

УДК 7.034
ББК 85.103
DOI 10.18688/aa2414-5-30

М. А. Прикладова

Творчество Франсиско Никулозо Пизано: иконографические программы его керамических ретабло

В развитии испанского искусства XVI века значительную роль играли иностранные влияния. Большое воздействие на трансформацию художественных форм от средневековых к ренессансным оказали итальянские мастера. Одним из них был Франсиско Никулозо Пизано, которого Х. А. Сеан Бермудес называет «художником католических королей». Именно с деятельностью этого мастера связан ряд преобразований в искусстве, в том числе в области ретабло. Зародившееся в Средние века, ретабло (*retablo*, от лат. *retro* — позади и *tabula* — доска) представляло собой явление, претерпевшее длительную эволюцию. Будучи результатом синтеза нескольких видов искусства (архитектуры, скульптуры и живописи), заалтарный образ создавался целым рядом мастеров, отражая как религиозные взгляды, так и эстетические предпочтения заказчиков и исполнителей. Занимая и сейчас значимое место в храмовом пространстве, ретабло представляют собой визуальные источники, демонстрирующие специфику художественного языка, в котором переплетаются национальные, собственно испанские, традиции и черты, присущие фламандской, нидерландской, немецкой и итальянской школам, а также изменения, происходившие в церковной и общественной жизни. Ориентированные на широкие массы и самые разные слои населения и являясь неотъемлемой частью их повседневной жизни, ретабло стали одним из способов национального самовыражения и консолидации. Выступая как плод сложных коммуникационных процессов, они представляют собой результат взаимодействия между мастерами, связанными с разными видами искусства, между исполнителями и заказчиками (от высокопоставленных частных лиц до религиозных объединений) и между различными регионами и странами. Несмотря на массовое создание ретабло в указанный период, многие из них оказались утрачены либо дошли до нас в изменённом виде. Это касается в том числе керамических заалтарных образов, созданных Франсиско Никулозо.

Западные исследователи касаются различных аспектов творческого наследия мастера. Одним из первых авторов, затрагивавших деятельность этого художника-керамиста, был Х. Хестосо-и-Перес [9; 10; 11; 12; 13]. Его публикации, посвящённые художественной жизни Севильи, в отношении Франсиско Никулозо ценны, прежде всего, содержащимися в них архивными данными. Зачастую деятельность мастера рассматривается лишь в рамках одного ансамбля. В частности, М. Лопес-Фернандес [15] и Э. У. Фротингем [8] анализируют керамические работы Франсиско Никулозо в монастыре Тентудия, Э. Рей в Замке Святого Ангела [22]. В контексте стилистической

эволюции севильского ретабло исследует деятельность итальянского мастера А. Ресью Мир [23]. Неоднократно к произведениям художника в своих публикациях обращается А. Плегесуэло Эрнандес. Он рассматривает отдельные композиции, например, образы, созданные Франсиско Никулозо для севильского Алькасара [19; 20] и относительно недавно атрибутированные [18], а также анализирует работу его мастерской с опорой на археологические данные [17]. Среди трудов, связанных с анализом деятельности художника, следует выделить монографию А. Х. Моралеса [16]. В ней автор исследует не только сохранившиеся и утраченные произведения керамиста, особенности его творческой манеры, но и социально-экономическую ситуацию того времени. В отечественной историографии заалтарные образы, исполненные Франсиско Никулозо, подробно не рассматривались. В этой статье анализируется иконографическая программа керамических ретабло, созданных итальянским мастером, а также роль личности заказчика при её сложении. Выбранный ракурс исследования обуславливает актуальность и новизну представленной темы.

О жизни мастера известно довольно мало. Прозвище «Пизано» позволяет предполагать, что он происходил из Пизы. Как указывает Э. Рей [21, р. 343], обозначение возникло из-за того, что сам художник-керамист часто добавлял это слово в свою подпись. Однако, как отмечает Х. Корро Ольмо [7], в XVI в. на Пиренейском полуострове географическое указание «пизано» было синонимом итальянского. Косвенным доказательством этому является тот факт, что, например, в подписи такого значимого для его карьеры памятника, как ретабло из севильского Алькасара, он указывает себя именно как итальянца: «Niculoso Francisco / Italiano me fecit». Неизвестна также точная дата переезда мастера в Севилью. Предполагают, что это произошло в конце XV столетия. Первое упоминание о пребывании его в Испании относится к 1498 г., из него следует, что художник и его первая супруга, Элеонор Руис, находились в Триане [22, р. 13]. Проживание в Севилье значительного числа иностранцев способствовало открытости города и севильской школы другим культурам. В XVI в. большое влияние на неё оказывали фламандские и итальянские мастера. Оно было связано как с произведениями изобразительного искусства, ввозимыми на испанские территории, так и с деятельностью некоторых из художников, работавших непосредственно в городе. Одним из них и стал Франсиско Никулозо. В рамках своей деятельности он стремится соединить принципы, характерные для итальянского Возрождения, с испанской традицией, доказательством чего, в частности, являются исполненные в его мастерской ретабло. Он не был первым в европейском искусстве, кто обратился к керамике для создания алтарных композиций. Известны примеры керамических алтарей, произведённых в мастерской делла Роббиа, часть которых, возможно, ввозилась на территорию Испании. Так, в севильском соборе, в часовне де Скалас, находится ретабло, приписываемое мастерской делла Роббиа и датированное второй половиной XV века. Кроме того, существует предположение о том, что сам Франсиско Никулозо мог обучаться в мастерской этой семьи [26, р. 83]. Он стал подлинным новатором на испанском художественном рынке. При этом его искусство нашло отклик в стране, имевшей собственные традиции в области керамики, связанные с соприкосновением с арабской культурой.

Наиболее важным из созданных им заалтарных образов становится ретабло де ла Визитасьон (1504, ораторий Католических королей, Алькасар, Севилья). Оно свиде-

тельствует не только об успехе мастера на территории Испании, но и о привнесении на севильскую почву ренессансных мотивов. По мнению А. Ресьо Мира [23, р. 75], заказ возник в 1502 г., в последнее пребывание Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского в резиденции. Однако А. Плегесуэло Эрнандес [20] относит заказ к 1504 г., когда монаршая чета решила обновить свои оратории в севильском Алькасааре. Из трёх работ, созданных мастером в рамках этого поручения, до нашего времени сохранилось только ретабло де ла Визитасьон. Художник значительно сокращает количество представленных в нём сцен по сравнению с готическими заалтарными образами, исполненными на территории Андалусии. Это связано не только с относительно небольшими размерами помещения, частным характером памятника, но и со стремлением подчинить изображённые элементы единой идее. Мастер акцентирует внимание на центральной сцене, демонстрирующей встречу Марии и Елизаветы. Она обрамлена изображением Древа Иесеева. Сразу под сценой встречи он помещает «Благовещение». Тем самым Франсиско Никулозо обращается к теме, отсылающей к идее благословенности, избранности Марии. Итальянский мастер продолжает развивать сюжеты, связанные с Непорочным зачатием, которые на территории Испании получают широкое распространение при католических королях.

При этом значима для Франсиско Никулозо и демонстрация связи ретабло с монаршей четой. Она проявляется как путём изображения их символов, так и посредством обращения к образу св. Елизаветы, покровительницы Изабеллы Кастильской, в главной сцене. Именно поэтому жена св. Захарии изображена в центре этой композиции. Кроме того, небесным покровителем обоих испанских монархов, чьих отцов звали Хуан, был святой Иоанн Креститель [28, р. 119], который незримо присутствует при этой встрече. Важным представляется включение некоторых элементов в тондо, излюбленную форму в художественных произведениях Ренессанса. Её использование отсылает не только к распространённому приёму во флорентийском искусстве эпохи Возрождения, в частности, в мастерской дела Роббиа¹, но и к главному ретабло картезианской церкви Мирафлорес, исполненному Хилем де Силоэ и Диего де ла Крусом в 1496–1499 гг. Оно имело большое значение для Изабеллы I, так как перед этим заалтарным образом находились гробницы её родителей, Хуана II Кастильского и Изабеллы Португальской. В главном тондо ретабло представлены события Страстной недели, где центральное место занимает фигура распятого Христа. В этом заалтарном произведении значимую роль играл мотив круга. Возможно, его использование в работе, созданной итальянским мастером, было направлено на то, чтобы создать ассоциативную связь между этими памятниками. Подобное решение могло быть обусловлено стремлением подчеркнуть идею преемственности, связи с ушедшими правителями, что было особенно важным в условиях стремительного расширения границ испанского государства при католических королях и формирования империи. Таким образом, даже в ретабло, предназначенном для частной молитвы, демонстрация не только переплетения сакрального и мирского (сцен из Священного Писания

¹ Среди примеров именно алтарных образов, в частности, терракотовый рельеф «Мадонна с младенцем» (ок. 1480–1525, Королевский музей Онтарио, Торонто), происходящий из алтаря часовни Бриси в Кьеза Маджоре, в Ла Верна, и приписываемый мастерской Андреа делла Роббиа, а также алтарь «Мадонна с младенцем и святыми Иоанном Крестителем и Иеронимом» Джованни делла Роббиа (1513, церковь Сан-Медардо, Арчевиа).

и символов, связанных с испанскими правителями), божественного благословения, в том числе католических монархов (благодаря включению в композицию образов святых покровителей Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского), но и мотив унаследованной и наследуемой власти. Последние особенно значимы как олицетворение стабильности и благоденствия в государстве. Доказательством этому служит и включение девиза католических королей “*Tanto monta*” («Всё едино») по левую сторону от «Встречи Марии и Елизаветы». Если принять ассоциацию между двумя заалтарными образами за преднамеренную, то один из них является продолжением другого и в рамках религиозной истории. Мотив избранности и благословения в сеvilском ретабло завершается темой искупительной жертвы Христа и Евхаристии, становящихся главными в ансамбле из церкви Мирафлорес. При этом для обоих мастеров оказывается важным буквально запечатлеть сказанное архангелом Гавриилом. Отсюда в ретабло из Мирафлорес представлена фигура младенца, устремляющегося к матери, — приём, который можно видеть, например, в «Алтаре Мероде», принадлежащем мастерской Робера Кампена (ок. 1427–1432, Метрополитен, Нью-Йорк). В произведении, исполненном Франсиско Никулозо, также воплощены слова архангела. На этот раз они представлены в образе голубя, символизирующего Святого Духа². Помимо этого, итальянский мастер отсылает к грядущей искупительной жертве Иисуса и теме смерти, изображая путто, опирающегося на череп и исполненного размышлений. Также в ретабло присутствует аббревиатура S. P. Q. R., отсылающая к роли римских гражданских властей в событиях Страстной недели. Кроме того, мастер размещает по одной оси «Благовещение» и «Плат Вероники», заключая их в схожие венки и тем самым усиливая связь между сюжетами. В условиях освобождения испанских территорий от мусульманских завоевателей, необходимости христианизации населения новых областей, вошедших в орбиту европейского мира вследствие географических открытий конца XV в., тема, связанная с сакральной жертвой Христа, спасением, является одной из центральных.

Богатство одежд библейских героев подчёркивает праздничный характер запечатлённой сцены. При этом трактовка одеяний, их складок, а также ювелирных изделий демонстрирует влияние фламандского искусства. Любопытно, что Франсиско Никулозо подписывает только одного из героев, представленных в сцене встречи Марии и Елизаветы. Тем самым художник привлекает к нему внимание верующего, на которого, в свою очередь, обращён взгляд библейского персонажа. Надпись “*Zacarias profeta*” порождает ассоциации с ветхозаветным пророком Захарией. Вероятно, это обусловлено несколькими причинами. Во-первых, тем самым подчёркивается взаимосвязь между Ветхим и Новым Заветами. Как в Евангелии от Матфея воспроизводятся слова пророка (Мф. 21:5), так и итальянский мастер отсылает к нему при изображении встречи, описанной в Евангелии от Луки (Лк. 1:39-56). Во-вторых, мастер напоминает о пророчестве Захарии о грядущем Спасителе. В-третьих, вероятно, эта связь была обусловлена параллелями с событиями испанской истории и шагами, предпринятыми католическими королями. В Книге пророка Захарии говорится о будущем процветании Израиля, а также истреблении всего связанного с ложной верой и очищении (Зах. 12-130). В свою очередь, Фердинанд Арагонский и Изабелла

² Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святой найдёт на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречётся Сыном Божиим [Лк. 1:35].

Кастильская предпринимали решительные шаги по укреплению христианской веры и для процветания своего государства. При них завершилась Реконкиста, была учреждена инквизиция, произошло объединение страны и были открыты новые территории. Наряду с этим, как отмечает Т. П. Каптерева [1], последний этап Реконкисты вызвал усиление религиозной нетерпимости: те арабы и евреи, которые отказались принять христианство, должны были покинуть страну. Примечательно, что рядом с Захарией изображён персонаж, пытающийся как можно лучше рассмотреть Марию и Елизавету и их встречу. Он приложил руку ко лбу, словно для того, чтобы заслонить глаза от солнца. Его активная вовлеченность, изображение его как зрителя отчасти позволяют молящемуся перед ретабло, соотнести себя с ним. Примечательно, что одежда героя украшена мехом горноста, который могли носить только власть предержащие и их наследники. Так как в европейской традиции было распространено представление о людях, принесших первые дары Христу как о царях, то возможно, что изображённый правитель отсылает как к будущей сцене поклонения трёх волхвов, так и к испанским монархам, для которых и предназначалось рассматриваемое ретабло.

Интересно, что Франсиско Никулозо оставляет свою подпись непосредственно под изображением Девы Марии. Возможно, подобное размещение связано с особой гордостью, которую он испытывал в связи с получением заказа и его успешным выполнением. Ретабло, посвящённое сотворению, само является актом творения, а мастер воспринимается как демиург. Подобный взгляд на деятельность художника соответствует ренессансной традиции. Как отмечает А. Ф. Лосев [2, с. 58], у теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее того. Исследователь пишет: «Возрожденческий человек мыслил себя в первую очередь творцом и художником наподобие той абсолютной личности, творением которой он себя создавал» [2, с. 94]. Схожий приём в продолжение ренессансной традиции будет использован Кристобалем де Вильяльпандо³, одним из ведущих мексиканских мастеров второй половины XVII – начала XVIII вв., в работе «Адам и Ева в раю» (ок. 1688 г.; городской собор, Пуэбла). Он разместит свою подпись не просто на первом плане, но непосредственно под изображением сцены сотворения Евы. Однако, несмотря на наличие в севильской композиции имени Франсиско Никулозо как её создателя, некоторые исследователи полагают, что ретабло было исполнено при участии Педро Миллана. Например, об этом упоминает М. Тринг [27, р. 253], в свою очередь, ссылаясь на Э. Берто. Х. Хестосо-и-Перес [13, р. 106] пишет о возможной роли этого мастера в процессе воплощения замысла. При этом А. Плегесуэло Эрнандес [19, р. 143–144] заявляет о том, что работа была создана одним художником: непосредственно Франсиско Никулозо. Вероятно, если П. Миллан и принимал участие в реализации заалтарного образа, то это касалось его подготовительной части.

Эклектичный характер ретабло, созданного Франсиско Никулозо, в котором совместились итальянские, фламандские и испанские влияния, соответствует в своём многообразии художественному языку формирующейся Испанской империи. Активная роль в декоративном оформлении заалтарного произведения отводится гротескам, что свидетельствует о появлении ренессансных черт в севильском искусстве. Более того, именно Франсиско Никулозо, как указывает А. Ресьо Мир [23, р. 74], прив-

³ Подробнее о творчестве Кристобаля де Вильяльпандо см.: [4].

носит гротеск в Севилью. Для севильского Алькасара мастер создал ещё одно ретабло, не сохранившееся до нашего времени. Согласно Х. Сеану Бермудесу [6, р. 100], в нём были представлены три сцены из жизни Богоматери, образы двух святых Иоаннов, а венчало его изображение Троицы. Оно также было подписано: “Nicolaso Pisan me fecit anno de 1504”.

Сохранились свидетельства о заключении Франсиско Никулозо в 1515 г. контракта на создание трёх керамических ретабло для Руи Лопеса. Они должны были быть посвящены теме встречи Марии и Елизаветы, Страстной пятнице и образу святого Иеронима, а также содержать 133 плитки каждое. При этом, как отмечает А. Ресьо Мир [23, р. 74], ничего неизвестно ни о донаторе, ни о том для какой церкви или церковей предназначались эти произведения, также, как об их судьбе. Большим искушением является связать работу Франсиско Никулозо на тему встречи Марии и Елизаветы из Рейксмузеума с этим заказом. Однако следует отметить, что в настоящее время оно датируется 1504 годом.

Итальянскому мастеру принадлежит и главное ретабло, находящееся в монастыре Тентудия и относящееся к 1518 г. По сравнению с заалтарным образом из Алькасара в нём существенно увеличивается количество представленных сцен. В нём можно видеть стремление к вертикализации, характерное для искусства готики. При этом по-прежнему в качестве декоративного оформления широко используются гротески. Э. У. Фротингем [8, р. 32] указывает, что при создании орнамента, украшающего ретабло, мастер использует гравюры Николетто да Модена, Зоана Андреа и других художников этого периода. Орнаментальные мотивы, особенно появившиеся до Тридентского собора, исключившего языческую тематику из христианского церковного узора, отличались значительной свободой [5, р. 17]. По мнению А. Ресьо Мира [23, р. 76], изменения в структуре заалтарной композиции из монастыря обусловлены влиянием готических ретабло и большей ориентацией на испанские традиции. Признавая подобную точку зрения, следует всё же отметить, что отличия могли быть также связаны с характером религиозных произведений. Первому, пусть в нём и транслировалась значимая для заказчика идея, была свойственна некоторая камерность, обусловленная его расположением. Второй представлял собой главное ретабло монастырской церкви, отсюда и его более традиционный для испанских заалтарных образов конца XV–XVI вв. характер, как можно видеть, например, в главном ретабло церкви Нуэстра Сеньора де лас Ньевес, в Аланисе, принадлежащем мастерской Хуана Санчеса де Кастро (конец XV в.). При этом выбор, сделанный в пользу керамики, материала новаторского для работ подобного рода на территории Испании, вероятно, мог иметь несколько причин. На наиболее прагматическую из них указывает М. Лопес Фернандес. Согласно ему [15, р. 27], решение заказчика об использовании этого материала отчасти объяснялось убеждением, что керамика лучше, чем дерево, подходила местному климату.

Ретабло посвящено прославлению Девы Марии де Тентудия, культ которой привёл к появлению этого монастыря и чьё скульптурное изображение⁴ было размещено в центре заалтарной композиции. Её заказчиком выступил викарий монастыря, Хуан Риеро, получивший своё назначение в 1515 г. [15, р. 26]. Он же, как отмечает М. Лопес Фернандес [15, р. 27], вероятно, принимал активное участие в разработке композиции.

⁴ Скульптурный образ Девы Марии де Тентудия, который ныне размещается в ретабло, относится к XVII в. [15, р. 45].

Более того, по мнению исследователя, ретабло могло быть создано именно на деньги этого монаха. Фигура священнослужителя представлена в правой нижней части композиции в коленопреклонённой позе, традиционной для изображения донаторов. Напротив итальянский художник запечатлел сцену чуда, произошедшего после обращения Пелая Переса Корреа к Богородице⁵. Воин также представлен коленопреклонённым. Подобная трактовка позволяла подчеркнуть идею некоей преемственности между участником Реконквисты и главой монастыря, которые объединены служением Деве Марии. Посредством визуальных образов не только демонстрировалось соединение прошлого и современности, но и придавалось особое значение личности викария в глазах молящихся. Одновременно само главное ретабло стало своеобразным мемориальным памятником Пелая Пересу Корреа, останки которого были перенесены в монастырь по приказу Фердинанда II Арагонского и покоятся сейчас по левую сторону от керамической композиции. При этом и священнослужитель, и военный обращены также к «Древу Иисусу» и Голгофе, изображения которых занимают центральную часть ретабло. Тем самым, в рамках этого заалтарного образа итальянский мастер сочетает локальную историю, связанную с одним из сражений в ходе освободительной войны против мавров, с общехристианской.

Наряду с почитанием Девы Марии и памяти Пелая Переса Корреа здесь одной из основных становится идея спасения. Последнее связано как с жертвой, принесённой Иисусом, так и с той помощью, которую оказала христианам Богородица, способствовавшая их победе в сражении под командованием магистра ордена Сантьяго. Этой идее соответствует изображение Голгофы в верхней части, а в нижней — Пелая Переса Корреа; само же ретабло создаётся как своеобразное обрамление для скульптурного образа Девы Марии де Тентудия. Расположенные по бокам сцены «Рождество», «Благовещение», «Принесение во храм» и «Вознесение» отражают наиболее важные моменты из жизни Богородицы и отсылают к её избранности. Представленные композиции напоминают о переплетении в её судьбе земного и небесного начала. Как указывает Э. У. Фротингем в статье 1964 г. [8, р. 31], при их создании Франсиско Никулосо мог отчасти выступать и как копиист. Так, исследователь отмечает существенную близость между созданной им сценой «Принесения во храм» и той, что размещена в «Часослове», опубликованном Тильманом Кервером в 1505 г. Как отмечает В. Райнбург [24, р. 37], после того, как Антуан Верар в 1485 г. опубликовал, вероятно, первое в Париже издание часослова, за ним в скором времени последовали другие. Их большое количество вышло в период с конца 1480-х по 1510-е гг. При этом парижские издания были рассчитаны как на внутренний, французский, рынок, так и на внешний. Практика использования гравюр в качестве источника вдохновения была распространена среди мастеров, работавших на территории Испанской империи в XVI – XVII вв. Например, большое влияние на развитие ретабло в этот период оказали трактаты Себастьяно Серлио, Андреа Палладио и Джакомо да Виньола. Ретаблисты могли использовать их при разработке архитектурных и декоративных элементов заалтарных образов. Значимым событием для испанской художественной жизни стала публикация третьей и четвёртой книг трактата С. Серлио об архитектуре в переводе Франсиско де Вильяльпандо [25]. Как отмечает А. Ресьо Мир [23, р. 110], Эрнандо Руис Младший (Эрнандо Руис II), Андрес де Окампо и другие мастера использовали приёмы,

⁵ Подробнее о Пелая Пересе Корреа и легенде, связанной с ним см.: [14].

вдохновлённые этим трудом, а также “*Extraordinario libro di architettura*”, принадлежащим С. Серлио. При этом Франсиско Никулозо иногда мог вольно копировать и собственные композиции. Так, трактовка «Древа Иесеева» из монастырского ретабло схожа с той, что характерна для заалтарного произведения из севильского Алькасаара.

Несмотря на то, что у Франсиско Никулозо был ряд учеников, он не оставил после себя преемника, равного ему по художественному мастерству. Кроме того, как указывает, Э. Рей [21, р. 343], вероятно, вскоре после смерти мастера поменялись и эстетические предпочтения публики. Однако, после того как с середины XVI в. под итальянским и нидерландским влиянием прежние тенденции обрели новый импульс, его творческое наследие оказало воздействие на художников нового поколения, в частности, на Кристобала де Аугуста. С его именем связывают создание ретабло де Сантьяго (ок. 1575 г.). Расположенное также в монастыре Тентудия, оно стилистически схоже с главным ретабло, исполненным Франсиско Никулозо. Однако мастер второй половины столетия идёт на существенное упрощение композиции. Доминирующим является образ святого Иакова, представленного в виде убийцы мавров (*Santiago Matamoros*). При этом в трактовке сцены можно видеть влияние северных мастеров. Так, возможно, автор творчески перерабатывает гравюру Мартина Шонгауэра «Святой Иаков в битве при Клавихо» (ок. 1570–1575, Национальная галерея искусства, Вашингтон). Это, в частности, касается изображения мавров. Образ воина-победителя, демонстрирующий торжество христианской веры, в целом, имел особое значение для Испании. Так, начиная с Контрреформации и в течение почти всего XVII в. получает существенное распространение изображение архангела Михаила. Не в последнюю очередь это обусловлено тем, что победа святого над демоном связывалась в сознании людей той эпохи с торжеством над протестантской ересью. Для Испании, которая рассматривала себя хранительницей истинной, католической веры, и на чьё искусство во многом повлияли постановления Тридентского собора, провозглашённые 4 декабря 1563 г. папой Пием IV, это было особенно важно [3, с. 432]. Визуальное родство с ретабло, исполненным Франсиско Никулозо, направлено в том числе на то, чтобы подчеркнуть символическую связь с более ранним произведением.

Подводя итог, следует отметить, что Франсиско Никулозо считается одним из мастеров, стоящих у истоков севильского ретабло эпохи Возрождения. Тем самым он оказал значительное влияние на развитие испанского искусства. Ему удаётся успешно адаптировать мотивы и техники, используемые в итальянских художественных произведениях, к испанской среде. Эклектичный характер заалтарных образов, исполненных Франсиско Никулозо, в котором можно видеть итальянские (благодаря происхождению и обучению мастера), фламандские и испанские влияния, свидетельствует о многообразии художественного языка формирующейся империи. Благодаря иконографической программе созданных им ретабло в них не только воплощаются сцены из религиозной истории, но они становятся инструментом прославления заказчиков. Развитие керамического ретабло в Испанской империи в XVI в. происходило неравномерно. При этом влияние Франсиско Никулозо на мастеров, работавших в области керамики в целом, распространилось и на вторую половину столетия, о чём, в частности, свидетельствует деятельность Кристобала де Аугуста.

Литература

1. Всеобщая история искусств / Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. — М.: Искусство, 1962. — Т. 3. — 531 с.
2. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978. — 623 с.
3. Прикладова М. А. Эволюция образа святого Михаила в творчестве сеvilских мастеров середины – второй половины XVII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2013. — № 3. — С. 432–436.
4. Прикладова М. А. Живопись Новой Испании эпохи барокко: творчество Кристобалья де Вильяльпандо // Артикульт. — 2020. — № 3. — С. 73–80.
5. Byrne J. S. Renaissance Ornament Prints and Drawings. — N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1981. — 143 p.
6. Ceán Bermúdez J. Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. — Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra, 1800. — Т. 4. — 397 p.
7. Corro Olmo J. Niculoso y Sevilla: una simbiosis perfecta. URL: <https://asociacionpisano.es/wp-content/uploads/2018/12/Niculoso-y-Sevilla.pdf> (дата обращения: 20.01.2023).
8. Frothingham A. W. The Altars by Niculoso Pisano and Others at Tentudia, Spain // The Connoisseur. — 1964. — Vol. 155. — P. 28–36.
9. Gestoso y Pérez J. Curiosidades antiguas sevillanas: estudios arqueológicos. — Sevilla: en la oficina del periódico El Universal, 1885. — 283 p.
10. Gestoso y Pérez J. Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan. — Sevilla: oficina tipográfica de El Conservador, 1889. — Т. 1. — 701 p.
11. Gestoso y Pérez J. Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días. — Sevilla: Tipografía La Andalucía Moderna, 1903. — 459 p.
12. Gestoso y Pérez J. Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas. — Cadiz: imprenta de Manuel Alvarez Rodríguez, 1910. — 62 p.
13. Gestoso y Pérez J. Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan. — Sevilla: Lit.tip. Gómez Hermanos, 1924. — 342 p.
14. López Fernández M. Pelay Pérez Correa: Historia y Leyenda de un Maestre Santiaguista. — Badajoz: Diputación de Badajoz, 2010. — 687 p.
15. López Fernández M. La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudia. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor // Revista de la CECEL. — 2014. — No. 14. — P. 23–46.
16. Morales A. J. Francisco Niculoso Pisano. — Sevilla: Diputación provincial, 1977. — 129 p.
17. Pleguezuelo Hernández A. Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos // Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. — 1992. — III–IV. — P. 171–191.
18. Pleguezuelo Hernández A. Diez preguntas sobre un azulejo: una nueva obra de Niculoso // Butlletí informatiu de ceràmica. — 2009. — No. 100. — P. 130–143.
19. Pleguezuelo Hernández A. Niculoso Francisco Pisano y el Real Alcazar de Sevilla // Apuntes del Alcázar de Sevilla. — 2012. — No. 13. — P. 138–161.
20. Pleguezuelo Hernández A. Un retablo para una reina. URL: <https://asociacionpisano.es/wp-content/uploads/2018/11/piezadelmes2018-12.pdf> (дата обращения: 20.01.2023)
21. Ray A. Renaissance Pottery in Seville // The Burlington Magazine. — 1990. — Vol. 132, No. 1046. — P. 343–344.
22. Ray A. Niculoso Francisco and the Medici Tiles from the Castel S Angelo // Apollo. — 2004. — 159. — P. 13–21.
23. Recio Mir Á. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional // El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad. — Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla, 2009. — P. 72–126.
24. Reinburg V. French Books of Hours: Making an Archive of Prayer, c. 1400–1600. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — 314 p.
25. Serlio S. Tercero y cuarto libros de arquitectura. — Toledo: caso de Iván de Ayala, 1552. — 312 p.
26. Soler Ferrer M. P. The Use of Spanish Ceramics in Architecture // Cerámica y Cultura: The Story of

- Spanish and Mexican Mayólica. — Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003. — P. 76–102.
27. *Thring M.* A Statuette by Pedro Millan of Seville // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* — 1943. — Vol. 83, No. 487. — P. 253–255.
28. *Tzeutschler Lurie A.* Birth and Naming of St. John the Baptist Attributed to Juan de Flandes: A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art.* — 1976. — Vol. 63, No. 5. — P. 119–135.

Название статьи. Творчество Франсиско Никулозо Пизано: иконографические программы его керамических ретабло

Сведения об авторе. Прикладова, Мария Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. m.prikladova@spbu.ru; SPIN-код: 7665-6474; ORCID: 0000-0002-9751-9516; Scopus ID: 57205658924

Аннотация. Статья посвящена исследованию керамического ретабло в Испанской империи в XVI в. на примере творчества Франсиско Никулозо Пизано, которого называли «художником католических королей». Анализируется иконографическая программа заалтарных образов, созданных итальянским мастером, а также роль личности заказчика при её сложении. Выбранный ракурс исследования обуславливает актуальность и новизну представленной темы.

В рамках своей работы Франсиско Никулозо успешно соединяет принципы, характерные для итальянского Ренессанса, с испанской традицией. Являясь подлинным новатором на художественном рынке империи, он становится у истоков севильского ретабло эпохи Возрождения. Активная роль в их декоративном оформлении отводится гротескам, которые мастер впервые привносит в город. Эклектичный характер исполненных им заалтарных образов, соответствует в своём многообразии художественному языку формирующейся Испанской империи. На примере созданных мастером ретабло в статье анализируется деятельность Франсиско Никулозо в социокультурном, историческом и религиозном контекстах.

Ключевые слова: ретабло, Испания, Италия, Франсиско Никулозо Пизано, керамика, 16 век

Title. Francisco Niculoso Pisano's Oeuvre: Iconographic Programs of His Ceramic Altarpieces

Author. Prikladova, Mariia A. — Ph.D., senior lecturer. St Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 St Petersburg, Russian Federation. m.prikladova@spbu.ru; SPIN-code: 7665-6474; ORCID: 0000-0002-9751-9516; Scopus ID: 57205658924

Abstract. The paper is dedicated to study of the Spanish ceramic retablos of the 16th century, with a particular focus on the work of Francisco Niculoso Pisano. The author analyzes the iconographic program of the altars created by the Italian master, as well as the role of donators in their composition. The selected perspective of the study has determined the relevance and novelty of the subject matter presented. In his work, Francisco Niculoso successfully combines the principles of the Italian Renaissance with the Spanish tradition. As a true innovator in the art market of the Empire, he was one of the creators of Renaissance altarpieces in Seville, where an active role in the decorative design was given to grotesques. The artist was the first who introduced them to the city. The eclectic character of Francisco Niculoso's altarpieces corresponds in its diversity to the artistic language of the emerging Spanish Empire. The paper analyzes the socio-cultural, historical, and religious contexts of the ceramic altarpieces created by Francisco Niculoso and reveals the features of his artistic manner.

Keywords: retablo, Spain, Italy, Francisco Niculoso Pisano, ceramics, the 16th century

References

- Byrne J. S. *Renaissance Ornament Prints and Drawings.* New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1981. 143 p.
- Cean Bermudez J. *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, vol. 4.* Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra Publ., 1800. 397 p. (in Spanish).
- Corro Olmo J. *Niculoso y Sevilla: una simbiosis perfecta.* Available at: <https://asociacionpisano.es/wp-content/uploads/2018/12/Niculoso-y-Sevilla.pdf> (accessed 20 January 2023).
- Frothingham A. W. The Altars by Niculoso Pisano and Others at Tentudia, Spain. *The Connoisseur*, 1964, vol. 155, pp. 28–36.

Gestoso y Pérez J. *Curiosidades antiguas sevillanas: estudios arqueológicos*. Sevilla, en la oficina del periódico El Universal Publ., 1885. 283 p. (in Spanish).

Gestoso y Pérez J. *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, vol. 1. Sevilla, oficina tipográfica de El Conservador Publ., 1889. 701 p. (in Spanish).

Gestoso y Pérez J. *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, Tipografía La Andalucía Moderna Publ., 1903. 459 p. (in Spanish)

Gestoso y Pérez J. *Noticia de algunas esculturas de barro vidriado italianas y andaluzas*. Cadiz, imprenta de Manuel Alvarez Rodríguez Publ., 1910. 62 p. (in Spanish).

Gestoso y Pérez J. *Guía artística de Sevilla: historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan*. Sevilla, Lit.tip. Gómez Hermanos Publ., 1924. 342 p. (in Spanish).

Kolpinski Y. D.; Rotenberg E. I. (ed.) *Vseobshhaia istoriia iskusstv (The World History of Art)*, vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 531 p. (in Russian).

López Fernández M. *Pelay Pérez Correa: Historia y Leyenda de un Maestre Santiaguista*. Badajoz, Diputación de Badajoz Publ., 2010. 687 p. (in Spanish).

López Fernández M. La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor. *Revista de la CECEL*, 2014, no. 14, pp. 23–46. (in Spanish).

Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniia (The Renaissance Aesthetics)*. Moscow, Mysl Publ., 1978. 623 p. (in Russian).

Morales A. J. *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, Diputación provincial Publ., 1977. 129 p. (in Spanish).

Pleguezuelo Hernández A. Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos. *Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, 1992, iss. 3–4, pp. 171–191 (in Spanish).

Pleguezuelo Hernández A. Diez preguntas sobre un azulejo: una nueva obra de Niculoso. *Butlletí informatiu de ceràmica*, 2009, no.100, pp. 130–143 (in Spanish).

Pleguezuelo Hernández A. Niculoso Francisco Pisano y el Real Alcazar de Sevilla. *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 2012, no. 13, pp. 138–161 (in Spanish).

Pleguezuelo Hernández A. Un retablo para una reina. Available at: <https://asociacionpisano.es/wp-content/uploads/2018/11/piezadelmes2018-12.pdf> (accessed: 20 January 2023)

Prikladova M. A. Evolution of the Image of St. Michael in the Art of Sevillian Masters of the Middle and the Second Half of the 17th Century. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2013, no. 3, pp. 432–436 (in Russian).

Prikladova M. A. New Spain's Baroque Painting: the Work of Cristóbal de Villalpando. *Artikul't (Articult)*, 2020, no. 3, pp. 73–80 (in Russian).

Ray A. Renaissance Pottery in Seville. *The Burlington Magazine*, 1990, vol. 132, no. 1046, pp. 343–344.

Ray A. Nicoloso Francisco and the Medici Tiles from the Castel S Angelo. *Apollo*, 2004, 159, pp. 13–21.

Recio Mir Á. La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional. *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla Publ., 2009, pp. 72–126. (in Spanish).

Reinburg V. *French Books of Hours: Making an Archive of Prayer, c. 1400–1600*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2012. 314 p.

Serlio S. *Tercero y cuarto libros de arquitectura*. Toledo, caso de Iván de Ayala Publ., 1552. 312 p. (in Spanish).

Soler Ferrer M. P. The Use of Spanish Ceramics in Architecture. *Cerámica y Cultura: The Story of Spanish and Mexican Mayólica*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003, pp. 76–102.

Thring M. A Statuette by Pedro Millan of Seville. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1943, vol. 83, no. 487, pp. 253–255.

Tzeuschler Lurie A. Birth and Naming of St. John the Baptist Attributed to Juan de Flandes: A Newly Discovered Panel from a Hypothetical Altarpiece. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1976, vol. 63, no. 5, pp. 119–135.