https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-58-76

Интеграция многофигурных повествовательных сцен и структурные трансформации в итальянском алтарном полиптихе XIV века

О. А. Назарова
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Российская Федерация
onazarova@hse.ru

Для цитирования:
Назарова О. А. Интеграция многофигурных повествовательных сцен и структурные трансформации в итальянском алтарном полиптихе XIV века // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 58–76. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-58-76

Аннотация. Живописный алтарный полиптих, предназначенный для главного храмового алтаря, сформировался во второй половине XIII века в Италии в церквах нищенствующих орденов и использовал особый способ организации визуального материала путём сопоставления фигур между собой и выстраивания их в ряды по вертикали и по горизонтали, в рамках которого почти не было места для повествовательных элементов, которые в это время широко использовались в других типах живописных произведений на досках. Такой «анти-нарративный» характер алтарный образ будет сохранять на всём протяжении своего существования. Однако произведения, созданные с середины до конца XIV века, демонстрируют уникальные решения, нацеленные на интеграцию повествовательных сцен и даже циклов в структуру алтарного полиптиха, что потребовало новых конструктивных решений и композиционных подходов. Автор статьи анализирует эти решения, роль нарративных элементов в алтарных полиптихах второй половины треченто и задаётся вопросом о причинах появления новых решений.

Ключевые слова: алтарный образ, полиптих, живопись треченто, нарративность, итальянское искусство Возрождения.

© Назарова О. А., 2024

Integration of narrative compositions and structural transformations in Trecento polyptych altarpieces

Olga A. Nazarova
National Research University "Higher School of Economics"
Moscow, Russian Federation
onazarova@hse.ru

For citation:
Nazarova O. A. Integration of narrative compositions and structural transformations in Trecento polyptych altarpieces. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 58–76. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-58-76

Abstract. Painted polyptych altarpieces appeared on high altars in late Duecento in the churches of mendicant orders. They were characterized by a special manner of organizing visual material by juxtaposing single half-figures with each other and arranging them in rows and columns, allowing no room for narrative elements, widely used at that time in panel painting. Such narrative-free character of main altarpieces would be preserved throughout the whole period of their popularity. However, polyptychs created in late Trecento integrated narrative scenes and even entire cycles into the structure of the altarpieces, which required new approaches to composition and to the use of pictorial space. The article examines the role of narrative content in altarpieces of late Trecento and discusses the origins and development of this new style.

Keywords: altarpiece, polyptych, Trecento painting, narrative, Italian Renaissance art.

Развитие драматического нарратива – одно из главных достижений итальянского искусства второй половины XIII – начала XIV веков. Он развивается и в рельефе, начиная с кафедр Николы Пизано, и в живописи у главных мастеров эпохи – Джотто, Пьетро Каваллини и их последователей. Проникает он и в некоторые типы живописных произведений на досках: так, в житийных образах центральное изображение святого фланкировали тщательно отобранные сцены его прижизненных и посмертных чудес в боковых клеймах, а в монументальных живописных распятиях страстные сцены могли располагаться на рукавах и в нижней части креста. Сочетание крупного иконического и маленьких повествовательных образов в этих типах живописных произведений вынуждало зрителя переключаться в разные режимы визуального восприятия: от созерцания к рассматриванию. Вероятно поэтому в течение треченто будет наблюдаться тенденция к укрупнению сцен при уменьшении их количества в житийных образах и к полному исчезновению повествовательных дополнений из распятий.

На этом фоне формирующийся с 60-х годов XIII века алтарный полиптих, в особенности предназначенный для главного алтаря, складывается как совершенно иной тип произведения со своим собственным способом образования смыслов и воплощения теологических программ, который осознанно избегал

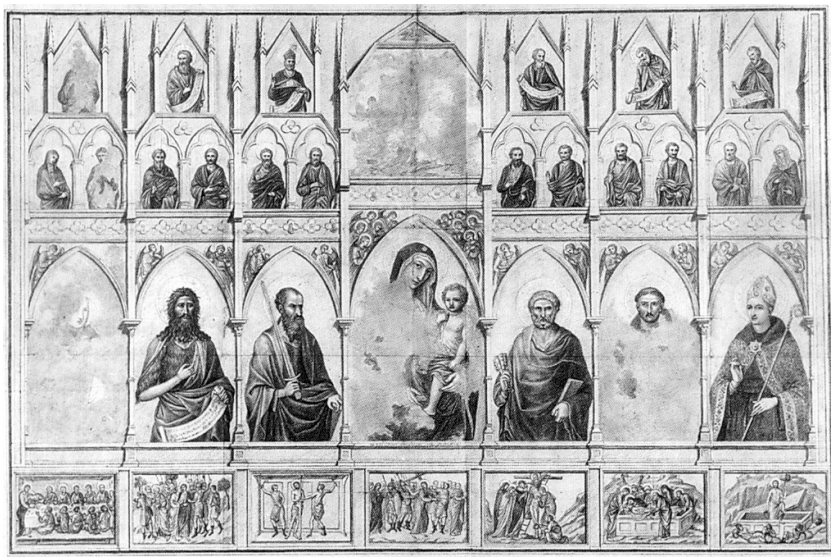
нарративности. Ранние полиптихи состояли из рядов полуфигур (чаще всего Мадонны с Младенцем и предстоящих святых). С 1330-х годов полуфигуры будут во многих случаях заменяться полноростовыми фигурами, которые, в свою очередь, будут иногда объединяться по две в одном компартименте. Однако нарративные элементы использовались в алтарном полиптихе в ранний период его развития (вторая половина XIII – первая половина XIV веков) очень редко и с большой осторожностью. Ханс Бельтинг назвал такой тип алтарного образа полиптихом-витриной [Бельтинг 2002, 397]. Визуальный лаконизм полиптиха не мешал воплощению очень сложных теологических программ: они становились очевидными зрителю в процессе сопоставления отдельных фигур по горизонтали и по вертикали. В другом сочинении Бельтинг выделяет два типа художественных языков ранней итальянской живописи – повествовательный и аллегорический [Belting 1985]. Эту классификацию можно было бы дополнить третьим типом – языком алтарного полиптиха, принципиально не использующим повествовательные сцены [Назарова 2018]. Однако с середины до конца XIV века нарративные элементы, которые относятся к числу наименее понятных и мало исследованных элементов алтарного образа, всё же начинают проникать в самый «анти-нарративный» тип живописного произведения на досках – алтарный образ для главного алтаря, что потребовало определённых структурных трансформаций в самом полиптихе. Анализу этого явления, которое не становилось специальным предметом научного внимания в работах, посвящённых полиптихам этого времени [Os 1984; Solberg 2002; Marchi 2009], посвящена данная статья.

Вторая половина треченто в целом стала временем заметных изменений в стилистике итальянского искусства: алтарные образы этого времени заметно увеличиваются в размерах, приобретают особенно изощренную архитектуру, меняется и стилистика алтарной живописи. На смену жизнеподобию и убедительности искусства конца XIII – начала XIV веков, которое стремилось приблизить религиозную живопись к миру зрителя, приходит стремление к созданию мистического впечатления, ошеломляющего зрителя и создающего заметную дистанцию между ним и священными образами. Благодаря готическим изобразительным и выразительным приёмам, использованию интенсивных цветов, соседство которых продумывалось так, чтобы они взаимно усиливались друг другом и золотом, а также применению многочисленны техник декоративно-прикладного искусства, которые создавали драгоценную фактуру поверхности, алтарная живопись достигала беспрецедентного визуального богатства и сложности. Свой вклад в создание этого эффекта вносят и повествовательные элементы.

Первые случаи проникновение повествовательных сцен в алтарный полиптих связаны, в первую очередь, с францисканцами и их культом Страстей Христовых и Крестного пути Спасителя. Ранние алтарные образы францисканских монастырей, специфика которых была связана с организацией пространства в хорах церквей этого ордена, имели форму двусторонних одноярусных доссале, на лицевой стороне которых изображалась сцена предстояния святых Мадонне с Младенцем, а на обратной – Страстные сцены[1] [Copper 2001; Gordon 2002; Brüggen Israëls 2020].

[1] Приписываемый Мастеру Св. Франциска двусторонний полиптих из церкви Сант-Франческо-аль-Прато в Перудже (ок. 1272), разрознен, части в Национальной галерее Умбрии (Перуджа), Националь-

Позже, в первые десятилетия треченто, когда доссале трансформировался в многоярусный полиптих с пределлой и контрфорсами, во францисканских алтарных образах Страстные сцены переместились на пределлы. При этом за пределами францисканского мира, например, в полиптихах доминиканцев, в пределлах, как и в остальных компартиментах полиптиха, размещались отдельные полуфигуры: эти различия можно видеть в двух больших полиптихах, выполненных сиенским художником Уголино ди Нерио для доминиканской и францисканской церквей Флоренции – Санта-Мария Новелла (пределла с фигурами) и Санта-Кроче (пределла со страстными сценами). Оба полиптиха не сохранились, известны по более поздним рисункам и отдельным сохранившимся фрагментам, на основе которых созданы современные виртуальные реконструкции [Gordon, Reeve 1984, 36–52; Loyrette 1980, 40–56] (ил. 1). Пределла «Триптиха Стефанески» Джотто, созданного для собора Св. Петра в Риме, также составлена из рядов фигур.



Ил. 1. Рисунок 1780-х гг. с полиптиха Уголино ди Нерио из церкви Санта-Кроче во Флоренции. Ок. 1325. Рим, Ватиканская библиотека. Все иллюстрации из открытых источников

Значимым исключением из этой традиции является «Маэста» Дуччо ди Буонинсенья – алтарный образ для главного алтаря сиенского собора: гигантский двусторонний полиптих с развернутым Страстным циклом на оборотной стороне и подробными циклами жития Богородицы и детства Христа, которые размещаются в пределле и в галерее над главным ярусом. Однако «Маэста» создавалась как исключительный памятник, и, несмотря сильное влияние, которое различные

ной галерее искусств (Вашингтон), Музее Метрополитен (Нью-Йорк); двусторонний доссале мастера Пачиано из церкви Сан-Франческо-аль-Монте в Перудже (ок. 1322), Национальная галерея Умбрии (Перуджа); доссале Мео да Сиена и мастерской (1330), Штеделевский Институт истории искусства (Франкфурт-на-Майне).

аспекты этого произведения оказали на итальянское искусство треченто, её сложная многочастная структура не воспроизводилась в полном объёме в других алтарных образах.

Появление в 1340-х годах алтарных триптихов для дополнительных алтарей сиенского собора ознаменовало собой рождение нарративного алтарного образа, где центральное место занимали повествовательные сцены, которым могли предстоять святые; однако такие алтарные образы имели ограниченную смысловую программу, всегда предназначались для дополнительных алтарных престолов и не могли занять постоянного места на главном храмовом алтаре [De Marchi 2007]. Главный алтарный образ продолжал развиваться в парадигме «витрины» и тщательно избегать повествовательных элементов. В то же время все те зоны, которые были в «Маэсте» отведены под нарративные сцены – оборотная сторона, пределла, галерея над основным ярусом, – в дальнейшем станут полем для экспериментов по интеграции повествовательных элементов.



Ил. 2. Частичная реконструкция алтарного образа Санта-Репарата (Сан -Панкрацио) Бернардо Дадди. До 1338. Флоренция, Галерея Уффици

Сохранившиеся произведения 1330-х – 1340-х годов свидетельствуют о том, что интеграция повествовательных элементов в полиптих началась с пределл. Повествовательные сцены с этого времени становятся частой составляющей алтарных образов, созданных для различных заказчиков, а не только францисканцев, при этом размеры сцен заметно увеличиваются. Более того, возникает феномен двухступенчатой пределлы, включающей два ряда житийных сцен. Первым известным произведением с пределлой нового типа стал полиптих, написанный Бернардо Дадди для главного алтаря флорентийского собора [Bergstein 1991; Lavin

2001; Borghero 2019][2] (ил. 2). В нём использование двойного ряда сцен было обусловлено уникальными обстоятельствами его создания. Перестройка флорентийского собора сопровождалась сменой его посвящения: старый собор был посвящён раннехристианской мученице Святой Репарате, новый имел богородичное посвящение Санта-Мария-дель-Фьоре. Полиптих предназначался для временного алтаря, который располагался в нефе старого здания собора до момента его окончательного сноса в 1375 году, и сам имел временный характер, несмотря на огромные размеры и драгоценное убранство. После завершения строительства алтарный образ был продан в церковь Сан-Панкрацио.

Полиптих совмещает в себе Богородичную и коммунальную программы: в главном ярусе Мадонне с Младенцем предстоят святые покровители Флоренции: Зиновий, Панкратий, Иоанн Евангелист, Иоанн Креститель, Репарата и Мина Флорентийский. Над двойной пределлой и главным ярусом возвышалось, как минимум, ещё три регистра галереи с фигурами апостолов, архангелов и пророков в круглых медальонах. Обе пределлы имели по 8 сцен, верхний ряд представлял житие Богородицы, нижний – сцены, посвящённые святой Репарате. Обе пределлы выполнены принципиально по-разному: богородичная пределла со сценами от «Изгнания Иоакима из храма» до «Рождества» выделяется крупными размерами сцен и их форматом – вертикальным, с цилиндрическим завершением и внутренней многолопастной рамой. Восемь сцен из истории Святой Репараты имели более привычную горизонтальную прямоугольную форму. Вероятнее всего, полиптих в данном случае заимствует структурные элементы из житийных образов (как, например, «Алтарь блаженного Агостино Новелло» Симоне Мартини, 1324–1329, Национальная пинакотека, Сиена). В данном контексте дополнительная пределла отдавала дань уважения прошлой покровительнице собора и города, позволив выделить Св. Репарату из ряда предстоящих святых, как бы устанавливая равновесие между двумя посвящениями храма, и в то же время ясно обозначить иерархические отношения между двумя покровительницами.

Решение Бернардо Дадди, которое родилось как ответ на уникальные обстоятельства, тем не менее, нашло применение и в других контекстах. Созданные после чумы во Флоренции произведения Джованни да Милано – Полиптих госпиталя Мизерикордии (1355–1360, Музео Чивико, Прато) и Полиптих из церкви Всех Святых во Флоренции (ок. 1360)[3] – также демонстрируют двойную пределлу (ил. 3–4).

В больничном полиптихе [Ciatti, Mannini 2001; Chiodo 2008] верхняя пределла представляет сцены мученичества святых, присутствующих в главном ярусе, под Мадонной с Младенцем помещено Благовещение, а нижняя содержит шесть хри-

[2] Создан до 1338 года, разрознен. Большая часть сохранившихся фрагментов находится в галерее Уффици (Флоренция); «Обручение Марии» – Королевские собрания (Лондон); сцены из жития Св. Репараты – Музей Метрополитен (Нью-Йорк). В историю искусства алтарный образ вошёл под названиями «Полиптих Сан-Панкрацио» или «Полиптих Санта-Репарата».

[3] Полиптих разрознен, есть утраты, большая часть сохранившихся фрагментов находится в галерее Уффици (Флоренция), сильно обрезанный фрагмент центральной сцены «Коронования Богоматери» – в Национальном музее изящных искусств Буэнос-Айреса.

стологических сцен: три из детства (Рождество, Поклонение волхвов, Сретение) и три страстных (Моление о чаше, Взятие под Стражу и Путь на Голгофу). Сцены нижней пределлы написаны на золотом фоне, как и фигуры верхних ярусов, но фона почти не видно, поскольку сцены очень пространственные за счёт протяжённых пейзажей и интерьеров, использования перспективы; вследствие этого нижний ярус полиптиха визуально затягивает взгляд в глубину, существенно отличаясь от верхних регистров.



Ил. 3. Джованни да Милано. Полиптих госпиталя Мизерикордии. 1355–1360
Прато, Музео Чивико

Нижняя пределла полиптиха из церкви Всех Святых утрачена [Cavadini 1980, 60–71; Tartuferi 2010], а верхняя, в соответствии с посвящением церкви, представляет группы святых (девы, мученики, апостолы, патриархи, исповедники, пророки) в вертикальных полуцилиндрических компартиментах – наиболее важных для заказчиков представителей этих групп в основном ярусе. Полиптих всех святых наряду с двойной пределлой демонстрирует новые решения, которые появляются во второй половине XIV века для интеграции в полиптих повествовательной составляющей.

Во-первых, на месте центрального образа Мадонны с Младенцем, безраздельно господствовавшего в полиптихах первой половины XIV столетия (его могла заменять в отдельных случаях «Маэста»), здесь помещено «Коронование

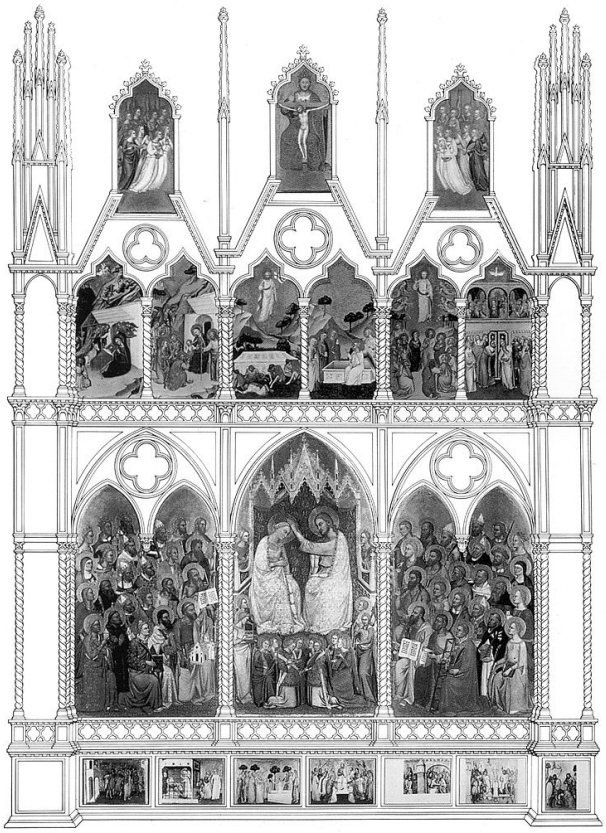
Богоматери» (от него сохранился небольшой центральный фрагмент). Это соответствует общей тенденции: в полиптихах второй половины столетия святые всё чаще будут предстоять сценам «Коронования» и «Вознесения Богоматери». Как пишет Гейл Солберг, выбор заключительных эпизодов из жития Богоматери после чумы, когда на первый план выходят темы воздаяния и вознаграждения, связан с желанием подчеркнуть исключительную роль и возможности Богоматери как заступницы и со-искупительницы, способной оказывать действенную помощь спасению души [Solberg 2002, 225]. Кроме того, в алтарных образах этого времени возвышавшаяся на центральной оси над главным богородичным образом фигура Христа-Вседержителя или Распятие заменяются Троицей. Подобные замены радикально не меняют содержания полиптихов, но значительно обогащают его в визуальном и смысловом отношениях.



Ил. 4. Частичная реконструкция полиптиха Джованни да Милано из церкви Всех Святых во Флоренции. Ок. 1360

Наряду с заменой лаконичных образов центральной оси полиптиха на более развёрнутые сцены, которые находят аналогии в других произведениях этого времени, алтарный образ для церкви Всех святых во Флоренции (принадлежавшей монастырю нищенствующего ордена умилиатов) демонстрирует уникальные элементы, которые не использовались в полиптихе ни до, ни после: над компартиментами с предстоящими святыми в двенадцати круглых медальонах распола-

гается ветхозаветный Шестоднев – цикл творения; левый медальон в каждом сегменте занимает фигура Бога-Отца, правый – сцена соответствующих творений[4]. В подобных медальонах в полиптихах обычно изображались фигурки святых или пророков (как, например, в полиптихе Сан-Панкрацио), но никогда – повествовательные сцены. В свою очередь ветхозаветные циклы из книги Бытия известны по книжной миниатюре и фресковым циклам этого времени, но никогда не проникали в полиптих. Утрата сцен нижней пределлы и фигур галереи не позволяет в полном объёме реконструировать смысловую программу полиптиха и дать убедительное объяснение появлению эпизодов творения. Круглые медальоны, вероятно, были предназначены только для специального зрителя – монахов, которые во время мессы находились в непосредственной близости от алтаря: они настолько малы, что их сложно заметить.



Ил. 5. Графическая реконструкция полиптиха Якопо ди Чоне и мастерской из церкви Сан-Пьер Маджоре во Флоренции. 1370–1371

[4] Слева направо: тьма, отделение света от тьмы, отделение земной тверди от воды и сотворение растений, сотворение животных, вместе с крайним правым сегментом утрачено сотворение мужчины и женщины.



Ил. 5 а. Полиптих Якопо ди Чоне и мастерской
из церкви Сан-Пьер Маджоре во Флоренции. Коронование Богоматери. 1370–1371
Лондон, Национальная галерея

Ярче всего новые тенденции проявились в ещё одном флорентийском произведении – полиптихе Якопо ди Чоне и мастерской из церкви Сан-Пьер Маджоре (1370–1371). И не дошедшая до нас церковь женского бенедиктинского монастыря, основанного в XI веке, и разрозненный полиптих её главного алтаря (ил. 5, 5 а) были реконструированы в цифровом виде [Gronau 1945; Bomford et al. 1989, 156–189]. Он соответствует самым передовым тенденциям своего времени: на центральной оси расположены сцены «Коронования Богоматери» и «Троицы», одноярусная пределла содержит житийные сцены титульного святого – апостола Петра. В то же время полиптих демонстрирует несколько исключительных, единственных в своём роде решений. Так, сцене «Коронования» предстоят 48 фигур святых – это абсолютный максимум для главного регистра среди известных образцов итальянского полиптиха. Они выстраиваются друг за другом в пять рядов, которые создают эффект перспективного сокращения и почти нивелируют золотой фон, для которого остаётся совсем мало места.

Ещё более необычным решением стала замена галереи, которую обычно занимали фигуры апостолов и / или пророков, рядом повествовательных сюжетов. Они превосходят по размерам сцены пределлы, имеют узкий, вытянутый по вертикали формат и заключены в сложные фигурные обрамления. Сами сцены выстроены как многоплановые и затягивающие взгляд в глубину. Все ярусы полиптиха – пределла, центральный ярус с «Коронованием» и предстоящими святыми, а также галерея – связаны между собой пространственно и ритмически: три основных яруса сохраняют шестичастную структуру (висящие галереи в основном ярусе намечают деление каждой из трёх сцен на две части). Совокупность всех этих приёмов привела к тому, что полиптих всё меньше похож на витрину. Он теперь являет собой величественное, драгоценное, но в высшей степени упорядоченное визуальное целое с бесконечным разноо-

бразием подробностей, которые тем не менее подчинены жёсткой композиционной структуре и смысловой иерархии.

История храма, происходивших в нём обрядов, как и обстоятельства заказа алтарного образа, хорошо изучены[5], и они дают возможность предполагать, что все эти структурные новации разрабатывались как средства воплощения особой теологической программы и потребности по-новому расставить смысловые акценты в алтарном образе. Как и во многих других полиптихах, программа этого произведения искусно соединяет универсальные и обязательные для каждого алтарного образа темы Боговоплощения, искупления и упования на спасение; при этом существенная роль отводится заступничеству Богородицы и ходатайствам святых (со спецификой конкретной церкви), а также заказчиков. Сан-Пьер Маджоре – храм, в котором происходила инаугурация флорентийских епископов. В связи с последним обстоятельством особую значимость приобретала тема пастырского служения. Тщательно отобранные сцены галереи («Рождество», «Поклонение волхвов», «Воскресение», «Три Марии у Гроба Господня», «Вознесение» и «Пятидесятница») сопоставлены так, чтобы лаконично, но точно репрезентировать все три темы. Пятидесятница, совмещённая с сюжетом проповеди народам, каждый из которых слышит проповедь на своём языке, входит в резонанс со сценами служения св. апостола Петра в пределле и изображениями многочисленных епископов центрального яруса, среди которых главное место отводится св. Зиновию, первому епископу Флоренции, и св. Петру с моделью церкви в руках. Размещение повествовательных сцен в верхней части полиптиха подчёркивает их видимость и важность. Эсхатологический аспект усилен цитатами, видимыми в открытых кодексах, которые держат святые: в левой части св. Иоанн Евангелист демонстрирует стих из своего Откровения[6], в правой св. апостол Павел – строки из Второго послания Коринфянам[7].

Галерея, составленная из крупных повествовательных сцен, появится в ещё одном полиптихе – алтарном образе Никколо ди Пьетро Джерини и Пьетро Нелли, созданного в 1375 году [Hoeniger 2021] для святилища Санта-Мария в Импрунете – древнего центра богородичного культа[8]. В данном случае форма

---

[5] Так например, в день своего рукоположения епископ посещал монастырь и в церкви, восседая перед главным алтарём, вручал кольцо настоятельнице этого монастыря в знак обручения с церковью, а после проводил ночь в монастырских стенах. В определённый период времени алтарный образ с Коронованием Богородицы, представляющим помимо прочего союз Христа с церковью, служил фоном для этого ритуального бракосочетания [Strocchia 2007; Miller, Jasper 2010].

[6] «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племён, и колен, и народов, и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих» (Откр 7:9).

[7] «Мы же все открытым лицем, как в зеркале, взирая на славу Господню, преображаемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа» (2 Кор 3:18).

[8] Полиптих сохранялся на своём первоначальном месте в целостном виде и очень хорошем состоянии (о чём свидетельствуют многочисленные фотографии) до Второй мировой войны, в ходе которой был разрушен вместе с церковью Санта-Мария. В настоящее время он реконструирован из собственных фрагментов и возвращён в церковь в Импрунете, однако понёс множественные утраты как живописи, так и архитектуры.

полиптиха-витрины становится вместилищем для почти исключительно богородичной программы. В центральном ярусе образу Мадонны с Младенцем предстоят 12 апостолов, подчёркивая роль апостолов в житии Богородицы. В пределле представлена история Иоакима и Анны, которая перебивается центральной сценой, представляющей Христа-Мужа Скорбей с предстоящими. Галерея, как и в полиптихе из церкви Сан-Пьер Маджоре, заменена на ряд повествовательных сцен, значительно более крупных, чем сцены пределлы; в них представлены «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Обручение», «Благовещение», «Рождество», «Поклонение волхвов». Таким образом, центральный иконический ярус замкнут между двумя рядами повествовательных сцен. Великолепие алтарного образа подчёркивается декоративными элементами рамы: контрфорсами с резными шпилями, резьбой внутренних рам основного яруса и в особенности миндалевидными навершиями, которые образуют естественные мандорлы для сцены «Коронования» и сопровождающего её ангельского концерта.

Программа полиптиха из Импрунеты тщательно продумана: в самых крупных компартиментах центральной оси представлены и главные богородичные сцены: «Мадонна с Младенцем», «Успение», «Вознесение» (совмещённое с «Передачей пояса апостолу Фоме») и «Коронование». Одновременно в этих же самых компартиментах, т. е. в рамках богородичных сюжетов, трижды представлен Христос в трёх различных образах, как это было принято в росписи главных алтарей: как Младенец в главной сцене, как «Муж скорбей» в пределле и как мистический Христос, коронующий Богородицу, в навершии. Благодаря такому распределению сцен полиптих, на первый взгляд производящий впечатление житийного, сохраняет универсальную программу, позволяющую ему функционировать в качестве главного алтарного образа церкви.

Необходимости в столь искусном совмещении двух аспектов программы не было, когда речь шла об алтарном образе для одного из дополнительных алтарей, ярким примером которого выступает произведение сиенского художника Бартоло ди Фреди (1388, Муниципальный и приходской музей церковного искусства, Монтальчино) [Os 1985] (ил. 6). Уникальность этого произведения определяется тем, что оно впервые полностью состоит из повествовательных сцен, не использует главный смыслообразующий элемент полиптиха – ряды фигур (маленьким фигуркам святых находится место только на контрфорсах) и выступает самым масштабным примером проникновения повествовательных сцен в алтарный полиптих треченто. Огромные размеры, многочастность, сложная архитектура, а также центральная сцена «Коронования» заставляют соотносить этот алтарный образ с полиптихами для главных храмовых алтарей и рассматривать в одном ряду с произведениями, упомянутыми выше. Однако с функциональной точки зрения очень важно, что этот алтарный образ создавался не для главного алтаря церкви Сан-Франческо в Монтальчино, а для одной из его капелл – капеллы Аннунциата. С иконографической точки зрения произведение Бартоло ди Фреди должно быть отнесено к категории житийных образов, его программа – исключительно богородичная, в ней нет ключевых для главного алтарного полиптиха сцен, связанных с искупительной жертвой Христа и Страшным Судом.



Ил. 6. Бартоло ди Фреди. Коронование богоматери. 1388.
Монтальчино, Муниципальный и приходской музей церковного искусства

Произведение Бартоло ди Фреди – своеобразный гибрид, в котором содержание житийного образа соединяется со структурой полиптиха-витрины: богородичные житийные сцены чрезвычайно изобретательно распределены по основным структурным элементам полиптиха, приобретая различный размер, масштаб и декор. Если в предыдущих примерах элементы житийных образов обогащали возможности главного алтарного образа – повествовательные сцены разных размеров вносили заметную вариативность в однообразные ряды фигур, – то в работе Бартоло ди Фреди, наоборот, архитектурное богатство и вариативность форм главного алтарного полиптиха заметно усложняют житийный образ. Структура полиптиха-витрины позволяет избежать монотонности представления житийных сцен, характерной для традиционного житийного образа. Даже самые крупные житийные полиптихи сохраняли самые простые архитектурные конструкции и способы расположения сцен, как правило, одинаковых по форме и по размеру, как можно видеть на примере одного из самых значительных произведений этого типа (ил. 7) – пятиярусного и пятиосного полиптиха блаженной Умильты Пьетро Лоренцетти (ок. 1341, разрознен, фрагменты хранятся в галерее Уффици во Флоренции).



Ил. 7. Реконструкция житийного образа Блаженной Умильты.
Пьетро Лоренцетти, ок. 1341. Флоренция. Галерея Уффици

У Бартоло ди Фреди история Богородицы начинается маленькими сценами пределлы и продолжается крупными сценами боковых компартиментов и наверший, которые отличаются друг от друга размерами, формой, типами обрамлений. Это разнообразие дало возможность сделать житийный образ столь же великолепным и живописным, как и главный алтарный полиптих – с разновысотным силуэтом, который обеспечивается двумя рядами наверший сложной формы, пинаклями, поставленными под углом контрфорсами (некогда увенчанными резными шпилями), роскошной резной рамой. Эту прихотливую и великолепную конструкцию в капелле Аннунциата дополняли деревянные статуи, образующие группу «Благовещение». Полиптих из Монтальчино стал важным примером удачной интеграции повествовательных сцен в структуру полиптиха и объединения возможностей двух типов образов.

Ещё один богородичный полиптих, созданный для главного алтаря собора Вознесения Богоматери в тосканской коммуне Монтепульчано сиенским художником Таддео ди Бартоло (1401), снова возвращает нас в круг полиптихов для главных храмовых алтарей и демонстрирует уникальные черты [Solberg 2002; Martini 2021] (ил. 8). Полиптих, созданный по инициативе недавно избранного епископа Якопо Арагацци, добившегося для Монтепульчано независимости от аретинской епархии, отличается огромными размерами и особой амбициозностью замысла. Вероятно, епископ сам составил программу для главного алтарного образа собора, и её исключительной сложности соответствовали новые способы интеграции повествовательных сцен в структуру полиптиха.



Ил. 8. Таддео ди Бартоло. «Вознесение Богоматери». 1401.
Монтепульчано, собор Вознесения Богоматери

Сюжеты центральной оси связаны с престольным праздником и представляют главные эпизоды жития Богоматери: в центральном компартименте объединены сцены «Успения» и «Вознесения Богородицы», в крупных навершиях представлены «Коронование» и «Благовещение». Этим сценам предстоят крупные фигуры святых в боковых сегментах центрального яруса, а также маленькие полноростовые фигурки на боковых контрфорсах и пилястрах, разделяющих части триптиха. Прекрасно сохранившаяся рама демонстрирует богатейший декор, в том числе – многочисленные квадрифолии, треугольные и круглые медальоны с изображениями небесных сил, которые усиливают мистический характер произведения.

Главные зоны полиптиха связаны почти исключительно с Богородицей, Христос появляется только в сцене «Коронования Богоматери». Однако теме искупительной жертвы посвящена нижняя пределла, на которой довольно крупными и хорошо читаемыми на расстоянии сценами представлен Страстной цикл от «Входа в Иерусалим» до «Сошествия во Ад», а также «Явление ученикам на пути в Эммаус». Значимость сцены «Распятия» подчеркнута её размерами – она почти в три раза превосходит соседние сцены по ширине, обеспечивая вме-

сте со сценами «Благовещения» и «Коронования» присутствие христологических тем, без которых невозможно было обойтись в главном алтарном образе городского собора.

Уникальным элементом этого полиптиха является вторая пределла: она состоит из крошечных квадрифолиев, в которых представлены сцены из книги Бытия, среди которых «Сотворение Адама», «Грехопадение», «Жертвы Авеля и Каина», «Убийство Каином Авеля», эпизоды историй Ноя и Иосифа Прекрасного. Сцены, представляющие тему первородного греха и падения человечества, а также демонстрирующие ветхозаветные прообразы жертвы и спасения, разворачиваются параллельно истории искупительной жертвы Христа в нижней пределле. Однако сопоставление ветхозаветных и новозаветных сцен, хорошо известное по монументальным или, напротив, миниатюрным циклам, никогда не воплощалось в полиптихах, поскольку является одним из самых сложных повествовательных приёмов религиозной живописи. Это уникальное решение придало программе полиптиха невиданную прежде масштабность: истории грехопадения и спасения в нижней части полиптиха в смысловом и визуальном отношениях создают фундамент для триумфа Богородицы как главной заступницы человечества и покровительницы Монтепульчано.

Произведение Таддео ди Бартоло из Монтепульчано, созданное в 1401 году, завершает череду экспериментов треченто по интеграции повествовательных сцен в полиптих. Распространение разработанного во Флоренции pala quadra – нового типа алтарного образа с регулярной формой и единым живописным пространством[9] – в значительной мере вытеснило полиптих в качестве главного алтарного образа не только во Флоренции, но и за её пределами, а особенности нового алтарного образа не оставляли возможностей для подобных экспериментов.

Рассмотренные нами в хронологической последовательности полиптихи демонстрируют преемственность отдельных решений или элементов. Так, двойная пределла, повествовательная галерея, использование сцен в центральном компартименте сознательно заимствуются и переходят от одного образа к другому. В то же время каждое из этих произведений содержит единственные в своём роде решения, в том числе и связанные с интеграцией повествовательных элементов, которые были обусловлены индивидуальными программами алтарных образов и особыми обстоятельствами их заказа и бытования. Поэтому, несмотря на преемственность произведений, единого универсального способа или устойчивой традиции в использования повествовательных элементов так и не было выработано, общий строй (как и программа) каждого из рассмотренных полиптихов уникальны. Это свидетельствует об исключительной гибкости полиптиха как формы художественного воплощения религиозных смыслов, способной адаптироваться к любому содержанию, интегрируя в себя самые разные элементы, в том числе те, которые не были изначально предусмотрены форматом этого типа произведения.

[9] В русскоязычной традиции – алтарный образ картинного типа.

Библиография

Бельтинг 2002 – *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва, 2002.

Назарова 2018 – *Назарова О. А.* «Полиптих-витрина» в итальянской живописи конца XIII – первой половины XIV века // Искусствознание. 2018. № 1. С. 168–207.

Belting 1985 – Belting H. The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory. *Studies in the History of Art. Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. 1985. Vol. 16. Pp. 151–168.

Bergstein 1991 – Bergstein M. Marian Politics in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412. *Renaissance Quarterly*. 1991. Vol. 44. 4. Pp. 690–691.

Bomford et al. 1989 – Bomford D., Dunkerton J., Gordon D., Roy A. Art in the Making: Italian Panel Painting before 1400. London, 1989. Pp. 156–189.

Borghero 2019 – Borghero F. Il Polittico di Santa Reparata di Bernardo Daddi: fonti notarili inedite sulla committenza e la datazione dell'opera. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2019. Vol. 61. Pp. 265–271.

Brüggen Israëls 2020 – Brüggen Israëls M. Fabbrica e funzionamento delle pale bifronti tra Duecento e Quattrocento. *Taddeo di Bartolo.* Ed. by G. E. Solberg. Cinisello Balsamo, 2020. Pp. 89–101.

Cavadini 1980 – Cavadini L. Giovanni da Milano. Comasco, 1980.

Ciatti, Mannini 2001 – Ciatti M., Mannini M. P. Giovanni da Milano: il Polittico di Prato. Prato, 2001.

Chiodo 2008 – Chiodo S. Giovanni da Milano, Polittico di Prato. *Giovanni da Milano, capolavori del gotico tra Lombardia e Toscana.* Ed. by D. Parenti. Firenze, 2008. Pp. 182–189.

Copper 2001 – Copper D. Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2001. Vol. 64. Pp. 1–54.

Gordon 2002 – Gordon D. Thirteenth- and Fourteenth-Century Perugian Doublesided Altarpieces: Form and Function. *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento.* Ed. by M. Ciatti. Washington, New Haven, 2002. Pp. 228–249.

Gordon, Reeve 1984 – Gordon D., Reeve A. Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio. *National Gallery Technical Bulletin*. 1984. Vol. 8. Pp. 36–52.

Gronau 1945 – Gronau H. D. The San Pier Maggiore Altarpiece: A Reconstruction. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1945. Vol. 86. 507. Pp. 139–145.

Hoeniger 2021 – Hoeniger C. Rising from the Rubble of World War II: The High Altarpiece of Impruneta. *New Horizons in Trecento Italian Art.* Ed. by B. Keene, K. Whittington. Brepols, 2021. Pp. 291–303.

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

Loyrette 1980 – Loyrette H. Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval. *Revue de l'art*. 1980. 48. Pp. 40–56.

Marchi 2007 – Marchi A., de. Il programma e l'allestimento delle pale per le "cappelle de' nostri avocati" nel duomo di Siena. *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali. Atti del convegno di studi internazionali (Parma, 19–23 settembre 2006).* Ed. by A. C. Quintavalle. Milano, 2007. Pp. 573–585.

Marchi 2009 – Marchi A., de. La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico. Firenze, 2009.

Martini 2021 – Taddeo di Bartolo a Montepulciano: il trittico dell'Assunta. Storia, tecnica, conservazione e restauro. Ed. by L. Martini. Firenze, 2021.

Miller, Jasper 2010 – Miller M. C., Jasper K. L. The Foundation of the Monastery of San Pier Maggiore in Florence. *Rivista di storia della Chiesa in Italia*. 2010. Vol. 64. 2. Pp. 381–396.

Os 1984 – Os H. W., van. Sienese Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function. Vol. 1. Groningen, 1984.

Os 1985 – Os H. W., van. Tradition and Innovation in Some Altarpieces by Bartolo di Fredi. *The Art Bulletin*. 1985. March. Vol. 67. 1. Pp. 50–66.

Solberg 2002 – Solberg G. Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo. *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. 2002. Vol. 61. Pp. 198–227.

Strocchia 2007 – Strocchia S. T. When the Bishop Married the Abbess: Masculinity and Power in Florentine Episcopal Entry Rites, 1300–1600. *Gender & History*. 2007. 19. Pp. 346–368.

Tartuferi 2010 – Giovanni da Milano e il polittico di Ognissanti. Le tavole degli Uffizi restaurate. A cura di A. Tartuferi. Milano, 2010.

References

Belting 1985 – Belting H. The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory. *Studies in the History of Art. Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. 1985. Vol. 16. Pp. 151–168.

Belting 2002 – Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Transl. into Russian by K. Piganovich. Moscow, 2002.

Bergstein 1991 – Bergstein M. Marian Politics in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412. *Renaissance Quarterly*. 1991. Vol. 44. 4. Pp. 690–691.

Bomford et al. 1989 – Bomford D., Dunkerton J., Gordon D., Roy A. Art in the Making: Italian Panel Painting before 1400. London, 1989. Pp. 156–189.

Borghero 2019 – Borghero F. Il Polittico di Santa Reparata di Bernardo Daddi: fonti notarili inedite sulla committenza e la datazione dell'opera. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2019. Vol. 61. Pp. 265–271.

Brüggen Israëls 2020 – Brüggen Israëls M. Fabbrica e funzionamento delle pale bifronti tra Duecento e Quattrocento. *Taddeo di Bartolo.* Ed. by G. E. Solberg. Cinisello Balsamo, 2020. Pp. 89–101.

Cavadini 1980 – Cavadini L. Giovanni da Milano. Comasco, 1980.

Ciatti, Mannini 2001 – Ciatti M., Mannini M. P. Giovanni da Milano: il Polittico di Prato. Prato, 2001.

Chiodo 2008 – Chiodo S. Giovanni da Milano, Polittico di Prato. *Giovanni da Milano, capolavori del gotico tra Lombardia e Toscana.* Ed. by D. Parenti. Firenze, 2008. Pp. 182–189.

Copper 2001 – Copper D. Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2001. Vol. 64. Pp. 1–54.

Gordon 2002 – Gordon D. Thirteenth- and fourteenth-century perugian doublesided altarpieces: form and function. *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento.* Ed. by M. Ciatti. Washington, New Haven, 2002. Pp. 228–249.

Gordon, Reeve 1984 – Gordon D., Reeve A. Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio. *National Gallery Technical Bulletin*. 1984. Vol. 8. Pp. 36–52.

Gronau 1945 – Gronau H. D. The San Pier Maggiore Altarpiece: A Reconstruction. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1945. Vol. 86. 507. Pp. 139–145.

Hoeniger 2021 – Hoeniger C. Rising from the Rubble of World War II: The High Altarpiece of Impruneta. *New Horizons in Trecento Italian Art.* Ed. by B. Keene, K. Whittington. Brepols, 2021. Pp. 291–303.

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

Loyrette 1980 – Loyrette H. Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval. *Revue de l'art*. 1980. 48. Pp. 40–56.

Marchi 2007 – Marchi A., de. Il programma e l'allestimento delle pale per le "cappelle de' nostri avocati" nel duomo di Siena. *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali. Atti del convegno di studi internazionali (Parma, 19–23 settembre 2006)*. Ed. by A. C. Quintavalle. Milano, 2007. Pp. 573–585.

Marchi 2009 – Marchi A., de. La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico. Firenze, 2009.

Martini 2021 – Taddeo di Bartolo a Montepulciano: il trittico dell'Assunta. Storia, tecnica, conservazione e restauro. Ed. by L. Martini. Firenze, 2021.

Miller, Jasper 2010 – Miller M. C., Jasper K. L. The Foundation of the Monastery of San Pier Maggiore in Florence. *Rivista di storia della Chiesa in Italia*. 2010. Vol. 64. 2. Pp. 381–396.

Nazarova 2018 – Nazarova O. A. The "show-case polyptych" in Italian painting of the late 13th – the first half of the 14th century. *Art History*. 2018. 1. Pp. 168–207. In Russian.

Os 1984 – Os H. W., van. Sienese Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function. Vol. 1. Groningen, 1984.

Os 1985 – Os H. W., van. Tradition and Innovation in Some Altarpieces by Bartolo di Fredi. *The Art Bulletin*. 1985. March. Vol. 67. 1. Pp. 50–66.

Solberg 2002 – Solberg G. Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo. *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. 2002. Vol. 61. Pp. 198–227.

Strocchia 2007 – Strocchia S. T. When the Bishop Married the Abbess: Masculinity and Power in Florentine Episcopal Entry Rites, 1300–1600. *Gender & History*. 2007. 19. Pp. 346–368.

Tartuferi 2010 – Giovanni da Milano e il polittico di Ognissanti. Le tavole degli Uffizi restaurate. A cura di A. Tartuferi. Milano, 2010.

Информация об авторе
Ольга Алексеевна Назарова
кандидат искусствоведения,
доцент факультета гуманитарных наук
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1143-0463
e-mail: onazarova@hse.ru

Information about the author
Olga A. Nazarova
Cand. Sci. (Art History),
Associate Professor of Faculty of Humanities
National Research University "Higher School of Economics"
1 Bldg., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1143-0463
e-mail: onazarova@hse.ru

Материал поступил в редакцию / Received 12.04.2024
Принят к публикации / Accepted 15.05.2024