

Архитектура в живописи:  
пределы сиенских полиптихов XV в.

Валерия М. Габович

*Флорентийский университет (Università degli studi di Firenze),  
Флоренция, Италия, valeriagabovich@gmail.com*

*Аннотация.* Архитектурные сооружения часто встречаются в монументальной и станковой живописи Сиены XV в., но именно в пределах полиптихов они вступают в диалог с человеческими фигурами, создавая гармоничную композицию или оригинальные контрасты. В одних произведениях они служат декоративным фоном для нарративных сцен, а в других становятся их неотъемлемой составляющей. В данной статье демонстрируется, что, несмотря на сильную привязанность сиенских художников эпохи Кватроченто к средневековой традиции, в пределах полиптихов XV в. адаптируются и зарождаются нововведения в области изображения архитектурных конструкций. Благодаря рассмотрению ряда сцен из пределл сиенских полиптихов, стало очевидно, что именно в живописной архитектуре художники имели бóльшую свободу и прибегали к изображению архитектурных новшеств, еще не нашедших к тому моменту отражение в сиенских монументальных постройках. Фрагментов пределл, на которых изображены архитектурные сооружения, – огромное множество, и они абсолютно не систематизированы. Краткий экскурс, представленный в исследовании, имеет цель рассмотреть наиболее репрезентативные образцы, организовать их хронологически и провести анализ их эволюции на протяжении почти всего XV в.

*Ключевые слова:* Сиена, Кватроченто, полиптих, сиенская живопись, пределла, архитектура в живописи

*Для цитирования:* Габович В.М. Архитектура в живописи: пределы сиенских полиптихов XV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 134–144. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-134-144

## Architecture in painting: the predella of 15<sup>th</sup> century Siense polyptychs

Valeriya M. Gabovich

*University of Florence (Università degli studi di Firenze),  
Florence, Italy, valeriagabovich@gmail.com*

*Abstract.* Architectural structures are often found in both in the monumental and in the easel painting of Siena in the 15<sup>th</sup> century, but it is in the predella polyptychs that they enter into dialogue with human figures, creating harmonious compositions or original contrasts. In some works, they serve as a decorative background for narrative scenes, while in others they become integral parts of them. This article demonstrates that, despite the strong attachment of the Siense artists of the Quattrocento era to the medieval tradition, it is in the predella polyptychs of the 15<sup>th</sup> century that innovations in the field of depicting architectural structures are adopted. Through the examination of a number of scenes from the predella of the siense polyptychs, it became obvious that it was in the *architectura picta* that artists had greater freedom and depicted architectural innovations that had not yet been reflected in actual Siense architecture. There are many predella fragments depicting architectural structures, but they have not been fully documented. The brief excursion reported in this study aims to review the most representative samples, organize them chronologically and analyze their evolution through almost the entire 15<sup>th</sup> century.

*Keywords:* Siena, Quattrocento, polyptych, siense painting, predella, architecture in painting

*For citation:* Gabovich, V.M. (2022), "Architecture in painting: the predella of 15<sup>th</sup> century Siense polyptychs", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philology. Linguistics. Culturology" Series*, no. 1, pp. 134–144, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-134-144

Архитектура в сиенской живописи – это сложная для изучения тема, поскольку она полна лакун: как в источниках, так и в немногочисленной библиографии, посвященной этой сфере исследований, которая находится на стыке истории изобразительного искусства и истории архитектуры. Кроме того, чтобы осуществить исследование сиенской живописи, необходимо взять во внимание несколько характерных особенностей города, которые во многом проявляются в художественных произведениях. В первую очередь, это ярко выраженная средневековая традиция, влияющая на развитие живописи в XV в., а также приверженность набору форм и художественных приемов, выработанных в Сиене в Треченто – «золотом

веке сиенской живописи». Во-вторых, это принятие и своеобразное переосмысление художественных новшеств Флоренции, с которой Сиена непрерывно конкурировала.

Таким образом, произведения сиенских мастеров – это синтез средневековой и ренессансной традиций, что особенно заметно в сценах пределлы, часто отличающихся нарративностью и непосредственностью. Сохранилось огромное множество фрагментов пределл, на которых изображены архитектурные сооружения, но на данный момент они недостаточно изучены и не систематизированы. Однако именно в пределах полиптихов XV в. адаптируются и зарождаются нововведения в области изображения архитектурных конструкций, практически полностью отсутствующих в других частях полиптиха.

Консервативный характер сиенской художественной традиции – это своеобразное проявление уважения к великим мастерам прошлого. Два крупнейших историка искусств XX столетия, Роберто Лонги [Longhi 1968, p. 23] и Федерико Дзери, и вовсе отрицали существование сиенского возрождения как такового, Дзери даже назвал Сиену «тосканской столицей псевдовозрождения XV века» [Zeri 1983, p. 559]. Несмотря на это, невозможно игнорировать нововведения и следование современным художественным тенденциям, несомненно присутствующие в работах сиенских мастеров эпохи Кватроченто. Один из самых ярких примеров заимствований художниками Кватроченто из работ живописцев XIV в. – две работы Джованни ди Паоло, который настолько вдохновился «Принесением во Храм» Амброджо Лоренцетти, что воспроизвел его дважды: в работе на аналогичный сюжет и в «Благовестии Захарии» из коллекции музея Метрополитан. Художник перенял из произведения Лоренцетти структуру купольной базилики: в «Принесении во храм» 1450–1455 гг. он почти полностью копирует архитектурную конструкцию, наделяя ее, однако, чертами ренессансного зодчества: больше всего это заметно в куполе, напрямую отсылающем нас к куполу Брунеллески. В «Благовестии Захарии» 1455–1460 гг. художник идет еще дальше, превращая трехнефную базилику в фантазийную конструкцию с одним нефом и отсутствующими стенами, обнажая таким образом для зрителя действо, происходящее внутри церкви. А куполов, отсылающих к творению Брунеллески, здесь уже целых четыре.

Еще один пример слияния средневековой и ренессансной традиции мы находим в предделе алтаря, выполненного Сассеттой в 1423–1424 гг. по заказу гильдии торговцев шерстью, а позднее рассредоточенного по разным коллекциям после сноса в 1777 г. часовни, для которой он был создан [Liberati 1941, p. 311]. Ре-

конструкцией этого полиптиха мы обязаны Федерико Дзери, который нашел части этого произведения в разных художественных коллекциях и атрибутировал их как работы Сассетты [Zeri 1973, pp. 22–34]. В сцене «Тайная вечеря», которая, вероятно всего, была центральной частью пределлы этого полиптиха [Carli 1957, p. 11], изображена симметричная трехарочная конструкция. Художник изобразил библейский сюжет в классическом интерьере, отсылающем к трехчастной структуре базилики. Прямоугольное пространство перекрыто крестовыми сводами. Мотив арки повторяется также в люнетах и во входной арке в левой части произведения. Так же, как и в случае с «Благовестием Захарии» Джованни ди Паоло, передняя стена здесь отсутствует, чтобы открыть нашему взгляду сцену Тайной вечери. Боковые стены помещения совпадают с границами доски. Однако отношение фигур и архитектуры здесь довольно архаично: фигуры выглядят слишком большими для этого пространства, и в теории некоторые из них не смогли бы даже выпрямиться во весь рост в изображенном интерьере.

Такое же архаичное соотношение масштабов мы наблюдаем в фрагменте пределлы Нероччо ди Бартоломео Ланди «Проповедь Святого Бернардина», выполненном уже в 1470 г. (рис. 1). Здесь действие происходит на главной площади Сиены Пьяцца дель Кампо, за спиной проповедника легко считываются очертания Палаццо Комунале с виднеющейся слева капеллой Cappella del Palazzo, которая здесь по высоте чуть ли не превосходит сам дворец, к которому она пристроена. Персонажи хоть и уступают в величине тем, что мы видели у Сассетты, все же несоразмерны архитектурным конструкциям, которые их окружают. Сам Палаццо Комунале здесь изображен достаточно достоверно, и это практически единственный пример архитектурного «портрета» в формате пределлы, где почти всегда изображаются фантазийные конструкции.

Фантазийным является и архитектурный фон сцены «Чудо святого Бернардина» из пределлы неизвестного полиптиха, в которой художник изображает архитектурное сооружение, представляющее перед нами фрагментарно, но в экстерьере которого четко считываются три дверных проема с одним лучковым и двумя треугольными фронтонами. Эти архитектурные элементы к тому времени уже давно перекочевали из античного зодчества в арсенал архитекторов Возрождения. Подтверждением этому может послужить широкое использование этого элемента такими архитекторами, как Альберти (в Темпио Малатестиано), Брунеллески (в капелле Пацци) и Микелоццо (в палаццо Медичи

Риккарди). Фасад из необработанного и неполированного камня, изображенный художником, также отсылает нас к Палаццо Медичи Риккарди. Этот фрагмент пределлы демонстрирует нам, насколько внимательны сиенские художники к нововведениям как в сфере живописи, так и архитектуры, а также их способность переосмысливать и комбинировать эти нововведения в собственных работах. Интересно, что в монументальной архитектуре Сиены эти нововведения найдут отражение позднее, чем в живописи: лишь ко второй половине 1470-х гг., когда в городе появятся такие ренессансные постройки, как палаццо Пикколомини, а также церкви Санта-Мария деи Серви и Санта-Мария делле Неви.

Еще одним примером такого переосмысления ренессансной архитектуры может послужить фрагмент пределлы алтаря Плачиди, изображающий «Сон Иеронима» (рис. 2). Здесь мы имеем дело с так называемым художественным «анахронизмом»: классическая архитектура, изображенная в этом произведении отражает интерес художников Кватроченто к античности. Помимо помещения сцены в ренессансную архитектуру, художник изображает персонажей в одежде, соответствующей современной моде. Справа мы видим двух одетых по последней моде господ, которые, кажется, и вовсе не имеют отношения к изображенной сцене. Все это сделано для того, чтобы через анахронизм – намеренное помещение в контекст одной эпохи чего-то, относящегося к другому временному периоду – «осовременить» сцену и облегчить для зрителя ее восприятие, сделать ее более близкой и «актуальной». Сцена разворачивается в прямоугольном в плане помещении, слева изображен Иисус на троне под балдахином, поддерживаемом коринфскими колонками на квадратных основаниях. Стена на заднем плане имеет два уровня: нижний разделен коринфскими пилястрами на узкие вертикальные компартименты, а верхний представляет собой череду окон треугольными фронтонами на низких пилястрах. Ритм коринфских колонн и пилястр объединяет все пространство и позволяет воспринимать его как совершенно симметричное и гармоничное. Использование классических архитектурных деталей здесь объясняется желанием заявить об интересе к гуманистическому движению, нацеленному на понимание классической традиции. Особенного внимания заслуживает изображенный в центре проход, увенчанный люнетом с рельефной декорацией, который открывает пространство в глубину и позволяет нам увидеть еще одну комнату, где на постаменте располагается мраморная конструкция, напоминающая купель Сиенского баптистерия.



*Рис. 1.* Нероччо ди Бартоломео Ланди.  
«Проповедь Святого Бернардина Сиенского на Пьяцца дель Кампо»,  
1470 г. Палаццо Комунале, Сиена



*Рис. 2.* Маттео ди Джованни «Сон Святого Иеронима»,  
фрагмент пределлы алтаря Плачиди. 1476 г.  
Чикагский институт искусств, Чикаго

На данном этапе анализа необходимо вернуться ко второму фактору, который был упомянут в начале статьи и который необходимо учитывать при изучении сиенского искусства, – это влияние Флоренции. Сиена действительно на протяжении XV в. продолжает сохранять локальные художественные традиции, адаптируя к ним не все внешние влияния, а лишь те, которые не контрастировали с существующим локальным художественным контекстом. Даже в работах Веккьетты и Доменико ди Бартоло, которые по праву считаются пионерами реалистической живописи в Сиене [Pope-Hennessy 1944, p. 141], лишь выборочно воспринимали флорентийские нововведения и применяли их в собственных работах довольно специфичным образом. Именно вследствие этого создается удивительное сочетание сильной средневековой традиции, никогда окончательно не оставившей умы сиенских мастеров Кватроченто, и открытий флорентийского Ренессанса. Средневековые идеалы укоренились в Сиене так сильно, что даже в годы, когда во Флоренции разрабатывается новый тип алтарного образа – *la "tavola quadrata"* – сиенские мастера остаются по-прежнему верны средневековому полиптиху.

Помимо несомненной привязанности сиенских мастеров к средневековой традиции, новаторские флорентийские приемы могли приниматься так медленно и выборочно также из-за вечного соперничества двух городов. Две республики постоянно бросали друг другу вызовы, а Флоренция в глазах сиенцев была сильным и опасным противником, стремящимся распространить на Сиену свою власть. Несмотря на эту непрерывную конкуренцию, игнорировать художественные открытия Флоренции в Сиене не могли. Джульетта Келацци Дини утверждает, что некоторые сиенские художники – Сассетта, почти наверняка Джованни ди Паоло и Доменико ди Бартоло – даже посещали Флоренцию, чтобы поближе познакомиться с произведениями искусства [Chelazzi Dini, Angelini, Sani 2002, p. 219].

В связи со сложными отношениями между двумя республиками, флорентийские мастера получали художественные заказы в Сиене только в исключительных случаях. Одним из редких примеров стал заказ Донателло бронзового рельефа «Пир Ирода» для сиенского Баптистерия, произведшего по прибытии в город в 1427 г. настоящий фурор [Alessi 1986, p. 316]. Эта работа демонстрирует открытия в области перспективы: Донателло работает в технике «стиаччато» (*stacciato*), которая позволяет ему создать в технике очень низкого рельефа крайне многоплановую и сложную перспективную конструкцию. Это произведение повлекло за собой немало изменений в подходе к изображению архитектуры в сиенской



Рис. 3. Маттео ди Джованни «Рождество Богоматери»,  
фрагмент пределлы алтаря Сан Пьетро в Овиле.  
Ок. 1455 г. Лувр, Париж

живописи, но стремление изобразить глубокое, многоплановое пространство наблюдается и до прибытия «Пира Ирода» в город: например, в сценах «Св. Фома перед распятием» и «Чудо Евхаристии» (1423–1424 гг.) из пределлы алтаря Арте делла Лана Сассетта демонстрирует тончайшее понимание правил перспективного построения пространства и, несмотря на нагромождение декоративных элементов, изображает помещение, которое развивается вглубь, образуя череду органично связанных между собой проходов.

Однако непосредственное влияние рельефа Донателло на развитие художественной традиции в Сиене неоспоримо: несколько десятилетий спустя Маттео ди Джованни воспроизводит в сцене «Рождество Богоматери» из пределлы алтаря Сан Пьетро в Овиле (рис. 3) пространство, очень похожее на рельеф авторства Донателло. Сиенский художник перенимает от Донателло ритм трех арок, который отделяет главное пространство сцены на первом плане и за которым разворачивается череда других помещений, а за ними, в свою очередь, видятся еще другие. Интересно, что на каждом из этих планов присутствует хотя бы одна человеческая фигура, что позволяет четко отделить планы друг от друга.

Вдохновлялся флорентийским искусством и Джованни ди Паоло, на его доске «Принесение во храм» из пределлы ныне разобранного полиптиха с Мадонной и святыми изображена центрическая в плане церковь, имеющая прямой прототип – архитектурную конструкцию из «Принесения во храм» из пределлы алтаря Строцци

Джентиле да Фабриано. Несмотря на то что Джентиле нельзя считать флорентийским художником, поскольку он принадлежит к феномену интернациональной готики (и поэтому в его работах мы узнаем влияние северного искусства, особенно ломбардского), важно помнить, что после посещения Флоренции он начинает диалог с новым языком флорентийского Ренессанса, и «Принесение во храм» – это именно одна из тех работ, сделанных в тесном диалоге с флорентийским искусством. Кажется, что вся иконографическая схема полностью позаимствована из работы Джентиле да Фабриано: это подтверждается среди прочего повторением фигур двух хорошо одетых женщин слева и пары нищих справа. Эта деталь служит морализирующим визуальным комментарием для контраста между богатыми и бедными в отношении Святого Семейства, которое не было достаточно богатым, чтобы принести в жертву агнца [Strehlke 1989, p. 41]. Из работы Джентиле да Фабриано Джованни ди Паоло перенимает также способ организации фона: сцена у него разворачивается в современном итальянском городе. Слева от храма мастер размещает дворец с небольшим балконом на консолях с трехчастным готическим окном, а справа – дворец с портиком на коринфских колоннах. Храм в работе Джованни ди Паоло кажется более вертикально артикулированным, но в общем повторяет формы постройки в произведении Джентиле да Фабриано. Совпадают даже количество и тип колонн, абстрактные медальоны в угловых компартаментах, готический мотив трехлопастной арки во внутреннем оформлении церкви, а также повторяется бриллиантовый руст на дворах, фланкирующих храм.

Несмотря на множество сходств между двумя работами, Джованни ди Паоло все же вводит здесь некоторые стилистические инновации. Фигуры, представленные им, не такие большие, как у Джентиле, и соответствуют размерам изображенной архитектуры. Это гармоничное соотношение пропорций создает пространство, которое воспринимается как более реалистичное. Другое важное отличие заключается в оформлении пол храма, который в сиенском произведении состоит из абстрактной мозаики, покрывающей все ступени храма. Геометрический дизайн усиливает перспективу, ведущую взгляд зрителя к центру изображения – сцене передачи Младенца Иисуса святому Симеону.

Впоследствии Джованни ди Паоло неоднократно заимствует уже готовые «схемы» из художественного репертуара других мастеров и затем адаптирует их под свою характерную манеру. Это подтверждает фрагмент пределлы неизвестного полиптиха, на котором изображены сцены «Благовещения и Изгнания из Рая», в котором невооруженным взглядом видно заимствование из ана-

логичной работы Фра Анджелико, выполненной почти на 10 лет ранее (1426 г., Музей Прадо, Мадрид).

Основываясь на этом кратком экскурсе по наиболее репрезентативным образам изображения архитектуры в пределах сиенских полиптихов XV в., можно утверждать, что подобные изображения демонстрируют как средневековые, так и ренессансные черты, что полностью отвечает характеру всей художественной традиции Сиены. Важно подчеркнуть, что художники имели большую свободу в живописной архитектуре, в которой проявляются архитектурные новшества, широко применяемые в флорентийском зодчестве, но еще не нашедшие к тому моменту отражение в сиенских монументальных постройках.

### *Благодарности*

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, в рамках проекта № 20-012-00524 «Полиптих в Италии XIII–XVI веков: история становления и трансформаций, проблемы смыслового содержания и бытования».

### *Acknowledgements*

The research was carried out with the financial support of the RFBR (Russian Foundation for Basic Research), project No. 20-012-00524 “Polyptych in Italy in the 13<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries: history of its formation and transformation, problems of semantic content and functioning”.

### *Литература*

---

- Alessi 1986 – *Alessi C.* La pittura a Siena nel primo Quattrocento // La pittura in Italia. Il Quattrocento. Milano: Electa, 1986. Vol. 1. P. 315–327.
- Carli 1957 – *Carli E.* Sassetta e il maestro dell'Osservanza. Milan: Aldo Martello Editore, 1957. 120 p.
- Chelazzi Dini, Angelini, Sani 2002 – *Chelazzi Dini G., Angelini A and Sani B.* Pittura senese. Milano: Federico Motta Editore SpA, 2002. 471 p.
- Liberati 1941 – *Liberati A.* Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie) // *Bullettino senese di Storia Patria XLVIII.* Siena, 1941. P. 296–311.
- Longhi 1968 – *Longhi R.* Opere complete di Roberto Longhi. 14 vols. Vol. 4. Firenze, 1968. 558 p.
- Pope-Hennessy 1944 – *Pope-Hennessy J.* The Development of Realistic Painting in Siena II // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 1944. Vol. 84. No. 495. Giugno. P. 139–145.

- Strehlke 1989 – *Strehlke C.B. Art and Culture in Renaissance Siena // Painting in Renaissance Siena: 1420–1500*. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1989. P. 33–62.
- Zeri 1973 – *Zeri F. Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–1426) // Quaderni di emblema, II*. Bergamo: Emblema, 1973. P. 22–34.
- Zeri 1983 – *Zeri F. Rinascimento e Pseudo-Rinascimento // Storia dell'arte italiana*. Vol. 5: Dal Medioevo al Quattrocento. Einaudi, 1983. P. 543–574.

## References

---

- Alessi, C. (1986), “La pittura a Siena nel primo Quattrocento”, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. 1, Electa, Milano, Italy, pp. 315–327.
- Carli, E. (1957), *Sassetta e il maestro dell'Osservanza*. Aldo Martello Editore, Milano, Italy.
- Chelazzi Dini, G., Angelini, A. and Sani, B. (2002), *Pittura senese*. Federico Motta Editore SpA, Milano, Italy.
- Liberati, A. (1941), “Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie)”, in *Bullettino senese di Storia Patria XLVIII*, Siena, Italy, pp. 296–311.
- Longhi, R. (1968), *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. 4, Firenze, Italy.
- Pope-Hennessy, J. (1944), “The Development of Realistic Painting in Siena II”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 84, no. 495, pp. 139–145.
- Strehlke, C.B. (1989), “Art and Culture in Renaissance Siena” in *Painting in Renaissance Siena: 1420–1500*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA, pp. 33–62.
- Zeri, F. (1973), “Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–1426)”, in *Quaderni di emblema, II*, Emblema, Bergamo, Italy, pp. 22–34.
- Zeri, F. (1983), “Rinascimento e Pseudo-Rinascimento”, in *Storia dell'arte italiana, vol. 5: Dal Medioevo al Quattrocento*. Einaudi, Italy, pp. 543–574.

## Информация об авторе

Валерия М. Габович, студент, Флорентийский университет, Флоренция, Италия; 50121, Италия, Флоренция, via Gino Capponi, д. 9; valeriagabovich@gmail.com

## Information about the author

Valeriya M. Gabovich, student, University of Florence, Florence, Italy; bld. 9, Gino Capponi St., Florence, Italy, 50121; valeriagabovich@gmail.com