике этого типа суммарно представить всю доктрину божественного спасения человеческой души, обозначая наряду с Боговоплощением, представленным Мадонной с Младенцем, два других ключевых события — искупительную смерть Спасителя и Страшный суд. Многочисленные фигуры пророков, апостолов и святых репрезентировали идею молитвенного ходатайства о спасении душ живых и умерших. В формате *pala quadra* эта программа могла быть представлена лишь с неизбежными ограничениями. Полиптих позволял не только воплотить её полностью, но и дополнить универсальное послание алтарного образа, актуальное для любых зрителей, специфическими смысловыми акцентами — орденскими, коммунальными, семейными, которые конструировались с помощью особого набора ходатайствующих святых и сюжетов, визуализирующих специфические идеи, и предназначались для более узких аудиторий. Эти возможности делали полиптих идеальным произведением для манифестации любых идентичностей, что было особенно важно для тех, кто предпочитал сложные программы, отражающие идентичность коллективную — для учёных монашеских орденов, доминиканцев, августинцев-отшельников. Вероятно, именно этими уникальными возможностями обусловлена популярность полиптиха, которая стремительно возрастала на протяжении XIV – первой половины XV в., а нежелание и невозможность отказаться от них обеспечили сохранение форма полиптиха и в последующие десятилетия. Подобно тому, как идея центрического храма волновала лучшие умы и получала воплощения в конкретных архитектурных формах, несмотря на её очевидное несоответствие функциональным требованиям, новая форма алтарного образа, хоть и редуцировала его смысловые и функциональные возможности, распространялась в силу своей визуальной привлекательности, соответствовавшей эстетическим ценностям эпохи Возрождения. Тем интереснее наблюдать за «выживанием» полиптиха, который, конкурируя с *pala quadra*, трансформировался в соответствии с этими новыми ценностями, продолжая транслировать многообразие различных смыслов для разных аудиторий.

Литература

1. *Вазари Дж.* Жизнеописание Джакото Пальмы и Лоренцо Лотто, венецианских живописцев // *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.: Альфа-книга, 2019. — С. 571–575.
2. *Ainsworth M. W.* Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1998. — 348 p.
3. *Campbell S. J.* The Endless Periphery: Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy. — Chicago: University of Chicago Press, 2020. — 352 p.
4. *Ciammitti L., Gheroldi V.* Il politico Costabili: prospettive incrociate. — Bologna: Poligrafico dello Stato, 2017. — 128 p.
5. *Dombrowski D.* Savonarola und die heiligen Bilder: Ein Problem der Botticelli-Forschung // *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft.* — 2009. — Bd 36. — S. 77–115.
6. *Di Fabio C.* Il Politico della Cervara di Gerard David. Exh. Cat. — Cinisello Balsamo: Clario Publishing, 2005. — 96 p.

7. *Fiorenza G.* Dosso Dossi, Garofalo, and the Costabili Polyptych: Imaging Spiritual Authority // *The Art Bulletin*. — 2000. — Vol. 82, no. 2. — P. 252–279.
8. *Fondaras A.* Augustinian Art and Meditation in Renaissance Florence: The Choir Altarpieces of Santo Spirito 1480–1510. — Leiden, Boston: Brill Publishing, 2020. — 384 p.
9. *Gardner von Teuffel Ch.* Sassetta's Franciscan Altarpiece at Borgo San Sepolcro: A Swan Song? // *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece / Ed. M. Israëls*. — Vol. 1–2. — Florence: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden: Primavera Press Publishing, 2009. — P. 255–270.
10. *Garibaldi V.* Sul polittico di Santa Maria dei Fossi a Perugia: osservazioni e novità // *Garibaldi V., Mancini F.F.* Pintoricchio. — Milano: Silvana Editoriale, 2008. — P. 103–109, 264–267.
11. *Marcelli F.* Polifonia lauretana di Lorenzo Lotto // *Predella*. — 2011. — Iss. 11, No. 30. — P. 229–273.
12. *De Marchi A. G.* La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra. — Firenze: Art&Libri, 2012. — 267 p.
13. *Natale M., Cavalca C.* The Griffoni Polyptych Reborn in Bologna: The Rediscovery of a Masterpiece. — Milan: Silvana Editoriale, 2020. — 271p.
14. *Noszlopy G., May S.* Reflections of Patronage, Form, Iconography and Politics in Pintoricchio's Fossi Altarpiece // *Arte Cristiana*. — 2007. — No. 95 (843) — P. 343–60; 401–410.
15. *Perugino: il divin pittore. Exh. Cat. / Eds. V. Garibaldi, F. Mancini*. — Milano: Silvana Editoriale, 2004. — 637p.
16. *Pierini M.* Pietro Perugino e la pulcherrima tabula degli agostiniani // *L'Adorazione dei pastori / catalogo della mostra a cura di Righi N., Pierini M.* — Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2017. — P. 19–33.
17. *Saccuman R., Seccaroni C., Bordoni L., Martellotti G., Minno M.* Il polittico di Sant'Agostino Ragionamenti e ipotesi ricostruttive // *Kermes*. — Ottobre-Dicembre 2004. — No. 56. — P. 41–54.
18. *Sigismondi M. E.* La Chiesa di S. Agostino a Perugia // *OPUS. Quaderno di storia, architettura, restauro*. — 2007. — No. 8.—P. 1–20.

Название статьи. Итальянские полиптихи конца XV – начала XVI века: ренессансный художественный язык и доренессансные способы конструирования смыслов

Сведения об авторе. Назарова, Ольга Алексеевна — кандидат искусствоведения, доцент. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, 20, Москва, Российская Федерация, 101000; olgalnazarova@gmail.com; SPIN-код: 8990-4264; ORCID: 0000-0003-1143-0463; Scopus ID: 57204350107.

Аннотация. Произведения, созданные в формате полиптихов в конце XV – первой половине XVI в., как правило, остаются на периферии исследования ренессансного искусства, затмеваемые алтарным образом нового ренессансного (т.н. картинного) типа. Тем не менее, поздние полиптихи, создававшиеся, в различных центрах за пределами Флоренции (в Умбрии, в Риме, в Северной Италии, Лигурии), нередко являются крупными произведениями значимых художников, созданными по заказам не менее значимых патронов. Это свидетельствует о том, что специфический для полиптиха способ конструирования смыслов, избегающий прямой повествовательности и строящийся на сопоставлении тем и образов, расположенных в различных частях произведения, оставался востребованным среди патронов и зрителей, и требовал сохранения многочастной структуры. Новый художественный язык итальянского Возрождения с его антикизирующими архитектурными и орнаментальными формами, возможностями перспективы, использованием изобразительных элементов и техники заальпийской живописи, как принято считать, вступал в визуальный конфликт с многочастной структурой полиптиха, сформировавшейся в эпоху готики в конце XIII – начале XIV веков. На основании анализа избранных памятников, в статье показано, что этот язык в значительной степени способствовал трансформации полиптиха, адаптируя его к новой эстетике, но сохраняя его старинные смыслообразующие возможности, предоставляя новые возможности для реализации, связанные с видоизменением готической конструкции, изобразительного строя, художественных приёмов.

Ключевые слова: ренессансный алтарный образ, ренессансный полиптих, живопись итальянского Возрождения

Title. Italian Polyptych of the Late 15th – Early 16th Centuries: Renaissance Form and Pre-Renaissance Ways of Creating Meaning

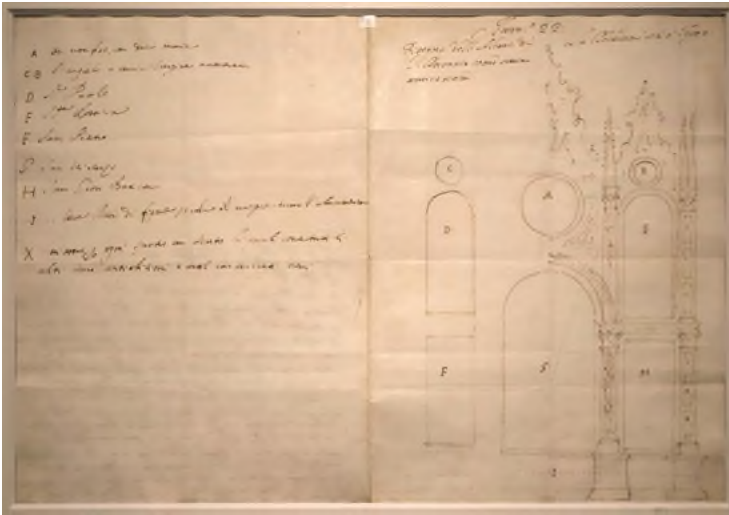
Author. Nazarova, Olga A. — Ph. D., associate professor. HSE University. Myasnikskaya ul., 20, 101000 Moscow, Russian Federation; olgalnazarova@gmail.com; SPIN-code: 8990-4264; ORCID: 0000-0003-1143-0463; Scopus ID: 57204350107.

Abstract. The altar polyptychs of the end of the 15th – first half of the 16th centuries, as a rule, remain on the periphery of the study of Renaissance art, overshadowed by the altarpieces of the new Renaissance *pala quadra* type. Nevertheless, the late polyptychs, produced in various centers outside Florence (Umbria, Rome, Northern Italy, Liguria), are often impressive art-works by leading artists, commissioned by prominent patrons. This indicates that the polyptych, as a form of altarpiece with its specific ways of constructing meanings, which avoid direct narrative and are based on a visual confrontation of themes and images located in different parts of the work, remained in demand among patrons and different audiences and required the preservation of a multi-part structure of altarpiece. The new visual language of the Italian Renaissance art, with its emulation of ancient architectural and ornamental forms, perspective space constructions, the use of figurative elements, and techniques of Transalpine painting, has traditionally been considered incongruent with the multi-part structure of the polyptych, which originated in the Gothic era in the late 13th – early 14th centuries. Based on the analysis of selected late altarpieces in the form of polyptychs, the paper outlines the transformation of the polyptych into a genuinely Renaissance phenomenon, making the most of Renaissance artistic means and putting them to its service, adapting it to the new aesthetics, but preserving its multi-paneled structure and thus its ancient semantic possibilities.

Keywords: Renaissance altarpiece, Renaissance polyptych, Italian Renaissance painting

References

- Ainsworth M. W. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1998. 348 p.
- Campbell S. J. *The Endless Periphery: Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago, University of Chicago Press Publ., 2020. 352 p.
- Ciammitti L.; Gheroldi V. *Il politico Costabili: prospettive incrociate*. Bologna, Poligrafico dello Stato Publ., 2017. 128 p. (in Italian).
- De Marchi A. G. *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra*. Firenze, Art&Libri Publ., 2012. 267 p. (in Italian).
- Di Fabio C. *Il Politico della Cervara di Gerard David*. Cinisello Balsamo, Clario Publ., 2005. 96 p. (in Italian).
- Dombrowski D. Savonarola und die heiligen Bilder: Ein Problem der Botticelli-Forschung. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2009, vol. 36, pp. 77–115 (in German).
- Fiorenza G. Dosso Dossi, Garofalo, and the Costabili Polyptych: Imaging Spiritual Authority. *The Art Bulletin*, 2000, vol. 82, no. 2, pp. 252–279.
- Fondaras A. *Augustinian Art and Meditation in Renaissance Florence: The Choir Altarpieces of Santo Spirito 1480–1510*. Leiden; Boston, Brill Publ., 2020. 384 p.
- Gardner von Teuffel Ch. Sassetta's Franciscan Altarpiece at Borgo San Sepolcro: A Swan Song? *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece, vol. 1–2*. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press Publ., 2009, pp. 255–270.
- Garibaldi V.; Mancini F. (eds). *Perugino: il divin pittore*. Catalogo della Mostra. Milano, Silvana Editorale Publ., 2004. 637p. (in Italian).
- Garibaldi V.; Mancini F.F. *Pintoricchio*. Milano, Silvana Editorale Publ., 2008. 431 p. (in Italian).
- Marcelli F. Polifonia lauretana di Lorenzo Lotto. *Predella*, 2011, 11, no. 30, pp. 229–273 (in Italian).
- Natale M.; Cavalca C. *The Griffoni Polyptych Reborn in Bologna: The Rediscovery of a Masterpiece*. Milan, Silvana Editorale Publ., 2020. 271p.
- Noszlópy G.; May S. Reflections of Patronage, Form, Iconography and Politics in Pintoricchio's Fossi Altarpiece. *Arte Cristiana*, 2007, no. 95 (843), pp. 343–60; 401–410.
- Pierini M. Pietro Perugino e la pulcherrima tabula degli agostiniani. di Righi N.; Pierini M. (eds). *L'Adorazione dei pastori, catalogo della mostra*. Cinisello Balsamo, Silvana Editorale Publ., 2017, pp. 19–33 (in Italian).
- Saccuman R.; Seccaroni C.; Bordoni L.; Martellotti G.; Minno M. Il politico di Sant'Agostino Ragionamenti e ipotesi ricostruttive. *Kermes*, Ottobre–Dicembre 2004, no. 56, pp. 41–54 (in Italian).
- Sigismondi M.E. La Chiesa di S.Agostino a Perugia. *OPUS. Quaderno di storia, architettura, restauro*, 2007, no. 8, pp. 1–20 (in Italian).



Илл. 74. Рама полиптиха Гриффони на рисунке Стефано Орланди. 1725. Государственный архив, Болонья. Источник: By Sailko – Own work, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=114969813>



Илл. 75. Реконструкция полиптиха Гриффони (автор Чечилия Кавалка). Источник: of Griffoni polyptych by Cecilia Cavalca.jpg By Anonymous – book scan, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=99110152>



Илл. 76. Полиптих Альбани Торлония. Живопись Пьетро Перуджино. Рим, Музей виллы Альбани. Оригинальная рама утрачена. Источник: Public Domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Polittico_Albani_Torlonia#/media/File:Pietro_Perugino_005.jpg/2



Илл. 77. Алтарный образ из церкви Санта Мария деи Фосси в Перудже. Живопись Бернардо Пинтуриккьо. Национальная галерея Умбрии, Перуджа. Источник: By Pinturicchio – Cristina Acidini, Pinturicchio, in Pittori del Rinascimento, Scala, Firenze 2004, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10562205>



Илл. 78. Реконструкция полиптиха из ц. Сан Доменико в Реканати в Городском музее виллы Колоредо Мелс, Реканати. Живопись Лоренцо Лотто. Источник: https://en.wikipedia.org/wiki/Recanati_Polyptych#/media/File:Lorenzo_lotto,_polittico_di_san_domenico_di_recanati,_1508,_01.jpg



Илл. 79. Частичная реконструкция алтарного образа из церкви Сант Агостино в Перудже. Живопись Пьетро Перуджино. Источник: http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/cinquecento/perugino/polittico_perugia_1.html